Performance e escrita em produções literárias marginais-periféricas de Allan Santos da Rosa e Dinha

Performance and writing in marginal-peripheral literary productions of Allan Santos da Rosa and Dinha

Karina Lima Sales[1]

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143333

RESUMO: O texto analisa contos do livro *Reza de mãe*, de Allan Santos da Rosa e poemas do livro *Onde escondemos o ouro*, de Dinha, sob a perspectiva de essas produções literárias marginais-periféricas configurarem-se como escritas performáticas impregnadas de perturbações sociais, delineando saberes, estabelecendo trocas, transgredindo a realidade, evocando-a e recriando-a literariamente. É das experiências e vivências dos autores que se constitui essa literatura-performance, entremesclando-se o vivido e o criado.

ABSTRACT: The text analyzes tales from the book *Reza de*

[1] Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.

mãe, by Allan Santos da Rosa and poems from Dinha's book *Onde escondemos o ouro*, from the perspective of these marginal-peripheral literary productions to be configured as performative writings impregnated with social disturbances, delineating knowledge, establishing exchanges, transgressing reality, evoking it and recreating it literarily. It is from the experiences of the authors that this literature-performance is constituted, blending the lived and the created.

PALAVRAS-CHAVE: Escritas performáticas; Literatura marginal-periférica; Allan Santos da Rosa; Dinha.

KEYWORDS: Performative writings; Marginal-peripheral literature; Allan Santos da Rosa; Dinha.

O campo da performance é vasto, e seus estudos e práticas, cada vez mais expandidos nas últimas décadas, envolvem-se em teorias de campos como a antropologia, psicologia, filosofia, linguística, sociologia, artes, entre outras áreas do conhecimento. O campo da performance tem contribuído "para a ampliação dos horizontes teóricos e práticos das pesquisas em processos de criação, especialmente, as que envolvem as linguagens de fronteira" (BEIGUI, 2011, p. 27). Dada essa vastidão, a performance deve ser enfocada "como conceito amplo presente em diversos campos artísticos", e é "também um espaço aberto

de produção que engloba manifestações plurais e móveis, construídas a partir de processos múltiplos de geração de sentidos" (PEDRON, 2006, p. 65).

Dado que a performance é uma categoria aberta, é possível pensar a literatura em diálogo com estudos da performance, já que esta implica a formulação de novas arenas para acolher os eventos,[2] inclusive o literário. "Literatura é performance, garatuja, desenho impróprio da gramática, desvio da sintaxe; com ela aprendemos que o cotidiano e a existência podem ser insuflados pelos fatos da própria vida, vida em potência" (BEIGUI, 2011, p. 31). Se, como afirma Richard Schechner, "tudo no comportamento humano indica que performamos nossa existência, especialmente nossa existência social" (1982, p. 14), também o fazer literário constitui-se em performatividade.

Para pensar o diálogo performance e escrita, pauto-me principalmente na acepção de Graciela Ravetti de narrativas performáticas, "[...] tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e político-social" (2003, p. 47). A *performance* escrita, segundo Ravetti, passa ainda "pela idiossincrasia de um corpo, da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também, sem dúvida, só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um

[2] RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra nem ar no ar*: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 13.

território" (2011, p. 20). Essa escrita performática é chamada, pela teórica, de transgênero performático (2003), por se constituir em um corpus amplo e versátil, um *transarquivo*, que não se registra apenas na escrita, uma *transescritura*, não apenas alfabética, "cultivado por escritores (as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber, e para, também, sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos" (2003, p. 39). A escrita performática pode "contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis" (2003, p. 42).

É sob essa perspectiva que se pretende discutir produções literárias como performance, pois, como propõe Beigui, "dentro das poucas linhas de demarcação conceitual e experimental da performance encontra-se a relação direta estabelecida entre a arte e a vida e a política e a estética" (2011, p. 27). Considerando produções literárias marginais-periféricas brasileiras contemporâneas, a escrita configura-se como ato performático, o escrever "como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens – simulacros – figuras – *personas*, enfim, revela e oculta um projeto existencial" (BEIGUI, 2011, p. 31). A escrita dos autores da literatura marginal-periférica – principalmente considerando-se os elencados para essa análise – está impregnada de perturbações sociais,

delineia saberes, estabelece trocas, transgride a realidade, evocando-a e recriando-a literariamente. É das experiências e vivências dos autores que se constitui essa literatura-performance, entremesclando-se o vivido e o criado.

