



Vanessa Augusta Cortez dos Santos Cunha

O sol na cabeça e os campos de força da bios

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Rio de Janeiro
Abril de 2019



VANESSA AUGUSTA CORTEZ DOS SANTOS CUNHA

O sol na cabeça e os campos de força da bios

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Eneida Leal Cunha

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Daniel Marinho Laks

UFSCAR

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

Vanessa Augusta Cortez dos Santos Cunha

Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte em 2013. Especialista em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2017.

Ficha Catalográfica

Cunha, Vanessa Augusta Cortez dos Santos

O sol na cabeça e os campos de força da bios / Vanessa Augusta Cortez dos Santos Cunha ; orientador: Alexandre Montaury Baptista Coutinho. – 2019.

69 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Geovani Martins. 3. Literatura contemporânea. 4. Biopotência. 5. Estado e sociedade. 6. Biopoder. I. Coutinho, Alexandre Montaury Baptista. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

À Lara Leal, essa força que me atravessa, pelo tempo.

(in memoriam)

Agradecimentos

Ao meu orientador Alexandre Montaury, pelo elo construído. Pelo afeto e pelo tato na caminhada; pelo respeito, carinho e amor na dureza.

À professora Eneida Leal Cunha, pelo despertar.

À CAPES e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos, imprescindíveis para esta pesquisa.

À Claudia Chigres, por ser caminho e me fazer suspender o juízo.

Ao amigo Pedro Beja, por ter sido um guia tão generoso.

Aos encontros: Daniele Rodrigues, Luiz Nadal e Carol Carpintéro.

À Marina Scotelaro Pantoja, por ser porto e força.

À família carioca, Marina Régis, Rafael Dantas e Marília Chaves pela alegria nas rachaduras.

Aos meus pais, por tudo.

Resumo

Cunha, Vanessa Augusta Cortez dos Santos; Coutinho, Alexandre Montaury Baptista (Orientador); **O sol na cabeça e os campos de força da bios**. Rio de Janeiro, 2019. 69p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como objeto de análise o livro de contos *O sol na cabeça* (2018) do autor carioca Geovani Martins. O estudo pretende investigar as imagens dos contos que retratam o cotidiano do Rio de Janeiro, analisando a dinâmica social da cidade, bem como a dinâmica de existência dos personagens que representam a população periférica carioca. A partir do complexo desenvolvimento das práticas governamentais que subjagam os corpos periféricos, e que exercem um tipo de poder verticalizado na forma de biopoder, assim como o executa sobre eles na forma de biopolítica, esta pesquisa busca demonstrar, a partir de *O sol na cabeça* (2018), como despontam através de pequenas insurgências um tipo de força que engana a submissão exercida pelo biopoder e por sua biopolítica, manifestando-se através da biopotência que se cumpre em confronto aos poderes investidos contra os corpos no trânsito da cidade.

Palavras-chave

Geovani Martins; literatura contemporânea; biopotência; Estado e sociedade; biopoder.

Abstract

Cunha, Vanessa Augusta Cortez dos Santos; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista (Advisor); *The sun on my head and the fields of bios*. Rio de Janeiro, 2019. 69p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The dissertation has as object of analysis the tales book *The sun on my head* (2018) written by the carioca autor Geovani Martins. The study intends to investigate the images of the tales that represents the everyday of Rio de Janeiro, analysing the social dynamic of the city, as well the dynamic existence of the characters that represents the carioca peripheral population. As from the complex development of government practices that subjugates the peripheral bodies, and that exerts a type of verticalized power in the form of biopower, as execute over them a biopolitics, this researche desires demonstrate, as from *The sun on my head* (2018), how emerges through little insurgences a kind of force that tricks the submission exercised by the biopower and for your biopolitics, manifesting through the biopotency that carries out by the confront with the powers that are invested against the bodies in transit in the city.

Keywords

Geovani Martins; contemporary literature; biopotency; State and society; biopower.

Sumário

Introdução	8
1. O sol na cabeça e os campos de força	21
1.1. A ausência presente do Estado	24
1.2. Os artifícios do poder e as forças em combate	33
1.3. A caminho do indomável	41
2. O indomável dança.....	46
2.1. Poder e potência: um jogo de forças.....	53
2.2. Potência metamorfoseada	60
Considerações finais	63
Referências bibliográficas	66

*É um dia de real grandeza, tudo azul
Um mar turquesa à la Istambul
Enchendo os olhos
E um sol de torrar os miolos
Quando pinta em Copacabana
A caravana do Arará
Do Caxangá, da Chatuba*

*A caravana do Irajá
O comboio da Penha
Não há barreira que retenha
Esses estranhos
Suburbanos tipo muçulmanos
Do Jacarezinho
A caminho do Jardim de Alá
É o bicho, é o buchicho, é a charanga*

[...]

*Com negros torsos nus deixam
Em polvorosa
A gente ordeira e virtuosa que apela
Pra polícia despachar de volta
O populacho pra favela
Ou pra Benguela, ou pra Guiné*

*Sol, a culpa deve ser do sol
Que bate na moleira, o sol
Que estoura as veias, o suor
Que embaça os olhos e a razão
E essa zoeira dentro da prisão
Crioulos empilhados no porão
De caravelas no alto mar*

Chico Buarque, *As Caravanas*.

Introdução

*A refavela
Revela o passo
Com que caminha a geração
Do black jovem
Do black-Rio
Da nova dança no salão*

*[...]
A refavela
Revela o choque
Entre a favela-inferno e o céu*

Gilberto Gil

O sol na cabeça (2018) é o livro de contos que projeta o autor carioca Geovani Martins nascido em Bangu, Zona Oeste do Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1991, para o grande público nacional. Apesar de ter nascido em Bangu, o autor morou na Rocinha e em seguida passou a viver no Vidigal, comunidade da Zona Sul, ainda no final de sua infância. A sequência de mudanças parece ter lhe possibilitado a abertura para outras percepções acerca dos modos de vida, costumes e os ritmos do morro que se antes lhe eram estranhos, aparentam ter aguçado sua curiosidade, como se pode notar a partir de sua fala em textos que escreveu¹.

O trânsito de Geovani Martins pelas distintas regiões da capital parece ter o auxiliado a enxergar a diversidade presente nos diferentes microcentros, dotados de particularidades por vezes sutis, mas que são tão bem retratadas através da minúcia do autor em decodificar ficcionalmente as especificidades dos morros.

A partir do conjunto de pequenas narrativas ficcionais que esmiúçam a multiplicidade das comunidades do Rio de Janeiro, *O sol na cabeça* (2018) ganha reconhecimento amplo no país, além de imediata projeção internacional com a venda de seus direitos autorais para oito países além do Brasil logo em sua apresentação na Feira de Frankfurt, Alemanha. Ainda antes de sua publicação por uma das maiores editoras brasileiras, a Companhia das Letras, o livro já

¹ MARTINS, Geovani. “Geovani Martins: como a favela me fez escritor”. Revista Época, 06/03/2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 13/03/2019.

configurava na lista de aquisição de direitos autorais de países como Alemanha, China, França, Estados Unidos e Inglaterra².

Além da dimensão do sucesso no formato livro, a obra de Geovani Martins teve seus direitos vendidos no mesmo ano de publicação da obra para o cinema, e a adaptação será dirigida por Karim Aïnouz. O premiado cineasta brasileiro é conhecido por rodar longas, curtas-metragens e documentários com temáticas minoritárias, de forte viés político e que, ao mesmo tempo, são retratados com enorme sensibilidade. Como por exemplo, o longa-metragem *Praia do Futuro* (2014) e o documentário *Zentralflughafen THF* (2018).

Apesar do sucesso nacional e internacional do autor ter se dado no último ano, com a publicação de *O sol na cabeça* (2018), a atuação de Geovani Martins entre os meios literários cariocas já acontecia em avanço progressivo, tornando-o presença constante em projetos promovidos na cidade como a Festa Literária das Periferias (Flup), em que participou pela primeira vez em 2013 e, posteriormente, em 2015 integrando oficinas literárias que se deslocavam entre as comunidades do Rio a cada sábado.

Em 2015 participou da Festa Literária de Paraty (Flip) como convidado, para apresentar a revista Setor X, produção realizada conjuntamente com amigos entre as comunidades da Rocinha, Manguinhos e Complexo do Alemão. A partir deste momento, decide se dedicar mais rigorosamente ao trabalho da escrita, pensando em estar preparado para mostrar seus textos em caso de uma nova oportunidade como a da Flip. “Na época, eu não tinha um trabalho pronto para mostrar, não tinha nem mesmo um projeto em andamento, e isso me fez sair de Paraty com a determinação de que, quando aparecesse outra oportunidade, estaria preparado”³.

Para se dedicar integralmente ao projeto literário que se tornaria mais tarde *O sol na cabeça* (2018), Geovani recorre à mãe, Dona Neide, a quem pede apoio para o período em que precisará trabalhar na escritura do livro: “preciso ficar um

² Neste momento, o livro *O sol na cabeça* (2018) já obteve publicação em países como a Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha.

³ MARTINS, Geovani. “Geovani Martins: como a favela me fez escritor”. Revista Época, 06/03/2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 13/03/2019.

tempo sem trabalhar para escrever um livro, e esse livro vai mudar minha vida”⁴, disse à mãe, que o incentivou no projeto. Nesta altura, a ideia era desenvolver um romance, mas a narrativa longa parecia não se sustentar. Inscreveu-se e foi vencedor em um concurso de minicontos promovido pela Biblioteca Parque Estadual do Rio de Janeiro, com o conto “Primeiro dia”, que posteriormente integraria o conjunto de narrativas curtas de seu primeiro livro.

Em uma nova oportunidade de concurso da Biblioteca Parque Estadual, em que o tema era “Histórias de verão”, Geovani é provocado a escrever a primeira versão do conto “Rolézim”, que viria a ser o conto de abertura de *O sol na cabeça* (2018). No entanto, na ocasião, Geovani desiste de concorrer ao concurso por acreditar que a história guardava maior potencial, que ainda não estava acabada. Para o autor⁵, a escritura do conto “Rolézim” o ajudou de diversas formas, desde a escolha final do gênero literário no qual trabalharia até a escolha do fio condutor que definiria as tramas dos contos seguintes.

Suas condições para a produção do livro não foram as ideais. Necessitou voltar para a casa da mãe, desempregado, decidido a não trabalhar fora para se concentrar exclusivamente no desenvolvimento de sua escrita, no que acreditava ser sua única saída, já que não possuía uma profissão formal. Segundo o autor, o livro surgiu do “desespero”⁶. Geovani Martins dedicou-se à leitura e escritura desde muito jovem, passeando pelos clássicos da literatura brasileira como Guimarães Rosa e Machado de Assis. Em meio ao período em que se dedicava a sua escrita seu computador quebra e o autor passa a escrever na máquina Remington 22, presente de sua mãe e padrasto, ao que o Geovani Martins diz ser uma “história muito menos romântica do que sugere”⁷.

As histórias presentes no livro *O sol na cabeça* (2018) nasceram da observação atenta do trânsito entre as comunidades, tanto no período em que

⁴ MARTINS, Geovani. “Geovani Martins: como a favela me fez escritor”. Revista Época, 06/03/2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 13/03/2019.

⁵ MARTINS, Geovani. “Geovani Martins: como a favela me fez escritor”. Revista Época, 06/03/2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 13/03/2019.

⁶ MARTINS, Geovani. “Geovani Martins: como a favela me fez escritor”. Revista Época, 06/03/2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 13/03/2019.

⁷ MARTINS, Geovani. “A literatura vigorosa de Geovani Martins”. TV PUC-Rio, 26/06/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDbpGHJy3jA&t=489s>. Acesso em 13/03/2019.

participou das oficinas da Flup, assim como pelas mudanças geográficas de Geovani pela cidade.

Neste trânsito, o autor passou a perceber como seria importante e enriquecedor tratar em seu livro as periferias como “algo em movimento”⁸ e não estagná-las em um olhar aprisionador de “favela”, como se as periferias não fossem um lugar de criação e consumo cultural assim como qualquer outro lugar. A esta colocação Geovani Martins acrescenta ainda a ideia de que as periferias são dotadas de um centro próprio, por onde circulam movimentos culturais, portanto, a ideia de produção de cultura marginal ao centro seria questionável.

A crítica literária não se comporta de maneira uníssona ao opinar sobre o porquê da repercussão grandiosa do livro *O sol na cabeça* (2018) que, antes mesmo de iniciar suas vendas no Brasil, já havia vendido direitos autorais internacionalmente e carrega na capa de sua primeira edição o selo: “o novo fenômeno literário brasileiro vendido para 8 países”. Para Eder Alex, colunista do portal online Escotilha⁹, o fenômeno literário do ano de 2018 não possui nada de fenomenal no sentido literário, assim como não apresenta “contos que retratam a infância e a adolescência de moradores de favelas como jamais foram retratados”¹⁰ como sugere a contracapa do livro, se o comparar com autores consagrados que tratam da mesma temática como Aluísio Azevedo, Paulo Lins ou João Antônio. Para o colunista, o *marketing* é o grande responsável pelo estrondo causado com a chegada do livro no mercado editorial.

Pensando diretamente sobre o *marketing* editorial que circunda o livro, Marcos Pasche, ensaísta do Jornal Rascunho¹¹, pondera que são muitos os selos que o estreante carrega desde a capa, a orelha e a contracapa, com figuras

⁸ MARTINS, Geovani. “Geovani Martins: como a favela me fez escritor”. Revista Época, 06/03/2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 13/03/2019.

⁹ ALEX, Eder. “O sol na cabeça: um fenômeno pouco fenomenal”. Escotilha, 26/03/2018. Disponível em: <http://www.escotilha.com.br/literatura/ponto-virgula/o-sol-na-cabeca-geovani-martins-companhia-das-letras-resenha/>. Acesso em: 21/02/2019.

¹⁰ Trecho retirado da contracapa do livro *O sol na cabeça* (2018): “O sol carioca esquentava a prosa destes treze contos que retratam a infância e a adolescência de moradores de favelas como jamais foram retratados. O prazer dos banhos de mar, as brincadeiras de rua, a adrenalina da pichação, as paqueras e o barato do baseado são modulados tanto pela violência da polícia e do tráfico quanto pela discriminação racial indisfarçável no olhar da classe média amedrontada. Com a estreia de Geovani Martins, a literatura brasileira encontra a voz de seu novo realismo”.

¹¹ PASCHE, M. Narrativas do nosso subsolo. Jornal Rascunho, maio de 2018. Disponível em: <http://rascunho.com.br/narrativas-do-nosso-subsolo/>. Acesso em: 21/02/2019.

importantes como Chico Buarque, João Moreira Salles e Antônio Prata, este último responsável por indicar Geovani à Companhia das Letras durante a Flip de 2017, que atestam com seus pareceres elogiosos o trabalho do autor. Além das personalidades importantes que corroboram para o impacto gerado pelo livro à primeira vista, pelo peso de seus nomes na capa, orelha e contracapa, outras personalidades respeitadas no campo artístico manifestaram-se em favor da excepcionalidade do conjunto de contos.

Ainda em sua crítica, Marcos Pasche faz uma consideração oportuna ao contexto que concerne este trabalho de pesquisa, bem como ao mercado editorial, assim como também é pertinente por se tratar de um questionamento à formação de um mercado de consumo voltado para o que a favela produz em um processo que o colunista chama de *gourmetização* da favela. O ensaísta questiona o sucesso do livro de Geovani Martins a partir de sua localidade, já que ainda na infância se mudou para a comunidade do Vidigal, deixando a Zona Oeste. Ele indaga o fato de que nos últimos anos, favelas como o Vidigal e a Rocinha ganharam repercussão na mídia com a realização de eventos culturais e de entretenimento, se tornando ponto no roteiro tanto de moradores da cidade, quanto de turistas. Segundo Pasche, é uma etiqueta privilegiada de “favelado” que o Vidigal carrega, e levanta a questão sobre se Geovani teria feito o mesmo sucesso caso tivesse permanecido em Bangu.

Não acredito ser uma crítica infundada, já que como moradora da cidade é possível perceber a comercialização produzida em torno do que Marcos Pasche vai chamar de um favorecimento da “etiqueta de favelado” que se relaciona ao Vidigal. Recorro ao livro para pensar a questão, considerando que é um tópico pertinente e que está retratado em uma das passagens do segundo conto, “Espiral”, que discorre: “as pessoas costumam dizer que morar numa favela de Zona Sul é privilégio, se compararmos a outras favelas na Zona Norte, Oeste, Baixada. De certa forma, entendo esse pensamento, acredito que tenha sentido” (MARTINS, 2018:18), ao que o personagem segue explicando: “O que pouco se fala é que, diferente das outras favelas, o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto na Zona Sul é muito mais profundo” (p.18).

