

REVISTA

NÚMERO 35 - jul-dez 2025

CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP



REVISTA CRIOLA é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

Ana Beatriz Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Barra da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo, Universidade de São Paulo, Brasil

Fernando Martins Lara, Universidade de São Paulo, Brasil

José Fabio Rodrigues Maciel, Universidade de São Paulo, Brasil

Letícia Vital Ferreira, Universidade de São Paulo, Brasil

Mariana Menezes Marcondes, Universidade de São Paulo, Brasil

Vinicius Silva Souza, Universidade de São Paulo, Brasil

Samira dos Santos Ramos, Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Gomes da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, Universidade de São Paulo, Brasil

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil

Francisco Thiago Camêlo da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil

Helder Thiago Cordeiro Maia, Universidade de São Paulo, Brasil

Jean Pierre Chauvin, Universidade de São Paulo, Brasil

Marcelo Lachat, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil
Mauricio Salles de Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Paulo César Ribeiro Filho, Universidade de São Paulo, Brasil
Paulo Fernando da Motta de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil
Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Ricardo Iannace, Universidade de São Paulo, Brasil
Rita de Cássia Natal Chaves, Universidade de São Paulo, Brasil
Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil
Salete de Almeida Cara, Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Trabucco Valenzuela, Universidade de São Paulo, Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Ubiratã Roberno Bueno de Souza, Universidade de São Paulo, Brasil
Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil

CONSELHO CIENTÍFICO

Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil
Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil
André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil
Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil
Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil
Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Geri Augusto, Brown University, EUA
Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil
José Carlos Siqueira de Souza, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Madalena Monteiro, Instituto Natura — Comunidade de Aprendizagem,

Brasil

Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra

Sueli da Silva Saraiva, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, Brasil

CONCEPÇÃO DE CAPA E LOGOTIPO

Fernando Emanoel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas

Avançados do Recife — CESAR —Projeto NAVE, Brasil

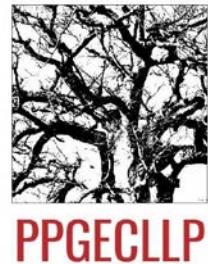
Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

Giovanni Henrique Garcia

Revista Crioula

ISSN: 1981-7169



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

SUMÁRIO

Editorial	9
Bruno Barra da Silva, Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo, Fernando Martins Lara, José Fabio Rodrigues Maciel, Letícia Vital Ferreira, Mariana Menezes Marcondes, Vinicius Silva Souza, Samira dos Santos Ramos & Simone Gomes da Silva	
 DOSSIÊ AS PERIFERIAS NO CENTRO	
ARTIGO MESTRE	
“Os crias”: a Literatura Marginal e os novos sujeitos da enunciação na literatura brasileira.	18
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio	
 ENTREVISTA	
“É preciso popularizar a literatura”: poesia, periferias e ruptura com Sérgio Vaz	38
Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo, Fernando Martins Lara, José Fábio Maciel, Mariana Marcondes, Simone Gomes	
 ARTIGOS E ENSAIOS	
José Luandino Vieira e o início da guerra de independência angolana a partir do mussequé	60
David Pereira Júnior	
Escrita, violência e liberdade em Carolina Maria de Jesus e Sabotage	83
Esdras Soares da Silva	
Validação argumentativa nas batalhas de rimas femininas	97
Letícia Maria de Jesus Teixeira, Rubens Damasceno-Morais	
Mukanda Tiodora: Ressignificando as margens entre a oralidade e a escrita	123
Roberta Maria Ferreira Alves	

“Ele é mandingueiro e sabe jogar”: uma leitura de *Salvador Negro Rancor*, 2011 153
Luciana Sacramento Moreno Gonçalves

Literaturas e Culturas Amazônicas: as mulheres na sociedade secreta dos seringais 180
Iná Isabel de Almeida Rafael

ARTIGOS E ENSAIOS

As Marias, de Vilani: Romance na confluência constitutiva do lugar/palavra 212
Adenilson Barros de Albuquerque

As viagens e o viajante: caminhos de Lisboa em Teolinda Gersão 230
Marcio Jean Fialho de Sousa

POESIA, CONTOS E OUTRAS PROSAS

SATORI NA LAJE 248
Edson Cruz

a criança quando aprende a escrever 253
Ana Estaregui

MEIOS DE CULTURA 255
Lilian Aquino

pedido 256
Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo

EDITORIAL

Editorial

Bruno Barra da Silva;
Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo;
Fernando Martins Lara;
José Fabio Rodrigues Maciel;
Letícia Vital Ferreira;
Mariana Menezes Marcondes;
Vinicius Silva Souza;
Samira dos Santos Ramos
& Simone Gomes da Silva¹

Em novembro de 2007, ano em que *Um defeito de cor* venceu o prêmio Casa de las Américas, 40 coletivos realizaram, na periferia paulistana, um contraponto à Semana de Arte Moderna de 1922. A subversão da arte nas margens do capitalismo, em contraposição ao paradigma branco, heteronormativo e eurocêntrico dominante no evento de 1922, propunha a valorização dos saberes populares e ancestrais, reiteradamente reprimidos pelo regime de controle biopolítico. O controle dos corpos e dos territórios pela dominação cultural, apresentada como universalidade epistêmica em uma perspectiva que prevê neutralidade ideológica, foi responsável pelo silenciamento das narrativas da maioria da população, composta pelas minorias excluídas. A reivindicação de trazer para o centro todas as vozes silenciadas, aproximadas pela cor, pela dor e pelas condições econômicas, sugere

¹ Alunos do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH-USP) e Editores da Revista Crioula.

que a mudança perpetrada pela proliferação das publicações e saraus periféricos resultou na emergência de novos atores no mercado editorial.

Neste 2025, quando o mesmo *Um defeito de cor* foi eleito o melhor livro de literatura do século XXI pelo júri da Folha de São Paulo e ano em que a publicação de *Capão Pecado*, de Ferréz, completa 25 anos, os Racionais MC's e Conceição Evaristo são laureados Doutores *Honoris Causa* por instituições universitárias e Ana Maria Gonçalves tornou-se a primeira mulher negra imortal da Academia Brasileira de Letras, tomando assento ao lado de outros nomes representativos, como Gilberto Gil e Aílton Krenak. Identidades plurais como essas, uma vez empoderadas, destacam-se em meio ao coro e exigem o direito ao solo, à dignidade e à própria existência artística, bem como à possibilidade de criticamente construir novas ferramentas de análise. Os autores periféricos, detentores de novas mitologias em códigos sociais que lhes são familiares, muitas vezes divergem dos padrões estéticos e acadêmicos vigentes até então. O *hip-hop* e o fortalecimento do *slam* nas grandes cidades determina novas dicções aos versos, dotados de propósitos coerentes com esses novos atores. Foi considerando esse redirecionamento da importância das vozes às margens que a revista Crioula propôs um dossier voltado para a centralidade da literatura periférica.

Contribuindo com o artigo-mestre do presente número, temos Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), autor que pesquisa obras sobre escritores das periferias brasileiras. Em “Os crias: a Literatura Marginal e os novos sujeitos da enunciação na literatura brasileira”, o crítico literário revisitou sua pesquisa de doutoramento e teceu considerações sobre a autoria periférica contemporânea, dando especial destaque

às obras de Geovani Martins, *O sol na cabeça* (2018) e *Via Ápia* (2022). Em suas reflexões, Paulo Patrocínio destaca o caráter realista dos autores marginais, mas destaca uma diferença fundamental em relação ao modelo realista clássico: o fator da experiência do real capaz de invadir a literatura, que deixa de ser espaço somente da imaginação. A *espacialidade* é outra abordagem interessante do pesquisador, pois a própria noção de marginalidade supõe uma metáfora espacial – no entanto, Patrocínio destaca a potencialidade do escritor que assume a marginalidade como posição política de resistência; ao mesmo tempo, é a partir da ocupação de novos espaços que a literatura das margens vai se fazer compreender.

Na seção de entrevista, o poeta e produtor cultural Sérgio Vaz, um dos fundadores do Sarau da Cooperifa e artífice do movimento da poesia periférica em São Paulo, compartilha com os leitores da Revista Crioula suas percepções a respeito da transformação do paradigma branco, heteronormativo e eurocêntrico na composição de um novo cânone literário. Formado no caldo de cultura do *hip-hop*, o autor do recém-lançado *Coração de Criança não morre* (2025) fala, como no conto, de sua própria formação como leitor e reflete sobre as implicações da democratização da leitura e do resgate de referências, outrora invisibilizadas, que transferem a centralidade do debate para as diversas periferias. O autor também do aclamado *Flores da Batalha* (2023), além de considerar o contexto histórico e a própria carreira, seus planos para o presente e para o futuro, pondera sobre a importância das trocas poéticas orais e escritas nas políticas públicas de educação e cultura.

Os artigos acadêmicos submetidos ao presente número da revista foram organizados considerando as diversas margens que compõem as literaturas de língua portuguesa tanto no que diz respeito à espacialidade das obras como da transgressão das fronteiras entre linguagens artísticas. O artigo “José Luandino Vieira

e o início da guerra de independência angolana a partir do mussequé", do pesquisador David Pereira Júnior, explica, a partir do romance *Nosso Mussequé*, de José Luandino Vieira, como se deu a formação das periferias em Angola em relação à ocupação colonial portuguesa nas décadas de 1930 e 1940. Tomando o espaço como categoria central de análise, são abordadas as complexidades dos musseques, inclusive as de ordem linguística, haja vista a forte presença da língua quimbundo, e suas representações na literatura angolana são discutidas. Além disso, o artigo evidencia as tensões raciais e de classe decorrentes da segregação geográfica promovida pelo poder colonial e destaca a importância do mussequé como *locus* de germinação da luta de libertação anticolonial em Angola.

Ainda no campo das tensões raciais, mas partindo ao outro lado do Atlântico, O artigo "Escrita, violência e liberdade em Carolina Maria de Jesus e Sabotage", de Esdras Soares da Silva, aproxima a escritora Carolina Maria de Jesus e o *rapper* Sabotage, compreendendo-os como enunciadores da violência e negligência sofrida por pessoas negras, pobres e periféricas no Brasil e, mais especificamente, na cidade de São Paulo. Apoiando-se em teóricos como Walter Benjamin, Antonio Cândido e Michèle Petit e empregando o conceito de escrevivência, de Conceição Evaristo, Esdras compara o livro *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960) e o álbum "Sabotage" (2016), investigando em que medida os dois autores estudados utilizaram inovações linguísticas para narrar a experiência vivida, atribuindo significados a um mundo marcado pela destruição.

Também discutindo a questão musical dentro do contexto das periferias paulistas está o artigo "Validação argumentativa em rinhas de sangue femininas". Os pesquisadores Letícia Maria de Jesus Teixeira e Rubens Damasceno-Moraes propõem uma análise das batalhas de rima entre MCs femininas, à luz do Modelo Dialogal da

Argumentação (MDA), proposto por Christian Plantin. Os autores contextualizam o cenário sócio-histórico-cultural que deu origem à cultura *hip-hop* na década de 1970, destacando os desafios enfrentados pelas mulheres para se inserirem nesse espaço predominantemente masculino. Tais desafios contribuíram para a formação de um código de ética específico das batalhas femininas, caracterizado pela recusa às injúrias pessoais em favor do fortalecimento da imagem da mulher e da legitimação de sua participação no *rap*. A partir do corpus examinado, fica demonstrado que os ataques verbais são cuidadosamente selecionados a fim de evitar a reprodução de discursos que perpetuem opressões históricas e o rompimento desse pacto pode gerar desaprovação do público. O estudo conclui que a eficácia discursiva nesse tipo de interação depende da adesão do auditório às doxas compartilhadas, e não apenas da habilidade retórica das *rappers*.

Já em “Mukanda Tiodora: Ressignificando as margens entre a oralidade e a escrita”, Roberta Maria Ferreira Alves analisa a novela gráfica *Mukanda Tiodora*, de Marcelo D’Salete (2022), como uma obra artístico-política que recupera a memória afro-brasileira. A pesquisa evidencia como a narrativa epistolar, articulada a referências culturais periféricas e à estética visual, opera como forma de resistência e reconfiguração identitária, destacando o reposicionamento da periferia como centro de produção cultural e de memória coletiva. A obra conecta o contexto de São Paulo em 1866 às lutas contemporâneas, valorizando a oralidade e a escrita como práticas de insurgência.

A transgressão entre gêneros literários também vai ser discutida por Luciana Sacramento Moreno em “Ele é mandingueiro e sabe jogar”: uma leitura de *Salvador Negro Rancor Corrido do Mestre Canguru da Escola Filhos de Bimba de Capoeira Regional na Bahia*”, artigo no qual a autora analisa os contos da obra *Salvador Negro*

Rancor de Fábio Mandingo refletindo sobre a construção da literariedade da obra a partir de aspectos formais e conteudísticos tais quais o uso de gramáticas não-padrão e os desvios entre gêneros literários. A autora do artigo considera ainda as limitações da literatura canônica e das críticas literárias, mesmo das que se propõe a estudar as literaturas periféricas, da qual frequentemente se excluem textos fora do eixo sudestino. Neste sentido, Moreno considera o aspecto periférico da escrita baiana, notadamente daquela produzida por sujeitos negros e periféricos, e propõe sua incorporação na crítica literária e nos contextos educacionais formais e informais.

Também espacialmente apartado do eixo sudestino está “Literaturas e culturas Amazônicas: As mulheres na sociedade secreta dos seringais”. No artigo, Iná Isabel de Almeida Rafael e Carlos Antônio Magalhães Guedelha fazem uma análise do perfil das personagens do romance *Seringal*, de Miguel Jeronymo Ferrante, e da minissérie “Amazônia: de Galvez a Chico Mendes”, escrita por Glória Perez. Os autores propõem demonstrar como a literatura e a produção audiovisual retratam a violência contra as mulheres, sobretudo contra as mulheres amazônicas habitantes das regiões do seringal. Os autores discutem cenas e situações de violência física e psicológica tanto a partir da minissérie quanto no romance e, a partir da análise interpretativa, refletem sobre a naturalização da cultura da violência, fruto do patriarcado e do autoritarismo, pelas próprias mulheres, submetidas a constantes práticas agressivas. Recorrendo a Stuart Hall e a Foucault para explicar a relação entre linguagem, cultura e poder, a autora argumenta que as personagens acabam, por vezes, endossando as práticas inerentes a essa cultura, o que, por vezes, mostra a condição das mulheres de forma não-central em ambas as narrativas.

Uma análise crítica sobre o Brasil também pode ser vista no artigo “As Marias, de Vilani: Romance na confluência constitutiva do lugar/palavra”, escrito por Adenilson de Barros Albuquerque. A partir da análise do romance *Memórias de Maria e um pouquinho de mim* (2022), de Maria Vilani, e trabalhando com noções de voz articuladora e voz enunciadora, o autor vai mostrar que, no texto literário, vida real, memória e ficção confluem. Utilizando-se de referências relacionadas às teorias do narrar, Albuquerque trata das vozes que contam as histórias do romance para discutir os temas articulados e anunciados na obra, capazes de lançar olhares críticos a aspectos como pobreza, saúde, o espaço da periferia, a pandemia de covid-19, morte, vida, violência, religiosidade popular, entre outros problemas que podem ser vistos no país.

O tema memória também está presente em “As viagens e o viajante: caminhos de Lisboa em Teolinda Gersão”. Partindo da ideia de literatura de viagem, postulada inicialmente por Bakhtin (2003) e expandida por Fátima Outeirinho (2020), o autor Marcio Jean Fialho de Sousa analisa a obra *A cidade de Ulisses* (2017), de Teolinda Gersão, sugerindo chaves de leitura para o romance com base na análise da estrutura e do enredo e proondo, ao final, que as discussões sobre as literaturas de viagem partam da noção de hibridização e metaforização do gênero. Em outras palavras, mais do que a descrição objetiva de determinado território, as literaturas de viagem podem romper com o modelo tradicional do tipo “cartas do Pero Vaz de Caminha”, revelando memórias, percepções subjetivas e poéticas, apresentando mais do que uma descrição, ainda que a espacialidade seja o eixo estruturante do enredo do romance.