O primeiro escritor delimitado para essa análise é Allan Santos da Rosa, nascido em 1976. Dono de uma produção diversificada, Santos da Rosa caminha entre a poesia, a prosa, a dramaturgia, ensaios e crônicas, demonstrando um grande domínio técnico de gêneros.[3] Nesse texto, serão abordados alguns contos de seu livro *Reza de mãe*, publicado em outubro de 2016 pela Editora Nós.

Ravetti assinala que a escrita literária performática, sob a perspectiva do transgênero performático, reúne algumas características comuns. Uma delas é que revelam a disponibilidade do autor de se entregar a diversas personagens, "o que permite multiplicar as agências no mundo,

[3] Santos da Rosa teve sua estreia literária com a publicação de dois contos na antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, organizada por Ferréz e publicada pela Agir, em 2005. Nesse mesmo ano, Santos da Rosa publicou o livro de poemas *Vão*, pela Edições Toró e, em 2007, *Zagaia*, romance versado infanto-juvenil, pela DCL. O texto teatral *Da Cabula* foi publicado inicialmente em 2006, pela Edições Toró, e depois em 2008, pela Global Editora, na Coleção *Literatura Periférica*. Teve ainda contos publicados em coletâneas dos *Cadernos Negros*. Rosa possui outros livros publicados, como as parcerias com o fotógrafo Guma, no livro *Morada*, pela Edições Toró; os livros-CD *A calimba e a flauta* – versos úmidos e tesos, com Priscila Preta, e *Mukondo Lírico* – Funeral para Zumbi, Seus Medos e Festas, de 2014, ganhador do Prêmio FUNARTE de Arte Negra, no mesmo ano. Em 2013, publicou o ensaio crítico *Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem*, pela Aeroplano e em 2017 o infanto-juvenil *Zumbi assombra quem?*, pela Editora Nós.

assumindo diversas intensidades e perspectivas e deixando-se levar por elas" (2011, p. 38). Em *Reza de mãe*, Allan da Rosa faz isso com maestria. Constrói as personagens da trama, inserindo-as no cotidiano de uma zona urbana pobre, com todas as dificuldades daí advindas. Em alguns momentos nomeada, essa área pobre recebe o nome de Saboão da Terra, fruto da criatividade lexical do autor, fazendo referência à área periférica de Taboão da Serra. Ou são logradouros reais como Jardim Maxixe, Jabaquara, Vila Inhame, mas transformados em ficção na trama. E essa periferia ficcionalmente representada aparece por meio dos espaços em que transitam as personagens do conto, as moradias simples, os becos e vielas, o transporte público usado para a ida ao trabalho, o sanatório, a sala de tortura policial, a escola, a várzea em que ocorre o futebol.

Já no primeiro conto do livro, "Pode ligar o chuveiro?", transparece uma miríade de oito personagens, interligados na história, fios entremeados tal qual a energia que atravessa as casas e gera a necessidade de se avisar do banho com água quente, para não cair a energia da casa de outrem, em concomitância de uso dos chuveiros elétricos. O conto inicia-se com uma apresentação desse contexto das ligações elétricas, das exigências da companhia de energia e o registro da existência da caixa de energia no banheiro, espaço central nas oito narrativas que estruturam o conto. Nessa apresentação, uma voz narrativa em primeira pessoa insere-se na trama, embora não seja no-

meada ou identificada. Essa voz tanto pode ser de uma das personagens referidas no conto ou de outro morador, arguto observador, que traça um retrato dessa experiência partilhada de um banho em risco: "*Aqui*, antes de tomar banho, tem que gritar se alguém noutra casa lá embaixo tá no chuveiro. Senão é queda. Sem novela, sem jogo, sem lâmpada. Banho gelado de cano. Penumbra, silêncio e vulto. Comprou vela?" (ROSA, 2016, p. 7). Esse "eu" já se apresentou pouco antes, na narrativa, quando fala do risco do choque elétrico, ao religar a energia, quando ocorre queda: "Mete uma sandália de borracha e volta pra tirar o sabão. É, respinga. Choque? Não, ainda não. *Eu* não" (ROSA, 2016, p. 7). Daí por diante, oito personagens desfilarão pelo conto, em uma alternância de vozes narrativas a delinearem os banhos e as pessoas que os protagonizam.