O livro, que carrega em seus contos personagens análogos à vivência de Geovani Martins, não é autobiográfico, embora não seja possível descartar a biografia do autor na composição de sua escrita. A experiência e a proximidade

com o universo em que os personagens transitam fazem parte do aprendizado de Martins enquanto jovem nascido na Zona Oeste que se muda para uma favela da Zona Sul. Porém, como autor, a ficcionalização da problemática é uma forma de representação que não condiz necessariamente com a sua história pessoal. A escritora Conceição Evaristo nomeia esta escrita aproximada do retrato da realidade de “escrevivências” (EVARISTO, 2005), embora em um contexto ainda mais excludente, quando se trata da representação de mulheres negras na literatura.

O livro *O sol na cabeça* (2018) se apresenta, então, dentro de um nicho de mercado aberto, mas que não se refere exatamente ao que Marcos Pasche chama de *gourmetização* da favela, tampouco se fixa no enredo exclusivo de violência comumente representado em ficções acerca do Rio de Janeiro. O livro surge dentro do mercado literário porque tem público, há uma demanda de leitores que anseia por se ver representado em determinados espaços artísticos e culturais em seus modos de vida.

Além do *marketing* e das indicações de prestígio que dão força ao livro de Geovani Martins, as narrativas apresentam um trabalho estético apurado, enquanto que a densidade dos personagens e de seus dramas os distanciam do lugar comum onde os indivíduos periféricos são costumeiramente colocados, retirando-os a ligação com o “fetichismo” criado ao redor da vida na favela.

Parte da crítica aponta *O sol na cabeça* (2018) como um caso excepcional saído da favela, porque liga a biografia do autor ao teor de seus contos. Geovani Martins, em entrevista¹², discorda de sua excepcionalidade. Para ele, o motivo de enaltecerem sua vinda da favela faz parte do desconhecimento da agenda cultural que abrange as comunidades do Rio de Janeiro. Como a narrativa que circula sobre as favelas está ligada ao que os noticiários informam o enredo negativo acaba por ser cristalizado através de notícias sensacionalistas.

Geovani apresenta personagens que retratam a vida quando ela não se deixa moldar ou sufocar a partir das condições desfavoráveis do meio. São meninos e jovens adultos em plena potência de existir, de descobrir, de experimentar. São personagens que encontram formas de resistir e sobreviver às

¹² OLIVEIRA, Henrique. “Me tratam como excepcional porque não buscam a cultura que é produzida na favela”. Revista Rever, 14/08/2018. Disponível em: <https://reveronline.com/2018/08/14/me-tratam-como-excepcional-porque-nao-buscam-a-cultura-produzida-na-favela-diz-geovani-martins/>. Acesso em: 21/02/2019.

suas maneiras, usufruindo como podem dos diversos tipos de despossessão que lhes acomete.

Caetano Veloso, em crítica poética¹³, ressalta a sonoridade presente na formação das palavras inseridas nas narrativas, principalmente no conto “Rolézim”, que identifica a mistura de sotaques que compõem uma mesma população, especialmente a população de comunidades, que se caracteriza também pelo encontro de diferentes sonoridades dos territórios brasileiro, em plena formação de neologismos próprios da coexistência. Ainda em seu parecer, Caetano aproxima o título do último conto do livro, “Travessia”, com “As Caravanas” de Chico Buarque, mas a música, em termos de narrativa, trata de uma história similar à contada em “Rolézim”. Em síntese, um grupo de garotos que atravessa a cidade para ir à praia.

Em entrevista¹⁴ realizada em seu programa, Pedro Bial se refere ao conto “Rolézim” e menciona o fato de que “Chico Buarque falou que é um conto aparentado com a música Caravanas”¹⁵, ao que Geovani Martins responde que, na ocasião em que ouviu o álbum recém-lançado do músico, enviou uma mensagem ao editor do seu livro, Ricardo Teperman, que dizia: “Coé, Ricardo, você viu que o Chico fez uma versão do rolézim?”. “As Caravanas” de Chico Buarque e o “Rolézim” de Geovani Martins são uma crônica da cidade do Rio de Janeiro no que se refere à circulação dos indivíduos e a aparente intranquilidade da população da Zona Sul, representada tanto na música quanto no conto, com a presença desses corpos.

A linguagem oral, sonora, é uma característica pulsante que perpassa vários dos contos, sendo um dos atributos mais marcantes das narrativas. Porém, a linguagem varia apresentando diferentes personagens em suas diversas perspectivas. O que revela a multiplicidade de vidas às quais Geovani procura representar na ficcionalização do cotidiano carioca.

¹³ VELOSO, Caetano. Facebook, 11/04/2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/FalaCaetano/posts/voc%C3%AA-na-cabe%C3%A7a-geovani-martins-j%C3%A1-faz-umas-semanas-nem-sei-se-voc%C3%AA-gostou-do-tre/1422733707831057/>. Acesso em: 21/02/2019.

¹⁴ MARTINS, Geovani. Geovani Martins comenta 'Rolézim', um de seus contos. Conversa com Bial, 02/04/2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6630688/>. Acesso em: 21/02/2019.

¹⁵ MARTINS, Geovani. Geovani Martins comenta 'Rolézim', um de seus contos. Conversa com Bial, 02/04/2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6630688/>. Acesso em: 21/02/2019.

Sobre a característica sonora da literatura de Geovani Martins, Julia Sanches¹⁶, tradutora do livro *O sol na cabeça* (2018) para o inglês, revela sua dificuldade em encontrar uma tradução aproximada o suficiente da linguagem urbana presente no livro. Para Sanches, o processo foi agonizante e, neste caminho, foram escritas 36 versões do livro entre partes completas e incompletas.

A tradutora decidiu por não situar o livro em nenhum contexto urbano que se assemelhasse aos Estados Unidos, conservando o seu lugar de origem ao optar por manter algumas palavras e expressões em português que pudessem ser compreensíveis dentro do contexto ou que não alterassem o sentido das frases. No entanto, Julia Sanches informa que não se preocupou em explicar nada aos leitores, assim como, para ela, faz Geovani Martins no decorrer dos contos.

Para a tradutora, a falta de explicações parece ser algo proposital nas narrativas do autor de *O sol na cabeça* (2018), dessa forma, essa escolha deixa alguns leitores dentro e outros fora. Para ela, consta algo no livro que é invisível, mas que é elementar; a partir do entendimento desta pesquisa, infiro que Julia Sanches parece estar se referindo à potência presente nos personagens, na linguagem e nos jogos interpretados nos contos construídos por Geovani Martins.

Uma das preocupações do autor foi a não identificação proposital de atributos físicos aos personagens. Em entrevista¹⁷ à TV PUC-Rio, Geovani revela o incômodo que lhe causa ver a naturalização dos corpos brancos nas narrativas, onde não parece ser necessária a marcação da branquitude dos personagens, salvo pelo tom do cabelo ou cor dos olhos, mas que quando se trata de um personagem negro a marcação se faz presente e o personagem se torna “o negro”. A intenção do autor foi transformar essa lógica recorrente, não identificando as características físicas dos personagens, porém, fazendo uso de marcações simbólicas.

Apesar da supressão dos atributos físicos nas narrativas dos contos e a falta de marcação da identidade dos personagens, as cenas que se formam parecem ter uma forte ligação com o imaginário criado em torno de questões raciais. Tal imaginário, produzido a partir da história social do Brasil faz com que seja

¹⁶ SANCHES, Julia. “Semana dos tradutores: Julia Sanches”. Blog da Companhia. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Semana-dos-Tradutores-Julia-Sanches>. Acesso em: 31/03/2019.

¹⁷ MARTINS, Geovani. “A literatura vigorosa de Geovani Martins”. TV PUC-Rio, 26/06/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDbpGHJy3jA&t=489s>. Acesso em 13/03/2019.

praticamente impossível dissociar os personagens de uma identidade presumivelmente negra.

O livro apresenta majoritariamente personagens masculinos, crianças e adolescentes entrando na fase adulta, e os conflitos que se dão a partir da defrontação desses indivíduos com a sociedade carioca a partir do trânsito pelas ruas, bem como os confrontos com a polícia, a presença constante da violência e do tráfico, mas também relações familiares e de afeto, de luta e desejos que movem esses corpos no enfrentamento da realidade cotidiana.

Neste quesito é onde se encontra mais fortemente a potência do livro para esta pesquisa. As narrativas e os personagens insurgem atravessando o pesar de conviver com a realidade brutal de violência, pois, apesar de todos os problemas recorrentes que se abatem sobre eles, os personagens se fortalecem no desejo de viver. Sendo assim, o objeto livro, em si, se apresenta como a materialização da potência que extrapola suas páginas. Mostra-se como um símbolo em potência da realidade que retrata em sua ficção; é o dado tangível das potencialidades que vivem nas periferias.

A escolha do livro *O sol na cabeça* (2018) como objeto de estudo pareceu irremediável quando em diálogo com as questões pessoais que me impeliram a trabalhar com pesquisa, mais precisamente no campo social e político do Rio de Janeiro, motivadas também pela minha própria estranheza ao vir morar na cidade, no final de 2013. Apesar da falta de formação rigorosa acerca do pensamento social brasileiro, a investigação que conduz esta pesquisa percorre os campos do literário, do social e do político. O desejo de análise do entorno, que nasceu de forma empírica, parte também do inconformismo moldado dentro do curso de Jornalismo, base da minha formação acadêmica.

A eleição de um objeto de pesquisa tão contemporâneo foi natural, pois a motivação está ligada à experiência. *O sol na cabeça* (2018) se apresenta como um compilado de passagens próximas do cotidiano que são ficcionalizadas, impregnadas de dores e prazeres que atravessam as esquinas da capital. Tal motivo também faz com que a pesquisa demonstre extrema dificuldade, pois enquanto a cidade vive e pulsa, a pesquisa vive e pulsa com ela, o estudo então se move.

Aliada a mobilidade de um objeto de estudo tão recente, tendo sido lançado no último ano, a falta de produções acadêmicas de pesquisas referentes ao

livro se apresenta ao mesmo tempo como uma carência de norteamentos os quais esta pesquisa poderia recorrer, pois não há precedentes que possam ser usados como alicerce, mas acima da dificuldade, a carência se apresenta como um campo vasto de possibilidades. A ausência de trabalhos acadêmicos e suas possíveis versões de leitura não condicionam o caminho de investigação feito por esta pesquisa, deixando-a mover-se junto ao deslocamento do livro.

Os capítulos desta pesquisa se desenvolvem em um trânsito contínuo entre as forças que se encontram presentes nos contos. As forças, que são diferenciadas entre poder e potência, mais precisamente entre biopoder e biopotência, se mostram em relação.

No primeiro capítulo, os contos apresentados encontram um elo que está construído no decorrer do livro como uma forma de trama, quase como capítulos de um romance. Nesta trama, o recorte feito entre as passagens expõem os atravessamentos do poder na figura do Estado, que se mostra de maneira mais contundente a partir da polícia. Além disso, os atravessamentos do poder também estão presentes em outras práticas excludentes de governo a partir de construções sociais que desprezam formas de vida não hegemônicas.

Neste capítulo, as potências são demonstradas a partir de pequenas ou grandes insurgências que emergem a partir de fissuras, de brechas que aparecem no cerne do sistema de poder opressor. Tais potências surgem como força em combate ao poder que opera para subjugar suas vidas, mostrando que, neste universo ao qual *O sol na cabeça* (2018) se debruça, não há força capaz de sufocar a existência.

No segundo capítulo, a análise perpassa o momento em que a vida parece não caber dentro dos cálculos do poder, no instante em que ela extrapola. O capítulo se passa pela autovalorização dos corpos a partir de uma nova política da existência, uma nova maneira de se colocar no mundo. Ainda aqui são demonstradas formas sociais ou estatais de subjugação, porém, nesta parte da análise, a potência dos indivíduos se manifesta mais fortemente que as ingerências do poder que os atravessam.

Esta dissertação tem como intuito demonstrar como o livro *O sol na cabeça* (2018) pode ser visto como a representação de uma fenda que se abre no cerne de um sistema social opressor como o carioca, de onde surgem potências

capazes de enfrentar o poder verticalizado que sofrem, enganando-o, enquanto manifesta toda a vontade de existir em plena pulsão de vida.

1.

O sol na cabeça e os campos de força

Em *O livro dos abraços* (1995), o escritor uruguaio Eduardo Galeano dissecou em poucas linhas a “Crônica da cidade do Rio de Janeiro”. Nas imagens que elabora, a vida do povo parece estar sob a guarda do Cristo Redentor de braços abertos, como que em perpétua vigília e proteção. No entanto, na crônica, um Cristo apenas não dá conta de combater a morte, a violência e a polícia. É preciso ouvir os atabaques, os tambores que convocam os deuses africanos.

Os tambores e deuses na crônica de Galeano demandam consolo e vingança. Além disso, o som dos deuses parece imprimir outra maneira de cuidado de si que não passa pela espera do amparo prometido. A nova conduta se impõe através da ação. Tocar os tambores é também tocar a própria existência com novas armas, com outro ritmo.

A arte de tocar o tambor aqui é jogar com o corpo e se armar com o ritmo que imprime o povo, neto dos escravos, como fala o escritor. O povo que dança, canta e toca para convocar os deuses, são seus próprios deuses contra a hegemonia imposta. Como a música do *Katinguelê*¹⁸ ecoando ao fundo de “Estação Padre Miguel”, como um samba que salva. *Katinguelê* – que significa criança iniciante na capoeira – é uma maneira de se colocar no mundo através da luta.

O livro de contos *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins, é uma espécie de ficção aproximada da crônica. Para Beatriz Resende (2008), “também o conto, ao se ocupar da cidade, assume o aspecto de *flânerie* tão comum à crônica [...]. Passando por espaços, ruas, bares ou prédios, o contista se faz nesse conjunto, na maioria das vezes, quase um cronista” (2008:103).

A autora se refere aos contos do livro *Prosas cariocas: uma nova cartografia do Rio de Janeiro* (2004), que passeia pelas ruas dos bairros da cidade consagrados na literatura, da Zona Sul às Zonas Norte e Oeste. Porém, nestes contos, os autores não sobem morros e favelas. Segundo Resende, tal atitude “evidencia uma opção pela sinceridade que comprova que não é mais do interesse

¹⁸ Grupo musical de pagode/samba paulista.

dos escritores exercer a tarefa de intérprete dos *excluídos*, depois de constatado que estes já falam por suas próprias vozes” (2008:103).

Geovani Martins, afastado também da tarefa de intérprete, usa a ficção que se passa entre morros e que se ramifica pelo subúrbio carioca para demonstrar em suas narrativas a constante dialética entre o desamparo em relação à figura do Estado e a ação do indivíduo em reação à carência da seguridade mínima que lhe deveria ser garantida. O Estado aparece no livro exprimindo-se pela sua ausência no que se refere às políticas aplicadas ao bem-estar social e, ao mesmo tempo, pela violência de sua presença quando ela se realiza.

De um lado, os personagens que fazem parte das narrativas necessitam encontrar meios de conviver com a falta de um Estado provedor de serviços básicos, que se materializa na inexistência de políticas públicas voltadas para as populações periféricas. Por outro lado, a presença permanente da polícia nos contos parece ser a representação rigorosa de como a presença do Estado opressor atua sobre esses mesmos indivíduos. O Estado interpretado nas narrativas é a figura expressa pela polícia, mostrada como a extremidade do poder que ameaça a população.

A polícia é representada nos contos como um aparato de controle dos corpos que circulam pela cidade, demonstrando a vigilância ininterrupta que sofrem adolescentes e jovens adultos por parte deste aparelho do Estado. A patrulha policial, apesar de ser mais fortemente representada, não é a única observação atenta indicada nos contos. Entre as distintas favelas da Zona Sul e do subúrbio, o tráfico, a milícia, bem como os moradores, desempenham também função de controle, repressão e violência sobre os garotos apresentados nas narrativas.

“De onde vieram os tiros não viu, impossível saber se foi polícia, milícia ou morador. O que na real pouco importa; na pista de madrugada sempre vai ser você contra o mundo” (MARTINS, 2018:52) diz Fernando, personagem do pichador no conto “O rabisco”, em que é encurralado no terraço de um prédio onde “queria deixar de presente sua marca naquela pastilha” (p.52) após o alerta de uma “mulher que gritava: “Pega ladrão!” (p.51).

Os contos apresentam personagens predominantemente masculinos saindo da infância, passando pela adolescência e chegando à vida adulta, enfrentando conflitos pessoais em relação às dificuldades de encarar o mundo, o convívio com

a família, o início da experimentação do uso de drogas, as brincadeiras de rua, a expectativa do primeiro emprego, a curtição na praia. Porém, o livro nos mostra que para além dos conflitos internos, existem os confrontos que se impõem socialmente ao indivíduo periférico no dia a dia.

A faixa etária dos jovens¹⁹ retratada nos contos condiz com o frescor e o vigor que a idade proporciona. As suas vidas se confundem com a experiência múltipla do risco, repletas de impulsos e desejos que movem os indivíduos em sua existência. Porém, no contexto em que habitam, a idade²⁰, a identidade²¹ e o gênero se configuram como fator de risco para a vida.