Por sua vez, a expressividade literária aparece também na seção Poesia, Contos e outras Prosa que conta com a contribuição de quatro poetas. Em “Satori

na laje", Edson Cruz traz poemas sintéticos e de extração negro-brasileira, alçando a periferia ao centro. Transitando entre a ancestralidade afro-brasileira, o cotidiano periférico e a musicalidade urbana, com referências espirituais e culturais da diáspora negra, o autor cria uma tessitura que é ao mesmo tempo popular, sagrada e provocadora.

No poema "A criança quando aprende a escrever", Ana Estaregui explora com precisão a plasticidade da linguagem por meio de uma linguagem artística que faz brincadeira com as letras e que possui, além de seu sentido direto explicitado no título, uma metáfora para a própria arte poética. Já "Meios de cultura", de Lilian Aquino, é um texto conciso, minimalista, no estilo haicai, com grande precisão no alcance do contexto, aliando humor e ironia na medida certa.

O poema "Pedido", de Caputo, cuja escolha foi por versos livres, aproxima-se da prosa poética, capaz de trazer fluidez ao texto a partir de uma voz interior, às vezes íntima, outras desarmada, hesitante e, ao final, indagativa.

Desejamos a todas as pessoas uma excelente leitura!

DOSSIÊ
AS PERIFERIAS NO CENTRO

ARTIGO-MESTRE

“Os crias”: a Literatura Marginal e os novos sujeitos da enunciação na literatura brasileira.

‘Criás’: marginal literature and the new subjects of enunciation in brazilian literature.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio¹

RESUMO: O presente ensaio traça um percurso crítico sobre as principais questões teóricas e críticas no campo dos estudos literários, mobilizadas a partir da presença de autores periféricos na cena literária contemporânea. Na conclusão, é apresentada uma leitura dos dois livros de Geovani Martins, *O sol na cabeça* e *Via Ápia*.

ABSTRACT: This essay undertakes a critical examination of the principal theoretical and critical debates within the field of literary studies, prompted by the emergence of peripheral authors in the contemporary literary landscape. The concluding section presents a focused analysis of Geovani Martins' two books, *The Sun on My Head* and *Via Ápia*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Marginal; Periferia; Geovani Martins.

KEYWORDS: Marginal Literature; Periphery; Geovani Martins.

A expressão que dá título ao meu ensaio – “os crias” – é popularmente empregada nas periferias, em especial na periferia carioca, para designar uma relação intrínseca entre sujeito e território. O seu uso busca caracterizar a experiência de origem e pertencimento, revelando igualmente uma marca identitária. Nos termos da cultura carioca, ser cria é congregar a cultura do local, carregar os elementos formadores dos códigos e condutas e, principalmente, utilizar

¹ Doutor em Letras pela PUC-Rio e Professor Adjunto da Faculdade de Letras da UFRJ.

a linguagem singular do território. A afirmação oferece uma concepção essencialista de identidade, enquanto resultado da influência topológica.

Nas duas últimas décadas, a cena literária brasileira foi tomada de assalto pela presença de um considerável número de autores que são crias da periferia. São autores que se autoproclamam marginais e utilizam a literatura enquanto veículo de um discurso que mescla com desenvoltura ficção e testemunho em uma estética que podemos facilmente nomear como realista. Contudo, a estética realista dos autores marginais pouco tem a ver com o que se codificou como realismo literário: trata-se um realismo experiencial, o que se lê são experiências vividas, mesmo e sobretudo quando reconstruídas ficcionalmente. Parte significativa desse grupo de autores passou a se autointitular marginal como uma forma de caracterizar sua produção e, principalmente, como resposta a uma interpelação identitária.

A presença destes autores periféricos em nossa cena literária forçou a emergência de um importante debate acerca, precisamente, da constituição de novos sujeitos discursivos no cenário cultural brasileiro. No espaço circunscrito dos Departamentos de Letras foi possível observar certa perplexidade dos críticos que se debruçaram sobre os textos da Literatura Marginal, provocando uma gama de reações. De um lado, aparece com insistência surpreendente o veredicto normativo de que não se trata de *Literatura*. Trata-se de “jornalismo”, de “documento”, de “exotismo interno”, correspondendo a uma persistente tradição “neonaturalista” no Brasil, e exemplo cabal do “controle do imaginário”, e da falta de “voos de fantasia” de nossos autores, e sua comprovada intranscendência. Mas, que coisa é isso, “a Literatura”? A literatura contemporânea com seu apelo irresistível ao real solicita uma nova ontologia, não mais ligada à faculdade clássica de produção da imagem e da imaginação. O embate se dá no campo da discussão sobre a norma e o valor

literário: o que e quem tem valor e pode assim ser literatura; o que e quem não tem valor e é jogado aos confins do “não” ou extraliterário. Importante lembrar, portanto, que o direito de existir como forma de resistência e sobrevivência, tema recorrente dos textos marginais, apareça até mesmo aqui: nos corredores das universidades sob a forma da reivindicação (polêmica) da existência de ser literatura.

Além do debate sobre os limites da crítica literária de base imanentista para a leitura e a interpretação dos textos literários, a presença de autores marginais conduziu um questionamento acerca da questão da autoria, e aqui se torna necessário recordar as contribuições de Michel Foucault (2001) e Roland Barthes (2012) sobre este tópico. Mais do que negar a morte do autor, trata-se de investigar a própria presença do autor no campo literário e as performances constituídas pelos novos sujeitos da enunciação.

Mas os autores da Literatura Marginal invadiram o sistema literário e vieram para ficar, gostem ou não gostem. De outro lado, os mais receptivos afirmam de forma quase categórica a insuficiência dos estudos literários de base estruturalista e imanentista frente ao objeto. Os textos de Literatura Marginal não são objetos *autônomos*, isto é, não contêm a sua própria lei de formação dentro de si mesmos, eles são vazados de todos os lados pelas marcas de um real que eles não conseguem, e não querem, conter, que os atravessa e que fala através deles. Tal constatação promoveu um fecundo exercício crítico na pesquisa de referências teóricas possíveis para a leitura e análise dos textos marginais.

De essencial importância ainda, para o desenho do novo campo destas enunciations intrinsecamente ligadas aos territórios em que os sujeitos destas falas vivem e sobrevivem, é a relevância que as noções de território e territorialidade, surgidas na geografia política, passam a ter. Cidade de Deus, Capão Redondo,

Rocinha, Nova Holanda, os topônimos dos morros, periferias, favelas, inscrevem estes textos e seus narradores no território de suas falas, que falam estes territórios ou são falados por eles, antes de mais nada, e a partir dos quais elas fazem sentido.

Um primeiro aspecto a ser delimitado é buscar um possível significado do termo marginal. Podemos dizer que ser marginal é, antes de tudo, se colocar, ou ser colocado, em uma posição antagônica a algo. O emprego do termo já traz em si uma forte carga metafórica que se baseia em categorias territoriais. Além disto, o dado antagônico revela a formação de um jogo de oposições, no qual o marginal surge enquanto elemento contrário ao centro. A potência deste modo de leitura, que se baseia na existência de elementos estanques, oferece uma visibilidade ímpar para a compreensão e análise do cenário cultural e literário no qual parecem duelar tais sujeitos discursivos. No entanto, a ocupação deste espaço não é, decerto, um ato simples. Em outros termos, ser marginal é não ocupar de modos distintos um mesmo centro. Pois, é importante recordarmos que não ser o centro pode ser um ato político performático, propondo um posicionamento que deve ser lido como uma forma de resistência, assim como pode ser a definição de um conjunto de textos não centrais, que a partir de critérios hierarquizantes, são denominados de marginais.

Ler a produção literária dos autores marginais é igualmente observar o desenvolvimento dessas estratégias políticas. Mais do que mapear obras e tecer comentários sobre traços de estilo, ao centrarmos um olhar exclusivo sobre a Literatura Marginal devemos observar as nuances discursivas e saber compreender o funcionamento de um amplo espectro de ações e propostas sociais que utiliza o literário como recurso. No entanto, aqui está em questão não somente o processo de construção do sujeito marginalizado, mas das mediações efetuadas na passagem

desse discurso para outras camadas da sociedade. O desejo de se constituir enquanto movimento autônomo, sem a interferência de elementos exteriores à periferia, pode ser facilmente questionado pelas relações que alguns autores mantêm com editoras não vinculadas ao mesmo projeto político e social. Como ser marginal e afirmar-se como pertencente de um mundo à parte que se estrutura como substrato direto das ações empreendidas por sujeitos sociais das classes abastadas e, por outro lado, estar inserido nesta mesma estrutura? É importante ressaltar que, a constituição deste sujeito autoral periférico, mais do que residir somente na enunciação ou na recepção do discurso, está no próprio processo dialógico e transitivo. Uma vez que o sujeito à margem – seja o morador da favela, em uma perspectiva nacional, ou o latino-americano, em uma perspectiva global – sempre será composto não por um discurso de unicidade e pureza, mas, sim, pelo hibridismo, e aqui cito os muitos intelectuais latino-americanos que se dedicaram a pensar a noção de hibridismo. Ao ingressarem no sistema literário contemporâneo, estes autores estão inseridos em um processo através do qual se demanda uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou “inerentes” de transformação. Dessa forma, ambivalência e antagonismo acompanham cada ato dessa espécie de tradução cultural.

Imagino que tão importante quanto conquistar o espaço territorial, é igualmente centralizar o poder discursivo, construindo, literalmente, um território narrativo que seja capaz de abarcar sua própria linguagem. “O poder de narrar”, afirmar Edward Said em *Cultura e imperialismo* (1995), “ou de impedir que se formem ou surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos.” (p.13). “Me

tomaram tudo, menos a rua”, afirma Ferréz, no texto de legenda de uma das fotos da primeira edição do romance *Capão pecado* (2000). A rua torna-se princípio identitário, lugar que não pode ser tomado porque é também discurso de em que nascem as narrativas marginais. O vínculo entre rua e discurso é reafirmado, ou seja, a junção entre território e sujeito apresenta-se como uma forma de construção de uma identidade inscrita no território da periferia.

A simples utilização da expressão “marginal” para nomear a literatura produzida pelo grupo (ou grupos) já é, por si só, uma forma rentável de aproximação do objeto, pois, a definição apresentada pelos autores da periferia é muito diversa da concepção que outrora predominava no âmbito dos estudos literários, que compreendia o termo marginal como uma oposição ao conceito de cânone. E se hoje podemos identificar nesse movimento literário a adoção do termo “marginal” como elemento unificador e de construção identitária, é importante ressaltar que o seu uso não é inédito na cultura brasileira. Mas é a leitura retrospectiva a partir da contemporaneidade que produz e solicita a construção de uma tradição, ela própria marginal e marginalizada. O gesto se assemelha muito ao descrito por Jorge Luís Borges, no ensaio *Kafka e seus precursores* (2007). As suas palavras poderiam ser aplicadas ao conjunto de autores marginais e periféricos:

Se não me equivoco, as heterogêneas peças que enumerei parecem-se com Kafka; se não me equivoco, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo: em cada um destes textos está a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor; mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria (Borges, 2007, p. 120-121).

Ao lançarmos este olhar pelo retrovisor e estabelecermos um recorte que alcança as primeiras décadas do século passado, observamos que o conceito de “marginal” foi amplamente adotado, com usos específicos, principalmente nas três últimas décadas, podendo ser entrevisto pelo menos em três modalidades distintas. A primeira, ligada à contracultura, teve principal eco em manifestações desde o fim dos anos 1960, de vocação tropicalista e pós-tropicalista, como as intervenções do artista plástico Hélio Oiticica, ou do poeta Waly Salomão, e do Cinema Marginal. A segunda passa pela relação tensa com o mercado editorial e por certo desencanto político do grupo de poetas associados ao que se convencionou chamar de “Geração Mimeógrafo”, com nomes como Chacal, Charles ou Cacaso. A terceira é a que enfoca, no discurso ficcional, os grupos marginalizados social e economicamente, e encontra diversos e variados tipos de representação na literatura do período, como o teatro de Plínio Marcos, e a prosa de João Antônio e José Louzeiro. Como se vê, a amplitude da noção de marginal percorre uma ampla gama de lugares discursivos que vai desde a escolha estética, que se manifesta por uma recusa voluntária do cânone literário, até a escolha do temário da violência e da marginalidade urbana como foco central das obras.

Contudo, será a obra de Carolina Maria de Jesus que irá figurar como principal referência deste olhar em retrospecto em busca da elaboração de um possível cânone marginal. A obra de Carolina está hoje passando por um processo de revisitação e reinterpretação. Além da publicação de textos inéditos, novos estudos buscam interpretar *Quarto de despejo* (1960) a partir da localização das marcas de literariedade e longe de sentido documental que orientou a recepção da obra. O reconhecimento do valor estético e literário de Carolina Maria de Jesus, a coloca enquanto autora pioneira do desejo de narrar a favela a partir do olhar de dentro.

Ciente da contradição da minha afirmação, uso dizer que a principal escritora da literatura brasileira contemporânea é uma mulher negra, catadora de materiais reciclados, moradora de uma favela e que faleceu há mais de 45 anos atrás. A publicação dos originais de Carolina Maria de Jesus, agora levados à público por um novo trabalho editorial coordenado por especialistas na obra da autora e com a chancela de Conceição Evaristo, revela uma nova face da autora. Agora despida do traço documental que o seu diário impunha, Carolina figura como uma escritora múltipla.

Em busca por uma linhagem marginal, além de Carolina Maria de Jesus, esse percurso deve visitar também a obra de Paulo Lins, em especial o romance *Cidade de Deus* (1997). Formado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e morador da favela Cidade de Deus, Paulo Lins atuou durante oito anos como assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. Dessa pesquisa emergiu uma série de estudos que possuem como foco a favela Cidade de Deus e a criminalidade; parte está publicada nos livros *A máquina e a revolta* (1985) e *Condomínio do Diabo* (1994), ambos assinados pela antropóloga. A experiência prévia foi decisiva para a feitura de seu romance de estreia por ofertar, ao autor, um modelo de percepção da realidade cotidiana e fornecer material bruto para a criação da narrativa. Afinal, na leitura de *Cidade de Deus* (1997) é possível identificar trechos que se assemelham a um exercício descritivo que tem como meta e objetivo apresentar os elementos culturais constitutivos dos residentes naquele território – um autêntico discurso antropológico – devido ao desejo de narrar traços do cotidiano da favela em seu momento de formação, lançando um olhar específico para a descrição da formação de novas redes de solidariedade e sociabilidade entre os moradores.

Nas páginas iniciais do romance, logo após descrever a situação prosaica de uma brincadeira infantil, o narrador oferece uma certa advertência a nós, leitores, ao afirmar: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...”(Lins, 1997, p.22). É interessante observar que, ao optar por construir uma narrativa que tem como foco o crime e sua ascensão na localidade de Cidade de Deus, Paulo Lins lança mão de abordagens sociológicas e antropológicas, as mesmas coletadas quando participava da pesquisa coordenada por Alba Zaluar. Dessa forma, Lins constrói uma relação diferenciada com o tema romanceado por ele, pois o crime passa a se inserir na narrativa através de uma moldura científica, abordado por uma visão naturalista, com o desejo de confirmar, na narrativa literária, uma tese anteriormente defendida. Mesmo originada no próprio espaço da favela, a enunciação não rompe com a imagem que fora forjada para esse espaço e perdura a ideia de uma indissociabilidade entre crime e favela. Na verdade, essa imagem é reforçada e reinventada, dotada agora de maior realismo e autenticidade; devemos lembrar que quem narra possui a autoridade da vivência na localidade. Esta mesma autoridade o legitima a optar por uma abordagem da favela que reproduz estigmas e preconceitos. É claro o desejo de construir uma denúncia, cristalizada pela edificação de um teor testemunhal no romance, para citar um conceito de Márcio Seligmann-Silva (2010). O crime passa a ser a principal justificativa para a feitura do romance, não apenas uma inspiração, mas a sua própria existência serve como impulso criador para a elaboração do discurso. O narrador está atrelado a essa esfera, necessita desse evento para existir. O resultado da solidez do narrador é observado na linguagem mimética da narrativa, na qual é possível perceber o desejo do autor de transpor para a estrutura narrativa elementos constituintes da realidade. É firmado um compromisso estético no qual o autor busca um realismo atrelado ao

efeito do real (para usar a expressão de Barthes), que privilegia a representação mimética da realidade referencializada e se encaminha para o documental (próximo do naturalismo tradicional), criando a ilusão da realidade, lembrando que “ilusão” significa “em jogo”.