Sete das personagens nos são apresentadas em terceira pessoa. A primeira delas, Valdeci, vendedor de churros, tem a "nhaca" de açúcar grudada, o aroma impregnado na alma, nem o banho com capim-limão e flor de laranjeira consegue disfarçar a "humilhação grudada, raiva peguenta, até atrás do joelho fica melado, entra por baixo do avental e da calça. Como chega ali esse açúcar?" (ROSA, 2016, p. 8). Doce e amarga é a vida de Valdeci, de certo modo, doce porque seu horário de trabalho é mais leve, não sai de madrugada de casa, como tantos outros personagens desse e de outros contos do livro. Mas é também amarga, vendendo "guloseimas nas saídas dos colégios pagos em euro, herdei-

ros lotando a barraca exigem capricho no recheio" (ROSA, 2016, p. 7), sofrendo humilhações por parte de muitos dos clientes, desrespeitosos no trato com o vendedor, instituído o embate das condições sociais desequilibradas.

Em *Reza de mãe* há valorização da ancestralidade negra, tanto por meio de referências diretas à religiosidade, mas para além dela, pois a ancestralidade atravessa todos os afazeres de afrodescendentes, em memórias ancestres partilhadas cotidianamente, performando a própria existência:

> *A ancestralidade está no jeito como a gente cozinha, no modo como arrumamos a casa, como levamos os filhos pra escola, como vestimos, como dormimos, enfim, no nosso cotidiano. Acho que isso a gente não pode perder. Se não, vamos rimar ancestralidade com religiosidade sempre.*[4]

Em *Reza de mãe*, a ancestralidade transparece em todos os contos pelos quais circulam personagens negros. Viceja no primeiro conto, nos atos e práticas religiosas de personagens como Ubirajara, regido por Mutalambô e orien-

[4] Em entrevista concedida em maio de 2011 a Nabor Jr e Cristiane Gomes, publicada na revista virtual *O menelick*, 2º ato, com o título "Entre a garganta e a caneta". Disponível em: http://omenelick2ato.com/literatura/allan-da-rosa/. Acesso em: maio 2016.

tado por Catendê; segue no cuidado de Dona Ceci e Dona Esperança com a família; nos ensinamentos de Vô Tebas, nas conversas dos mais velhos e dos mais jovens, nas trocas de experiências e saberes diários. Faz-nos refletir sobre conflitos e ancestralidade em um conto como "Costas lanhadas (revides e segredos antes do 13 de maio)", estabelecendo relações entre a violência impetrada aos negros durante a escravização dos povos africanos e seus reflexos no genocídio diário da população negra pobre no Brasil.

Merece destaque nos contos de *Reza de mãe* a sensibilidade com que Santos da Rosa trata o feminino e delineia mulheres como personagens. Em alguns contos, desnuda-se a opressão sofrida pelas mulheres, a educação castradora imposta por boa parte da sociedade, bem como tentativas de comportamentos de resistência a esse controle dos corpos e mentes femininos. Dentre as personagens femininas, destacam-se, no conto "Pode ligar o chuveiro?", algumas mulheres. Ceci é uma delas. Filha, mãe, tia, avó, Ceci é apresentada em suas contradições. O nojo, na infância, do pai pedreiro, ao buscá-la na escola, com as mãos encardidas, sujas de cimento: "Pediu para não acarinhar a cabeça também, sua unha de encher laje era a comédia das amiguinhas. Peão. Porqueira. Vergonha do esmalte de cimento" (ROSA, 2016, p. 11). Adulta, é responsável por cuidar da casa, das gerações de crianças, antes as suas e depois as dos filhos, zelar pelo pai idoso, trilhando uma dura sina destinada a tantas mulheres em múltiplas jornadas. Pela manhã,

no fundo do quintal, em meio ao fumo / momento de fuga e prazer, confere seu território e sua lida assemelha-se às penas prisionais: "Hora do seu banho de sol na penitência cotidiana. Detida com nove netos pra cuidar. Rouca" (ROSA, 2016, p. 19).

Uma das mulheres apresentadas – a única em 1ª pessoa – no conto "Pode ligar o chuveiro?", é uma criança negra, neta de Dona Ceci, por quem é chamada de "viada", tratamento que devota à colega que lhe nega o gibi. Além desse episódio, a criança sofre pelas constantes chacotas das meninas brancas, insinuando que encostar em sua pele é "ficar imundiça", ou pelo desprezo do colega branco que não quer ser seu par na quadrilha. Por esses atos de rechaçamento da pele e pessoa negras, o ato extremado. No banho, a tentativa de clarear a pele, esfregando água sanitária no pescoço, no corpo, com uma bucha com sementes, até esfolar a pele, tentando tornar-se a "princesa do gibi, a rainha do prézinho". Grita o caráter de anúncio-denúncia na forma como Santos da Rosa mergulha na temática do pertencimento étnico-racial.