Em *O sol na cabeça* (2018), uma espécie de tensão continuada faz a ligação entre os contos, algo como a iminência de alguma coisa que está prestes a sair do controle. Explico: configura-se como se o perigo rondasse os personagens, como se eles se expusessem a riscos e armadilhas, ou como se os riscos e armadilhas estivessem à procura deles. Embora haja tensão nas narrativas, ela se apresenta em simbiose com a pulsão de vida que move os personagens em busca de suas experimentações e soluções provisórias para um contexto de opressão e repressão.

Como jovens que vivem em zonas periféricas, fica claro nos contos que eles não podem cometer os mesmos erros que um jovem branco, de classe média, da Zona Sul do Rio de Janeiro, já que serão cobrados e penalizados socialmente de forma mais rigorosa e violenta. Os contos se desenvolvem paralelamente à iminência do erro que será cometido – ou não cometido – pelos garotos e à consequência de seus atos através de ameaças, punições ou agressões brutais que são naturalizadas e mostradas como situações cotidianas.

Pode-se inferir a partir da recorrência da menção às drogas que elas se revelam também como personagens nas narrativas, desempenhando papéis

¹⁹ O maior número de mortes violentas no Brasil se configura entre a população jovem do sexo masculino entre 15 e 26 anos, majoritariamente negra. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/assassinato-de-jovens-cresce-e-pais-tem-325-mil-vitimas-em-11-anos.shtml>. Acesso em: 13/03/2019.

²⁰ De acordo com o Atlas de Violência 2018 publicado pelo Instituto de Pesquisa Aplicada (IPEA) conjuntamente com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública cresceu em 23% o número de jovens entre 15 e 26 anos vítimas de homicídio, entre os anos de 2006 a 2016. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/assassinato-de-jovens-cresce-e-pais-tem-325-mil-vitimas-em-11-anos.shtml>. Acesso em: 13/03/2019.

²¹ Ainda de acordo com o Atlas de Violência 2018 a taxa de homicídios entre negros no intervalo entre os anos de 2006 a 2016 cresceu 23%, enquanto que os homicídios entre não-negros diminuiu 6,8%. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/assassinato-de-jovens-cresce-e-pais-tem-325-mil-vitimas-em-11-anos.shtml>. Acesso em: 13/03/2019.

diversificados nas tramas. Nos contos, as drogas aparecem a partir do comércio realizado pelo tráfico e pelas funções desempenhadas dentro da hierarquia imposta por esse tipo de atividade; as drogas aparecem como forma de justificar a opressão da polícia, autorizando ações extremas de violência contra a população; mas, principalmente, os estimulantes são apresentados como uma maneira de socialização entre os jovens, assim como funcionam como uma trégua da realidade que abre espaço para o prazer e gozo:

Porque a vida parecia dizer que era melhor fumar do que não fumar. Apesar de todo o perrengue envolvendo polícia, família, essas coisas. Existia de alguma forma, naqueles momentos em que me juntava com os amigos pra queimar um baseado, uma sensação de que a vida podia ser boa, que ela não precisava ser essa loucura que ensinam pra gente desde pequeno, essa pressa, essa carece toda (MARTINS, 2018:79-80).

As narrativas de *O sol na cabeça* (2018) são moduladas por uma relação de forças que se dá em um sistema de ação e reação, onde as potências de vida irrompem à medida que o poder é exercido de fora para dentro, de forma verticalizada, e busca subjugar os indivíduos pré-excluídos das prioridades do Estado. Neste sentido, há um tipo de jogo que se apresenta entre o poder e a potência, e os garotos narrados nos contos parecem entender a brincadeira: “Fernando tava ligado nisso tudo, conhece seus adversários, resultado de anos dedicados a enfrentá-los. Não os despreza, porque compreende que são essenciais pro funcionamento do jogo” (MARTINS, 2018:53).

1.1.

A ausência presente do Estado

Como mencionado anteriormente, o Estado é apresentado de forma contraditória, no sentido que, por um lado, se refere a sua ausência na implementação de políticas públicas voltadas ao bem-estar da população apresentada no livro, e, por outro lado, apresenta-se como presença que se materializa na figura da polícia. A polícia, como um aparelho²² de Estado, é uma

²² FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade; curso no Collège de France (1975-1976); tradução Maria Ermantina Galvão.- São Paulo: Martins Fontes, 1999.

força encarregada de manter a governabilidade do povo. “Governar vai ser essencialmente governar o povo” (FOUCAULT, 2008:362).

A ausência do Estado pode ser notada, por exemplo, no conto “Espiral”, em que o narrador personagem descreve o lugar onde reside:

É foda sair do beco, dividindo com canos e mais canos o espaço da escada, atravessar as valas abertas, encarar os olhares dos ratos, desviar a cabeça dos fios de energia elétrica, ver meus amigos de infância portando armas de guerra (MARTINS, 2018:18).

Neste conto, o garoto descreve a brutalidade da convivência entre dois mundos completamente distantes onde “o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto na Zona Sul é muito mais profundo” (MARTINS, 2018:18) se comparado a periferias mais afastadas. Enquanto um mundo apresenta a inexistência de infraestrutura mínima de higiene, instalações elétricas e sanitárias que permitam o bem-estar, o outro possui não apenas uma estrutura adequada, assim como marca a sua diferença em condomínios fechados com “plantas ornamentais enfeitando o caminho das grades, e [...] adolescentes fazendo aulas particulares de tênis” (MARTINS, 2018:18).

Nos termos biopolíticos²³ propostos por Michel Foucault, as biopolíticas se caracterizam a partir de técnicas aplicadas à população como prática de governo com o intuito de garantir a vida, assegurá-la em termos de qualidade e longevidade. Através de processos de controle voltados à saúde, higiene, controle de natalidade ou morbidade, são executadas intervenções intencionais que garantam a maximização da vida para deixá-la mais saudável.

Na passagem retirada do conto “Espiral” a evidência da falta de cuidados com o ambiente expressa, ainda que de maneira passageira na narrativa, a omissão nas práticas do governo em manter o campo de vida no morro sadio. Os dois mundos e o abismo entre eles começa a se delinear no que é visível a olho nu, mas as camadas de exclusão se aprofundam no decorrer dos contos de maneira menos sutil.

O personagem narrador de “Espiral” explicita que “as pessoas costumam dizer que morar numa favela de Zona Sul é privilégio” (MARTINS, 2018:17),

²³ FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade; curso no Collège de France (1975-1976); tradução Maria Ermantina Galvão.- São Paulo: Martins Fontes, 1999.

mas para ele o convívio com a disparidade entre as realidades tão distintas não parece ser banal quando confrontada cotidianamente.

Em contrapartida, para os moradores de favelas mais distantes, outros tipos de questões se impõem nos contos. “Sem lugar nenhum pra sentar e com bastante gente em pé” (MARTINS, 2018:104) os meios de transporte que ligam a cidade costumam ser o lugar onde a população consome boa parte das horas do dia. Principalmente no trajeto que faz de casa para o trabalho.

Na história do conto “Sextou” o narrador personagem se refere ao trem da Supervia²⁴, empresa de transporte ferroviário que funciona através de concessão do Governo do Estado do Rio de Janeiro, responsável pelo traslado da Central do Brasil, principal estação de trem para onde convergem todas as linhas da Região Metropolitana, até as zonas do subúrbio carioca.

A travessia se faz de maneira demorada, com diversas paradas ao longo do trajeto. Os passageiros, como conta o narrador, se aglomeram. “O trem fechava as portas, eu ficava aliviado por não entrar mais ninguém, então ele abria de novo as portas, as pessoas continuavam chegando” (p.104). No conto “Estação Padre Miguel” a superlotação dos vagões de trem também é mencionada no diálogo que segue:

– Amanhã eu vou lá no Jacaré, então. A missão de cada um é arrumar dez conto até meio-dia, que eu vou partir. Pode deixar que a passagem é patrocínio da Supervia – disse o Felipe. – Tá maluco, cara, trem de manhã é só derrota. Horário de trabalhador é osso, vai se espremendo daqui lá na Central. – Vai depois, cara. Umas nove já tá suave, dá até pra ir sentado. Meio-dia é que é foda. E tu pode até acabar pegando ele lotado na volta (MARTINS, 2018:76).

O trajeto de trem, além de ser o percurso que a população periférica enfrenta até chegar ao local de trabalho e de sustento, é também o local onde se praticam atividades comerciais informais: “O trem saiu, os camelôs que tentavam a sorte naquela viagem anunciavam seus produtos parados no espaço que conquistaram, era impossível andar ali dentro, ainda mais carregando uma caixa de isopor ou então um gancho de doces” (p.104), anuncia o narrador. A passagem

²⁴ Empresa criada pelo consórcio vencedor da licitação (Consórcio Espanhol Bolsa 2000), recebida pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro. Na ocasião, a concessão para operação comercial e manutenção da malha ferroviária urbana de passageiros da região metropolitana do Rio de Janeiro possuía tempo previsto de 25 anos, podendo ser renovável por mais 25 anos. Em 2011, com aquisição de 60% da concessionária por parte da empresa Odebrecht TransPort, o contrato da Supervia foi estendido, passando a ter validade até 2048.

retirada do conto “Sextou” exprime a recorrência de ocupações comerciais autônomas no cotidiano carioca, apresentadas na figura de vendedores ambulantes; nas ruas, nos transportes públicos, pelas calçadas.

O livro, em seu conjunto, demonstra já em seu título o modo de vida da população carioca a qual simboliza em seus contos. O Rio de Janeiro é uma cidade que assola pelo calor e pelas discrepâncias sociais vistas no cotidiano. O sol na cabeça castiga ainda mais aqueles que usam a sua força de trabalho a céu aberto, aqueles que conseguem o sustento através do uso do corpo, que levam horas para cruzar a cidade e exercer funções mal remuneradas, desvalorizadas, sem qualquer segurança social ou reconhecimento, no enfrentamento cotidiano de um trânsito contínuo, na rua, expostos a altas temperaturas e a condições climáticas bastante singulares.

Os trabalhos de natureza informal são uma constante representação nesta narrativa, como os meninos descritos no trecho:

Fiquei pensando em como, às vezes, o perrengue de uns faz a alegria dos outros. Lembrei de dois moleques que conheci no Campo de Santana, numa vez que fui lá comprar um baseado na minha hora do almoço. Os dois eram do Fallet e tavam sempre juntos, pareciam o Gordo e o Magro, sendo que os dois eram tão magros que às vezes parecia que eles iam quebrar se batesse um vento. Trabalhavam sempre com base na necessidade: se tava calor vendiam água, se tava chovendo vendiam guarda-chuva (MARTINS, 2018:104-105).

A permanente busca por soluções econômicas, ainda que precaríssimas, para o sustento das próprias vidas e, não raro, das vidas familiares, revela a potência de vida que percorre as páginas do livro de Geovani Martins. A luta permanente pela sobrevivência em condições adversas – e absolutamente injustas do ponto de vista social – marca a trajetória de muitos personagens focalizados nos contos.

No conto “Sextou”, escrito em primeira pessoa, o narrador personagem descreve o momento em que sua mãe o confronta após a descoberta de que ele estava fumando cigarro e o avisa que não financiará o seu vício e que ele terá que trabalhar para mantê-lo. O personagem consegue seu primeiro trabalho como boleiro com o Márcio, professor de tênis que mora em cima da sua casa e que dá aulas na Barra da Tijuca.

O menino está satisfeito por ganhar o seu primeiro sustento, por poder ajudar a sua mãe, comprar coisas que desejava como o seu primeiro tênis *Nike*, mas se mostra descontente com os tipos de situações humilhantes que enfrenta no dia a dia para que possa desfrutar de um momento de felicidade, que, para ele, se resumia em: “dinheiro no bolso, comida no prato, não precisar lavar a louça” (MARTINS, 2018:100).

Gostava do respeito que recebia em casa, conquistado através de sua ajuda financeira; em contrapartida, odiava o que precisava passar para conseguir o seu sustento:

Quando chegava nos condomínios, pegava o cano que usava para recolher as bolinhas de tênis, pisava na quadra, sentia o sol esquentar [...], a obrigação de servir gente que nem olhava na minha cara, nessas horas eu queria nunca mais depender de ninguém (MARTINS, 2018:100).

O conto manifesta a dificuldade e a insatisfação do personagem em desempenhar atividades que, para ele, exigem “sangue de barata” (p.101) e, por isso, não se estabelecia em lugar nenhum, trocando de trabalho com frequência. O que se pode perceber na narrativa é que além de não conseguir lidar com as ordens dadas por pessoas que o tratavam de maneira subalterna, o personagem apresenta conflitos internos por exercer determinados tipos de função que para ele parecem o inferiorizar, como seu serviço de entregador de papel:

No começo sentia muita vergonha. As pessoas passavam, parecia que elas sentiam sempre pena de mim, ou raiva, sei lá. Às vezes, quando via alguém chegando, fazia contato visual, me preparava pra entregar o papel; nessas horas, de alguma forma, sentia que aquelas pessoas preferiam que eu não existisse. O problema é que eu levava os olhares pro lado pessoal. Demorei pra entender que aqueles olhares, independente do significado, não eram pra mim, eram pro entregador de papel. E esse não sou eu, nem ninguém (MARTINS, 2018:102).

Ao sentir “que aquelas pessoas preferiam que eu não existisse”, o narrador parece projetar uma camada de sentido que se prende a tradição social brasileira, a da exclusão pela invisibilidade. Neste ponto, as questões suscitadas pelo livro de Geovani Martins parecem se adensar substancialmente; se ligam à tradição colonial e escravagista que, como um sol na cabeça, continuam a fustigar a sociedade brasileira, por ser um dos pilares estruturantes no legado colonial no Brasil e, em particular, no Rio de Janeiro.

O professor Jessé Souza, em *A elite do atraso* (2017), propõe as seguintes questões: “por que algumas pessoas escolhem certo tipo de ocupação ou de lugar na produção? [...] Por que alguns indivíduos que pertencem a algumas classes desempenham secularmente certo tipo de função nas relações produtivas?” (SOUZA, 2017:88).

Primeiramente, Souza refuta a ideia de uma classe social sugerida pelo marxismo e pelo liberalismo, que enxergam a divisão de classes apenas do ponto de vista de renda. Para o autor, é preciso partir “da socialização familiar primária, para que se compreenda as classes e a sua formação e como elas irão definir todas as chances relativas de cada um de nós na luta social por recursos escassos”(p.88).

Para o autor, a especificidade das classes sociais no Brasil deve ser localizada primeiramente em relação à formação das famílias, já que no caso brasileiro “as classes populares não foram abandonadas simplesmente. Elas foram humilhadas, enganadas, tiveram sua formação familiar conscientemente prejudicada” (SOUZA, 2017:89). Neste sentido, a base familiar vai se constituir como o primeiro privilégio de classe que assegura a busca pelos recursos escassos a partir de capitais invisíveis e simbólicos, que se constituem para-além do aspecto econômico.

A supressão da constituição das famílias negras em contrapartida à formação estruturada da família branca irá se refletir na questão de classe, principalmente pelo que Jessé Souza caracteriza como a “matrifocalidade” (SOUZA, 2017:78) da mulher negra e pobre. Esse contexto é ainda uma das práticas que persistem na conjuntura brasileira, onde a “mulher representa uma referência econômica e social de estabilidade” (SOUZA, 2017:78) para as famílias, e essa conjuntura familiar desestabilizada irá influenciar na aquisição dos capitais.

Os capitais explicitados por Jessé Sousa e que são pensados a partir de Pierre Bourdieu são, além do capital econômico, que é o mais facilmente visível nas relações capitalistas, os capitais cultural e social. O primeiro é relativo ao conhecimento útil adquirido, e possui tanta importância no desempenho de funções e ocupações profissionais quanto o capital econômico. O segundo concerne às relações pessoais e ao acesso beneficiado dos ambientes onde circulam os outros capitais. Quanto maior for a soma dos capitais, maiores serão os privilégios de classe.

É interessante pensar, a partir de Jessé Souza, a maneira como se dá a constituição das classes sociais no Brasil a partir da socialização familiar, e como se ampliam as desigualdades através de um esquema de privilégios que estão atados às condições sociais que impossibilitam ou dificultam a mobilidade de classe, aprisionando o indivíduo ao lugar social em que nasceu.

A resposta dada por Jessé Souza às duas perguntas que o mesmo propõe em seu livro passa pela seguinte proposição: não se trata de escolha. Trata-se da reprodução de ocupações profissionais precarizadas, desempenhadas a partir da necessidade imediata de sustento, sem espaço para que haja prospecção de futuro. Famílias sem perspectiva de crescimento econômico em longo prazo necessitam que seus filhos trabalhem desde cedo. Dessa forma, o trabalho os impossibilita à dedicação exclusiva aos estudos (privilégio de classe) que garantiria o acesso ao capital cultural e que os capacitaria de concorrer a vagas de emprego com maior prestígio e que, possivelmente, lhes daria meios para atingir os outros capitais.