Outra leitura possível do romance, seria analisar a favela Cidade de Deus como um microcosmo do Rio de Janeiro, pois os três capítulos que compõem o livro podem ser lidos também como três momentos da violência do Rio de Janeiro, cada qual representando um período distinto de uma temporalidade que abrange as décadas de 1960, 1970 e 1980 do século XX. Merece nota sobre este aspecto que em poucos momentos a narrativa migra da favela Cidade de Deus para um espaço externo. Dessa forma, a ação move-se no mundo fechado de Cidade de Deus, com poucos momentos fora, sobretudo em presídios, para acompanhar o destino dos personagens. Um destes “poucos momentos” ocorre quando é narrada uma rebelião no presídio de Água Santa. A rebelião em questão, comandada pela Falange Vermelha contra a Falange Jacaré, é analisada como a primeira ação coordenada do grupo que posteriormente formaria a facção Comando Vermelho. A necessidade de narrar este episódio ocorrido fora da favela está calcada na necessidade de narrar a formação de uma das mais importantes facções criminosas do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o romance de Paulo Lins pode ser lido também como um capítulo da história da formação da criminalidade nas favelas do Rio e não apenas como a história da formação de uma favela.

O exame da relação entre literatura e marginalidade não pode se esquivar de uma análise da Flupp, criada por Écio Sales e Julio Ludemir, e dos muitos autores de periferia que foram publicados pelo projeto. Em sua origem, em 2012, a ação foi pensada como uma intervenção cultural e artística que atuaria em diálogo com a

política de ocupação de territórios de favelas empreendida pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro a partir do projeto das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora). O vínculo com o projeto das UPPs foi logo desfeito devido às crescentes denúncias de violações de direito e violência realizadas pelos policiais vinculados à política de pacificação, cujo caso mais flagrante envolveu Amarildo Dias de Souza, o morador da favela da Rocinha torturado e morto dentro da UPP da Rocinha em 2013.

Ao romper com o projeto de segurança do estado, a Flupp ganha novos contornos de atuação e passa a produzir intervenções em diferentes localidades, não mais restrita aos territórios pacificados. O traço que singulariza o projeto é seu trânsito por diferentes favelas, sem construir uma vinculação específica a um único território marginalizado. A ideia de uma festa literária das periferias oferta uma identidade aos participantes e, principalmente, aos autores que foram publicados pelo projeto. Em uma década de atividade, o projeto já apresentou autores como Felipe Boaventura, José Luís Rocha, Jessé Andarilho, Ana Paula Lisboa, Raquel de Oliveira e Geovani Martins.

No espaço circunscrito deste ensaio, irei traçar comentários mais pontuais sobre Geovani Martins. O autor figura hoje como uma das vozes mais expressivas da literatura brasileira contemporânea. *O sol na cabeça* (2018), livro de estreia do autor, revela a sua dicção singular e o domínio de uma linguagem literária que entrelaça com desenvoltura gírias e a norma culta. Os contos reunidos no livro apresentam uma cartografia singular da cidade do Rio de Janeiro. Nós, leitores, somos conduzidos por uma cidade marcada pelas desigualdades sociais e por diferentes manifestações racistas, quem nos guia por essa cidade são personagens jovens que ocupam um entre-lugar entre a ordem e a desordem. Os personagens não são retratados como jovens ligados ao comércio varejista de drogas e muito

menos são sujeitos regrados que estão integrados ao mercado formal de trabalho, são personagens em situação de vulnerabilidade social e que são vítimas preferenciais da ação policial e da sociedade racista. No universo ficcional, os personagens de Geovani Martins ocupam uma fronteira social entre morro e asfalto, em constante deslocamento por uma cidade que é refratária a sua presença.

O livro *O sol na cabeça* (2018), de Geovani, se insere em diálogo com outras iniciativas da literatura marginal, mas apresenta perspectivas inovadoras que merecem destaque. Situado no contexto criado desde o final dos anos 1990, o texto de Geovani rompe com alguns elementos tradicionais do pacto de representação desse grupo literário. Diferentemente de autores como Sacolinha, Ferréz e Alessandro Buzo, que frequentemente adotam um discurso pedagógico ou didático, voltado para a moralização ou para apresentar histórias de proveito e exemplo, o livro de Martins rejeita essa abordagem. Suas narrativas são marcadas pela ausência dessa intenção educativa explícita, configurando-se como uma “narrativa em flagrante”: uma recolha de um episódio, um dia, uma cena, que capta a vivência imediata dos personagens. O fato de seus personagens serem adictos e fumarem maconha é um traço significativo, pois oferta uma representação não moralista, sem buscar justificar ou condenar, mas simplesmente mostrar uma possível realidade vivida. Essa escolha desafia a expectativa comum de que a literatura marginal deva servir como um instrumento de aprendizado moral, ampliando o campo para uma representação mais plural e complexa das experiências periféricas.

Os personagens dos contos são jovens marcados pela vulnerabilidade social, que transitam pela cidade na produção de uma espécie de relato cartográfico que desenha o Rio de Janeiro contemporâneo. A linguagem do livro registra com intensidade a subjetividade, os desejos e as emoções desses personagens, embora

haja uma proposital semelhança entre os personagens dos contos, refletindo a fluidez e a compatibilidade de suas trajetórias. Eles se situam na fronteira, ou *border*, indivíduos em trânsito entre a ordem e a desordem, que não pertencem nem às quadrilhas varejistas de drogas nem aos “otários” da sociedade. Essa posição remete à ideia da malandragem, de personagens que tiram partido das situações, mas que são contemporâneos, vivendo um Rio de Janeiro marcado pela violência policial e pela opressão estrutural. Curiosamente, apenas no conto “Travessia” aparece um personagem ligado diretamente à estrutura do comércio varejista de drogas, o que reforça o foco do livro em personagens que transitam em outras margens dessa realidade.

Entre os contos, destacam-se “Rolézim”, “Sextou” e “Roleta Russa” como os mais impactantes, sobretudo pela forma como quebram as expectativas do leitor. Neles, os personagens conseguem driblar a experiência-limite da violência, mostrando estratégias de resistência e sobrevivência que revelam a complexidade da vida periférica contemporânea. Essa abordagem contribui para uma literatura que não apenas denuncia, mas também explora as nuances da existência em contextos de vulnerabilidade, ampliando a compreensão sobre os desafios e as possibilidades desses jovens em formação.

“Rolezim” e “Espiral”, contos que abrem o livro, revelam como o autor promove uma de alternância em sua linguagem, transitando entre o uso de uma dicção marginal e povoada de gírias, e a adoção de uma voz narrativa pautada na norma culta. Nos dois contos, Geovani Martins também expõe como o racismo violenta os corpos de jovens negros periféricos, tema tratado de modo especialmente impactante no conto “Espiral”. Na narrativa acompanhamos como um morador de favela é vítima do olhar racista dos moradores das áreas ricas da cidade. Lido como

uma construção relacional, o racismo mobiliza uma nova postura por parte do personagem, que passa a encenar a atitude violenta e agressiva que os racistas atribuem a ele. Em “Rolezim” acompanhamos uma situação prosaica na cultura carioca, a ida à praia, ser narrada como um percurso dotado de muitas armadilhas para os jovens negros de periferia. Espaço público por excelência, a praia, na narrativa de Geovani Martins, surge como um território franqueado apenas para a elite branca carioca e a presença dos personagens negros é constantemente vigiada, ato que culmina numa abordagem policial violenta no final do conto.

Em *Via Ápia* (2022), romance de Geovani Martins ambientado na favela da Rocinha, temas abordados nas narrativas curtas são retomados em novo fôlego. A experiência da linguagem se torna ainda mais radical e inventiva, contaminando inclusive o narrador extradiegético. Diegese e diálogos se confundem em um jogo de linguagem que utiliza marcas de oralidade e gírias. Em seu título o romance faz referência à principal rua da favela da Rocinha, a Via Ápia. Rua movimentada e com bares que funcionam durante 24 horas, a referida rua é o palco de parte da narrativa que esquadriinha a favela. O romance narra o cotidiano de cinco jovens moradores da favela da Rocinha às vésperas da instalação da Unidade de Polícia Pacificadora na localidade. Ao centrar o relato na vida de jovens moradores de uma favela, Geovani Martins descortina uma realidade marcada pela precarização do trabalho, os momentos de lazer e o desejo de sobreviver em um cotidiano de violências. Podemos dizer que semelhante ao romance *Cidade de Deus* (1997), em *Via Ápia* (2022) o assunto também é o crime. Contudo, trata-se do crime praticado pelo Estado, pela polícia, que ocupa e violenta o território. Sem recorrer a leituras demagógicas ou maniqueístas, aspecto já evidenciado em seu livro de contos, Geovani Martins apresenta uma contranarrativa da política de pacificação das favelas e expõe a forma

como a intervenção das forças policiais na favela violenta os corpos dos jovens e cerceia as liberdades. Ao contrário dos discursos mais conservadores que aplaudiam o processo de pacificação como uma conquista do território, no romance de Martins o projeto é representado como uma invasão, mostrando que a violência não se restringe às disputas entre facções criminosas, mas está profundamente enraizada nas práticas estatais que, sob o pretexto da segurança, perpetuam a exclusão e a repressão.

Além de denunciar a violência do Estado – representada, no romance, como uma fratura que divide a narrativa em dois momentos distintos, antes e depois da UPP –, Geovani Martins dedica especial atenção ao cotidiano de jovens moradores de favela e à precariedade do trabalho. Há um notável investimento na representação de vidas desimportantes e insignificantes. São jovens que trabalham, quase sempre de modo precário, fumam maconha e buscam sobreviver. Longe de maniqueísmos simplistas e de abordagens moralistas, o autor visita o dia a dia de rapazes favelados que são as vítimas preferenciais do Estado e nos apresenta as estratégias criadas por personagens que utilizam a ginga como força de driblar as desventuras da vida.

Ao utilizar a favela da Rocinha como cenário, o romance mescla com desenvoltura elementos ficcionais com dados da realidade imediata. Exemplar nesse sentido é a referência ao assassinato de Amarildo por parte de policiais da Unidade de Polícia Pacificadora da Rocinha, episódio que é discutido por parte dos personagens e representa, no romance, o fracasso da política de pacificação, tal qual ocorreu no plano factual. Como argumenta um personagem ao citar o episódio: “Papo reto, precisou desse bagulho do Amarildo aí, depois disso a mídia caiu em aqui

no morro. Foi isso que mudou. Áí eles teve que ficar na moral, aceitar o arrego e ficar no sapatinho” (Martins, 2022, p. 335).

Além de revelar o atento manejo de linguagem por parte de Geovani Martins, o fragmento também expressa de forma contundente a repercussão do caso Amarildo na dinâmica da UPP da Rocinha e na relação entre a polícia e a comunidade. O “bagulho do Amarildo” refere-se ao já citado caso do desaparecimento, tortura e morte do ajudante de pedreiro Amarildo de Souza, ocorrido em 2013, quando ele foi levado para a sede da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da Rocinha por policiais militares, onde foi submetido a violência extrema por agentes do Estado. No trecho, o personagem sugere que foi justamente a exposição midiática e o impacto do caso Amarildo que forçaram uma mudança de postura por parte da polícia na favela: “eles tiveram que ficar na moral, aceitar o arrego e ficar no sapatinho”. Isso indica que, diante da pressão pública e do escrutínio, as forças policiais passaram a agir com mais cautela e menos violência ostensiva, para evitar novas denúncias e repercussões negativas. Essa fala sintetiza uma contranarrativa importante sobre a política de pacificação: longe de ser uma conquista pacífica e consensual, a presença da UPP na Rocinha foi marcada por violência, opressão e abusos, que só foram parcialmente freados após o escândalo Amarildo. O caso expôs a brutalidade institucional e a impunidade que permeiam a atuação policial, desmistificando o discurso oficial que apresentava as UPPs como um avanço na segurança pública.

Ao investir na representação de personagens fronteiriços entre o crime e a vida regrada, aqueles que não são “nem pior, nem melhor”, penso que Geovani Martins está ofertando uma nova leitura para aquilo que Antonio Cândido denominou como “dialética da malandragem” (2010). Não quero afirmar que a

figura do malandro ter-se-ia deslocado do centro do Rio de Janeiro oitocentista, cenário analisado por Cândido, a partir do romance *Memórias de um sargento de milícias* (2015), de Manoel Antônio de Almeida, para as páginas de *Via Ápia* (2022). No entanto, considero que o modelo interpretativo oferecido pela noção de Dialética da malandragem: a dialética da ordem e da desordem, do pólo positivo e do negativo da sociedade, estudada por Antônio Cândido, pode ser um possível esquema de leitura do romance de Geovani Martins e, claro, de certa sociedade brasileira. Não devemos imaginar o malandro como uma figura quase folclórica na Lapa dos anos 1930, quero pensar a tópico da malandragem enquanto instrumento que promove estratégias de sobrevivência. Afinal, como já nos ensina o rapper Mano Brown, “malandragem de verdade é viver”². O texto de Geovani Martins revela que é necessário construir um “proceder”, “porque na favela tu tem que saber viver”³, como canta MC Marcinho, citado no próprio romance. Talvez não seja necessário lembrar, mas eu cito mesmo assim, aqueles que são “cria” conhecem, quase que de modo instintivo, como é o saber viver na favela.

² Fragmento da música “Fórmula mágica da paz”, do Grupo Racionais MC’s. Cito aqui os versos na íntegra: Há, demorô/ Mas hoje posso compreender/ Que malandragem de verdade é viver.

³ Fragmento da música “Nem melhor, nem pior”, de MC Marcinho. Cito aqui os versos na íntegra: Se quiser puxar o bonde tem que ter sabedoria/Sou cem por cento humilde, da favela eu sou cria /Porque na favela tu tem que saber viver / Porque se tu tirar, os manos cobram de você

Referências

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 5. ed. São Paulo: Moderna, 2015.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 180 - 192.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 57-64.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 119 – 132.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2003.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*: estética, literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3, p. 264-298.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livraria Francisco Alves (Editora Paulo de Azevedo Ltda), 1960.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.
- MARTINS, Geovani.. *Via Ápia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2022.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

Recebido em 16/07/2025

Aceito em 16/07/2025

DOSSIÊ

AS PERIFERIAS NO CENTRO

ENTREVISTA

“É preciso popularizar a literatura”: poesia, periferias e ruptura com Sérgio Vaz

Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo;
Fernando Martins Lara;
José Fábio Maciel;
Mariana Marcondes;
Simone Gomes¹

Aos 61 anos, Sérgio Vaz, natural do município de Ladainha (MG), criador da Cooperifa e um dos realizadores do Sarau da Cooperifa — que transformou o Bar do Zé Batidão, no Taboão da Serra, em um polo cultural tradicional da zona sul de São Paulo — é um dos autores mais associados ao movimento de literatura periférica. Como produtor cultural, atua desde o final dos anos 1980 na promoção da cultura por meio de mediações de leitura, oficinas e rodas de conversa em escolas da periferia. Essas iniciativas resultaram em ações como “Poesia Contra a Violência”, “Natal com Livros”, “Várzea Poética”, “Poesia nos Muros” e “Mostra Cultural da Cooperifa”, entre outras. Neste ano, em que foi condecorado com a Ordem do Mérito Cultural, e atualmente com dez livros publicados, o autor do *Manifesto da Antropofagia Periférica* — que inspirou a manifestação de 40 coletivos na realização da “Semana de Arte Moderna da Periferia” em 2007 — responde a perguntas sobre as transformações da cultura brasileira, sua carreira e suas percepções a respeito do protagonismo de autores que antes não figuravam no cânone literário, bem como dos leitores com quem dialoga.