O modo como os homens relacionam-se com as mulheres, nos contos, desvela violências contra as mulheres, crueldades e opressões. Por exemplo, em "Pode ligar o chuveiro?", a personagem Ivair, após o banho, sai sem camisa, em direção ao bar, sem que sofra qualquer sanção, pelo fato de ser homem, o que leva o arguto narrador a observar: "Pode. Fosse a atriz da embalagem ou a mãe da creche,

expostas as mamas de mamar nenê, seria até escalpelado" (ROSA, 2016, p. 12). De algum modo, estabelece-se entre os contos do livro uma espécie de fio condutor, algumas vezes diretamente puxado. As personagens Pérola e Lavanda são citadas ainda no primeiro conto. Ubirajara não reconheceu Lavanda, sua filha com Pérola, moradora da Vila Inhame: "Lavanda germinada no motel Fechecler. Bira dizia que a nenê já tinha família e tio digno pra ajudar, que não se acertava com a mãe, que era do mundo, que lutava pra ter condição, que um dia daria tudo que preciso. Pagaria com juros a Pérola também" (ROSA, 2016, p. 16). E assim somos remetidos ao conto "Reza de mãe", que nomeia o livro. Morando sozinha com sua filha Lavanda, "princesa", "pluma babada da paz", Pérola trabalha o dia inteiro e vê a filha no sono durante a semana, pela manhã e à noite, mal passam juntas o sábado, ainda de trabalho complementar fora de casa e o domingo, certeza da derrota: "dia de enxergar com mais vagar a semana de frustração, a gangrena da impotência. Acalmar e parar era perceber o atoleiro. Domingo era dia de refresco, mas o suco vinha morno" (ROSA, 2016, p. 59).

O encontro de Pérola com a filha, todas as noites das semanas de frustração, é preenchido com a contação de mágicas histórias sobre barracos de sonhar, ensinamentos sobre a vida, entremeados das rezas de mãe, sempre a pedir proteção e força para a filha.[5] Mas nessas histórias de

[5] O fato de o escritor ser um homem é interessante, provoca o leitor no pro

sonhar também aparecem vislumbres de dor e sofrimentos vários imputados às mulheres pobres. Em um dado momento, fala-se sobre aquelas que se "deitam com o pijama da fome" (ROSA, 2016, p. 54), provavelmente como a própria Pérola deve ter feito tantas vezes, única responsável pelo sustento de si e da filha. E múltiplas são as angústias. Por entre as frestas do tempo, vão sendo apresentados vislumbres de um tio, que insiste em tentar entrar na casa, quando Lavanda está sozinha: "-*Mãe, quinta feira o tio disse que queria pegar ferramenta e me dar um presente [...]. Por que não pode abrir para ele?*" (ROSA, 2016, p. 58). Assim, o leitor vai antevendo o desfecho desse conto, mergulha nessa narrativa prenhe de violência e opressão e vê a possibilidade de o mesmo destino de Pérola, abusada pelo irmão, se repetir em Lavanda, em um ciclo de crueldade ao corpo feminino e à liberdade da existência.

Outra violência impetrada contra as mulheres é a culpabilização das mulheres pobres que praticam o aborto, como no conto-poema "Jogo da velha". Tal qual em um jogo, alternam-se os passos, traços das vidas de um filho e sua mãe, entre a infância e a fase adulta do filho, sob cuja perspectiva a história é apresentada. A partir dos olhos do filho, conhecemos Dona Amora, vendedora de pastel na rua, mas

---

cesso de leitura do texto. Como já afirmado anteriormente, a sensibilidade de Santos da Rosa, na apropriação da temática do feminino, aqui, é latente. Constrói personagens críveis, com discursos produzidos a partir de um lugar masculino, mas que aponta para leituras de vidas femininas.

vivendo com dificuldade em casa, criando os filhos. O aborto aparece no conto sob duas óticas, a das classes abastadas, representada pela ginecologista que se dizia amiga de Amora, cliente de décadas da banca de pastel, e a das mulheres das classes desfavorecidas, culpabilizadas pelo aborto, perseguidas pelo poder público. Amora, ao engravidar e decidir pelo aborto, procura a ginecologista, que lhe nega auxílio: "Encaminhei a operação da minha filha, acontece. [...] E a menina é dona do seu corpo, eduquei e ela escolhe o caminho, é esclarecida. Não escuto é patrulha moralista. [...] Problema é que favelada acostuma, lá se estoura uma por semana. E eu não vou abraçar arapuca" (ROSA, 2016, p. 42). Dona Amora não teve outra opção além da clínica clandestina. Consumado o aborto e devido a sequelas, tem sua vida devassada, é levada a julgamento e condenada, pela opinião pública e pela justiça: "minha mãe, vaca. boi. jumenta. / na cama, na correia, na curetagem / na manchete, no tribunal, na cela / e depois o reino dos escombros" (ROSA, 2016, p. 43).