A partir das proposições de Jessé Souza, o capital cultural seria o capital mais importante na batalha de mobilidade social, por se tratar do único capital que - em tese - seria capaz de ser adquirido de maneira mais democrática por se tratar de conhecimento. Portanto:

É um privilégio muito visível que a classe média possui capital econômico suficiente para comprar o tempo livre de seus filhos só para o estudo. Os filhos das classes populares precisam conciliar estudo e trabalho desde a primeira adolescência, geralmente a partir dos 11 ou 12 anos (SOUZA, 2017:96).

O sol na cabeça (2018) evidencia, a partir de seus personagens contemporâneos, a continuidade da falta de oportunidades de trabalho formal, ocasionada pela baixa escolaridade, bem como a indispensável ajuda financeira que os garotos prestam às suas famílias e que, por sua vez, poderá acarretar na desqualificação do indivíduo para exercer empregos formais e qualificados no futuro.

Dessa forma, trabalhar “sempre com base na necessidade” (MARTINS, 2018:104-105) reflete a reprodução das atividades profissionais que se apresentam a partir da fragilidade social produzida através da impossibilidade da formação estruturada de famílias, o que influencia as chances de acesso aos capitais necessários para a mobilidade social. Um panorama cíclico que acaba por

impulsionar a realização de atividades comerciais sem políticas de incentivo do governo, bem como a negação de direitos sociais ligados ao trabalho, acarretando na manifestação de um tipo de cidadania de segunda classe.

Para Jessé Souza (2018), o conceito de “cidadania regulada” do cientista político brasileiro Wanderley Guilherme dos Santos descreve de forma certa a hierarquização da cidadania quando atrelada diretamente à inserção no trabalho e sua ocupação profissional. Desse modo, a conexão entre cidadania e ocupação profissional “restringe o acesso aos direitos sociais do cidadão – direitos trabalhistas, previdenciários, etc. – apenas àqueles cujo lugar na produção é reconhecido pelo Estado, excluindo todos aqueles que a lei não reconhece” (SOUZA, 2018:221).

Como explicita o historiador e cientista político brasileiro José Murilo de Carvalho sobre os direitos sociais implementados no Brasil no início do século XX:

Do modo como foram introduzidos, os benefícios atingiam aqueles que se enquadravam na estrutura sindical corporativa montada pelo Estado. Por essa razão, a política social foi bem caracterizada por Wanderley G. dos Santos como “cidadania regulada”, isto é, uma cidadania limitada por restrições políticas (CARVALHO, 2013:115).

Porém, apesar de concordar com a proposição de Wanderley Guilherme dos Santos sobre a categorização da cidadania a partir da inserção no trabalho, Jessé Souza afirma que o conceito de “cidadania regulada” não dá conta de entender os pormenores da dinâmica social constituída através do processo de consolidação da cidadania, isso porque para ele o que se consolida “numa sociedade periférica como a brasileira” (SOUZA, 2018:221) não se trata de cidadania e, sim, subcidadania.

O autor elabora, dessa forma, a ideia de Pierre Bourdieu sobre *habitus* que se apresenta como um “sistema de estruturas cognitivas e motivadoras, ou seja, um sistema de disposições duráveis inculcadas desde a mais tenra infância, que pré-molda possibilidades e impossibilidades, oportunidades e proibições, liberdades e limites” (SOUZA, 2018:80) em uma determinada população, fazendo com que o *habitus* perdure em forma de comportamento.

Neste momento, é possível remeter para o ponto de partida desta dissertação: o mesmo poder público que exclui os segmentos mais desfavorecidos

pelas políticas públicas, pune-os de maneira violenta ao reprimir as atividades marginais ao sistema, que são, via de regra, soluções precárias para a sobrevivência individual e familiar.

Porém, apesar da apresentação deste cenário social no livro, é possível notar outro caminho que se delineia também a partir da necessidade, e que Geovani Martins vai exhibir em suas narrativas como forma de potência, e não apenas como um projeto de exclusão que finda por reafirmar trabalhos precarizados. A potencialidade dos indivíduos é observada a partir da capacidade de reinvenção, imposta pela urgência da vida e da sobrevivência que se imprime.

Não seria, em hipótese alguma, a romantização de funções subalternizadas a partir da realidade social, mais precisamente a realidade do Rio de Janeiro que é representada por Geovani Martins. Mas se trata de perceber, nas narrativas, a maneira como o autor trabalha os personagens em volta da questão da necessidade, porém de forma que se exprima a partir dos indivíduos simbolizados o quanto de potência o corpo carrega para enfrentar as situações de desamparo que os acometem.

O viés da necessidade se mostra como um motor para a criação de oportunidades, como no caso do Seu Matias, do conto “O cego”. O senhor de idade nasceu sem enxergar. Com a morte da mãe, precisou considerar uma maneira de obter seu próprio sustento, mas não conseguia pensar com o que poderia trabalhar. “Se recusava a ficar na rua balançando uma caneca com moedas, como já haviam sugerido. Pensava que, se era pra pedir, que fosse se comunicando com as pessoas, contando sua história” (MARTINS, 2018:87).

A falta de oportunidades dá lugar ao preenchimento dela com uma espécie de processo de invenção, como uma fenda possível nos processos de marginalização e exclusão. O indivíduo despossuído de possibilidades cria a medida de suas necessidades e desejos. Os moleques do conto “Sextou” que vendem água quando está calor e guarda-chuva quando está chovendo, representam este poder de reinvenção, de transformação.

Para o professor Luiz Fuganti “talvez, a melhor forma de resistir seja criar; a melhor forma de ocupar o espaço e o lugar é inventar lugar, esquecer os espaços dados”²⁵. Resistir seria então encontrar sua própria força, potência criativa,

²⁵ Trecho retirado de transcrição da palestra proferida pelo professor Luiz Fuganti ao 1º CULPSI – Cultura & Psicologia, realizado no campus Universitário de Vitória da Conquista, entre 02 e 04 de

subverter a ordem do poder a seu favor, e usar o próprio corpo em favor de uma potência de vida, uma biopotência.

1.2.

Os artifícios do poder e as forças em combate

Em *O Sol na Cabeça* (2018), como já visto, é possível notar exemplos de ocupações profissionais que desempenham funções que estão completamente excluídas do sistema de regulação trabalhista do Estado, como serviços de boleiro, entregador de papel e vendedores ambulantes. Estes últimos, apresentados a partir do conto “Sextou”, mencionado anteriormente.

Uma atividade comercial específica que, além de estar fora da regulação do Estado, mas que funciona de modo confrontador perante a ele e a lei, é apresentada recorrentemente no decorrer dos contos: o tráfico. Este comércio é mostrado em termos de hierarquia de funções, poder, *status*, embate com a polícia, assim como é encarado apenas como mais uma fonte de trabalho exercida no morro, como se pode apreender da passagem que se segue:

Quando a UPP invadiu o morro, era foda pra comprar bagulho. Maior escaldação; ninguém queria botar a cara pra vender, só tinha criança trabalhando no vapor. Uns moleque de oito, nove anos. Tinha vez que sentia até pena de ver as criança naquela situação, mas o papo é que a gente se acostuma com cada bagulho sinistro, que pena é coisa que dá e passa rápido; geral continuou comprando droga (MARTINS, 2018:37).

Nesta passagem retirada do conto “A história do Periquito e do Macaco” as crianças parecem começar a trabalhar no tráfico de maneira displicente, para despistar a polícia. No conto “Rolézim”, o personagem do Teco aparece ajudando aos amigos:

Até então tava geral na merma meta: duro, sem maconha e querendo curtir uma praia. A salvação foi que o Teco tinha virado a noite dando uma moral pros amigo na endola, aí ganhou uns baseado. Uns farelo que sobrou do quilo. Arrumou até uma cápsula (MARTINS, 2018: 10).

Nos contos “O cego” e “Travessia”, respectivamente, mais algumas demonstrações do tráfico como atividade ocupacional aparecem a partir das extremidades:

Matias se aproximou muito de um menino que todos chamavam de Desenho e garantiam que seria bandido. O moleque andava pra cima e pra baixo fazendo avião, buscando quentinha pros traficantes, indo comprar pó pros viciados. Depois gastava a grana apertando baseados na mesma boca que comprava, pra fazer uma presença (MARTINS, 2018:88).

Beto ficava pensando: “Mais de um ano fechando na boca e num comprei porra nenhuma pra mim, muito mal aquela televisão e o meu Playstation. Bandido duro é foda. Foi o tempo que essa merda dava dinheiro, papo reto. Quando eu era menó, via os cara tudo de moto, comprando carro importado que nego roubava na pista. Agora é plantão de doze horas todo dia e, quando tu vai ver, tá duro, pegando quentinha fiado (MARTINS, 2018:114).

No segundo trecho em destaque, pode-se observar a concepção de um ideário de consumo construído a partir da idealização do tráfico como fonte de trabalho e renda que possibilitaria o acesso a um nível econômico mais elevado, que proporcionaria a realização de desejos materiais. Assim como fonte de *status*, o tráfico nas narrativas funciona com a imposição de um tipo de lei paralela em sua localidade, instaurando modos próprios de controle. Como no caso exposto pelo conto “Estação Padre Miguel”:

Na época estava proibido fumar crack na Vintém. As coisas tinham fugido do controle: muito roubo, briga, perturbação. Crack é foda. O que traz de dinheiro, traz de problema pra quem trabalha na boca. Pro morador é ainda pior, porque aí é só perrengue, vergonha, preocupação. Uma coisa é certa: parar de vender, os traficantes não iam, já estavam acostumados demais com os lucros da pedra. A saída que encontraram foi criar essa lei proibindo o consumo dentro da comunidade. Pra falar a verdade, não lembro com certeza se a ordem valia pra toda a favela, ou apenas pra linha do trem, onde a parada era mais frenética (MARTINS, 2018:71).

Neste conto um grupo de amigos se reúne na linha do trem, “o combinado era passar ali na Vila, fazer a cabeça, depois pegar o trem na direção de Bangu pra visitar a filha do Léo que tinha nascido” (p.73). Mas enquanto fumavam uns baseados, se aproximaram “dois malucos numa moto, sendo que o carona tinha uma AK-47 atravessada no peito e o piloto uma pistola atravessada na cintura. [...] quando vi já estávamos encostados no muro, a AK apontada pra nossa cara, o bandido gritando” (p.81):

– Cês tão maluco, porra? São retardado? Qué morrer, caralho? Num sabe que não pode mais fumar crack nessa merda? Me preparava pra dizer que a gente só estava fumando maconha, quando a cracuda gritou de volta: – Pelo amor de Deus, moço, eu tô grávida. [...] – Cala boca, filha da puta, cala boca. Quisesse teu filho vivo, não tava fumando essa porra. O piloto nem desceu, ficou segurando a moto e acompanhando a cena. Mas puxou e destravou a pistola pra mostrar que estava ali na atividade. Como se precisasse, como se tivéssemos alguma chance contra aquela AK-47 caso ela cismasse de cantar pra cima da gente. – Só quero saber uma coisa: quem quer ser o primeiro? E foi apontando o bico da AK na nossa cara, um pouco em cada um. Quando chegou do outro lado, Thiago me disse: – Agora fodeu (MARTINS, 2018:81).

Em “Estação Padre Miguel” é possível observar que dentro das distintas comunidades, a operação entre as leis que regem a vida são também distintas. Existem dois tipos de ordem e de poder que estão acima de todos: uma ordem generalizada que é regulada pelo Estado, e exercida violentamente através da polícia; e uma ordem executada violentamente pelo tráfico, e que será variável de acordo com o comando que rege a comunidade. Como se pode perceber também no conto “Travessia”:

Não vou falar duas vezes que é pra sumir com essa merda desse corpo da minha frente. Papo reto, se alguém der falta desse desgraçado e cair mais um processo nas minhas costas, juro que quem vai pra vala é tu, filho da puta! Agora anda, desaparece, que bandido burro é a pior raça que existe” (MARTINS, 2018:113).

Neste conto, o personagem de Beto mata um “viciado” que “depois de pegar o pó, fez o cumprimento lá da outra facção” (p.114), em contrapartida, o dono da boca fica furioso com a situação e Beto acredita que será punido com a morte:

Feião morrer de vacilão do morro, papo reto. Sem velório e nem homenagem. Sabia que aquele gerente tava de rixa com ele, esperando só a boa pra foder com a sua vida. Se alguém ali fosse apertar o gatilho, era o gerente, Beto tinha certeza. Mas em vez de bala, mandaram o papo que era pra ele meter o pé, que num era pra passar em casa nem se despedir de ninguém, que o morro não era lugar pra moleque emocionado que num sabe a resposta de portar uma arma (MARTINS, 2018:119).

Como evidenciam os trechos dos contos “Estação Padre Miguel” e “Travessia” existem leis internas de acordo com os comandos que regem cada comunidade específica. É preciso entender como se portar perante o tipo de poder que se expressa.

O envolvimento do tráfico dentro das narrativas é tão natural quanto o passeio que as drogas fazem entre os personagens dos diversos contos, assim

como a circulação dela entre comunidades de diferentes facções. Não à toa Chico Buarque comenta na contracapa do livro: “fiquei chapado”. Dos 13 contos que contém o livro, sete mencionam o consumo de drogas de maneira mais moderada ou descomedida, desde o usuário de maconha, até os viciados em crack ilustrados no conto “Estação Padre Miguel”.

Ainda deste conto retiro o trecho que se segue, um diálogo que demonstra a tônica do que acredito ser um dos fios condutores entre as narrativas, ao que denominei anteriormente como sendo um dos personagens. Nesta hipótese, caracterizo a droga como um tipo de personagem flutuante, que transita entre os contos, assim como pela cidade:

– Vocês só falam de droga, nunca vi. Isso é porque o mundo tá drogado, irmão. Até parece que tu não sabe. Já te falei, vou falar de novo: uma semana sem drogas e o Rio de Janeiro para. Não tem médico, não tem motorista de ônibus, não tem advogado, não tem polícia, não tem gari, não tem nada. Vai ficar todo mundo surtando de abstinência. Cocaína, Rivotril, LSD, balinha, crack, maconha, Novalgina, não importa, mano. A droga é o combustível da cidade. [...] – A droga e o medo – concluí (MARTINS, 2018:74-75).

Como personagem, a droga ganha maior ou menor relevância no contexto em que está inserida. Como se pode depreender do trecho acima, o consumo de entorpecentes, lícitos ou ilícitos, não é exclusividade da comunidade. O tráfico, como comércio de drogas ilícitas, é o pretexto para a prática de ações governamentais extremadas em busca do controle da atividade em si. O controle do tráfico acaba por motivar uma série de medidas de repressão contra os indivíduos das comunidades e, por isso, essa atividade comercial acaba por ser motivadora e justificadora de uma série de ações praticadas pela polícia na guerra ao tráfico e ao viciado.

Porém, a grande diferença entre o tipo de abordagem que irão sofrer os diferentes tipos de usuários se estabelece a partir das identidades dos indivíduos, do contexto social em que se inserem, sobre precedentes anteriores; porém, o fator preponderante representado em *O sol na cabeça* (2018) é a cor da pele.

Recorro a trechos do conto “A história do Periquito e do Macaco”:

Outro dia, essa foi foda, ele jogou o Neguinho dentro da vala. O moleque tava fumando um baseado ali na subida da Vila Verde, aí quando viu os cana brotar, jogou o baseado na vala. Pra quê, menó. O Cara de Macaco virou bicho. Meteu a pistola na cara dele, perguntou onde ele tinha comprado aquela maconha. O Neguinho falou que tinha comprado lá no Parque União, que tava geral indo comprar no Parque União porque não tava rolando maconha no morro. O Cara de

Macaco deu logo uma coronhada na cabeça do Neguinho que o melado desceu na hora. Perguntou de novo, disse que se ele num falasse ia meter uma bala na cara dele, ou então que ele ia ter que pular na vala. O Neguinho não pensou duas vez e pulou (MARTINS, 2018:40).

[...] Mas o caô estourou de vez quando ele pegou um playboy descendo a ladeira da Cachopa. O playboy tava levando maconha, pó, balinha, lança-perfume e o caralho na mochila. O Sushi trouxe ele aqui pra fazer a compra do mês. Ele começou a esculachar o playboy ali na estrada da Gávea, na frente de geral mermo. Falando que depois toma um tiro e não adianta reclamar, porque tava dando dinheiro pros cara comprar as arma. Esses polícia é mó piada mermo, falando assim até parece que não é eles que vende a porra das arma no morro. Só que tem um bagulho nessa história aí, o playboy não peidou não, começou a discutir com ele, foi se crescendo. Ele ficou logo de pé atrás, pro maluco meter uma dessa pra ele só podia ser costa quente. E era, o pai do menó era juiz, desembargador, sei lá, um bagulho desses que deixa os polícia com o cu na mão (MARTINS, 2018:40-41).