1 Estudantes de pós graduação do Programa em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

CRIOULA: Você já afirmou que sonhar ser poeta, em pleno Jardim Ângela de 1988, ultrapassava o que era razoável almejar em um ambiente determinado pela carência e pela violência. Como a arte periférica transforma a realidade dos moradores da quebrada hoje? De que maneira as ações artísticas impactam os índices de violência desses territórios em que a arte se faz presente?

SÉRGIO VAZ (SV): Nós somos hoje referências que a gente não tinha naquele tempo: o poeta, o cantor, a atriz, o ator, o menino e a menina que entraram na USP para fazer faculdade. Em 88, nós não tínhamos essas referências. Então, de alguma forma, aquilo que você sonhava pela televisão, sem a possibilidade de acontecer, acontece na rua onde você mora. Isso possibilita novos rumos, além de uma identidade com o bairro. E aí você começa a pensar que o negócio não é mudar da periferia, é mudar a periferia, e começa a pensar em fazer o sentido contrário: ir para o centro e voltar cheio de munição para a periferia, em vez de sair com o conhecimento da periferia, estudar e ficar no centro. Então você acaba sendo essa referência, impacta muito a vida das pessoas.

CRIOULA: Em março de 2025, a UNICAMP conferiu aos quatro Racionais MC's o título de Doutores *Honoris Causa*, o que corrobora a legitimação da cultura *hip-hop* perante a academia, até então resistente em olhar para as manifestações culturais e produções artísticas da periferia e das camadas da sociedade ditas mais populares. Outro autor, cantor e compositor brilhante que podemos citar como exemplo é Gilberto Gil, que, além de ex-ministro da Cultura, atualmente é membro correspondente da Academia Brasileira de Letras. Você acha que esses gestos

indicam a transformação do olhar da academia sobre os artistas negros na história atual de nossa nação? Qual é sua opinião sobre esses acontecimentos?

SV: Eu acho que é, primeiramente, o reconhecimento de um trabalho. Tanto o Racionais MC's quanto Gilberto Gil são duas universidades – muita gente se formou ali e não entrou para a “faculdade do crime” porque ouviu o Racionais MC's. Gilberto Gil ainda continua, como sempre, sendo essa pilastra da música popular brasileira. Eu acho que, quando a academia toma essa iniciativa, ainda que tímida e pouca, é relevante. [A universidade] começa a enxergar que, se não sair de dentro [dos próprios muros], não vai assistir de perto à revolução cultural que o país está proporcionando.

E isso é triste: ser brasileiro, não saber o que acontece no Brasil e ter que escrever sobre um Brasil que não conhece. Chega a ser hipócrita, chega a ser pobre de espírito. Então, acho que ela [a universidade] começa a repensar sobre isso. O Brasil é onde acontece – dentro da academia e fora dela também –, um Brasil pulsante. E não é mérito ser reconhecido pela academia; para a academia, demorou. Demorou para compreender o que é se sentir brasileiro, como nós, trabalhadores e trabalhadoras, que adoram um Deus chamado trabalho. Entendeu?

A minha pergunta é: por que a academia demorou tanto se é tão legal estar junto do povo? Se é tão legal ouvir Gilberto Gil, se é tão legal estar no show do Racionais, se é tão legal estar numa escola de samba, jogar capoeira, curtir um samba... por que demorou tanto [para o merecido reconhecimento]? Então, acho que [a legitimação] é da hora, mas, se a academia não pode seguir sem o povo brasileiro, o povo brasileiro pode seguir sem a academia.

CRIOULA: Continuando a falar sobre os Racionais, em que medida esse grupo é fundamental para a arte brasileira de nossa época? Qual o papel do *rap* na configuração da literatura praticada nas últimas décadas, consideradas as práticas do *slam*, dos saraus e o afrofuturismo?

SV: O *hip-hop*, além de uma cultura, é uma filosofia. Então, para eu falar disso, eu vou contar um pouco da minha história. Quando eu escrevi o meu primeiro livro, eu era um jovem que ouvia música popular brasileira: Chico, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Taiguara, Elis Regina, Nana Caymmi... mesmo morando na periferia, eu ouvia essa música, porque as letras me interessavam por conta da poesia. Na metáfora dessas letras, eu pude descobrir o que era a ditadura militar.

Só que eu era e sou semianalfabeto e achava que ser poeta era escrever difícil. Então, eu escrevia coisas que nem eu entendia direito. Eu perguntava para alguém se tinha lido o meu poema e o que entendeu para ver se a pessoa me explicava aquilo que eu mesmo havia escrito, tamanha a minha ignorância sobre a minha poesia, embora, no início, em 1995, 1996, eu começasse a me interessar pela cultura *hip-hop* e a ouvir Racionais, Gog e MV Bill, Rappin' Hood, Thaíde, DJ Hum, e frequentasse os eventos promovidos por esses jovens negros e periféricos, em favelas, em periferias.

Aí eu comecei a ver a grandeza dessa cultura, que era estar no lugar onde precisava estar, onde precisavam falar para as pessoas que precisavam ouvir, porque quando eu ouvi a música popular brasileira no meu bairro, ninguém entendia o que ele [o autor] estava falando, inclusive eu. Muito bonito, por sinal,

muito relevante, por sinal, diga-se de passagem, mas [essas canções] não se comunicavam com as ruas e com os bairros que eu frequentava.

Então, quando chegou a cultura *hip-hop*, a gente começou a perceber uma música que fala por que nós moramos ali e por que nós sofremos racismo, por que somos nós que trabalhamos e não temos nada, por que somos nós que passamos fome e por que nós não temos casa para morar. Aí a música começa a fazer sentido e, por conta dessa música, você começa a perceber que as referências musicais precisam ser estudadas e que as minhas referências políticas e literárias também precisavam ser repensadas.

Eu chego, assim, até Carolina Maria de Jesus, que disse pra mim: “você pode escrever do jeito que você quiser, falando pras pessoas do seu bairro” – e isso mudou toda a minha ótica sobre literatura. É, sem seguir a norma-padrão para ser um grande poeta, uma grande escritora, certo? E me diz assim: o que você precisa é se comunicar com o seu bairro. E aí ser simples é mais difícil. Porque você precisa dizer e a outra pessoa precisa entender. E essa complexidade foi preciso estudar em Carolina de Jesus.

Aí a minha referência mudou: com Solano Trindade, com os *Cadernos Negros*, com Carlos de Assunção... Aí eu comecei a tentar estudar como Tony Morrison, a pensar em estudar autores negros e periféricos. Foi a filosofia do *hip-hop* quem me deu esse pertencimento, essa arrogância necessária para suportar o dia a dia de uma pessoa da periferia. Então o impacto da filosofia *hip-hop* em mim é tudo. Talvez não estivesse conversando com vocês se não fosse pelo *hip-hop*. Eu seria mais um desses que acha que escrever difícil seria o meu caminho.

Então, quando eu li o Paulo Coelho, *O Alquimista*, em que o cara dá a volta ao mundo para descobrir que o tesouro está do seu lado, foi a mesma coisa que aconteceu comigo. Eu tive que ler *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, eu tive que ler todos os livros ótimos, todos os livros maravilhosos. Tive que ler os ditos clássicos que me diziam, como Doug Dorst, como Dante, como Milan Kundera, como Isabel Allende, como Mário Vargas Llosa e tantos outros escritores famosos... Charles Baudelaire, Paul Valéry –olha como soa bonito – Arthur Rimbaud.

Eu me exibindo aqui com livros que, no fundo, não significaram muita coisa para mim como Carolina de Jesus significa. Então, isso para mim é magnífico: poder olhar os meus pares e dizer que eles são tão foda quanto o Cervantes, quanto Dostoiévski, sem querer afrontar a literatura universal, mas dizer que eles são tão foda.

CRIOWLA: Neste ano, após 35 anos de carreira e o lançamento de *Flores da batalha* (2023), que trouxe a coletânea de versos e crônicas poéticas elaborados ao longo da pandemia, em quais empreendimentos artísticos você tem trabalhado? O que nós, seus leitores, podemos esperar nos próximos meses?

SV: Eu fiz 60 anos, estou me sentindo muito bem como ser humano, estou curtindo pra caramba ter 60 anos, estou adorando reler alguns livros. Acabei de escrever um conto chamado “Coração de criança não morre”, que vai virar um livro², para refletir a minha trajetória e a de pessoas que fazem 60 anos e que não devem

² O livro foi lançado após a realização da entrevista, em julho de 2025, na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP).

nada para a juventude de 20; e devem seguir vivendo. Então, o meu projeto é continuar nas escolas, falando com os jovens, sugando toda essa sabedoria que eles têm, sugando toda essa juventude de que eu necessito, para ver se eu chego no final da minha vida com sabedoria, com o coração cheio de paz, cheio de alegria e com a mente sem rugas.

CRIOULA: A ação “Poesia contra a violência”, realizada desde 1999, leva você semanalmente a conversar com estudantes das mais variadas idades nas escolas públicas, locais onde são realizadas oficinas e ações de mediação de leitura. Ações como essa fazem-nos pensar que houve mudanças no perfil de leitores nas periferias de nossas cidades nos últimos anos? Na sua percepção, quais são as preferências literárias desses jovens?

SV: Bom, como eu te disse, eu só fiz o colegial. E, às vezes, eu sinto falta dessa convivência acadêmica. Eu sinto falta de não ter vivido com outros jovens nesse momento. E parece que, quando eu vou às escolas, eu volto a estudar. E, voltando a estudar, eu vi como é magnífica a função do professor e da professora da rede pública; essas pessoas maravilhosas que, apesar de tudo e de todos, ainda insistem em educar nossas crianças, nossos jovens e nossos adultos.

E, indo às escolas, eu percebi uma coisa: que eu estava realmente estudando como os jovens queriam ler as poesias. Então, cada dia eu fui me tornando mais simples, sem tentar ser simplório; já sendo simplório, que é o que eu sou. Então, cada escola que eu vou, eu aprendo um pouco mais e fico imaginando: ah, é assim que eles gostam de ler?!

A minha perspectiva, de uma parte, é a melhor possível, porque a periferia nunca leu tanto, nunca teve tantas referências como tem hoje. Porque, quando uma pessoa está lendo o que uma outra pessoa está escrevendo no *Facebook*, ela está praticando literatura. Quando uma pessoa lê o que uma pessoa como eu escreve no *Instagram*, ela está lendo literatura. Talvez não seja no livro, mas ela está lendo.

Então, percebo que o jovem, através dos saraus, dos *slams*, das batalhas de rima, se apropriaram da palavra, se não escrita, pelo menos da oralidade. E a literatura sendo transmitida através da oralidade é magnífica, porque é uma outra forma de literatura: eu leio para você e você faz a gentileza de ler; eu faço a gentileza de falar. E, nessa troca de gentilezas, está entrando a literatura.

E uma outra coisa também: quando eu vou às escolas, é para dizer para os jovens que o que é sagrado não é quem escreve, sagrado é quem lê. E é preciso dessacralizar a literatura, é preciso popularizar, é preciso mostrar, de forma simples, essa coisa tão estigmatizada que é a arte da literatura.

CRIOULA: Em que medida as práticas dos adolescentes nas redes sociais podem afastá-los da prática de ler?

SV: Eu acho que as redes sociais são o veneno e o antídoto. Porque a gente perde muito tempo nas redes sociais, os jovens, né? É uma realidade. Mas é através das redes sociais que ele [o jovem] divulga o seu poema, que ele divulga a sua obra, que ele divulga o seu livro, pois uma livraria jamais aceitaria esse poeta na estante.

Acho que as redes sociais, de alguma forma, prejudicam também os adultos, porque a gente acaba lendo menos, já que passa mais tempo nas redes sociais. Mas,

para mim, tem sido uma maravilha, porque, quando eu leio um livro, eu corro para o *YouTube* para ver as resenhas, para ver se realmente eu entendi aquilo que estava escrito, porque eu não sou muito bom para entender as coisas. Aí eu vejo pessoas falando que gostaram, pessoas que não gostaram, e o porquê. E porque gostou, porque não gostou. Eu acho isso maravilhoso.

Agora, eu estou nas escolas porque as redes sociais me levaram até lá. Então, a pedido dos jovens, de alguns professores e professoras; e eu só fiquei popular entre os jovens por causa das redes sociais.

Às vezes, chamo os jovens e digo assim: “Vamos ler um poema em conjunto”. Aí eu peço – agora não, que está proibido, mas eu pedia – para todo mundo entrar nas redes sociais para ler um poema junto comigo. Então, eu vejo que é uma ferramenta. E não vai ter como lutar contra essa tecnologia.

Agora, o que a gente tem que pensar, eu acho, eu como poeta, é como a gente pode usá-la a nosso favor. Então, todo dia, coloco trechos dos meus livros nas redes sociais. Todo dia, leio trechos de outros livros em redes sociais. Sigo perfis de escritores, de escritoras, de filósofos. Então, acho que jogo o jogo. Não inventei as regras, mas eu jogo o jogo.

CRIOULA: Com o advento das inteligências artificiais, várias funções na cadeia produtiva de serviços tendem a ficar obsoletas, o que poderá resultar em aumento na escala de desemprego. Há ainda, no comportamento dos usuários desses serviços, a tendência de delegar aos processadores de linguagem a produção de textos e a tomada de decisões, o que pode comprometer, em toda uma geração, o desenvolvimento de competências discursivas e capacidades de produção

sofisticada de texto. Você acredita que essa revolução tecnológica será favorável ao cidadão periférico ou será um fator de exclusão da própria participação cidadã?

SV: A resposta é corra! Corra para as montanhas!

Eu acompanho um pouco as notícias e acho que a gente está deixando de pensar. Eu acho que isso que é o mais grave. A gente está trocando mais memes do que ideias. Isso é trágico, porque, antigamente, eu lia um livro e ligava *pra* pessoa e falava: “Olha, você já leu tal livro?” A pessoa falava: “Ainda não li, mas eu *tô* lendo esse”. E perdíamos, talvez, horas discutindo sobre o livro.

Aí depois veio o *WhatsApp*. As pessoas já começaram a mandar áudio sobre o livro que leram e o resumo. Hoje em dia, eu leio um livro e falo assim: “Olha, acabei de ler um livro e esse livro é da hora. Ele fala sobre isso, isso, isso”. A pessoa do meu lado me manda um foguinho. Terrível, né?”

O meu medo não é a inteligência artificial, é inteligência nenhuma. Eu acho que a gente está caminhando para um lugar que nós não vamos ter inteligência nenhuma, porque o Bill Gates disse esses dias que até 2030 o ser humano vai ser desnecessário. Isso é uma reflexão poderosa, porque a gente já está vendo [isso] nos empregos, [n]a utilidade das pessoas. Agora, sim, nós não vamos produzir pensamentos.

Você senta numa mesa para trocar uma ideia, começa a tomar uma cerveja e se você fala alguma coisa, a pessoa já saca o celular e pesquisa no *Google*. A nossa memória já não está mais na nossa cabeça. Então, eu acho que a gente está perdendo esse contato com a nossa humanidade, ela está se perdendo dia a dia. Eu acho isso terrível! Eu acho terrível que um cientista pergunta para a inteligência

artificial como ela se sente hoje ao invés de estar em contato com um outro ser humano, e ela diz: “Nós sempre estivemos aqui, foi vocês que evoluíram para conversar com a gente”. Estiveram onde?

Recentemente, duas inteligências artificiais criaram um criptograma, mensagem criptografada para poderem conversar entre si, para que a gente não exista. Então, a gente fica pensando: “Meu Deus, o que está acontecendo?”. Nós não sabemos. Sinto falta da inteligência humana no dia a dia. Acho que, hoje, a arte está muito afetada por conta disso. O século XX foi o século da arte e o século XXI é o século do artista. Você não precisa produzir arte para ser artista. E isso é muito terrível. Você tem um milhão de seguidores, você pode participar da novela, você pode escrever um livro, você pode fazer uma música, sem sequer pensar em música. Então, vejo esse declínio da nossa humanidade cultural com muita tristeza.