Em uma tentativa de contraposição, no primeiro conto temos Nefertiti da Glória da Silva, menina adolescente descobrindo o corpo e explorando-o de forma livre, desejando sexualmente o colega, "galãzinho gostoso" com quem experiencia o sexo, e também a amiga de escola. Parece não se prender tanto às amarras da sociedade a ditar-lhe regras de comportamento esperado de uma mulher, mas que se percebam os limites da personagem, no exercício de sua

liberdade em construção: ao masturbar-se no banho, a toalha esconde o buraco da fechadura, para impedir os olhares de fora, o cerceamento ao ato. A simbologia do nome Nefertiti não parece aleatória. Assim como a rainha do Egito, símbolo de beleza fascinante, a adolescente do conto, em descoberta corpórea, também é bonita e desse modo se sente. No banho, o ato de auto prazer é sonoramente, musicalmente descrito, alternando-se as inspirações para o prazer, ora a amiga, ora o amigo: "Um pé pisa no outro, o dedão aperta o mindiiiiii.. aiiii aiaiaiai que saboroso ai, me pega gata hummmmm me língua, amigo. Umbigo ensopado tchec tchec. Desliza nas virilhas o sabonete barulhin. Hummmmm A barrig" (ROSA, 2016, p. 10). Destaca-se, nesse processo, a cadência de frases como: "se afaga, afoga, se afofa. Chuááá, sabonete de canela, safadelícia". Até que o criativo jogo linguístico é interrompido pela batida na porta e o chamado para a realidade.

Sobre o modo como Santos da Rosa se apropria e transcria a linguagem em *Reza de mãe*, Dalcastagnè afirma: "Ciente de que lida com um material [...] que parece exigir ajustes estéticos para reverberar, o autor investe no estranhamento da linguagem, em sua sonoridade negra e periférica, mas não esquece que ela precisa ter algo a dizer sobre o mundo".[6] Para além desse mero "estranhamento"

[6] DALCASTAGNÈ, Regina. Sobre a criação de narrativas necessárias. In: Suplemento Pernambuco, Edição 129, Novembro 2016, p. 15. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_129_web.pdf. Acesso em: novembro 2016.

da linguagem apontada pela crítica, Santos da Rosa escreve performaticamente: "Escreve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis, e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos" (RAVETTI, 2011, p. 39). Em *Reza de mãe*, essa alquimia remete ao universo da capoeira, como em "Jogo da velha", cuja alternância narrativa nos insere nos movimentos corporais da dança, remete ao universo da música, pela sonoridade negra. A cada página surgem surpresas sonoras, construções envolventes, criações linguísticas. Dentre as criações, destaca-se o uso de neologismos como o termo "suspreto", utilizado em relação a um personagem negro, sempre suspeito em pretensas abordagens aleatórias da polícia, escancarando-se o tratamento discriminatório. A musicalidade de trechos como "a gente tem outras minas e campinas também, meu filho, gerais. Mina cristalina, fonte... E mina de pisar, dinamite de depenar o pé até o joelho" (ROSA, 2016, p. 17) remete a outras paragens, à ancestralidade que viceja na obra de Santos de Rosa.

Outra escritora delimitada para essa análise é a poeta Maria Nilda de Carvalho Mota, a Dinha, moradora do Parque Bristol, em São Paulo. Doutora em Letras na USP, Dinha é autora dos livros *De passagem mas não a passeio* (2005, Edições Toró; 2008, Global Editora), *Onde escondemos o ouro* (2013, Me Parió Revolução), *Zero a zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra* (2015, Me Parió Re-

volução) e *Gado cortado em milprantos* (2017, Me Parió Revolução), é também criadora e uma das editoras do selo Me Parió Revolução.

O segundo livro de Dinha, *Onde escondemos o ouro*, é dividido em três partes, Livro I – O Guardião, Livro II – O Ouro Ou: A Lista dos 100 e Livro III – Bichos. Uma justificativa para o título do livro aparece desde o prefácio, "Quero meu Malote de volta", assinado pelo marido da autora, Du. No texto, Du denomina como ouro as pessoas amadas, o maior valor das pessoas pobres: "Fomos ensinados a acreditar que o ouro é importante. Porém nós os pobres não lidamos com o ouro propriamente dito, lidamos, no máximo, com os folheados. Por isso aprendemos a chamar de ouro às pessoas que amamos e entendemos a nossa prole como nosso maior valor. É o ouro do trabalhador" (2013, p. 6). Nesse livro, o anúncio-denúncia é mais gritante e aparece inclusive na primeira parte, O Guardião, cujos poemas tratam do amor, o "guardião" do ouro, as pessoas, ainda quando esse amor pareça estar ameaçado, como em "Poema de Horizonte":

Tempo que não é de amor
É de guerra
Calcula os segundo aí.
Cronista da angústia ele espera
Os dentes cravados na fera
O fim desse tempo sem fim

Cronista da angústia, há segredos
que só o teu corpo entendeu
a chave de fenda na língua
o corpo jogado na esquina
a tua lista dos 100.