Esta narrativa escrita em primeira pessoa está centrada no momento em que a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) se instalou na comunidade da Rocinha, entre 2011 e 2013. O conto narra o desenrolar do confronto entre polícia e tráfico quando da chegada da UPP. No relato, o personagem destaca os tiroteios constantes, que já não eram habituais na Rocinha, a truculência dos agentes policiais na abordagem dos moradores, o controle sobre o dia-a-dia dos habitantes do morro, e a desmedida das punições aplicadas pelo tenente Roberto de Souza, apelidado de Cara de Macaco, responsável pelas operações da polícia.

A narrativa se desenvolve na descrição das investidas violentas do tenente Cara de Macaco sobre as pessoas que ele encontra fazendo uso de drogas no morro, porém, fica claro no conto como as operações da polícia contra o tráfico influenciam também no cotidiano da comunidade. “Quem se fodia mermo era morador, como sempre. Toda hora os polícia parava a gente pra perguntar pra onde que ia, que ia fazer. Fala tu, tomar no cu, porra, nascido e criado nessa merda pra ficar dando satisfação pra polícia?” (MARTINS, 2018:38). Na sequência da narrativa o personagem Cara de Macaco arma uma emboscada para a apreensão de dois rapazes que foram vistos fumando na laje. A armadilha se dá logo após a sua abordagem ao “playboy” mencionado anteriormente, que foi pego com a mochila carregada de drogas.

Este conto reflete a presença constante de um braço do poder na favela: a polícia que, para Michel Foucault, funciona tanto como um aparelho²⁶ de

²⁶ Nomenclatura utilizada por Michel Foucault no livro *Em Defesa da Sociedade* (2005), Curso do Collège de France (1975-1976), Aula de 17 de março de 1976.

disciplina como um aparelho de Estado. Age tanto como uma forma disciplinar como regulamentadora do corpo-indivíduo e da população-espécie, respectivamente.

Michel Foucault (1999) sugere que a investigação sobre o poder deve partir da análise dos mecanismos de repressão, já que ao fim seriam os meios usados para reprimir que deveriam ser compreendidos, e a investigação mais precisa deveria ser feita a partir dessas ramificações onde se investem as relações de poder. Neste caso, a manifestação de força da polícia em direção aos indivíduos das comunidades.

A repressão deve ser compreendida a partir da maneira como se gere o seu funcionamento, pois a repressão seria a consequência imediata dentro de um estado de guerra continuado, que neste caso específico é produzido pela ideia de combate ao tráfico em prol de um estado de segurança. Para o pensador, “a repressão nada mais seria que o emprego, no interior dessa pseudopaz solapada por uma guerra contínua, de uma relação de força perpétua” (FOUCAULT, 1999:24).

A ideia de contenção da guerra, de um estado de paz a ser atingido, seria uma justificação para empreender a força através dos mecanismos e técnicas disciplinares, através também de um discurso disciplinar. O direito e a lei atuam nesse conjunto de mecanismos de poder permitindo a efetivação do discurso que legitima a utilização de forças repressivas contra tal estado de guerra que é, em suma, produzido através de um “discurso da verdade” (FOUCAULT, 2009a).

O discurso contemporâneo da verdade é gerido por motivos de segurança, que Giorgio Agamben irá chamar de “razões securitárias” (AGAMBEN, 2013). Para ele, as razões securitárias irão definir o novo paradigma de governo, que em vez de trabalhar sobre a prevenção dos eventos, agirá sobre os efeitos. Governar em prol da segurança será, precisamente, agir sobre os acontecimentos com o emprego da polícia. Desta maneira, ainda para o autor, o novo “Estado Securitário” é um “estado de polícia”.

Este discurso contemporâneo produzido socialmente e representado pelo conto “A história do Periquito e do Macaco” é a ideia de que os problemas de violência urbana têm ligação direta com o uso de drogas e o tráfico. Um discurso da verdade criado e reafirmado como forma de justificação da truculência policial

em ação em comunidades, que garantem a autonomia da polícia na repressão contra os indivíduos até as últimas consequências.

Em “Rolézim”, conto de abertura do livro que narra a ida de um grupo de amigos à praia, o personagem principal - que narra a história - inicia o relato sobre o calor que fazia em casa. Fala sobre o uso de entorpecentes, de conselhos recebidos do seu irmão para não consumir drogas pesadas; descreve o dia em que uns “paraíbas” estavam cheirando pó e começaram a imaginar que a polícia estava escondida na laje para pegá-los, e segue o desenvolvimento da história a partir da lembrança de uma operação que aconteceu no morro, que acarretou na morte do Jean. O narrador explicita: “Esses polícia é tudo covarde mermo, dando baque no feriado, com geral na rua, em tempo de acertar uma criança” (MARTINS, 2018:12).

Nas operações contra o tráfico, a exposição da população aos perigos que envolvem um cenário de guerra é explícito. Em “Rolézim”, o personagem Jean morre em decorrência da atuação violenta da polícia, com o intuito de estabelecer a paz no morro.

A partir dos contos pode-se constatar como a interferência deste aparelho funciona de maneiras distintas sobre determinados indivíduos de uma mesma população. Como o poder – que neste trabalho entende-se como campo de forças – se faz valer de mecanismos a fim de implantar medidas que supostamente seriam de segurança, mas que, para se pensar em termos de preconceitos de classe e de raça, se faz como meio de contenção social, quando não por meio da morte, por meio de punições exacerbadas ou da prisão.

Vista como agente quase inquestionável de poder, a polícia como instituição parece suscitar certo tipo de fascínio, como se pode perceber a partir do conto “Roleta-russa”, em que o personagem de Paulo, um garoto de dez anos, não consegue esconder o deslumbramento de saber que o pai Almir, que trabalha como segurança, possui uma arma em casa.

O menino gosta de brincar com a arma, “gosta de sentir o peso do revólver, de analisar cada pedaço do objeto, de imaginá-lo em ação” (MARTINS, 2018:24). Gosta da “adrenalina de mexer na arma bem ali na frente do pai, que dorme na cama ao lado” (p.24). Mas brincar com o revólver em casa já não era adrenalina suficiente, Paulo queria mostrar a arma na rua, para os amigos. Os desenhos animados também já não prendiam sua atenção; enquanto passava um

episódio de desenho, Paulo brincava de carregar e descarregar a arma, “fingindo que treinava para guerra” (p.24).

No dia em que seu pai saiu de casa antes do trabalho, sem levar o revólver, o menino aproveitou o momento para levar a arma para a rua e mostrar para os amigos:

Paulo precisou descarregar o revólver antes de começar o polícia e ladrão. Todo mundo queria estar no time dele, e era bom viver assim. Na hora de escolher um lado, hesitou. Normalmente, Paulo prefere disputar pelo time dos ladrões, porque é muito chato ficar correndo atrás dos outros o tempo inteiro. Gosta mesmo é de fugir, driblar com o corpo, exibir agilidade, provocar o adversário. Mas dessa vez **acabou escolhendo o time da polícia, pois desejava perseguir cada um de seus amigos, apontar a arma bem no meio de suas cabeças, apertar o gatilho e simular com a boca o som das balas que rompem o cano pra caçar o seu destino** (MARTINS, 2018:28, grifo nosso).

Nesta passagem, o desejo de Paulo de se ver como agente policial se apresenta a um só tempo como uma dupla questão. Primeiro porque a escolha de integrar o time da polícia parece representar a vontade de tomada de poder, um tipo de poder que se exerce de maneira indiscriminada, na forma de poder soberano (AGAMBEN, 2013). No momento do confronto entre polícia e ladrão, como mostra a passagem, a decisão entre a vida e a morte do bandido parece estar nas mãos do policial.

Em segundo lugar, a escolha de Paulo em integrar o time da polícia configura como a representação da passagem do indivíduo oprimido que toma lugar do seu algoz. De maneira inocente, a figura do garoto apresenta certo distanciamento de identidade e de pertencimento do lugar que ocupa no mundo, da História que trouxe ele e seus amigos até ali. No mundo em que Paulo habita parecem existir apenas duas possibilidades: ser o oprimido ou ser o opressor.

No instante da escolha ingênua do menino em ser opressor é como se ele não percebesse que nesse lugar onde as figuras de polícia e ladrão parecem se distanciar na brincadeira em que participam, os dois lados são mais próximos do que ele imagina. O combate entre ambos gera mortes dos dois lados; a política governamental aplicada em prol da segurança como contenção dos corpos periféricos é uma máquina que oprime a todos.

1.3.

A caminho do indomável

*Existência?
Insistência
Resistência*

*Sei
Que após tombos e saltos
Sobrevivo
Com o joelho ralado
E o peito viciado em durex*

Alan da Rosa

Neste jogo de forças encenado em *O sol na cabeça* (2018), onde “a partida só é possível quando os dois times estão em campo” (MARTINS, 2018:53), as forças expressas a partir de um biopoder aplicado a partir de biopolíticas sobre o corpo periférico encontram uma força oposta. “Para cada ação uma reação e cada um que segure sua bronca” (p.54).

Apesar de o corpo periférico sofrer diversas sanções de liberdade, com o controle e a regulação de sua existência por políticas governamentais que se imprimem a partir de medidas agressivas de segurança, desempenhadas a partir da vigilância constante dentro e fora do morro, o livro mostra que tais medidas não são suficientes para aprisionar a potência dos indivíduos tornando-os corpos dóceis:

Quando parece que “tá tudo dominado”, como dizia o funk, no extremo da linha se insinua uma reviravolta que ressignifica a própria dominação como segunda. Aquilo que parecia submetido, subsumido, controlado, dominado, isto é, a vida, revela num processo mesmo de expropriação a sua positividade indomável e primeira (PELBART, 2015:21).

O conto “Rolézim”, mencionado anteriormente, se desenrola na praia com a presença vigilante da polícia. Segundo o narrador, os “canas” estavam escoltando o grupo, vigiando antecipadamente qualquer ação que pudesse acontecer ali.

André Lepecki (2011), autor que estuda performance, coreografia e dramaturgia, analisa o contexto urbano como um espaço onde o movimento social, de circulação, a dança e a mobilidade dos corpos seriam um fator político

em constante interdição. Para ele, o espaço urbano é como um palco onde a circulação seria uma espécie de dança, de prática política, encenada a partir de uma coreografia que ele nomeia coreopolítica.

No entanto, para Lepecki, no mesmo cenário onde a coreopolítica acontece, existe um importante fator de impedimento para a realização de tal performance de mobilidade urbana: a polícia, que para ele é:

Um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governamentalidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultramobilidade, uma vez que para a polícia nunca existe a contramão (LEPECKI, 2011:51).

A polícia em sua livre performance atuaria como um responsável por comandos coreográficos já pré-estabelecidos no imaginário histórico-social, visto que sua presença em si se configura como um comando coreográfico que dita o movimento e circulação populacional. A coreografia mobilizada pelo policiamento se funde em coreopolícia, que irá interferir no livre movimentar do corpo político.

Na trama que se desenvolve em “Rolézim” é possível perceber, a partir do entendimento de coreopolítica e coreopolícia de Lepecki, como os movimentos de um determinado corpo pode ser interditado pela já pré-coreografada ação da polícia:

Chegamo na praia com o sol estalando, várias novinha pegando uma cor com a rabeta pro alto, mó lazer. Saí voado pra água, mandando vários mergulho neurótico, furando as onda. A água tava gostosinha. Nem acreditei quando voltei e vi o bonde com mó cara de cu. **O bagulho é que tinha uns cana ali parado, escoltando nós. Tava geral na intenção de apertar o baseado, e os cana ali. Esses polícia de praia é foda. Tem dia que eles fica sufocando legal.** Eu acho que das duas uma: ou é tudo maconheiro querendo pegar a maconha dos outros pra fazer a cabeça, ou então é tudo traficante querendo vender a erva pra gringo, pros playboy, sei lá. Sei é que quando eu vejo cana querendo muito trabalhar fico logo bolado. Coisa boa num é! (MARTINS, 2018:12, grifo nosso).

No conto, “o rasta” que vendia pulseirinha de reggae “deu o papo pra ficar na atividade, que os verme tava de maldade naqueles dias. Mataram um boliviano

na areia, aí os cana tava sufocando” (p.14), mas o garoto explica que “tava de boa, só queria curtir mermo uma praia, fumar meu baseadinho na humilde” (p.14). Apesar disso, assistia o movimento à sua volta, via os “menózim” que rondavam uns “playboy”, “sem contar os camuflado de trabalhador, que ficam só de olho em quem tá de malote, esperando a boa” (p.13).

Viu quando “dois menó” levaram as coisas dos “playboys” desaparecendo no meio da multidão e torceu para que eles não fossem pegos pelos “verme”. Torcer contra os “vermes” aqui, se apresenta como torcer contra a força que os oprime, mas acima disso, torcer para que essa força não os capture.

Em “Rolézim” a polícia aparece majoritariamente ilustrada por denominações negativas como “verme” (p.14), “cu azul” (p.12), “filho da puta” (p.12); sua figura é a representação do Estado no processo de interdição da liberdade dos indivíduos e, por isso, o que se apresenta no conto é que se o Estado e a polícia estão contra eles, eles também estão contra a polícia, neste caso, contra o Estado. Como fica claro na passagem: “tem mais é que encher esses cu azul de bala” (p.12), o que se refere ao momento posterior a uma operação que ocorreu no morro, e que acarretou a morte de Jean, anteriormente mencionado.

A constante supervisão da polícia, para o narrador, aparece como um aspecto pessimista. Para ele, o fato de a polícia estar trabalhando demais “coisa boa num é” (MARTINS, 2018:12). No desenrolar do conto esta afirmação – “coisa boa num é” – se torna compreensível, pois demonstra que para o indivíduo periférico que sofre diversas interdições do Estado, principalmente na figura da polícia, o funcionamento da coreopolícia em forma de vigilância representa perigo à mobilidade do indivíduo, podendo custar sua liberdade.

Liberdade esta que será colocada em suspenso ao menor sinal de insegurança, já que, como fica claro na narrativa, é o próprio existir deste corpo periférico em trânsito que será classificado como perigo:

Tava na hora de meter o pé. E foi aí que rolou o caô. Nós tava tranqüilão andando, quase chegando no ponto já, aí escoltamos os canas dando uma dura nuns menó. A merda é que um dos cana viu nós também, dava nem pra voltar e pegar outra rua. Mas até então, mano, tava devendo nada a eles, flagrante tava todo na mente, terror nenhum. Seguimo em frente (MARTINS, 2018:15).

O “flagrante tava todo na mente” demonstra que a única prova que a polícia poderia ter contra eles, que era a maconha que possuíam, já havia sido

consumida, portanto, não havia como os culpar de qualquer ato. Desse modo, para o personagem, parecia não haver o que temer caso a polícia os confrontasse. Porém:

Quando nós tava quase passando na fila que eles armaram com os menó de cara pro muro, o filho da puta manda nós encostar também. Aí veio com um papo de que quem tivesse sem dinheiro de passagem ia pra delegacia, quem tivesse com muito mais que o da passagem ia pra delegacia, quem tivesse sem identidade ia pra delegacia (MARTINS, 2018:15).

O policial não oferece alternativas de saída. Ao que o garoto responde: “Não pensei duas vez, larguei o chinelo lá mermo e saí voador. O cana gritou na hora que ia aplicar. Passei mal, papo reto, fui correndo com o cu na mão, queria nem olhar pra ver qual ia ser” (p.15). Sem meios legais de manter sua liberdade, o menino cria sua própria saída: ele escapa. O garoto encena sua própria dança, outra dança, a partir da atuação já pré-coreografada da ação policial.

“Toda coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar” (LEPECKI, 2012:55). Ao se tornar sujeito da ação, o menino retoma para si o seu corpo como político no espaço:

O aparecimento do sujeito político: efeito e causa de um novo entendimento de coreografia. Ou seja, coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejo do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado (LEPECKI, 2012:56).

O garoto, que dentro das alternativas dadas pelo agente policial seria detido em todas elas, encontrou a possibilidade de escapar ao poder que o reprimia e encenar uma nova coreografia a partir da rachadura do sistema. O garoto escapa por meio de uma fenda aberta, que ele utiliza para encontrar um outro possível:

Não se trata de romantizar uma capacidade de revide e de resistência, mas sim de repensar a relação entre os poderes e a vitalidade social na chave da imanência. Poderíamos resumir esse movimento do seguinte modo: ao poder sobre a vida, biopoder, responde a potência da vida, biopotência. Ao biopoder responde a biopotência, ao poder sobre a vida responde a potência da vida. Mas esse “responde” não quer dizer uma reação, já que a potência se revela como o avesso mais íntimo, imanente e coextensivo ao próprio poder. Daí a dificuldade hoje de

separar o joio do trigo, de saber de que lado estamos. Isso significa, talvez, que a própria vitalidade social, quando dominada pelos poderes que a vampirizam, aparece subitamente como uma potência que já estava lá desde sempre, potência primeira que o poder persegue e sobre a qual ele se constrói e se ancora (PELBART, 2015:21).