O século XX foi da arte, eu acho. Você vai discutir a produção de autores que escreveram em 1500, 1600, 1800, 1900 até os mais contemporâneos, mas quem vai lembrar dessas pessoas de hoje, como diz Bauman, dessa modernidade líquida? Desses amores líquidos, dessa literatura líquida; tudo é líquido e se desfaz com o tempo. Quem vai lembrar disso? Então eu vejo como um declínio da humanidade essa inteligência artificial, que vai resolver muitos problemas, mas vai trazer o problema maior, que é o ser humano ficar obsoleto, desnecessário. Isso é muito triste.

CRIOLA: Autores como Gonçalves Dias e Machado de Assis, apesar de sua origem humilde e ascendência negra, passaram a compor um cânone brasileiro que começou a tomar forma durante o império e que era completamente influenciado

pela concepção europeia de arte e de literatura. Suas identidades negras, negadas por um pretenso universalismo, eram, portanto, amenizadas e/ou invisibilizadas. Autores do século XX e contemporâneos, como Carolina Maria de Jesus, Itamar Vieira Junior e Conceição Evaristo posicionam essas circunstâncias e as das invisibilidades de classe e racial, como centrais em suas obras. Você acredita que esses escritores tendem a ressignificar também os autores do passado ou acabam por minimizar sua importância?

SV: Eu acho que esses autores que você citou, entre outros e outras, estão aí agora justamente porque mudou essa mentalidade periférica para com o olhar para a literatura, por querer se reconhecer nessa literatura. E esses autores com essa projeção têm a missão e a elegância de trazerem consigo ancestrais literários que foram ignorados. Então Conceição Evaristo, Itamar Vieira, Djamila Vieira, Maria Firmino, Lima Barreto, Lélia Gonzalez, entre outros, têm já, hoje, uma camada de jovens negros e periféricos que se interessam por essa literatura.

E, quando eles surgem e trazem à tona esses ancestrais, também criam na gente a curiosidade de ler quem veio antes. E isso fortalece a nossa literatura, isso fortalece o Brasil literário. Então, tende-se a criar e a trazer mais gente e fazer com que as editoras percebam que esse Brasil precisa ser recontado, essa história. Isso é magnífico!

Esse momento já poderia ter acontecido antes, mas está acontecendo agora e precisa ampliar, porém está acontecendo. Mas isso só é possível por conta dessa filosofia *hip-hop*, por conta da cultura dos saraus, por conta dos *slams*, por conta das batalhas de rima, por conta desses jovens que adentraram a universidade como

nunca antes. Então, tem todo um contexto para que eles possam estar aí desfilando de forma digna e maravilhosa.

CRIOULA: Nos últimos anos, o mercado editorial tem nos apresentado autores brasileiros que se debruçam sobre a questão racial no país, revelando, em suas narrativas e poesia, as contradições sociais vigentes e, principalmente, denunciando o racismo estrutural no Brasil. No entanto, é comum que esses autores sejam etiquetados, pelo mercado, pela crítica e pela opinião pública, com rótulo “literatura afro-brasileira”, ficando a “literatura geral” ou a “Literatura com L maiúsculo” ainda sob domínio da branquitude. Como você enxerga esse fenômeno? Acredita que há alguma consequência para a visibilidade e produção literária desses autores?

SV: Eu acho que [se] não nos editar, [se] não nos conhecer, [se] não colocarmos nas estantes, vai acontecer o que aconteceu com as grandes livrarias: elas faliram. Ignorar a nossa literatura, ignorar o que a gente escreve, foi ter que conviver com a falência das livrarias, das grandes livrarias. Por quê? Nós estávamos lendo uns aos outros enquanto eles estavam nos ignorando. Então, eles se surpreenderam, porque nós estávamos no porão trabalhando em silêncio, já que 90% dos escritores eram homens brancos, héteros, e uma parte, 5% eram mulheres brancas, e os últimos 5% ficaram para nós: homens pretos, mulheres pretas, periféricos, LGBT, indígenas. Mas eis que toda essa turma começou a olhar para o lado e começou a divulgar entre si a sua literatura. O sarau da Cooperifa, por exemplo, durante muitos anos, toda semana, tinha o lançamento de um livro. E essa

pessoa lançava nesse sarau, lançava em outro sarau, em outro sarau, em outro sarau. Então a gente começou a criar uma rede que já não dependia mais da livraria. Então eu vejo que eles não só estão surfando na onda, eles colocaram a mão para fora da água para não se afogar. Quem está surfando somos nós, você entendeu? Nós estamos surfando e eles estão com a mão para fora da água para não se afogar, é isso!

CRIOLA: Você acredita que a presença de Ailton Krenak na Academia Brasileira de Letras aumenta a representatividade dos povos originários? Em que medida isso acontece? Quais outras ações e políticas você sugere para que essas existências, suas vozes e suas produções artísticas estejam mais presentes na vida dos leitores brasileiros?

SV: Eu acho o Krenak, o Munduruku... essa representatividade necessária. Porque a gente precisa ouvir as pessoas que sofrem, não as pessoas que escrevem sobre quem sofre. Sim! A gente precisa pegar a sabedoria na origem, de onde ela vem, desse canto, desse lamento. É preciso ouvir essas vozes. Todas as vozes são necessárias. Perde-se quando não as ouvem.

Agora, o que eu acho é que as livrarias, as editoras, precisavam patrocinar mais eventos literários. Não ser apenas o vendedor de livro numa bienal, numa feira de livros. Elas poderiam patrocinar mais eventos literários, mais discussões, e não se aproveitar só das discussões que já existem. Você entendeu? Não colocar a sua barraca na Bienal, onde já está todo mundo ali, mas proporcionar também esses momentos e patrocinarem eventos, patrocinarem shows, patrocinarem times de

várzea. Eles precisam ser populares.

É preciso popularizar a literatura! Acho que a leitura, para mim – e eu gosto disso – é como o *funk*, como o samba, como o *rap*, como o sertanejo... Não, como o sertanejo não, mas como o *rap*, como o samba, como coisas populares que representam a nossa cultura. Então, acho que é necessário sim, o Krenak, o Munduruku e outras pessoas. Demorou para isso acontecer, mas acho que a livraria precisa sair da livraria. O José Saramago diz que é preciso sair da ilha para ver a ilha. Então, acho que é preciso sair da livraria para ver a livraria.

CRIOULA: Qual poema ou poeta brasileiro você considera essencial conhecer?

SV: Eu diria Carlos de Assunção, esse poeta que fez 95 anos e cuja história é: ser poeta na periferia nos anos 1980 era difícil, mas ser poeta nos anos 1940, 1930...Então, hoje ele é uma grande referência humana e literária. Eu diria que ele e Solano Trindade se fundiriam em uma só pessoa: Solano Trindade de Assunção.

CRIOULA: Qual autor(a) africano(a) de língua portuguesa mais te impactou até agora? Por que sua obra causou tal impacto?

SV: Noémia de Sousa, poeta moçambicana. As meninas negras, quando iam no sarau no comércio, gostavam de ler aquele poema “Me gritaram negra”³. E aí uma vez eu perguntei: “De quem é esse poema?” E as meninas falaram assim: “Poeta, você

3 Referência ao poema de Victoria Santa Cruz.

precisa ler mulheres negras”. Eu acho que isso me impactou muito, então cheguei na Noémia de Sousa. E, assim, a gente acha que sofre, né? Até conhecer alguém que sofre mais do que a gente. E agora você pegar isso e colocar em versos. Não para que outra pessoa sofra também, sabe? Mas é que para que outra pessoa entenda o que é a humanidade. Então, acho que Noémia de Sousa me trouxe a seguinte ideia: “Você luta pouco... Desce do pedestal que você luta pouco, cara, você escreve pouco. Né?”. É impacto que eu lembro... doeum muito, é um livro que dói. Doeum muito!

CRIOLA: Na sua opinião, quais os desafios da arte brasileira nos próximos anos?

SV: Eu acho que o desafio da arte brasileira é formar público. O teatro precisa formar público, o cinema precisa formar público, a dança também precisa, e nós da literatura precisamos formar público. Somente as redes sociais não vão nos salvar. Ela é uma ferramenta. Então, acho que a gente precisa voltar a dançar em volta da fogueira. Sabe? É preciso voltar a olhar nos olhos das pessoas. É preciso fazê-las se emocionar novamente. Você entendeu? Eu acho que a internet não consegue isso. Acho que o *YouTube* não consegue isso. São ferramentas primordiais, modernas, necessárias, mas, como diria *O livro dos abraços*, do Galeano: a gente precisa voltar a abraçar as pessoas com a nossa arte. A gente precisa voltar a se emocionar.

CRIOLA: Você considera importante ainda a biblioteca pública presente no bairro mesmo com as facilidades trazidas pela internet? Por quê?

SV: Bom, primeiro que, a biblioteca é onde estão todos os nossos recursos de conhecimento, de sabedoria, e ela deve ser sempre abastecida e frequentada. Mas as bibliotecas precisam estar em movimento. Elas também precisam ser lugares de encontros, de festa, de fogueiras, porque, se não, se torna desperdício de madeira, né? Então é preciso ter eventos, eu gosto de eventos, eu gosto dessa coisa de praticar literatura, né? A literatura precisa descer do pedestal e beijar os pés da comunidade. Isso é necessário, você entendeu? É necessário a gente tirar a poeira das estantes para que as pessoas não espirrem quando cheguem perto.

CRIOULA: Então essa proposta de ter os eventos, de as pessoas se encontrarem é muito interessante para vitalizar, né?

SV: É porque existe a solidão das pessoas, é claro, mas não tem coisa pior que a solidão dos livros que é você ler e não ter com quem conversar sobre aquilo que você leu. Por exemplo, eu estou relendo alguns livros, né? E aí eu vou lá e fico no *YouTube* vendo resenhas. E é maravilhoso ouvir o que as pessoas entenderam sobre aqueles livros, mas é triste você não poder enfiar o dedo na cara da pessoa e falar: “Não é bem assim”, “Você entendeu errado”... Como a gente fazia antigamente, quando estava com a cara cheia de cerveja discutindo sobre um livro que leu. É discutir o livro como quem discute futebol: “Eu gosto mais de Garcia Marques”, aí vem alguém que chama de Gabo. É intimidade, né?

CRIOULA: E sobre a dessacralização da obra de arte, se ela é importante para o empoderamento do leitor, o que faz que um texto seja apreciado pelos leitores a

partir dessa ideia de dessacralização?

SV: Quando eu digo dessacralizar a literatura, basicamente, eu *tô* dizendo assim: o escritor não é alguém inacessível. Não é alguém que não bebe, que não fuma, que não arrota. O livro não é um lugar inacessível, não é para pessoas eleitas. O escritor quando escreve não é “o iluminado”. Ele não acende o incenso e flutua. É dessa forma em que eu penso que é dessacralizar. É deixá-la popular para que a gente possa discutir como se discute futebol. E deixar ela simples, não é deixá-la simplória. Por isso que eu falo que prefiro descer do pedestal. Parece que, quando a gente fala de um livro, é preciso flutuar também, né? Eu posso falar mal do Dostoiévski, por que não?

Eu lembro que, quando namorava uma menina e escrevia as minhas poesias, ela nunca gostava. Tudo bem que eram ruins. Mas eu ficava pensando: “Será que não existe uma que ela goste? Não é possível”. Aí eu pegava um poema meu e assinava com o nome de Carlos Drummond de Andrade. Essa pessoa que me criticava dizia: “Tá vendo como o Carlos diz aqui, como ele explica, como ele fala? Olha a diferença”. Aí eu pegava um poema do Carlos Drummond de Andrade e colocava o meu nome. Essa mesma pessoa dizia: “Olha, não dá para entender o que você quer dizer”.

CRIOULA: Depois você revelava, Sérgio, para ela?

SV: Não, só no fim do relacionamento. O problema não era o poema, era o escritor.

SV: É um exemplo ilustrativo, mas é para dizer que, as pessoas, às vezes, ficam idolatrando [certos autores]. Por isso que eu falo descer do pedestal, você não precisa surfar na onda do escritor; é popularizar, é dessacralizar, não é falar mal, não é? É falar assim: “Mano, a gente pode falar como é futebol”. E daí? E daí que o Chico tem música que eu não gosto... E daí? Qual o problema? Isso vai me deixar menor? Então, a gente precisa ter esse tipo de crítica sobre as coisas. O meu livro é um sucesso de crítica: *tá* todo mundo criticando. E daí?

CRIOLA: Sérgio, em sua visão, como a literatura periférica contribui para o processo de descolonização da mente, especialmente, quando consideramos a importância de resgatar e valorizar as histórias e culturas que foram marginalizadas ou silenciadas pela narrativa colonial? E como você acredita que os escritores contemporâneos periféricos podem promover uma reconexão com suas raízes ao mesmo tempo em que enfrentam as complexidades do presente?

SV: Uma pessoa um dia me disse: “Eu moro em Alphaville. Eu posso fazer literatura periférica?” Eu respondi: “Pode, mas não vai ficar bom!” Como ela pode contribuir? A própria literatura periférica já mostra isso. Não existia literatura periférica. Foi preciso pessoas descolonizarem e terem autoestima sobre si mesmas e sobre o que escrevem. As [outras] pessoas só podem não gostar.

No Sarau da Cooperifa, por exemplo, as pessoas voltavam a estudar porque sentiam necessidade de ir para a universidade ao verem seus iguais falando que estavam na universidade. A gente aplaudia quem falava: “Olha, eu entrei em História na USP”. Batiam-se palmas... “Fulano entrou na UNESP”, “Fulano entrou na ali, aqui”.

As referências vocês vão mudando! “Olha, eu votava em fulano”. “Eu não sabia que votava contra nós, mas aqui ouvindo todo mundo falar...”. Então, você percebe a importância que é quando você começa a escrever sobre si, pois você começa a reconstruir pessoas.

E com pessoas se reconstrói poemas, e com poemas se reconstrói pessoas, e assim sucessivamente. Isso é descolonizar. É por dentro que acontece a revolução. É quando a pessoa estava indo para um lado e muda para outro e fala: “Meu Deus do céu, olha para onde eu estava indo”. Isso é maravilhoso! Quando você encontra alguém que fala: “Meu, através daquela sua poesia ou da poesia de alguém ou do livro de outra pessoa”. Ela fala: “Cara, por que a literatura periférica faz com que pessoas que adoram um Deus chamado trabalho, que fazem 10 horas diárias de trabalho, 2 horas num ônibus, num trem, num metrô, possa explicar para ele coisas simples que ele não tem tempo de pensar?”. Quer seja sobre o amor, quer seja sobre a política, sobre coisas filosóficas. Eu, às vezes, tenho o privilégio de andar na rua e encontrar um amigo ou uma amiga que diz: “Caralho, Sérgio, aquela tua poesia bateu fundo, mano”. Eu falo assim: “Você entendeu?”. “Mano, eu não sei te explicar o que entendi, mas bateu muito forte”. É isso!

Tem esse poder sobre nós, sobre pessoas simples, que talvez não entendam Dostoiévski, que dizem ser tão necessário para entender a alma humana, mas pessoas que entendem Itamar Vieira, que entendem Conceição Evaristo, e ocasionar esse tipo de efeito... que entendam de Djamila Ribeiro e outros e outras tantos e tantas da literatura negra periférica. Isso é a revolução! É fazer coisas simples para que as pessoas simples possam entender e que possam, através da simplicidade,

modificar o seu jeito de pensar, o seu jeito de ser perante essa humanidade tão desumana.

Recebido em : 18/07/2025

Aceito em: 18/07/2025

DOSSIÊ

AS PERIFERIAS NO CENTRO

ARTIGOS

José Luandino Vieira e o início da guerra de independência angolana a partir do mussequé

José Luandino Vieira and the beginning of the Angolan War of Independence from the mussequé

David Pereira Júnior¹

RESUMO: Analisando o romance *Nosso Mussequé* (2003), de José Luandino Vieira, nosso objetivo é o de compreender como o autor aborda o período de combustão social que levou à luta de libertação de Angola a partir de uma focalização que vem do mussequé, área periférica e simbólica de Luanda. Para tanto, analisaremos como a construção espacial feita no romance dialoga com as questões ligadas à luta anticolonial.