Cronista do amor
tua angústia
precisa ancorar estratégia
para todo o futuro existir

(e a vida fermenta os sentidos
olho por olho
gente por gente
marfim por marfim).
(DINHA, 2013, p. 13)

O poema reflete sobre um horizonte de perdas, a "lista dos 100" antecipada, gritada em verso. A temática do genocídio da população negra na poesia de Dinha é reiterada, aparece escancarada ou sutilmente inserida por entre seus versos. Como cronista da angústia, do tempo não de amor, mas de guerra, à poeta compete usar a língua como arma, chave de fenda que fere a invisibilidade e o silenciamento das vidas pretas e pobres ceifadas diariamente nas periferias. Esse cronista necessita usar a angústia como

estratégia de ancoramento para a existência do futuro, o próprio existir como resistência. Penso que esses versos finais, embora pareçam amargos, não denotam vingança ou a morte dos que causam a morte do "ouro". Outros versos de Dinha podem servir como argumento para esse pensamento, como as estrofes finais do poema "Notícia de Israel", do livro *Zero a zero*: quinze poemas contra o genocídio da população negra:

> *Eu mataria capitães do mato*
> *Se eles não fossem de fato*
> *Tão vítimas como são vítimas:*
> *Os policiais fardados,*
> *Os meninos sem camisa,*
> *A mulher de volta pra casa,*
> *Israel, no colo da mãe.*
>
> *O fuzil de minha palavra*
> *Precisa estar voltado*
> *Pra verdadeira revolução.*
> (DINHA, 2015, p. 24)

Retomando os dois poemas citados, em ambos transparece um recurso, sempre marcado na escrita performática de Dinha, de situar a palavra como arma, representada por imagens como a chave de venda ou o fuzil, palavra que escancara feridas. A escrita de Dinha é comprometida com

toda uma coletividade periférica, se observarmos o seu percurso, as suas publicações, desde os fanzines, a socialização de textos em eventos diversos, o livro *Zero a zero*, sobre o genocídio de populações negras, as suas frequentes postagens, em sua rede social, sobre problemas sociais, principalmente o extermínio de jovens negros. Assim, a categoria anúncio-denúncia é reiteradamente percebida por entre as páginas de seus livros, como no poema "Ao Mais-Novo caído", da segunda parte de *Onde escondemos o ouro*:

Asseguro.
Com certeza pensou no filho.
no menino que seria
o dos teus olhos
pra sempre.
tua mãe também
quando ouviu teu nome
e tiros
pensou no menino dos olhos
dela.
Com certeza
lembrou do batismo
bebê no colinho
abandonando, desde cedo,
o pai.

Asseguro.

Pensou na vida
inteira
pela frente
que era tua e queríamos
que vivesse
pensou, talvez, em mim

eu que sangro todo dia
tua vida e tua história
e que endereço a você
meus versos de guerra e sem glória
e divido com meus anjos
essa responsabilidade:
garantir tua existência
avançar em tua idade

roubada.
até que se prove
o contrário
e você possa
descansar

em paz.
(DINHA, 2013, p. 44)

O poema usa o recurso de nomear mais uma vida ceifada de "Mais-Novo", dado que as mortes ocorrem cotidia-

namente, sempre haverá um mais novo caído. No poema, o eu lírico se coloca na posição de analisar o que pensou o mais novo antes de cair, no filho e na vida que teria pela frente. Nas estrofes finais, o eu lírico se coloca na cena de escrita, apresenta-se como alguém que escreve e "sangra" todo dia as vidas e as histórias de tantos "meninos guardados", metáfora para as mortes que aparece em outro poema, "O nome do rei". O eu que escreve afirma endereçar ao Mais-Novo caído seus versos "de guerra e sem glória" e garantir, por meio dos poemas, a existência daqueles que tiveram a idade roubada.