Enquanto em “Rolézim” o personagem principal do enredo escapa ao poder e resiste no reencontro de sua potência, em “A história do Periquito e do Macaco” o desfecho se dá de forma diferente. As violências contínuas que se imprimem contra a população e que são realizadas pelo tenente Roberto de Souza, o Cara de Macaco, responsável pelas operações da UPP na Rocinha encontram um adversário que não se limita em escapar da opressão sofrida.

No desenrolar do conto, após as investidas do tenente contra o “Neginho” e o “playboy”, mencionadas no tópico 1.2, o Cara de Macaco desconta sua raiva em dois rapazes que ele encontra fumando na laje. O Buiú e o Limão, os rapazes detidos, são levados para um local chamado “casa do Mestre” e lá são espancados e humilhados durante toda a noite. O conto segue para o desfecho quando o Periquito da Rajada, integrante da boca e irmão de leite do Buiú, decide se vingar do tenente elaborando sua morte. O Periquito mata e bota fogo no corpo do Cara de Macaco, que nunca foi achado.

O assassinato do tenente Roberto de Souza pode ser visto como símbolo da ação em potência que se investe em contrapartida ao poder expresso na figura mais visível do Estado, que no livro é representado pela polícia, e que se imprime contra os corpos não só em “A história do Periquito e do Macaco”, como nas demais narrativas.

A elaboração da morte do oficial não se configura apenas na imagem personificada do assassinato do tenente, mas, acima disso, representa o momento do levante de um corpo secularmente despossuído, vigiado e punido por políticas de governo presididas através de medidas violentas e excludentes. Esse corpo, secularmente despossuído, quando esgotado se torna “indomável” (PELBART, 2015), nas palavras de Peter Pál Pelbart.

Esse corpo, que se recusa à submissão, ao queimar o cadáver do tenente atea fogo no poder que ele representa. O poder verticalizado do Estado e de suas instituições que visam governar a população.

2. O indomável dança

*Pegaríamos as coisas onde elas
crescem, pelo meio: rachar as coisas,
rachar as palavras.*
Gilles Deleuze

O estudioso André Lepecki²⁷ quando pensa em uma nova maneira de encenação coreográfica a partir de um corpo que dança sobre o chão rachado, insinua uma nova forma de se exercer como corpo político. Encontrar uma outra maneira de se colocar no mundo que reconhece dentro do sistema opressor - prefigurado em coreopolícia - uma fenda, uma brecha onde se pode realizar sua potência, que o autor nomeia coreopolítica.

Operar dentro dessa nova chave de pensamento sobre o corpo onde ele ao invés de ser submetido às forças externas reverbera sua própria potência, assim como inventa uma outra política é, para Peter Pál Pelbart²⁸, a nova maneira que se encontra de encarar a vida de que o poder se incumbiu. Produzir uma nova biopolítica, muito mais voltada para o poder criativo do corpo e para as possibilidades do corpo dentro desse campo da vida.

Sendo assim, ao encarar a vida em seu duplo viés entre o biopoder que incide sobre os corpos e a biopotência que emana deles, encontramos a fita de *Moebius* de que fala Pelbart:

O poder sobre a vida e as potências da vida. São como o avesso um do outro. Se você seguir em linha reta você chega ao outro e vice-versa. E a gente poderia, para testar essa hipótese, tomar algo que hoje em dia é cada vez mais essencial, a saber, o corpo (PELBART, 2007:58).

O sol na cabeça (2018) se desenvolve como a representação em seus contos da modulação existente entre essas forças em oposição que se unem como a fita de *Moebius*. É possível observar as nuances que se revelam no trânsito dos personagens que, ao mesmo tempo em que são impelidos por forças externas,

²⁷ LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: Ilha – Revista de Antropologia, UFSC, Florianópolis/SC, v. 13, n.1,2, 2011, p. 41-60. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em 13/03/2019

²⁸ PELBART, Peter Pál. “Biopolítica”, Sala Preta, 2007. n. 7 p. 57-65.

pelos poderes que de forma sucinta Peter Pál Pelbart aponta como “as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc” (2007:57), procuram formas de escapar manifestando sua potência.

Os contos se desdobram no entrecruzamento das relações de forças revelando que no lugar onde o poder sufoca, onde ele exaure os corpos, é justamente nesse ponto onde nasce a vitalidade social. A potência surge em contrapartida; as forças nas narrativas apresentam um ritmo ditado através de uma espécie de dança que é ora conduzida pelo poder externo, ora conduzida pela potência que reverbera do corpo.

Extrapolando a ideia de performance de André Lepecki nas coreografias encenadas entre a coreopolícia e a coreopolítica, e ampliando a ideia de dança entre as forças do biopoder e a biopotência, os personagens de Geovani Martins em *O sol na cabeça* (2018) dançam à medida que as relações de forças se apresentam.

A ativação da potência se mostra a partir da percepção dos desejos que movem os personagens, suas vontades e o ímpeto de controlar a própria existência, fazendo-os agir. Há nos personagens dos contos uma sede de vida propulsora que não se deixa capturar; é uma força que a todo tempo escapa, encontrando espaços vazios por onde insurgir, como no caso de “O rabisco”.

O conto aborda a história de Fernando, um pichador que deixa de atuar depois do nascimento do seu filho Raul. A narrativa gira em torno do conflito interno que acomete o personagem juntamente com a decisão de parar o “xarpi”. Fernando “queria mesmo se preocupar com a cria, em se manter vivo, presente. Mas pra isso, ele sempre soube, precisava deixar o xarpi de lado, deixar morrer o personagem que ergueu com cara e coragem. Ou então, no mínimo, se arriscar menos” (MARTINS, 2018:52), mas parar significava para ele “lutar contra os instintos” (p.52).

A questão central é desenvolvida a partir do paralelo entre o risco e o prazer da pichação, que são trabalhados no conto de maneira articulada: “tudo isso que é a pichação não teria o menor sentido se não houvesse tantos dispostos a tudo pra impedir as cores e os nomes que se espalham por ruas e propriedades. A partida só é possível quando os dois times estão em campo” (MARTINS, 2018:53).

A “cara e a coragem” de que fala o narrador se revela quando é percebida na narrativa que há uma espécie de batalha que se impõe ao pichador para impedi-lo de exercer sua arte. A pichação é entendida como uma contravenção, por isso, “pra quem veste a capa da justiça nesse tipo de situação, o pichador e o ladrão têm sempre o mesmo valor e o mesmo destino” (MARTINS, 2018:53).

A exposição dessas duas passagens revela perspectivas importantes. A primeira perspectiva se refere ao valor atribuído ao pichador e ao ladrão; a valoração atribuída aos corpos ou, mais precisamente, a subtração do valor desses corpos. A segunda remete à valoração desses corpos a partir do perigo que eles suscitam que, no caso do conto, se apresenta como o dano ou a apropriação da propriedade privada, que embora se realize de maneiras distintas serão repreendidas de forma similar.

A valoração dos corpos acontece a partir de um Estado regulamentador da vida, que age sobre a população, se utilizando de processos biológicos. A raça e a diferenciação da raça tagem o modo como irão ser exercidas as práticas de governo, a política voltada à população, a segurança e as instituições, que são, em suma, por onde se disseminam o poder.

A regulamentação da vida é assumida a partir dos cálculos feitos sobre ela, sobre o número de nascimentos, de mortes, de doenças, de crimes, procurando estabelecer a normalidade dentro dos cálculos sobre o que se espera que aconteça. Quais acontecimentos cabem dentro da normalidade calculada? A regulamentação da vida seria uma maneira de tornar a vida mais sadia, mais longeva, mais pura.

“Controlar a série de eventos fortuitos que podem ocorrer numa massa viva” (FOUCAULT, 1999:297) através de técnicas que passam pelo saber-poder médico, pela segurança, pelo controle da fome e das doenças, pela regulação da vida em geral, porém a maximização da vida para uma parcela da população, que é, pelo entendimento dessa pesquisa, a parcela que gera contribuições expressivas para o Estado e que, por esse motivo, é necessário “fazer viver” (p.304) tal contingente populacional. A percepção da população como aparato de geração de riqueza para o Estado, e para a qual devem ser regidas as medidas de melhoria da vida.

Dentro das elaborações de Michel Foucault, a biopolítica²⁹, que são as políticas de Estado instauradas a partir da diferenciação biológica, se instaura como uma técnica de poder responsável pela interferência nos modos de vida de uma determinada população.

Enquanto a biopolítica age em determinada porção da população como agente maximizador da vida, serve como meio de exclusão da vida que vale menos segundo os cálculos estabelecidos pelo Estado. Para essa vida considerada biologicamente menos válida, a qual não se investirão esforços para “fazer viver” e viver melhor, para essa vida, a biopolítica funcionará como forma de exclusão e exposição aos riscos de morte.

O mais sadio será o afastamento produzido entre as vidas que valem mais ou menos, o distanciamento e o abismo social, que promovem a ideia de superioridade biológica, ainda que não admitida. O racismo nessa função viabiliza a morte do outro, quando não real, a morte social.

A partir de outro ponto de vista, Achille Mbembe³⁰ fala de uma necropolítica, que é o atravessamento da violência sobre os corpos negros desde o tráfico negreiro, as colônias, a escravidão. A política de morte que hoje é uma associação entre soberania e biopolítica, na verdade, para o autor, é uma constante para os negros desde muito antes de se precisar valorar os corpos em termos de *bios*.

A pichação vai ser encarada no conto como um problema que deve ser vigiado, controlado e punido, assim como outros tipos de contravenções definidas por lei. A diferença que se estabelece aqui, e que se afasta dos contos trabalhados no capítulo anterior, é que a vigilância, o controle e a punição do personagem não parecem estar a cargo somente da polícia.

No decorrer da história fica claro que existem forças que se apresentam como impedimento para a atuação do personagem como pichador. Estas forças que o interpelam e que, no conto, se apresentam de forma ramificada atentam contra a sua vida. É o que demonstram os acontecimentos que se sucedem depois de o personagem Fernando se render aos seus instintos e voltar a pichar após três meses parado, motivado pelo nascimento do filho.

²⁹ FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade; curso no Collège de France (1975-1976); tradução Maria Ermantina Galvão.- São Paulo: Martins Fontes, 1999.

³⁰ MBEMBE, Achille. Necropolítica. Revista Arte & Ensaios. N.32. 2016. p. 123-151.

Enquanto subia o prédio para deixar sua marca, uma mulher grita: “pega ladrão!” (p.51), depois disso “de onde vieram os tiros não viu, impossível saber se foi polícia, milícia ou morador. O que na real pouco importa; na pista de madrugada sempre vai ser você contra o mundo” (MARTINS, 2018:52).

O trecho revela que para além do poder exercido através das instituições formais do Estado, existem outros tipos de poderes de controle que atuam sobre o indivíduo, demonstrando que em uma sociedade de controle (DELEUZE, 1992) a vigilância é permanente e exercida também através de outras instâncias.

O personagem entende a existência das forças que se exercem sobre ele, “conhece bem seus adversários, resultado de anos dedicados a enfrentá-los” (p.53), mas para Fernando o “rabisco tem a ver com eternidade, marcar sua passagem pela vida” (p.53). O narrador vai mostrando o personagem como um ser desejante, criativo e que se realiza no confronto com as forças que operam para mantê-lo sob controle:

Fernando, assim como a grande maioria das pessoas, **sentia a necessidade** de não passar batido pelo mundo, e quando viu já andava com todos os pichadores de sua rua. Era muito louco desvendar os mistérios da **arte proibida** [...]. **Queria** entrar pra história desse jeito, ser lembrado e respeitado pelas pessoas certas. Essa sempre foi sua maior motivação na hora de rabiscar. Mais do que fama, revolta ou estética, embora tudo isso conspirasse pra coisa toda fazer sentido. **Queria** mesmo marcar sua cidade e seu tempo, atravessar gerações na rua, se transformar em visual (MARTINS, 2018:53, grifo nosso).

O que se pode perceber a partir desta passagem é que o personagem se insubordina de diversas formas quando escolhe agir a partir de seus desejos, usando-os como propulsores de uma nova forma de estar na vida a partir da arte, uma forma política. Primeiro quando para ele não parece ser suficiente estar no mundo sem ser notado e para isso ele encontra uma solução que é a pichação; segundo quando exerce um tipo de arte - proibida - que dá a ele a possibilidade de se expressar e obter reconhecimento das pessoas que para ele são as que interessam.

Em uma realidade onde seu corpo é cotidianamente sujeitado a determinados espaços, se colocar no mundo como pichador parece ser um ato político de se fazer ser visto. Mas para além do visual artístico, se fazer ouvir; isso porque, como mostra o conto, Fernando representa indivíduos que foram historicamente subjugados e despossuídos de sua voz, dessa forma, apartados do exercício político de viver.

“Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso” (p.21), é o que afirma Jacques Rancière (2010). “Ou passou pela constatação de suas incapacidades materiais para ocupar o espaço-tempo das coisas políticas” (RANCIÈRE, 2010:21). O pichador, na elaboração de sua arte, obriga a sociedade a conviver com sua presença e a ouvir sua voz:

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza dor (RANCIÈRE, 2010:21).

Jacques Rancière se refere, nesta colocação, aos artesãos mencionados por Platão que não tinham tempo para exercerem sua posição política, pois todo o tempo de que dispunham era usado para o trabalho. O personagem do pichador cria um espaço-tempo próprio, um espaço-tempo que é a marca visível de sua voz pelas paredes da cidade, um espaço-tempo que não se refere apenas ao momento em que realiza o seu discurso, em forma de arte que se materializa sobre a superfície urbana, mas que continua a ressoar enquanto sobrevive exposta.

Fernando se anuncia, dessa forma, como um corpo político quando insere sua voz no espaço-tempo da cidade, falando pela parcela da população – que é a sua comunidade – silenciada durante séculos. É o que Jacques Rancière elabora como sendo a partilha do sensível, a partir do texto A estética como política³¹:

Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (RANCIÈRE, 2010:21).

O compartilhamento de vivências que é comum de uma mesma comunidade. Mas para além do fazer político da voz que manifesta o que antes era abafado, a enunciação dessa fala através da arte se faz duplamente política.

O personagem “já sabia o que ia fazer: (...). Ainda ia mandar uma frase dos Racionais: “Pesadelo do sistema não tem medo da morte”, e dedicar pros amigos

³¹ RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. Devires, Belo Horizonte. V. 7, N. 2, P. 14-36, Jul/Dez 2010.

que deram a vida pela arte” (MARTINS, 2018:53). A frase à qual o personagem se refere está presente na música “Artigo 157” do grupo de Rap Racionais Mc’s. O grupo é reconhecido nacionalmente por retratar em suas canções a vida do indivíduo negro, pobre e periférico no confronto constante com os mecanismos do Estado que os interpelam, bem como a vida do crime como uma resposta ao sistema opressor.

“Pesadelo do sistema não tem medo da morte” parece representar, nessas circunstâncias, o enfrentamento das forças externas que o subjugam. O sistema, neste caso, é a conjunção de forças que o interpela seja na figura expressa institucionalmente pelos mecanismos do Estado, pela população civil ou pela milícia, como está expresso no conto.

Sobre os Racionais Mc’s, Peter Pál Pelbart enseja que em seus estilos de vida precarizados, os integrantes da banda encontram uma maneira de inverter a ordem do capital e valorizar a própria vida:

Eu vou dar um exemplo muitíssimo concreto: um grupo de presidiários do Brasil ficou famoso ao compor e gravar sua música. O que seus integrantes estavam mostrando e vendendo era não só sua música, nem só suas histórias de vida escabrosas, mas também seu estilo, a sua singularidade, a sua percepção, a sua revolta, a sua causticidade, a sua maneira de se vestir, inclusive de morar na prisão, de gesticular, de protestar, em suma, sua vida. Seu único capital sendo sua vida no seu estado extremo de sobrevida e de resistência, é disso que eles fizeram um vetor de valorização, é essa vida que eles capitalizaram e que, assim, se autovalorizou e produziu valor. Nas periferias das grandes cidades brasileiras isso se amplia a cada instante: uma economia paralela, libidinal, axiológica, grupal ou de gangue, estética, monetária, política, feita dessas vidas extremas (PELBART, 2015:22).

Nesse domínio, onde o poder atravessou os corpos e as mentes, e a hierarquização da vida golpeia a subjetividade dos indivíduos fazendo-os desacreditar de sua própria força, nesse campo onde o corpo é despossuído, e a invenção é considerada impossibilidade; nesse lugar, onde se sucumbe, é preciso encontrar resistência. Resistir não seria aguentar impassível enquanto o poder sufoca. Seria, ao contrário, o reencontro com sua própria força, uma potência inventiva que subverte a ordem do poder em benefício próprio, usando o próprio corpo em prol de uma potência de vida, uma biopotência.