ABSTRACT: Analyzing the novel *Nosso Mussequé* (2003), by José Luandino Vieira, we aim to understand how the writer fictionalizes the social effervescence period that led to the national liberation struggle of Angola doing so by a focalization from the space of a mussequé, peripheric and symbolical area of Luanda. To do so, we must analyze how the spatial construction of the novel dialogues with issues linked to the anti-colonial struggle.

PALAVRAS-CHAVE: José Luandino Vieira; Independência angolana; Mussequé; Literatura angolana; Nosso mussequé.

KEYWORDS: José Luandino Vieira; Angolan Independence; Mussequé; Angolan literature; Nosso mussequé.

Se pensarmos na formação da literatura angolana, veremos como o embate “centro x margem” é uma constante nas produções literárias. A literatura propriamente angolana surge como oposição a um discurso literário já existente, e

¹ Jornalista e professor. Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo. E-mail: davidpereirajunior@usp.br

dominante, central, de cariz colonial, estereotipado, que via Angola com os olhos na/da Metrópole. Para além do aspecto que opõe uma literatura hegemônica a outra, diríamos, contra-hegemônica, a margem, a periferia, o musseque, no caso em específico, é transposto para o próprio texto, reformulado, deglutinado, usado como local de onde se enuncia, mas também como local que se enuncia, como uma cidade que fala. Se, como aponta Tania Macêdo, é em Luanda que "echoarão as palavras de ordem do Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA – que levaria, a 11 de novembro de 1975, após longos anos de guerra, o país à independência" (Macêdo, 2008, p. 113) e, também, mais especificamente, "por entre as ruas tortuosas de seus bairros pobres de colonizados, os musseques, que se revelará a resistência dos nacionalistas" (Macêdo, 2008, p. 113), o que propomos aqui é uma visão, por meio da análise literária, dos anos pré-luta de independência a partir do musseque na obra *Nosso Musseque* (2003), de José Luandino Vieira, para entendermos como este espaço foi fundamental na gestação da luta propriamente dita, com marco inicial em 1961. Para tanto, necessitamos fazer breves apontamentos sobre a formação espacial de Luanda e dos musseques, bem como delinear traços importantes da literatura angolana.

Pelas ruas dos musseques: a literatura

Embora também colonizada por Portugal, Angola experimentou um tipo de colonização diferente daquela perpetrada em terras brasileiras. Com a colonização voltada, à princípio, ao interior do país, primeiro em busca de metais preciosos e, em seguida, com o insucesso da empreitada, para o tráfico de escravizados, Luanda, a

capital, funciona nos primeiros séculos como acampamento militar ou cidade-fefitoria (Pepetela, 1990, p. 21). É somente a partir do século XIX, e especialmente no século XX, que mudanças de relevo surgem na cidade, em decorrência do contexto político da época:

o desenvolvimento do capitalismo e a sua expansão mundial acabaram por ter reflexos na colónia, abalando os alicerces do regime de produção e convulsionando toda a sociedade luandense. O território, visto durante séculos apenas como propício terreno de caça aos escravos, vai passar a ser encarado de maneira diferente, tornando-se aos poucos numa colónia de povoamento intensivo. As funções da capital vão modificar-se em consequência, notando-se a diferença fundamentalmente nos finais do século [XIX] (Pepetela, 1990, p. 65).

É com o fim legal do tráfico de escravizados e no bojo da disputa por territórios, que tomou forma com a Conferência de Berlim (1884-1885), que Portugal, de fato, passa a enxergar a necessidade de transformar Angola em uma colônia de povoação, com incentivos para a chegada de colonos brancos ao território africano:

Com as novas regras decorrentes dessa disputa, Portugal se viu desprotegido: percebe que não bastava mais ter descoberto um território para legitimar um domínio, era preciso penetrá-lo e controlá-lo. A hábil diplomacia portuguesa já não estava sendo capaz de responder isoladamente ao novo desafio de resguardar o seu império africano, que tomaria forma com, além de Angola, as colónias de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Apesar do arriscado jogo evidenciado em acordos bilaterais, ora com a sempre próxima Inglaterra, ora com a nem sempre sedutora Alemanha, como forma de obter uma margem de manobra entre os diversos gigantes europeus, era preciso avançar a penetração colonial e explicitar essa dominação (Bittencourt, 2008, p. 40-41).

Mas, como adiantamos, é somente no século XX que essa mudança ganha fôlego e afeta decisivamente o traçado urbano da capital, delineando a separação entre centro e periferia, entre uma cidade branca e outra, negra, entre Cidade Alta, Cidade Baixa e musseques, situação bem resumida na citação a seguir de Nascimento (2020):

A chegada em massa dos portugueses nos anos 40, impulsionada por uma nova política portuguesa de ocupação de suas colônias, provocou um redesenho demográfico na cidade e a expulsão da antiga elite “crioula” das zonas centrais (como o Bairro da Ingombota) para zonas periféricas (a exemplo do Bairro Operário), além de empurrar ainda mais as populações mais pauperizadas para os Musseques de Luanda. Nesse cenário, as tensões sociais e raciais aumentaram significativamente, pois os portugueses recém-chegados concorreram com a elite letrada local (os antigos crioulos e novos assimilados) e os locais em várias atividades econômicas, deslocando-os e marginalizando-os, [...] com a separação entre uma cidade branca (centro) e uma cidade negra (periferia), apesar da existência de pequenos contingentes de negros e brancos nos lados opostos (Nascimento, 2020, p. 94).

Não há como falarmos de periferia, no contexto luandense, sem nos referirmos aos musseques. Tendo seu nome derivado da palavra em quimbundo referente à areia vermelha, comum ao solo pobre da região da capital (Pepetela, 1990, p. 18), “musseque”, com o tempo, passa “a designar os bairros de cubatas para onde é escorraçada a população africana, na periferia da cidade, ficando o centro cada vez mais zona reservada às classes dominantes” (Pepetela, 1990, p. 69). Equivalentes às nossas “favelas”, mas em geral construídos em terrenos horizontais, os musseques passam a abrigar, no século XX, um contingente populacional bastante diverso, incluindo a população pobre do interior do país atraída, mas não absorvida, pela

cidade; membros da chamada “sociedade crioula”, mestiços, de hábitos europeizados, que gozaram de maior relevância política e econômica nos séculos anteriores, mas que, com a chegada de mais brancos, perdem esta relevância; e até mesmo portugueses brancos pobres. Esta diversidade gerará uma série de tensões e disputas, certamente, porém, será de suma importância para a formação de uma literatura anticolonial. Como enfatizam Chaves (2005) e Macêdo (2008), em meados do século XX, será Luanda, e especificamente seus musseques, o espaço poetizado e ficcionalizado por excelência do escritor angolano de caráter nacionalista. Chaves destaca como a escolha pela cidade se dá por conta da pluralidade que acima destacamos na composição dos musseques, uma vez que a

coexistência desses grupos e indivíduos procedentes dos mais diversos lugares apontava metaoricamente para a diversidade a ser considerada na construção do estado nacional e na definição da identidade cultural de um povo que precisava ser conquistado para a sua própria libertação (Chaves, 2005, p. 25-26).

Tais escritores, portanto, ao visualizarem a cisão colonial na formação de uma cidade dividida pelo asfalto, separando a população, apreendem os musseques, tornando-os “a base sobre a qual as imagens de resistência e identidade nacional seriam geradas” (Macêdo, 2008, p. 113).

Em *Estrutura do texto artístico* (1978), Yuri Lotman destaca como a linguagem se vale de construções de ordem espacial para desvelar ideologias, sendo, deste modo, ferramenta interessante para a interpretação da realidade. Assim, oposições como “alto” e “baixo”, “perto” e “longe”, por exemplo, são formas de organizar certas lógicas que, no caso da ficção, funcionam como organização da própria trama e de sua crítica extraliterária. No contexto destacado, o musseque, que na realidade

empírica representa o termo de menor valor, em oposição à “cidade branca”, é então ressignificado e valorizado em sua multiplicidade. Não se trata, porém, de uma valoração simplista e/ou uma simples inversão dos termos. Antes, o espaço marginalizado surge tanto como forma de destacar uma clara ordem colonial imposta quanto como local culturalmente rico, de onde surgiria uma forte oposição ao regime português.

Na senda aberta pelos Novos Intelectuais de Angola, movimento “essencialmente [...] de poetas, virados para o seu povo e utilizando nas suas produções uma simbologia que a própria terra exuberante oferece” (Ervedosa, s.d., p. 85), que, em outras palavras, buscavam uma “angolanidade” necessária para forjar a própria luta contra Portugal, Luandino Vieira, com produção majoritária em prosa, dinamiza este caminho, trazendo, além do musseque, uma língua do musseque para seus textos, característica marcante em sua obra. Não se trata do português “preenchido” com termos do quimbundo, língua mais falada na área de Luanda, nem de reprodução da fala “real” dos musseques, como em um registro de tom etnográfico, mas sim de um trabalho em que a estrutura do português está submetida à lógica do falante do quimbundo. Como explica o próprio escritor:

[...] o que eu tinha que aprender do povo eram os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem, e que – se eu fosse capaz, creio que não fui capaz –, mas se fosse capaz de, utilizando os mesmos processos conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as suas estruturas linguísticas são, por exemplo, quimbundas, que o resultado literário seria perceptível porque não me interessavam só as deformações fonéticas, interessava-me a estrutura da própria frase, a estrutura do próprio discurso, a lógica interna desse discurso (Vieira, 1980, p. 27-28).

Trata-se, para Irwin Stern, de uma nova linguagem literária, angolana, descolonizada (Stern 1980, p. 194). A menção à linguagem empreendida por José Luandino Vieira em seus textos, embora esta não seja nosso foco de análise, ocorre para salientarmos como o musseque, o espaço, na obra “luandina”, povoa os elementos literários: o musseque está no tempo, está na linguagem, está nos personagens. Disto deriva nosso foco: visualizarmos como a dinâmica entre realidade e ficção, entre literatura e sociedade, se dá em seus textos.

Observemos, agora, como o escritor, no romance *Nosso Musseque* (2003), discute o período de efervescência política na Luanda dos musseques, efervescência que, tentaremos mostrar, leva à própria guerra de libertação de Angola.

Nosso Musseque

O início da luta de libertação de Angola tem como marco o dia 04 de fevereiro do ano de 1961, data em que ocorre uma série de ações – reivindicadas oportunamente pelo Movimento Popular de Libertação de Angola, o MPLA (Bittencourt, 2015, p. 233) – visando a: “o assalto à prisão militar onde se encontravam os prisioneiros políticos dos processos de 1959 e 1960, o ataque a policiais e a prisão política da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE)” (Serrano, 2008, p. 137). É evidente, porém, que se trata de uma data simbólica, com a luta anticolonial já sendo forjada desde muito antes. Também é importante ressaltarmos como a história de Portugal em Angola é marcada “pela luta permanente dos povos africanos” (Serrano, 2008, p. 127) em oposição ao poder

europeu. Se o caráter disperso e fragmentado destas lutas concorreu para as frequentes derrotas frente a Portugal no século XX, será a partir de uma maior conscientização cultural e política que a luta será traçada, com diversas organizações, associações e ligas contribuindo para este processo que, mais adiante, levará à luta armada.

Isto dito, é importante ressaltarmos que, daqui para frente, quando falarmos neste artigo de luta de independência, estaremos nos referindo especificamente ao movimento organizado no século XX, de fundo político-cultural, encabeçado em Luanda pelo MPLA, com a UPA (mais adiante FNL) e a UNITA como outras forças anticoloniais, embora antagonistas ao MPLA e com maior influência no interior do país.

Para analisarmos o romance *Nosso Mussequé* (2003), faz-se necessário evidenciarmos que a obra comprehende em sua trama um período anterior ao ano de 1961. A escolha, portanto, visa a notarmos como José Luandino Vieira aborda o que poderíamos chamar de gérmen da luta de independência, ou a escalada das violências coloniais que levaram à luta armada propriamente dita.

Assim, afirmamos que, tendo como espaço ficcional um mussequé de Luanda não denominado, o foco da obra de Luandino é a violação do espaço, especificamente ao ressaltar como o processo de mudança espacial articula-se à violência colonial em sentido amplo, gerando uma situação limite para a população: a luta seria necessária a qualquer custo.

No romance, há um narrador-personagem, um menino branco, morador desse mussequé sem nome, que conta histórias vividas nesse local, sendo ele parte ou não delas. Para isso, vale-se de artifícios como o uso de diários e o depoimento de colegas e “mais-velhos” moradores. As histórias, descobrimos, são fruto de um

projeto do narrador e seu amigo Zeca Bunéu, quando já representavam as poucas crianças remanescentes no musseque dentre seu grupo de amigos:

Mas capitão Abano não queria nos largar. Voltou para falar connosco, continuou dizer que, agora sozinhos, o melhor mesmo era fazer um jornal, contar os casos do nosso musseque e o Zeca, assim, podia publicar os versos que fazia. E prometeu, quando a gente chegasse em casa, ia nos deixar ver mesmo o Cruzeiro do Sul, O Angolense e outros jornais antigos, até ele tinha escrito lá (Vieira, 2003, p. 166, *sublinhado nosso*).

Mais adiante, o objetivo dos meninos ao fazer o jornal é evidenciado: “porque queríamos pôr lá [no jornal], para toda a gente aprender, aquele amor que a gente sente quando se ouve o vento fazer dicanza nos coqueiros das ilhas do mar da nossa terra” (Vieira, 2003, p. 168). Ou seja, trata-se de uma forma de destacar o amor pela terra e, também, de fazer permanecer a história do local, preservar sua memória por meio, justamente, das histórias de seus moradores. O papel do narrador aqui é mais o de trazer à tona tais histórias do que o de assumir uma função centralizadora das narrativas. Tal preservação faz-se necessária pois, como depreendemos da trama do romance, o local passa por uma série de mudanças, com relação direta com o processo de colonização levado à cabo durante os anos do Estado Novo português. Nesse sentido, comparamos o narrador de *Nosso Musseque* ao tipo de narrador que Walter Benjamin afirma estar em extinção na modernidade:

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor

desapareça de todo. [...] A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (Benjamin, 1987, p. 197-198).

Mais adiante, o filósofo alemão destaca como esta narração que está em desuso se vale de um senso prático: as histórias narradas aconselham, servem a algo:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. [...] Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (Benjamin, 1987, p. 200).

Porém, este caráter prático não deve ser confundido com algo doutrinário, dogmático, pois, como afirma Benjamin, aconselhar “é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Benjamin, 1987, p. 200). É assim que o narrador de *Nosso Mussequé* (2003) objetiva não somente preservar a história do mussequé ou declarar o amor à terra, mas fazer com que estas histórias sirvam de conselho às gerações futuras sobre as violências coloniais e a necessidade de ação.

Outro ponto que destacamos é que as histórias, narradas de modo não linear, se passam possivelmente entre as décadas de 1930 e 1940, o que depreendemos a partir de esparsas referências temporais. Interessante notar que é justamente a partir desse período que o processo de mudança urbanística de Luanda se faz mais

sentido pela população mais pobre e, no geral, não branca, devido à chegada massiva de portugueses à então colônia:

Em meados do século XX, Luanda dividia-se em dois grandes espaços, a Alta e a Baixa, locais de passagem como o Largo da Mutamba, bairros da elite nativa local; Ingombota, Bairro Operário (Bê Ó), e espaços da população autóctone pobre, os Musseques. Entre esses espaços houve um grande trânsito de pessoas, sobretudo angolanos, que se deslocaram de um bairro para outro, empurrados pela presença do colonizador português; o deslocamento foi mais intenso a partir de 1940. Esses trânsitos promoveram novos arranjos populacionais por conta de uma maior proximidade entre a elite local e as populações mais empobrecidas (Nascimento, 2020, p. 89).