O recurso de nomear um jovem como Mais-Novo é retomado em "Poesia relutante", mas agora o Mais-Novo ainda está de pé:

Eu não quis esperar
você ir
para fazer este poema
Pode ser que você vá
daqui a oitenta e cinco anos.
Não importa.
Importa
saber
que você
é porta.
Como os outros.
Se se perder,

nós também estamos todos
muitíssimo mais
que perdidos.
desachados.
Desse jeito que ficamos
quando perdemos o passo
(que horizonte
era coisa do passado.
de hoje em diante
o futuro
era apenas um abismo).

Não foi assim, Belega?
foi assim quando morreu
o amigo?
não ficamos abismados?

você e eu?
não era o Bristol um abismo?
impossível de dar um passo?
Não foi que nos tiraram
um abraço?
dos mais justos, dos mais
engajados?
Como se tirassem pai e mãe e nos deixassem
mais que órfãos?
mutilados?

Não foi, Belega?
foi assim?
como se, súbito, o mundo
deixasse de existir?

como se a palavra
encontrada
já deixasse de ouvir?
e o companheiro amigo
nunca mais que nunca
mais?
.....
.....
.....?

Eu queria escrever esta carta
ao Belega menino
de anos atrás.
Que de pé, ainda estamos,
mas nos faltam muitos sonhos
e futuro
falta
cada vez mais.
(DINHA, 2013, p. 51)

Performaticamente, Dinha cria um poema atravessado

por perturbações sociais, focando sentimentos de perdas de entes queridos, o medo de isso vir a acontecer com os vivos. O ritmo do poema é forte, os versos de tamanhos variados, em recolhimentos e ampliações, são associados ao uso de recursos como o uso intenso de interrogações, que salientam o choque, a perplexidade diante da perda. Ou ainda três versos constituídos de pontos, em uma pergunta muda, como se a palavra encontrada já deixasse de ser ouvida, como sugerem os versos que os antecedem. No poema, salienta-se o fato de que essa dor é coletiva, toda a comunidade sofre a perda dos entes queridos, e a morte do "companheiro amigo" deixa a todos desolados, "muitíssimo mais que perdidos", "desachados": "foi assim quando morreu / o amigo? / não ficamos abismados? / você e eu? / não era o Bristol um abismo? / impossível de dar um passo?". Ainda assim, o agarrar-se a algo, a existência como resistência, o "ficar de pé", embora faltem muitos sonhos e "futuro falta cada vez mais".

Ainda dessa segunda parte do livro, destaco o poema ".Mas não.". Nele, novamente convoca-se o mais-novo. O ritmo agora aproxima-se da prosa, assemelha-se a uma história sendo contada, tem certo tom das narrativas orais da ancestralidade afrodescendente. Talvez por isso, haja na prosa-poema tantas referências a elementos dessa cultura:

> *Pegamos na mão do irmãozinho. Eu disse Vem cá malungo, vou te mostrar outro espaço. Desses*

em que não se morre sem o máximo de vida, desses em que a serpente é bem mais que arco-íris, desses em que a gente é a 1ª maravilha emprestada aos humanos. O mais-novo veio, olhar atento, dançando esses ritmos de longe que trazemos bem dentro do peito. Irmãozinho bonito como a chuva é de noite e estarmos protegidos. Irmãozinho firmeza furando a voz do inimigo e despetalando estrelas. Irmãozinho Ifá, prevendo as canções do futuro e anunciando os muros caídos na fúria dos litros de luta e de escorpião. Que o nosso mais-novo era assim: aguardava pra ser sábio. Reunia na retina, na rotina e na velhice, as histórias de dormir e de acordar – que vinha juntando nos ossos, na boca, no peito, nos olhos, no sangue do inimigo que talvez corresse em seus braços e morreu um pouco com ele. O nosso malungo, uma noite, surpreso com as balas voando, pegou carona com elas e foi nos olhar do Orum. O nosso mais-novo, agora, tem mais força que nós todos e, do campo lá de fora, do mundinho onde se vive, reúne a lista dos cem e ajunta os que não entraram.

Seu axé vela por nós. E nós lhe velamos daqui. Um dia juntamos as forças e praticamos a forra: desforra contra o varejo que planejou nosso fim.

E de hoje em diante nós fomos irmãozinho ter morrido e fingirmos que calamos.