O uso da própria vida como vetor de autovalorização, além de uma forma de resistência, se apresenta como o caminho possível. É uma vida que entra em embate contra os poderes que a querem ver silenciada ou morta, na figura de uma

vida nua³². Essa nova vida, que não é a vida descartável proveniente dos termos de Giorgio Agamben (2002), que sucumbe despossuída de tudo e que só existe em um corpo que perambula sem força, essa nova vida capitaliza a sua existência.

Enquanto estava encurralado no prédio com a patrulha das pessoas que o esperavam lá embaixo, Fernando jogou a lata de tinta para mostrar que não era ladrão e gritou: “sou pichador!” e se sentiu vivo” (MARTINS, 2018:56), mas “depois dessa primeira tentativa de conversa, um morador abriu as portas do prédio e subiram os homens” (p.56).

Enfrentar os poderes que se imprimem sobre ele parece ser a única forma de estar realmente vivo. No conto, mesmo que o risco que se apresenta sobre o exercício da pichação seja, em seu extremo, a morte, para Fernando a arte da pichação se apresenta como a forma possível de existir: “Aquilo era sua vida e sua história, e, mesmo se sentindo fraco e egoísta, concordou que não podia mais lutar contra o inevitável” (MARTINS, 2018:58). Na hora da fuga, depois de conseguir escapar mesmo machucado, “conseguiu sonhar com o dia em que voltaria ali e mandaria seu nome em sequência nos dois prédios. Loki” (p.58).

2.1.

Poder e potência: um jogo de forças

No conto “Espiral”, diferentemente das narrativas apresentadas no capítulo anterior, o poder não está retratado na figura expressa pelo Estado ou pela polícia como imagens absolutas que refletem um tipo de autoridade que vem de cima, a partir de instituições oficiais. Como apresentados por Peter Pál Pelbart, na contemporaneidade “os mecanismos diversos pelos quais se exercem esses poderes são anônimos, esparramados, flexíveis. O próprio poder se tornou pós-moderno. Isto é, ondulante, acentrado (sem centro), em rede, reticulado, molecular” (2007:57), desse modo, as maneiras como ele se exerce interferem mais profundamente nas formas de agir.

³² AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I**/Giorgio Agamben; tradução de Henrique Burigo. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

A narrativa de “Espiral” se inicia com a descrição do narrador-personagem acerca do momento em que ele começa a perceber que sua presença, sua imagem, se apresenta como ameaça às pessoas com quem ele cruza na rua:

Começou muito cedo. Eu não entendia. Quando passei a voltar sozinho da escola, percebi esses movimentos. Primeiro com os moleques do colégio particular que ficava na esquina da rua da minha escola, eles **tremiam** quando meu bonde passava. Era estranho, até engraçado, porque meus amigos e eu, na nossa própria escola, não metíamos **medo** em ninguém. [...] Andando pelas ruas da Gávea, com meu uniforme escolar, me sentia um desses moleques que me intimidavam na sala de aula. Principalmente quando passava em frente do colégio particular, ou quando uma velha segurava a bolsa e atravessava a rua pra não topar comigo. Tinha vezes, naquela época, que eu gostava dessa sensação. Mas, como já disse, eu não entendia nada do que estava acontecendo (MARTINS, 2018:17, grifo nosso).

Não é possível através da descrição do conto afirmar qual a identidade do personagem, pois a única característica ressaltada sobre o garoto é o uniforme escolar. Há apenas a explicitação que marca a diferença entre os “moleques do colégio particular” e “andando pelas ruas da Gávea, com meu uniforme escolar”, dando a entender que o personagem se veste com o uniforme escolar do Estado ou do município do Rio de Janeiro. O que se pode inferir a partir dessa informação condiz apenas com o imaginário que se cria através de uma identidade que seria capaz de produzir medo.

O medo parece o tom norteador do conto, assim como o motivo pelo qual ele se estabelece tem relação com a imagem do sujeito. Considerando que o medo é um sentimento, um afeto, mas que não se desenvolve espontaneamente é necessário pensar sobre como se concebe um padrão de julgamento sobre indivíduos que se baseia quase única e exclusivamente pela sua aparência, e que suscita sensação de desespero.

A identidade do menino, como se pode perceber a partir do conto, é formulada através do olhar externo. Tal construção que, de início, é incompreendida por ele, passa a ficar mais clara para o personagem à medida que cenas como essas se repetem.

Apesar da assertividade de Peter Pál Pelbart sobre a maneira acentrada com que o poder se desenvolve na contemporaneidade, não podendo ser mensurado apenas a partir de instituições formais, o aprisionamento da identidade pressuposto a partir de uma imagem que causa medo no conto “Espiral”

rememora o passado escravocrata brasileiro e o desdobramento de uma estrutura racista que teve suas bases no período colonial.

Em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), o psiquiatra, filósofo e ensaísta martinicano Frantz Fanon, expõe no capítulo “A experiência vivida do negro” o momento da sua percepção como negro a partir do confronto com o ambiente ao seu redor. Frantz Fanon elabora a sua argumentação empírica sobre o “esquema corporal, um esquema histórico-racial” (FANON, 2008:105) que foi estabelecido não através de estudos científicos, “mas pelo outro, o branco, que os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas” (p.105).

Frantz Fanon discorre sobre a descoberta do peso do seu corpo no mundo, um corpo preto: “Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas” (p.105). No conto “Espiral”, apesar de não haver menção explícita à identidade do personagem, a sequência de confrontos cotidianos que o garoto enfrenta se assemelha à defrontação sobre a qual Fanon fala quando se refere ao Outro, o branco:

Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me **assustava** com o **susto** da pessoa e, quando via, era eu o motivo da **ameaça**. Prendi a respiração, o choro, me segurei, mais de uma vez, pra não xingar a velha que visivelmente se incomodava de dividir comigo, e só comigo, o ponto de ônibus (MARTINS, 2018:18, grifo nosso).

Embora não esteja demonstrada a imagem de uma identidade negra, encontra-se forte semelhança entre as maneiras como discorrem o narrador-personagem de “Espiral” e Frantz Fanon sobre o medo que suas figuras geram, forçando-os ao entendimento sobre o “esquema corporal” que ambos detêm:

“Olhe, um preto!” Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso. “Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia. “Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente. “Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível (FANON, 2008:105).

Embora no início o garoto não entenda o porquê do temor das pessoas quando o veem nas ruas da Gávea, ao perceber o poder que exercia através de sua imagem, decide usá-la a seu favor, utilizando-se do próprio imaginário criado

antecipadamente pelas pessoas para jogar contra elas. O personagem decide usar o que os outros esperam dele a partir de uma construção de medo e violência remetidos à imagem que ele representa, para fazê-los sofrer do mal que o aprisiona, assim como a Fanon quando afirma: “o branco que impiedosamente me aprisionava” (FANON, 2008:106).

A primeira vítima do garoto foi uma “velha”. Ela se mostrava insegura, olhando sempre em volta, esperando por ajuda, e então o menino começou a chegar mais perto, “mirando diretamente a bolsa, fingindo estar interessado no que pudesse ter ali dentro, tentando parecer capaz de fazer qualquer coisa pra conseguir o que queria” (p. 18). A senhora começou a se afastar do ponto de ônibus, e então ele decidiu segui-la. A senhora andava cada vez mais rápido, mas ele aumentava também sua “velocidade, ia sentindo o gosto do medo, cheiro de poeira de outras épocas” (p. 19). Nesta passagem, fica mais clara a menção ao passado colonial brasileiro e a construção de um imaginário social que se estabelece a partir da diferenciação da raça.

No prosseguimento do conto, quando termina a perseguição de sua primeira vítima, o menino se sente culpado ao lembrar da velha e do seu pavor. Sente- mal por ter ido tão longe, mas logo a culpa passa ao pensar que a velha tremia de pavor antes mesmo de ele ter demonstrado qualquer perigo. A velha que “tremia de pavor antes mesmo de que eu desse qualquer motivo, com certeza não imaginava que eu também tivera avó, mãe, família, amigos, essas coisas que fazem nossa liberdade valer muito mais que qualquer bolsa” (MARTINS, 2018:19).

O menino sentia necessidade de continuar com as perseguições, já que os outros não parariam de colocá-lo na posição de agente do medo. Passou a ter vítimas variadas, “homens, mulheres, adolescentes e idosos. Apesar da variedade, algo sempre os unia, como se fossem todos da mesma família, tentando proteger um patrimônio em comum” (p. 19).

Nesta passagem, se faz necessário pensar a que “patrimônio em comum” o garoto se refere. Reestabelecendo as proposições feita pelo professor Jessé Souza sobre o acesso desigual das diferentes classes sociais aos capitais econômico, cultural e social, e estendendo o tema mais adiante nas questões que o autor trata

em *A elite do atraso* (2017), é possível pensar esse assunto a partir da ideia de “luta por recursos escassos” (SOUZA, 2017:93) e meritocracia.

A meritocracia é o sistema que gira em torno dos privilégios ao acesso dos capitais econômico, social e cultural pela classe média, mas principalmente o privilégio que se manifesta através do capital cultural, recurso difundido de forma desigual e que tem relação direta, mais uma vez, ao contexto familiar.

O capital cultural, como percebido por Jessé, é “tão indispensável para a reprodução do capitalismo como o próprio capital econômico” (SOUZA, 2017:91), por isso, é por meio dele onde se manifestam os maiores privilégios da classe média, sendo o capital cultural, na visão do autor, o motivo dessa classe tentar combater o acesso das camadas mais baixas a esse bem imaterial de maneira tão ferrenha.

Jessé Souza explicita que “a classe média é a classe por excelência da falácia da meritocracia” (p.95). Isso porque para alcançar os recursos escassos que estão cada vez mais restritos dentro da dinâmica social, ela dispõe de um conjunto de privilégios que são tornados invisíveis no processo de aquisição de prestígio social, bem como de aquisição de recursos materiais.

Pensar na defesa do “patrimônio em comum” de que fala o narrador-personagem é pensar não apenas na parte visível do patrimônio, que significa na maior parte das vezes os bens materiais; artigos que podem ser roubados, furtados, se tornando o motivo do temor mais evidente demonstrado no conto. Porém, o maior patrimônio em comum que possuem as vítimas da narrativa são todos os privilégios ocultados dentro do sistema capitalista, que além de os distanciarem socialmente dos indivíduos secularmente despossuídos, ainda aprisiona tais indivíduos na posição de agentes do medo.

No prosseguimento do conto, o garoto continua suas perseguições encarando-as como experimento, “estudo sobre relações humanas” (p. 19), mas decide se concentrar em apenas um alvo. Encontrou-o um dia, andando pela rua à noite, quando os dois trombaram e o homem, imediatamente, levantou os braços para se render ao que ele acreditava ser um assalto. O garoto então não teve dúvidas de que ele seria sua próxima vítima de perseguição. Passou a seguir o homem, “invisível”, até sua casa, com a família, até o trabalho. Observava suas

filhas e esposa, no que ele considerava um “verdadeiro comercial de margarina, com exceção da babá, que os seguia vestida toda de branco” (p. 21).

Neste trecho, assim como quando o autor menciona o uniforme escolar, não é feita qualquer alusão às identidades dos indivíduos. Porém, assim como o uniforme que o menino usa, o fato de a babá estar “vestida toda de branco” a uniformiza, assim como marca o seu distanciamento dos patrões, diferenciando-a. A família vive um “comercial de margarina”, mas a babá está na cena exclusivamente a trabalho, servindo à família.

O uniforme branco de babá apresentado no conto representa uma marcação social nítida que é perceptível no cotidiano carioca contemporâneo, ainda com vestígios muito próximos da realidade vivida no período colonial; quando as escravas eram encarregadas de criar os filhos dos patrões como seus, sendo vistas “quase” como parte da família, como explicita Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala* (1933). Aqui, a figura da babá vestida de branco exemplifica de maneira esclarecedora como ainda funcionam os lugares sociais dentro das diferentes classes sociais, mesmo que o fator racial não seja o preponderante.

A presença “invisível” do personagem na rotina do homem demonstra que passar despercebido em sua invisibilidade é algo que se naturaliza no cotidiano. Quando o sujeito não se apresenta como sendo agente de pavor, se apresenta pela anulação da sua presença, de forma invisível.

O garoto decide agir de acordo com o que se espera dele, como uma forma de atestar aquilo que projetam sobre sua imagem quando a enclausuram em um estereótipo que o fere, o sujeita, mas usando-a em seu benefício, tomando para si o poder, transformando-o em potência de agir nesse jogo que é a relação entre o Eu e o Outro.

Foram três meses de observação até que Mário, o homem vítima de perseguição, percebesse a presença constante do menino que, por sua vez, rondava cada vez mais perto, instigando ainda mais seu medo.

O garoto sentia que a história caminhava para o fim, mas não sabia qual seria e também tremia em pensar nas possibilidades. Seguiu o homem até o apartamento e não fez questão de se esconder: “Mário, completamente transtornado, segurava uma pistola automática” (p. 22). Nesse momento, o garoto

percebe que para levar a perseguição adiante, seria preciso ter também uma arma de fogo.

O título do conto, “Espiral”, tem um sentido bastante elucidativo quando percebido como uma forma de circuito, uma engrenagem que faz mover o sistema de estrutura histórico-social racista, fazendo-o girar em torno das mesmas questões de maneira infindável, já que a espiral se retroalimenta. O menino é um produto do meio que o projeta.

A palavra *vítima* empregada na narrativa diversas vezes para se dirigir às pessoas escolhidas para perseguição deve ser analisada com certa cautela, pois, neste circuito histórico-social em que o conto se debruça, a primeira vítima parece ser o menino. A partir do olhar externo dos indivíduos que circulam à sua volta, moldados de acordo com a construção de narrativas simbólicas e culturais que envolvem a estereotipização da imagem violenta do negro, o personagem é aprisionado a um estigma.

Este estigma como apresentado no conto vai conduzir a escolha das ações posteriores do garoto que, conscientemente, decide usar o estigma em volta de sua imagem como seu aliado. O personagem entra neste jogo como agente do medo, inicialmente, como forma de extrair prazer daquilo que o submete. Decide tomar para si o poder e o controle das situações cotidianas às quais enfrenta.

Portanto, pensar a ideia de vítima nessa conjuntura com base em que narrativa? A narrativa de um possível assalto onde a vítima será momentaneamente desapossada de seus pertences materiais; de seu patrimônio construído a partir de seu próprio esforço-privilegio? Ou a narrativa da vida que foi secularmente despossuída de todas as formas pelos aparelhos sociais e estatais, e que agora recorre a meios extremos de sobrevivência?

Ao apropriar-se do seu corpo como vetor de potência perante o Outro, o personagem representa um fazer político do próprio corpo. Trata-se de enfrentar uma biopolítica que o atravessa, para elaborar uma outra biopolítica possível. Na narrativa a potência do corpo é um novo fazer biopolítico enquanto o personagem encara a situação como um jogo. Nestas circunstâncias, a forma de se colocar imperativamente sobre a realidade que o subjugua manifesta plena potência de existir.

O conto se encerra sem que se saiba qual é a escolha do garoto: levar o jogo adiante com a aquisição de uma arma de fogo ou abrir mão do prazer de jogar com a sua existência. O fechamento da espiral, esse circuito onde não se enxerga o fim, não se dá efetivamente no conto. Porém, a dúvida em aberto sobre o fechamento da espiral alimenta a ideia de um sistema maquínico que se exerce a partir do contraponto entre poder e potência.

2.2.

Potência metamorfoseada

*O delírio do verbo estava no começo,
lá, onde a criança diz:
eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não
Funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo,
ele delira.*

Manoel de Barros

Breno, personagem do conto “O caso da borboleta” parece ávido para decifrar o mundo. Tem desejo de entender das coisas, se pergunta sobre lagartas, sobre o que o beija-flor bebe. Seu sonho é ganhar voo como piloto de avião ou jogador de futebol. A avó de Breno sempre diz: “Lagarta queima o dedinho e come planta, mas vira borboleta. Ninguém nasce borboleta” (p.33). Certa vez, ela lhe contou que “o pozinho da borboleta, se batesse no olho, deixava cego. Ficou com medo de passar mal” (p.35) quando tentou salvar uma borboleta que caiu no óleo onde avó havia feito batata frita para o almoço.

Ficou imaginando se fosse ele, imerso no óleo dentro de uma panela que cabia crianças. “Seu cabelo cheio de óleo, seus olhos, ouvidos, nariz, boca” (p.35), lambeu o dedo para imaginar melhor como seria e o gosto era terrível. A borboleta estava morta, decidiu então que “seria seu bicho preferido, caso não passasse mal por conta daquela lambidinha no dedo” (p.35). Pensou mais uma vez consigo mesmo: “Ninguém nasce borboleta. Sentiu medo e uns treco no estômago, se apavorou achando que era consequência do pozinho que cega quando cai no olho, e depois dormiu” (p.36).