Tal processo, com os anos, gera a cisão bastante simbólica entre a cidade do asfalto e os musseques. O que nada mais é do que a cisão entre a cidade do colonizado e a cidade do colonizador, bem descrita por Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra* (2022):

A zona habitada pelos colonizados não é complementar à zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas se opõem, mas não a serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, elas obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos está sobrando (Fanon, 2022, p. 35).

Ocorre que, além da “empurrada” da população mais pobre e de certa antiga elite local, mestiça, para os musseques, concomitantemente, os musseques mais próximos da Alta e da Baixa vão sendo “tomados” pela população portuguesa recém-chegada. E é justamente isto o que vai nortear o clímax de vários dos capítulos do romance.

Um bom exemplo disso é que, mesmo se tratando de um mussequé localizado relativamente próximo à Baixa, pelas localizações espaciais mencionadas na obra, muitos dos personagens que ali vivem vêm de locais mais “centrais”, ou seja, já vivem ali um processo de afastamento espacial.

A família do narrador e a de sô Luís, todos brancos, chegam ao mussequé bem depois dos demais moradores, vindos de bairros mais nobres. O fato é interessante pois mostra como, apesar de existir um claro componente racial na política de colonização, o fator econômico nunca se apaga: famílias brancas, porém, de condições mais humildes, passam a viver nos musseques com a chegada de mais brancos. Também é verdade que muitas tensões surgem de tal convívio. Sô Luís, assim que chega ao mussequé, cerca o terreno ao redor de sua casa, área antes considerada da vizinhança por conter pés de frutas de que todos se serviam. Os moradores mais antigos reclamam: “Ngueta camuelo! Esses brancos são assim. Olha só! Chegou dois dias e pronto! Começa já a dizer aquilo é dele” (Vieira, 2003, p. 37). Em contraposição, alguns dos brancos concordam com o policial, demonstrando sua rixa com os moradores negros:

Zeca Bunéu estava muito triste. Ele mesmo é que sofria mais, ouvindo o pai concordar com o cercado, falar para sô Luís que assim é que era, ou aquilo ali era a casa de todos, caminho de negros?

Quietos, Biquinho, Xoxombo e suas irmãs ficaram quase toda a manhã olhando o quintal a crescer, sô Luís pregando os pregos que o Nanito, vaidoso, tirava da lata. Dona Eva, aproveitando as mães dentro das cubatas, chegou uma vez na porta para lhes dizer:

— Acabou-se! Pensavam que isto era vosso, não é? (Vieira, 2003, p. 38).

Esse caso é interessante para notarmos como essas aparentemente pequenas contradições da convivência no mussequê de certo modo espelham a questão colonial. Ora, se, como nos afirma Edward Said, o colonialismo “é um gesto de violência geográfica por meio do qual praticamente todo o espaço do mundo é explorado, mapeado e, por fim, submetido a controle” (Said, 2011, p. 351), a apropriação do espaço perpetrada por sô Luís ao cercar uma área coletiva nos mostra essa mesma violência colonial em uma escala menor, como se falássemos de um microcosmo de Angola representado por um mussequê de Luanda. Será, também, justamente a junção dessas pequenas violências que levará à inevitabilidade da luta armada.

Voltando à ocupação do mussequê do livro: ao mesmo tempo em que ocorre o trânsito de brancos de condição mais humilde para o mussequê, famílias ou indivíduos que pertenciam à chamada antiga sociedade crioula também se veem deslocados do centro para a periferia: é o que se passa com a família de Capitão Bento Abano, personagem de destaque na obra, que passa do bairro dos Coqueiros para o mussequê da trama, deslocamento bastante comum na história de Luanda: “em função da queda da importância econômica e social desta elite letrada nativa em Luanda com a decorrente expansão da ‘cidade branca’ sobre bairros nomeadamente africanos como os Coqueiros e as Ingombotas” (Nascimento, 2020, p. 98-99).

Por sua vez, a existência desta “elite letrada” nos mussequês ajudará a dinamizar a conscientização da população. Na trama, é o Capitão quem incentiva os meninos a fazerem um jornal do mussequê, inspirado em jornais antigos – que realmente existiram em Luanda – aos quais ele menciona às crianças, como O

Angolense e O Cruzeiro do Sul; é por esta via, aliás, a da ilustração, que incentiva neles o cultivo pelo amor à terra.

Aliado a este processo de chegada ao mussequé, há também, na obra, o deslocamento de quem já habitava no mussequé para áreas ainda mais periféricas. Um bom exemplo disto é a trama envolvendo o personagem Biquinho e sua família. O menino, que já tem sua cubata localizada em local mais distante da de seus amigos, vê sua casa ser derrubada por ordens da Câmara. A forma como o caso é narrado é bastante exemplar de como o processo de derrubada de casas do mussequé, e o consequente afastamento desta população para mais longe, passava a se tornar uma constante naqueles anos:

Muitos papéis da Câmara tinham sido entregues nas pessoas lá para os lados do Braga e a gente soube, meses mais tarde, que o tractor veio com os serventes e deitou abaixo as casas, alisando o terreno. E as pessoas que não tinham acreditado no papel tiravam suas coisas nas cubatas, nas corridas, na hora dos serventes despregarem as chapas de zinco e, ainda quentes dos moradores, as paredes resistiam na faca do tractor, para depois, duma vez só, a máquina entrar por cima de tudo, no meio da poeirada vermelha do barro desfeito. Homens de sombrinha e óculo para espreitar punham sinais com os braços e monangambas andavam com umas tábuas riscadas. Camionetas começavam a carregar burgau e areia do Bungo. E a paz do nosso mussequé, mesmo com o capim verdinho e os cajus ao sol de Janeiro, cheirava às vezes ao fumo do tractor e cobria-se de fina nuvem de poeira que o vento do Mussulo empurrava, à tarde, para cima de nós. Nosso azar também chegou. (Vieira, 2003, p. 72, *sublinhado nosso*).

Ou seja, o mussequé da obra não é a única “vítima” dos tratores, pelo contrário, é apenas mais um a ter um destino semelhante ao de outros musseques de Luanda.

Aos poucos, o destino de vários dos moradores – e personagens retratados – é o mesmo: a mudança para mais longe devido a questões de ordem econômica, o que deixa o mussequé “vazio”, com os meninos brancos sendo os poucos remanescentes do antigo “grupo” figurado na trama:

Estou sozinho no nosso mussequé, vejo a areia vermelha arrefecendo no fim da tarde, entre capins e paus, descendo para o Bungo, Ingombota, Cabeça, mas os meninos já não estão voltar na brincadeira, parando na porta da Albertina para receber os doces, a quicuerra ou outra coisa boa, sempre ela tinha para nos dar. Só espero o Zeca Bunéu. Cadavez meu amigo vai chegar para escrever nosso jornal que foi brincadeira que capitão Abano nos ensinou para fazer, agora que estudamos no Liceu e restamos, sozinhos, no nosso mussequé vazio (Vieira, 2003, p. 155).

Toda esta situação retratada ao longo dos capítulos – as derrubadas das casas, as pequenas tensões de origem racial etc. – conclama para o momento de maior tensão do romance: uma revolta do mussequé contra os soldados portugueses. Cansados das ofensas e dos abusos diários, a população dos musseques encurrala os soldados na igreja após uma manhã de violências por parte do poder militar:

E aí, na sacristia, as pessoas começaram falar era a revolta dos musseques, queriam matar os soldados que andavam provocar as pessoas nessa manhã, vinham a bater nas portas e janelas e chamando todas as mulheres e meninas de putas, tinham cuspido na cara dos velhos, invadido mesmo as cubatas. Os soldados eram muitos, em grupos de três ou quatro, e adiantaram provocar para procurar confusão. Ainda hoje ninguém que pode saber o começo: sem que ninguém passasse a palavra de mussequé em mussequé, as pessoas agarraram nos arcos, nos paus, nas catanas, pedras, e vieram nas ruas para defender as mulheres, pelejar com os soldados, morrer se era preciso. (Vieira, 2003, p. 172-173, *sublinhado nosso*).

O trecho acima citado é fundamental para compreendermos como, na obra de José Luandino Vieira, o musseque aparece como espaço gerador, espaço de início da revolta popular. O espaço aparece ao longo do romance sendo violentado, abusado, apreendido pelo poder colonial; no clímax, porém, é este espaço que gera a oposição, a revolta contra a colonização representada no trecho pelos soldados. Como notamos no trecho grifado, a palavra, com vida própria, foi se manifestando, se espalhando entre os musseques. Tal revolta, porém, não foi abrupta: linhas antes o narrador menciona como “parecia o tempo tinha medo da raiva calada que, por toda a parte, as pessoas escondiam nos olhos” (Vieira, 2003, p. 168); raiva gerada pelos abusos:

Mas vinham detrás, as conversas. Tinha doceiros partidos na porrada de três soldados, calçada da Missão; tinha famílias queixando toda a hora batiam nas portas para procurar saber se tinha mulher de vender; as mães adiantavam meter as meninas mais cedo para dentro das casas, esses homens passavam e apalpavam, abusavam, se era velha ou nova não fazia mal (Vieira, 2003, p. 168).

A resistência retratada em *Nosso Musseque* (2003), que diríamos ser a retratação da resistência imediatamente pré-luta armada de libertação, vai além do ato popular de encurralar os soldados, ela também é representada em um plano de conscientização política, como a retratar a necessidade da teoria e da prática andarem lado a lado. Esta perspectiva teórica, que conclama à luta, é figurada pelo embate de ideias entre Carmindinha e seu pai, Capitão Bento Abano. Em decorrência da revolta popular mencionada, os personagens discutem: para Bento, a população não deveria agir da maneira como agiu, pois o caminho ideal seria o da instrução e

não o da violência. Carmindinha, por sua vez, se opõe, fazendo notar como tal “instrução”, sem uma ação para além dela, se mostrou inefetiva. Aqui temos uma crítica evidente à elite crioula que, com seus jornais e ligas culturais, ajudou, é verdade, na conscientização da população, mas pouco avançou para além disso, sendo, inclusive, ela própria distanciada espacialmente do centro, perdendo poder político e econômico com o avanço das políticas coloniais no século XX, como já demonstramos. O que Carmindinha faz notar é justamente a chegada de um ponto de não retorno na luta; não bastava apenas a instrução, era preciso agir:

— Isso tudo já morreu, Senhor Capitão! Está morto, não serve para nada, papá!... Agora não é hora de esperar que o Zeca vai-se instruir, que eu vou m’instruir, todos são educados e vamos fundar nossa associação literária! — e virou voz mesmo de fazer pouco: — Agora, sim! Com esse respeito que eles vão ter por nós, vão deixar de bater nas portas para a gente abrir, para deitar com os batalhões, dar porrada no doceiro porque não tem troco... Morreu! Não presta, poça! (Vieira, 2003, p. 178).

O mais interessante é notarmos como a visão de José Luandino Vieira é sempre dialética: o autor não retrata verdades absolutas, mas opõe diferentes perspectivas para uma melhor compreensão da situação material. Aqui, é a partir do choque de ideias entre Carmindinha e seu pai que chegamos à inevitabilidade da luta. Sim, a instrução é necessária, mas a ação também. Metaforicamente, esta dialética aparece na obra quando do velório de Bento:

O retrato [do Capitão] parado lá está, olhando-nos do seu fundo cinzento já amarelado pela velhice, mas é o mesmo homem bom e calmo, mas duro e raivoso nas suas razões que nosso musseque conheceu. E são esses olhos cheios da vida que viu e viveu que ele

deixou para Carmindinha, agora no meu lado, com o calor cheio de sumo do seu corpo. Aqueles olhos que eu só descobri morrendo na cara do capitão, derrotado nesse dia da grande conversa, para nascerem na mesma hora na cara da filha, satisfeitos mas tristes também, vendo o velho pai esconder no seu canto, remexendo seus papéis antigos, velhos bocados de jornais que ele mostrava, última razão de suas conversas mas que não chegaram para vencer as palavras verdadeiras de Carmindinha, tudo que ela falou e mostrou, para o sangue, as vergonhas e as lágrimas que lá ficaram espalhadas nos areais do musseque, endurecendo os riscos dos pneus das camionetas carregadas de presos. Senti então que era como o velho retrato amarelo na parede, o mestre de cabotagem Bento de Jesus Abano. Vinha de outro tempo. Mas aquele olhar, que se escondia debaixo da pala do seu boné de marinheiro, aqueles olhos presos na teia de aranha das rugas à volta, porquê nos falavam sempre, porquê nos contavam todas as vezes uma coisa nova ou mostravam uma coisa antiga esquecida? Dizia o Zeca Bunéu que, sem esse olhar, Carmindinha não existia (Vieira, 2003, p. 185-186).

Carmindinha herda os olhos do pai, em outras palavras, seu conhecimento, sua visão de mundo, representativa de uma certa elite cultural antiga, atualizada agora pela perspectiva dinamizada da menina, perspectiva de uma geração que viveu nos musseques e viu das ruas de areias a constante opressão social avançar pelo espaço.

Osman Lins, ao analisar o espaço ficcional na obra de Lima Barreto, destaca como o “delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta” (Lins, 1976, p. 70). Estendendo tal consideração para o romance aqui analisado, vemos como a trama está estreitamente relacionada ao espaço, elemento que gera as diversas contradições e o próprio clímax da obra. Embora não se trate de uma construção naturalista, determinista, os personagens de *Nosso Musseque* (2003) se apresentam em constante diálogo com o espaço da obra: suas ações se relacionam intimamente

com o espaço em que vivem, espaço claramente afetado pelo regime colonial. Portanto, temos a construção de um espaço ficcional dinamizador, gerador tanto da denúncia ao colonialismo como de uma possibilidade de pensar Angola para além da lógica colonial.

Considerações Finais

A história, ou melhor, as histórias/estórias que vemos em *Nosso Musseque* (2003), coletadas por um narrador que, mesmo personagem, se afasta e dá voz aos moradores do musseque em suas multiplicidades de opiniões, retratam um período de grandes mudanças em Luanda: a chegada massiva de brancos metropolitanos, o avanço da cidade de asfalto pelos musseques, a “empurrada” da população periférica para mais longe ainda do centro, as pequenas violências raciais e econômicas, até o que podemos considerar como o ponto limite: aquele em que a população se revolta e pega em armas para se defender.

Como salientamos, as referências espaciais no romance nos permitem afirmar que suas tramas se desenrolam entre as décadas de 1930 e 1940, ou seja, se fizermos uma relação com a realidade empírica, os personagens crianças representariam justamente aquelas gerações diretamente envolvidas na luta de libertação que se desenvolve a partir de 1961. Teríamos, portanto, um retrato do desenvolvimento dessas gerações, envolvendo a geração dos Novos Intelectuais de Angola e a geração da Cultura, da qual Luandino Vieira fez parte. Tais gerações foram fundamentais para o processo de independência angolano, pois uniram literatura e ação, conciliaram “um imaginário poético com uma práxis” (Tavares, 1999, p. 128).

Escrito no início da década de 1960, *Nosso Mussequé* (2003) apresenta uma narrativa que se pretende coletiva, utilitária no melhor sentido da palavra. Trata-se de mostrar a situação colonial a partir de um espaço múltiplo, plural, carregado de tensões, mas que, por isto mesmo, ajuda a pensar em uma coletividade possível a ser imaginada em oposição ao domínio colonial.

Tania Macêdo (2008) afirma que há, de modo geral, duas linhas que a literatura de caráter nacionalista seguiu a partir dos anos de 1950 para retratar o impacto sofrido pelos angolanos principalmente em meados do século XX: uma em que “ocorre a denúncia da situação cotidiana do negro e as humilhações pelas quais ele passa” (Macêdo, 2008, p. 116) e outra que “recorre ao ‘antigamente’ da cidade, como forma de, contrapondo passado a presente, denunciar as injustiças que acompanharam as mudanças de Luanda” (Macêdo, 2008, p. 117). Como tentamos mostrar, a obra de Luandino analisada se filia a esta segunda perspectiva, uma tentativa de reimaginar o passado para, então, se pensar o futuro, futuro que começa a ser imaginado invertendo a lógica de dominação colonial, que parte do centro para a periferia, nascendo no mussequé.