(DINHA, 2013, p. 60-61)

Embora somente a voz do narrador seja ouvida, no texto, o "irmãozinho" está presente, olhar atento. Sua presença não é uma rememoração de quando vivia, mas sinaliza sua influência sobre os vivos, após sua morte, por isso o "pegamos na mão do irmãozinho", no início, pois "não se morre sem o máximo de vida". Associado, após a morte, a elementos da cultura afrodescendente, é identificado como malungo, que significa companheiro, camarada, amigo, que era o modo como se tratavam negros que vinham no mesmo navio negreiro, trazidos de África. Também é denominado como Ifá, orixá da adivinhação e do destino e porta-voz de Orunmilá-Ifá, remetendo à religião yoruba. Posto no mundo dos espíritos, o Orum, o mais-novo pode olhar por sua gente e prever as canções do futuro e velar por aqueles que estão no universo físico, o Aiyê. A morte do mais-novo, símbolo de tantas outras mortes tantas de outros mais-novos, não deve enfraquecer a comunidade, que o vela, aguardando o momento de juntar forças e se desforrar do genocídio praticado continuamente contra seus filhos. Para mim, essa "desforra" não significa o embate, de fato, físico, contra aqueles que ocasionam as mortes, por aspectos já apontados anteriormente, mas a desforra estaria no fato de esses entes não serem esquecidos. E a pro-

dução literária de Dinha não os deixa calados, dá-lhes voz e seus gritos ressoam em meio a seus versos, ainda que isso cause fortes efeitos: “Eu sei que sou uma pessoa triste, sabia? Por conta de toda essa realidade. Eu dou risada, eu trabalho, tenho minha família que é show de bola, tudo de bom, sabe? Mas quando eu olho assim em volta de mim eu me sinto péssima”.[7]

Dinha escreve performaticamente. Para Graciela Ravetti, “escreve-se como performer quando a escrita se metamorfoseia no fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspassar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais” (2011, p. 40). Os aspectos suscitados até agora comprovam isso. Gostaria de ressaltar ainda mais citando o último poema do livro, constante da terceira parte, intitulado “Cemitérios Gerais”:

O nosso tesouro
guardamos
em vilas e jardins.

Três anos depois, o Cachorro
cavuca
o osso
termina de nos roubar.

[7] *Depoimento à autora do trabalho, em entrevista concedida em novembro de 2016.*

Outra família enterra
seu ouro
no mesmo
lugar.
(DINHA, 2013, p. 81)

O poema sinaliza a banalização das mortes dos "ouros" das famílias desprovidas de recursos financeiros, cujos filhos são enterrados em áreas comuns dos cemitérios e, após três anos, essas covas serão destruídas para acomodarem outros "mais-novos", a última espoliação de direitos em curso. A metáfora do Cachorro que desenterra os ossos parece representar o último golpe nessas famílias. Ao mesmo tempo, a contradição aí se instaura porque as novas famílias, que também perderam seu ouro, precisam enterrá-lo, perpetuando um ciclo de mortes e sofrimentos.

Os poemas do livro *Onde escondemos o ouro* inserem-se em um contexto de vivência periférica, constituindo-se em leituras sensíveis, trazendo "notícias de dentro da guerra", exaladas a partir de uma trincheira lírica. Os textos apresentam uma coerência temática e dão passagem aos gritos da autora, em uma escrita simples, porém densa, sintetizando a cosmogonia de Dinha, na tentativa de dar acesso a vozes nas sombras. Neles, a poesia-denúncia intensifica-se a cada verso, a cada página, reverbera contra a imposição de silêncios, pois "Somos fortes. O corte / não põe-nos um

ponto final / A gente começa outra vez" (2013, p. 12).

Beigui assinala que performances "da escrita envolvem o 'desempenho' de auto-entendimento que a natureza do discurso insiste em realizar, aspecto que intensifica o ato incansável de perdurar, existir, viver-morrer através da escrita" (2011, p. 28). A escrita performática de Allan Santos da Rosa e Dinha é sempre resultado de uma tensão, de um inscrever-se no mundo, desvelando aspectos sociais de uma coletividade periférica. Por meio dos versos de Dinha e das narrativas de Santos da Rosa há vidas metamorfoseadas, inclusive a dos próprios escritores. Santos da Rosa e Dinha, performaticamente, fazem-se sentir em seus escritos, conclamando o leitor a permanentemente escutar a si e a outrem por meio de seus textos.

Referências bibliográficas

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, jan-abr. 2011. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661. Acesso em: março 2017.

DINHA. *Onde escondemos o ouro*. São Paulo: Me Parió Revolução, 2013.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea:* a performance como conceito e

a produção artística de Diamela Eltit. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6WEPXT/denise_pedron.pdf?sequence=1. Acesso em: abril 2017.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra nem ar no ar*: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROSA, Allan Santos da. *Reza de mãe*. São Paulo: Nós, 2016.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

Submissão: 08/02/2018
Aceite: 27/04/2018