O menino de “O caso da borboleta” se abre para a produção de um imaginário que dá a ele a possibilidade de ser outras coisas. Breno não está preso a um lugar social, e seus desejos e vontades não são limitados por esse lugar. O garoto transforma o real em fantasia, projetando seu corpo livremente na existência. Possui curiosidade e indaga os eventos que se apresentam, constrói seu próprio universo sem reconhecer limites. Sem que o exterior o interdite, tudo é potência.

O biopoder que parece dimensionar o direcionamento da vida de que se incute não se mostra visível aqui, no exemplo do conto “O caso da borboleta”. O personagem de Breno caracteriza um lugar anterior ao momento de apreensão e captura das forças que emanam do corpo, a partir de seu poder de invenção.

Suporia que Breno é a representação de uma potência ainda não capturada, um corpo que ainda não se deparou com o questionamento de suas subjetividades, uma vida que ainda não teve o corpo cerceado pelo exterior. O menino se apresenta com plena vitalidade em seu modo de existência.

Se, por um lado, existe o momento de luta contra os poderes que ingerem a existência de fora para dentro, o momento da elaboração de uma biopotência que se contrapõe ao biopoder, tentando escapar pelas brechas, por outro, Breno parece se situar no instante anterior ao embate dessas forças, no ponto em que sua potência é ainda a maior força que existe.

Porque essa é uma das consequências da ingerência do poder: abafar a potência dos indivíduos fazendo-os desacreditar da própria força, do valor da sua vida, do trabalho, das suas competências, da identidade, dos modos de existir no mundo. O poder ultrapassou a gerência dos corpos de maneira exterior, agindo de fora para dentro. Por isso dizer que os mecanismos do poder engendraram na molécula, no mais profundo das subjetividades dos indivíduos:

“Ninguém nasce borboleta”, pensou Breno. Depois disse baixinho: “A borboleta é um presente do tempo”. Lá fora, ela, a borboleta, não pensava nada disso. Ocupava-se em voar pela noite de árvore em árvore. Era azul e sem dúvida um dia havia sido lagarta. Breno tem nove anos e é uma criança, mas quando Breno for adulto vira homem e não borboleta, e homens não voam. Sonho de Breno é voar, seja como piloto de avião ou jogador de futebol. Como borboleta, Breno nunca chegou a pensar, tem nove anos, mas sabe que é menino e não lagarta. A avó de Breno sempre diz: “Lagarta queima o dedinho e come planta, mas vira borboleta. Ninguém nasce borboleta (MARTINS, 2018; 33).

Apesar do entendimento de Breno em saber que não há possibilidade de nascer borboleta, antes de tudo porque nem a própria figura da borboleta nasce em sua forma final, passando, desse modo, por modificações em sua existência, o menino não refuta pensar como seria se ele fosse uma. Quando se imagina dentro da panela cheia de óleo, como se fosse o inseto que caiu e está preso, Breno inventa possibilidades.

Para ele, dentro de sua inventividade, suas realizações também parecem possíveis, assim como os seus sonhos de voar “seja como piloto de avião ou jogador de futebol”. No conto, a figura de Breno está aberta aos rearranjos da existência, como se mesmo tendo nascido em um lugar onde possivelmente sua subjetividade poderá ser apreendida, ele ainda goza da capacidade de se metamorfosear, assim como a lagarta.

Dessa forma, se uma lagarta que queima o dedinho vira borboleta, um menino como ele pode vir a ser um piloto de avião ou jogador de futebol. Aqui, a sua potência de ser ainda não foi apreendida, ela está em livre devir.

Na passagem que diz: “quando Breno for adulto vira homem e não borboleta, e homens não voam” (p.33), a colocação poderia ser pensada a partir da apreensão da potência pelas forças exteriores no estágio adulto da vida. Mas por que homens não voam? Ou por que homens não se deixam voar? Peter Pál Pelbart indaga: “Se a vida deve livrar-se de todas essas amarras sociais, históricas, políticas, não será para reencontrar algo de sua animalidade desnudada, despossuída?” (p.64).

Suporia que a animalidade da vida adulta é cooptada no meio do caminho, nas capturas rotineiras sofridas pelos diversos mecanismos do poder. Mas, no conto, a animalidade parece se apresentar ainda em estado bruto, antes das intervenções que farão com que ela se esvaia.

Para Kuniich Uno, filósofo japonês crítico de Artaud, “um genital inato é alguém que tenta nascer por si mesmo. Produzir em si um segundo nascimento, a fim de excluir o nascimento já dado, biológico, determinado. Ser inato é não ter nascido” (UNO, 2007:65 *apud* PELBART). Sendo assim, não se curvar às determinações impostas pelo espaço-tempo do nascimento primeiro e se botar para nascer de novo, dentro do vasto campo das subjetividades, parece ser uma das formas possíveis de sobrevivência:

O genital inato é a história de um corpo que coloca em questão seu corpo nascido, com suas funções, órgãos representantes das ordens, instituições, tecnologias visíveis ou invisíveis que pretendem gerir o corpo. Um corpo que a partir, ou em favor de um corpo sem órgãos, desafia esse complexo sóciopolítico que Artaud chamou à sua maneira de “juízo de deus”, mas que nós chamaríamos hoje de biopoder. O que é um corpo que recusa este biopoder que se abate sobre ele e que exige, reivindica o direito de nascer de novo. Essa recusa do nascimento dado, em favor de um autonascimento, não equivale ao desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar (PELBART, 20017:65).

A questão seria então o que fazer para ser capaz de manejar os atravessamentos do poder, esse biopoder. Como ser capaz de resistir a ele, de inverter a ordem do poder em benefício próprio, de enganá-lo? Se esse biopoder é uma força que controla, regula, vigia, pune e mata, mas que acima de tudo garante a vida através de uma biopolítica, então como trabalhar o campo de forças do poder reverberando através do corpo, da própria vida, uma potência que já estava lá, mas que foi abafada?

Posteriormente à captura, no momento em que se deixa de voar, em que o corpo é contido em sua potência e a animalidade despossuída, neste momento, é preciso nascer de novo; nascer de outra forma. Recusar um lugar de nascimento já dado, onde as subjetividades são restringidas, proclamando um autonascimento. Reencontrar a animalidade que foi abafada pelo poder ou se fazer nascer de novo, metamorfosear como a lagarta, virar borboleta.

Considerações finais

Esta dissertação teve como intuito pensar o livro de contos *O sol na cabeça* (2018) a partir das representações dos lugares sociais daqueles que habitam a cidade do Rio de Janeiro, entendendo-o como uma espécie de retrato ficcional da dinâmica político-social impressa no cotidiano carioca. Isso porque, as inquietações que compõem a pesquisa se formaram de maneira empírica, a partir dos afetos que a cidade suscita. O embate com as forças que procurei investigar em *O sol na cabeça* (2018) se revelam no meu próprio deslocamento pelas ruas do Rio; são forças observáveis, embora, como forças, não possam ser capturadas.

A investigação dessas forças a partir das imagens e personagens do livro me mostraram a interdependência entre elas; uma coexistência que se dá abruptamente, às vezes. Outras vezes nem tanto. Porém, essas forças caminham juntas, em relação. Para se enxergar a potência é preciso conhecer o poder e vice-versa:

Muito cedo o próprio Foucault intuiu que aquilo mesmo que o poder investia - a vida - era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reviravolta inevitável. Mas talvez ele não tenha levado essa intuição até as últimas consequências. Coube a Deleuze explicitar que ao poder sobre a vida deveria responder o poder da vida, a potência 'política' da vida na medida em que ela faz variar suas formas e, acrescentaria Guattari, reinventa suas coordenadas de enunciação (PELBART, 2002: 40).

Nesta pesquisa fica perceptível o caminho de resistência – que se revela através da ação – trilhado pelos personagens na busca de dominar sua própria enunciação, controlar a sua própria existência em vez de se deixar controlar pelo poder que vampiriza a vitalidade social. Em contrapartida às construções sociais que desprezam as formas de vida não hegemônicas surge uma força que capitaliza a própria existência.

É preciso encarnar uma outra biopolítica que já não é mais “como o poder sobre a vida, mas como a potência da vida” (PELBART, 2002: 40). A vida excluída, a vida exposta, definida como braçal, como puro corpo apartado da mente, a vida nua, me utilizo dos termos de Giorgio Agamben (2002), que foi convertida em um bem explorado pelo poder e pelo capital, ganha novo

significado e, nessa nova lógica, nessa nova articulação biopolítica, os modos de vida são o próprio capital e não está mais a serviço dele.

Como fala o escritor uruguaio Eduardo Galeano (1995) sobre os tambores que soam na cidade junto com os tiros. É certo que a polícia mata e violenta a população e que nesta cidade onde o Cristo vistoso ilumina as vidas, apenas algumas delas parecem ser tocadas pela generosidade que o monumento emana, como fala Galeano. Mas para o povo que o Cristo não resguarda é preciso tocar os tambores; convocar os deuses. Tocar os tambores é também tocar a própria existência com novas armas, com outro ritmo.

Como a Dona Iara do conto “O mistério da vila”, que resiste com suas práticas em seu terreiro, com a sua gira. “Quando é noite de macumba, tudo ganha mistério” (MARTINS, 2018:91), é preciso reascender o mistério da vida como se ascende o cheiro da macumba; tocar os tambores e convocar os deuses.

É preciso coreografar novas saídas além das impostas pela já pré-coreografada dinâmica de exclusão; uma nova coreografia que vai além da despossessão e que usa o chão rachado, os espaços vazios, para fazer desvios; jogo de corpo, usar a ginga para escapar. Ser como um capoeira, *Katinguelê* – criança iniciante na capoeira –, e fazer uso do corpo e da ginga a um só tempo para dança e luta. A arte da guerra encenada com outro ritmo.

Ter sua animalidade libertada, assim como a criança, que na falta de podas externas ou internas expõe suas potencialidades e animalismos; se põe em devir. Não se deixar capturar pelas forças que docilizam e sufocam a potência, mas, em caso de captura, nascer de novo. Tomar o controle para si da sua própria existência.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua** / Giorgio Agamben; tradução de Henrique Burigo. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Estado de Exceção**. Trad. Iraci D. Poleti, São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. **Por uma teoria do poder destituente**. Palestra pública. Atenas, 16/11/2013. Disponível em: <http://lucianoalvarenga.blogspot.com/2014/02/por-uma-teoria-do-poder-destituente-de.html>. Acesso em: 08/03/2019.

_____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Nudez**. Roma: Nottetempo, 2009, pp. 67-70.

_____. **Mais além dos direitos do homem**. Tradução: Murilo Duarte Costa Corrêa. Tradução original, em italiano: AGAMBEN, Giorgio. *Al di là dei diritti dell'uomo*. In: *Mezzi senza fine: notte sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998, p. 20-29.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil: o longo caminho** / José Murilo de Carvalho. – 16ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

COELHO, J. P. B. **Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta: sobre um legado de guerras coloniais nas ex-colônias portuguesas**. Portuguese/African Encounters : An Interdisciplinary Congress. EUA, 2002.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, s/d.

_____. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos**; O esgotado/ Gilles Deleuze. Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p.112.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **A literatura e a vida**. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**/ Jean Delumeau; tradução Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. — São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires Autobiográficos** – a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO e NAU Editora, 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**; tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I, a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Em defesa da sociedade; curso no Collège de France (1975-1976)**; tradução Maria Ermantina Galvão.- São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Nascimento da Biopolítica; curso no Collège de France (1978-1979)**; tradução Eduardo Brandão. - São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. **Segurança, território, população. Curso no Collège de France (1977-1978)**; tradução Eduardo Brandão. - São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A Ordem do Discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FUGANTI, Luiz. **“Onde há presença da potência o poder não cola”**. 2007, Escola Nômade. Disponível em: <http://escolanomade.org/2016/02/23/onde-ha-presenca-da-potencia-o-poder-nao-cola-conferencia-transcrita/>. Acesso em: 28/02/2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**, 50ª edição. Global Editora. 2005.

GALEANO, Eduardo. O Livro dos Abraços. Porto Alegre: L&PM, 1995.

HALL, Stuart. **A questão multicultural**. In. HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARDT, Michael. **Império./** Michael Hardt; Antonio Negri. Tradução de Berilo Vargas.- 2ªed. - Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Multidão./** Michael Hardt; Antonio Negri. Tradução Clóvis Marques. - Rio de Janeiro: Record, 2005.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. GOMES, Ana Suelen Tossige. **O estado de exceção no Brasil republicano**. In Revista Direito e Práxis, Rio de Janeiro, Vol. 08, N.3, 2017, p. 1760-1787.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. In: Ilha – Revista de Antropologia, UFSC, Florianópolis/SC, v. 13, n.1,2, 2011, p. 41-60. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em 13/03/2019.

LOPES, Silvia Regina Pontes. **A cisão moderna entre o homem e o cidadão e a exclusão política do preso no Brasil**: a relação entre cidadania e direitos humanos a partir de um diálogo entre Hannah Arendt, Giorgio Agamben e Chantal Mouffe. Revista de informação legislativa, v.45, n.177, p.57-66, jan./mar. 2008.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça: contos.** - 1ªed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Portugal: Antígona, 2014.

_____. “Necropolítica”. *Public Culture*, 15 (1), 2003: 11-40.

MIGNOLO, W. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.** Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

NEGRI, Antonio. **Quando e como eu li Foucault.** Organizado e traduzido por Mario Antunes Marino.- São Paulo: n-1 edições, 2016.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do; PENNA, João Camillo; FARIA, Alexandre (orgs.). **Modos da Margem:** figurações da marginalidade na literatura brasileira/ organizadores Alexandre Faria, João Camillo Penna, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio. -1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

PELBART, Peter Pál. **“Biopolítica”**, Sala Preta, 2007. n. 7 p. 57-65.

_____. **Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo...** Saude soc. São Paulo, 2015. vol. 24, suppl 1, pp. 19-26.

_____. **Poder sobre a vida, potência da vida.** Porto Alegre, 2002 *Revista Lugar Comum*. n. 17 pp. 33-43.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política.** Devires, Belo Horizonte. V. 7, N. 2, P. 14-36, Jul/Dez 2010.

_____. **A partilha do sensível:** estética e política/ Jacques Rancière; tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; ed. 34, 2005.

RESENDE, Beatriz. Escrevendo a cidade: Prosas cariocas. In: *Contemporâneos: expressões da literatura no século XXI.*- Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato.** – Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

_____. **Subcidadania brasileira: para entender o país além do jeitinho brasileiro.** - Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo** / VladimirSafatle. – 2. Ed. Ver.; 2. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos.** Ensaio sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?;** tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. - Belo Horizonte Editora UFMG, 2010.

Documentos audiovisuais:

Ônibus 174. Direção: José Padilha e Felipe Lacerda. Roteiro: José Padilha e Bráulio Mantovani. Cinematografia: Marcelo Duarte e César Moraes. Brasil. Zazen Produções, 2002, 150 min.

A 13ª Emenda. Direção: Ava DuVerney. Roteiro: Ava DuVerney e Spencer Averick. Cinematografia: Hans Charles e Kira Kelly. Estados Unidos. Kando Films, distribuição Netflix, 2016, 100 min.

Sites:

ALEX, E. (26 de Março de 2018). **Escotilha**. Acesso em 21 de Fevereiro de 2019, disponível em Escotilha: <http://www.aescotilha.com.br/literatura/ponto-virgula/o-sol-na-cabeca-geovani-martins-companhia-das-letras-resenha/>

EVARISTO, C. (2005). **Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora***, 1-15.

MARTINS, G. (26 de Junho de 2018). **A literatura vigorosa de Geovani Martins**. (T. PUC-Rio, Entrevistador)

_____. (06 de Março de 2018). **Época**. Acesso em 21 de Fevereiro de 2019, disponível em Época: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>

MARTINS, G. (02 de Abril de 2018). **Geovani Martins comenta 'Rolézim', um de seus contos**. (P. BIAL, Entrevistador).

OLIVEIRA, H. (14 de Agosto de 2018). **Revista Rever**. Acesso em 21 de Fevereiro de 2019, disponível em Revista Rever: <https://reveronline.com/2018/08/14/me-tratam-como-excepcional-porque-nao-buscam-a-cultura-produzida-na-favela-diz-geovani-martins/>.

PASCHE, M. (Maio de 2018). **Jornal Rascunho**. Acesso em 21 de Fevereiro de 2019, disponível em Jornal Rascunho: <http://rascunho.com.br/narrativas-do-nosso-subsolo/>.

VELOSO, C. (11 de Abril de 2018). **Facebook**. Acesso em 21 de Fevereiro de 2019, disponível em Facebook: <https://www.facebook.com/FalaCaetano/posts/voc%C3%AA-na-cabe%C3%A7a-geovani-martins-j%C3%A1-faz-umas-semanas-nem-sei-se-voc%C3%AA-gostou-do-tre/1422733707831057/>.