Se, como afirma Yuri Lotman (1978), uma das formas mais profícuas de se trabalhar a interpretação da realidade na literatura é a construção espacial, José Luandino Vieira nos apresenta um rico jogo de significados espaciais que desvelam toda uma complexidade do processo colonial.

A oposição periferia x centro, com os musseques representando o primeiro dos termos, sintetiza não somente as ações coloniais, mas também as mudanças nestas políticas de caráter racista. Em sua obra, o espaço não é “dado”, mas “vivo”, apresenta-se em contínua mudança, relacionando-se com a própria história a ser

narrada. Para Luandino Vieira, o espaço é, então, a própria história, ou estória, como o autor gosta de destacar.

E, no caso de *Nosso Mussequê* (2003), esse espaço aponta para a ação, que eclodiria nos anos seguintes aos narrados na trama, com a luta de liberação de 1961 e a consequente conquista da independência em 1975.

Referências

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BITTENCOURT, Marcelo. "Estamos juntos!" *O MPLA e a luta anticolonial (1961-1974)*. Luanda: Kilombelombe, 2008. v. 1

BITTENCOURT, Marcelo. Nacionalismo, Estado e guerra em Angola. In: FERRERAS, Norberto Oswaldo (org.). *A questão nacional e as tradições nacional-estadistas no Brasil, América Latina e África*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015. p. 231-255

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique*: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 4ª edição. Lisboa: União dos Escritores Angolanos, s/d.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

LINS, Osman. Espaço Romanesco. In: *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976.

LOTMAN, Yuri M. El problema del espacio artístico. In: *Estructura del texto artístico*. Istmo: Madrid, 1978.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

NASCIMENTO, Washington. *Jogo nas sombras realidades misturadas, estratégias de subjetivação e luta anticolonial em Angola (1901 – 1961)*. Vitória da Conquista-BA: Edições UESB, 2020.

SERRANO, Carlos. *Angola – nascimento de uma nação*: um estudo sobre a construção da identidade nacional. Luanda: Kilombelombe, 2008.

STERN, Irwin. A novelística de Luandino Vieira: descolonização ao nível do terceiro registro. In: LABAN, Michel et al. *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 189-198.

TAVARES, Ana Paula. Cinquenta anos de literatura angolana. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3: p. 124-131, dez. 1999.

VIEIRA, José Luandino. *Nosso Musseque*. Lisboa: Caminho, 2003.

VIEIRA, José Luandino. Encontros com Luandino Vieira, em Luanda. Entrevistador: Michel Laban. In: LABAN, Michel et al. *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 9-82.

Recebido em: 04/02/2025

Aceito em: 14/04/2025

Escrita, violência e liberdade em Carolina Maria de Jesus e Sabotage

Writing, violence, and freedom in Carolina Maria de Jesus and Sabotage

Esdras Soares da Silva¹

RESUMO: Este artigo aborda comparativamente o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e o álbum musical *Sabotage* (2016), do rapper homônimo. O breve estudo foca nos aspectos linguísticos, discursivos e literários das duas obras, com o objetivo de refletir sobre a complexidade da escrita e a estetização da experiência de sujeitos negros e pobres frente a relações históricas, sociais, políticas e econômicas adversas.

ABSTRACT: This article proposes a comparative reading of the book *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), by Carolina Maria de Jesus, and the the rapper Sabotage and his 2016 namesake album. The brief study focuses on linguistic, discursive and literary aspects of two works, with the aim of reflecting on the complexity of writing and the aestheticization of the experience of black and poor subjects in the face of adverse historical, social, political and economic relations.

PALAVRAS-CHAVE: Carolina Maria de Jesus; Sabotage; Literatura afro-brasileira; Rap.

KEYWORDS: Carolina Maria de Jesus; Sabotage; Afro-Brazilian Literature; Rap.

A experiência da população negra brasileira é marcada por violências, opressões e interdições que empenham-se em frear o pleno desenvolvimento desses sujeitos. No entanto, observa-se que, mesmo diante de circunstâncias adversas, essa população foi capaz de ressignificar sua história e, assim, conforme

¹ Mestre pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP).

Gomes (2017, p. 49), demonstrar o “potencial emancipatório das lutas e da organização política dos negros no Brasil e na diáspora”. Nesse contexto, expressões artísticas como a literatura e a música, foco deste artigo, podem ser compreendidas como formas de resistência, enfrentamento e revide.

Este artigo, originalmente escrito e arquivado em 2018, teve como inspiração inicial o texto publicado no Portal Geledés por Maria Nilda de Carvalho Mota (Dinha) e Eduardo Mota (2017, n.p.). O texto propõe aproximações entre Carolina Maria de Jesus e Sabotage, “figuras de impressionante talento e que serviram de inspiração para as novas gerações”.

Assim, este breve estudo aborda comparativamente o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e o álbum musical “Sabotage” (2016), do rapper homônimo, com os objetivos de refletir sobre a complexidade da escrita nas duas obras e demonstrar que ambas não apenas retratam a vida de pessoas negras e pobres, mas também elaboram esteticamente essas narrativas a partir das dinâmicas das relações históricas, sociais, políticas e econômicas.

Na primeira seção do artigo, são apresentadas aproximações iniciais entre as vidas e as obras de Carolina e Sabotage. Em seguida, o texto explora o ato da escrita, compreendendo-a como um aspecto de liberdade e de afirmação da existência. Explicitamos a compreensão e o entendimento das estruturas racistas da sociedade por parte dos dois autores, para enfim fazermos as considerações finais.

Carolina e Sabotage no quarto de despejo: aproximações iniciais

Carolina Maria de Jesus é uma escritora brasileira nascida em Sacramento (MG), em 1914. Com o falecimento de sua mãe, em 1937, migra para a cidade de São Paulo e, após trocar de emprego algumas vezes, em 1947, grávida de seu primeiro filho, muda-se para a antiga Favela do Canindé, às margens do rio Tietê. Antes de ser reconhecida como escritora, Carolina trabalhava como catadora de materiais recicláveis, até ser “descoberta” pelo então jovem repórter Audálio Dantas.

Carolina mostra os diários que escrevia, e Audálio, por sua vez, resolve publicá-los. Primeiro, o jornalista edita alguns trechos em uma reportagem para o extinto *Folha da Noite*, em 1958, obtendo grande repercussão; depois, em 1960, edita os cerca de 20 cadernos de Carolina e os publica em forma de livro, com o título de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. A obra conquista grande sucesso nacional e também obtém grande repercussão mundial, tendo edições publicadas em vários países (Miranda, 2019).

O livro, que marca a sua estreia na literatura, contempla os relatos diários de Carolina, entre os anos de 1955 a 1960. A autora relata a dura vida dos habitantes do local, sujeitos à fome, miséria, violência e abandono por parte do Estado. Essas condições precárias alcançam seu máximo significado na explicação de Carolina sobre o título da obra:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus, 2014, p. 37).

Mauro Mateus dos Santos Filho, mais conhecido com a alcunha de Sabotage, foi um dos maiores *rappers* brasileiros. Nascido em 1973, viveu em diversos bairros da zona sul de São Paulo. De certa forma, pode-se dizer que o cantor compôs o *hip-hop* desde o seu início no Brasil. Nos anos 80, ao contrário de muitos artistas, Sabotage não frequentava o Largo São Bento, principal reduto da geração do *hip-hop* de São Paulo, mas ia aos bailes funks da cidade e aos concursos de *rap* organizados pela Zimbabwe², já cantando suas composições. Em um desses eventos conhece Mano Brown e Ice Blue que, juntamente a Edi Rock e KL Jay, estavam iniciando a trajetória do maior e mais importante grupo de *rap* brasileiro: o Racionais MC's. No entanto, antes de ocupar-se somente com a música, Sabotage envolve-se com o crime. Foi traficante de drogas, com passagens pela Fundação Casa, até encontrar no *rap* uma saída da criminalidade, com o apoio de Rappin Hood, Helião e de outros grandes nomes do *rap* nacional.

No final dos anos 90, Sabotage começa a se dedicar inteiramente à música. Em vida, além de inúmeras participações em discos de outros grupos de *rap*, o cantor lançou um álbum solo: “O rap é compromisso” (2010), que obteve grande sucesso nacional. Após esse reconhecimento, o rapper foi convidado para atuar, além de contribuir com o roteiro e composição de personagens, nos filmes “O invasor” (2002), dirigido por Beto Brant, e “Carandiru” (2003), de Hector Babenco. Contudo, no auge de sua carreira, Sabotage foi vítima da mesma estrutura que denunciava: em uma manhã de janeiro de 2003, o cantor foi assassinado, aos 29 anos, quando voltava à sua residência após levar a esposa ao trabalho.

² Zimbabwe Records foi uma importante gravadora independente de São Paulo. Lançou músicos como Racionais MC's, Negritude Júnior e Xis.

O álbum “Sabotage” foi lançado de maneira póstuma, em 2016, mais de dez anos após o assassinato do *rapper*. Compuseram a equipe de produção de um dos mais aguardados lançamentos do *rap* nacional conhecidos nomes da produção musical, como DJ Cia, Daniel Ganjaman, Tropkillaz, Tejo Damasceno e Rica Amabis. Nos vocais, participam grandes *rappers* como Dexter, Sandrão, BNegão, Negra Li, DBS e Shyheim. Além disso, participaram de todo o processo os dois filhos de Sabotage, Tamires e Wanderson. Em entrevista para a *Folha de São Paulo*, a filha reflete sobre o significado de uma das faixas do álbum³:

É uma música em que ele fala das pessoas que já se foram, como a minha avó, e se despede dos amigos de quem não teve a chance de se despedir. Não vou mais ouvir ele falando meu nome, mas nessa música eu ouço (Nogueira, 2016).

Separados por mais de 50 anos, saltam aos olhos as aproximações possíveis entre as obras de Carolina de Jesus e Sabotage. As produções de ambos são um retrato das condições em que vivem a população negra e pobre das cidades brasileiras, mas não se esgotam somente nesse aspecto, como será visto adiante. Na maior e em uma das mais desiguais metrópoles do país, São Paulo – Carolina na zona norte e Sabotage na zona sul –, os autores encontram-se na enunciação de uma experiência negra e periférica.

³ Ironicamente, muitas das onze faixas do disco foram gravadas por Sabotage na mesma semana de seu assassinato.

Escrita e liberdade em um mundo desgovernado

A escrita parece ser, para os dois autores, um aspecto de sobrevivência e existência. Audálio Dantas, ao relembrar a primeira vez em que viu Carolina, fala que o que mais lhe chamou a atenção foi o fato de ela mencionar em voz alta os seus livros:

'Olhava uns marmanjos brincando no playground quando apareceu uma mulher esculachando, dizendo que se eles não caíssem fora, ia botá-los no livro', lembra Dantas. 'Fui perguntar qual livro. Como era esperta, logo viu uma oportunidade' (apud Monteiro, 2014).

Com efeito, em seu diário, Carolina afirma sua liberdade por meio da escrita, que parece ser a mediadora de sua relação com o mundo: "Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo" (Jesus, 2014, p. 22). Pessoas que acompanharam Sabotage na infância dizem que, assim como Carolina, o *rapper* também carregava seus cadernos a todos os lugares que ia. Era comum vê-lo, ainda criança, escrevendo em papéis em todos os lugares que frequentava (Toni C , 2013). Desde muito jovem, sua habilidade com as palavras era admirada por aqueles que estavam ao seu redor. Nos concursos de *rap* que frequentava nos anos 80, chamava a atenção de todos os presentes por suas rimas e versos certeiros e bem elaborados.

Nas duas obras, nota-se a escrita como extensão da vida; o ato composicional parece ser o ponto de encontro no qual as fronteiras entre autor e eu-lírico estão borradas. Carolina e Sabotage falam sobre suas experiências enquanto pessoas

negras e pobres, realizam aquilo que em formulações mais atuais pode ser nomeado como “escrevivência”, conceito criado pela escritora Conceição Evaristo⁴.

Assim, o ato de escrever pode significar uma experiência de liberdade e regulação do encontro com um mundo desgovernado, perspectiva que vai de encontro às reflexões da antropóloga Michèle Petit, ao afirmar que as figurações simbólicas podem contribuir para a organização do caos interior:

Não importa o meio onde vivemos e a cultura que nos viu nascer, precisamos de mediações, de representações, de figurações simbólicas para sair do caos, seja ele exterior ou interior. O que está em nós precisa primeiro procurar uma expressão exterior, e por vias indiretas, para que possamos nos instalar em nós mesmos (Petit, 2009, p. 115).

Ainda na esteira da consideração sobre a escrita de Carolina e Sabotage, retomar as reflexões de Antonio Candido (2015) parece bastante apropriado. O autor defende uma crítica que viabilize abordar o texto literário para enxergar as operações formais e a expressão da realidade caminhando juntas. Assim, o externo desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se interno, gerando formas singulares. Isso significa que importa estudar a literatura em si, investigar a maneira que o texto recriou a realidade. De maneira semelhante, Walter Benjamin (1994) infere que as formas artísticas se alteram conforme as mudanças históricas, sociais e econômicas; isto é, frente a novas condições experenciais é necessário buscar novas formas de narrar.

⁴ Para Miranda (2019, p. 272), “assume-se no texto a experiência vivida como fonte de construção literária, e, ao mesmo tempo, assume-se que a vivência, embora parte da realidade, é elaborada / tecida / significada no ato da escrita.”

É o que parece ocorrer nas obras estudadas neste artigo. Carolina vive em um momento de migração em massa para a cidade de São Paulo e avanço da favelização no Brasil. Sabotage em um momento de extrema violência e de altos índices de homicídios da população negra e pobre nas periferias Brasil afora. Nesse sentido, a partir das concepções de Candido e Benjamin, cabem as perguntas: é possível narrar este mundo? De que maneira? Quais são as formas inovadoras para apreender a experiência desses sujeitos com a realidade que os cerca e nas quais estão imersos? Com vistas à interiorização dessas experiências em suas obras, Carolina elege o diário, espaço íntimo da escrita; Sabotage, o *rap*, poderoso instrumento de denúncia, crítica e reivindicação. Com efeito, o universo narrado pelos dois autores está em pedaços – as coisas, as instituições, os sujeitos e as relações estão totalmente fragmentadas. Dessa forma, as duas obras vão construindo um mundo em destruição, tanto do ponto de vista linguístico como do discursivo.

No nível linguístico, uma escrita “fraturada e urgente”, nos dizeres de Dinha e Mota (2017), é uma característica extremamente aparente na obra de ambos. Uma marca nas composições de Sabotage é o uso de expressões, gírias e até mesmo neologismos. Além disso, junta-se ao seu *flow* extremamente ágil, escolhas de palavras que à primeira vista parecem não ter relação umas com as outras. Contudo, à luz de uma leitura ou escuta atenta, percebe-se que definitivamente não se trata de uma escolha aleatória:

Sul, Sampa, Brasil, aqui sem a senhora
Pra mim, tô vivendo no escuro, não faz muito tempo que o Deda foi embora,
e é foda
Quando eu me lembro da senhora, o medo é o Zé Povinho
Mudam da água pro vinho, engordam os zóios, atiram
E dão chapéu em si mesmo, o Pelé

Alguns espancam, enchem a cara, outros que matam mulher
Várias vezes vi na Sul, não faz nem um mês
O Binha chegou lá em casa, ligando: o Bagana tomou seis (Sabotage, 2000, s/p).

O trecho acima faz parte da canção “País da fome (Homens animais)” e nele um tom pessimista dá o tom da narrativa. Além disso, Sabotage canta este trecho com a voz ineditamente embargada de choro, que ajuda a compor a personagem e o cenário profundamente triste e violento. Em versos ágeis, rápidos e urgentes, como se corresse contra o tempo, o rapper alterna entre fragmentos de memórias dolorosas. A dificuldade de narrar plenamente frente a essas lembranças é evidente e há, ainda, certa confusão temporal na narrativa, aspecto típico de um desnorteio.

O mesmo movimento parece acontecer em Carolina, pois em vários registros de seu diário em que sua vida é arrastada pela tristeza, a autora escreve pouquíssimas linhas, de maneira também fragmentada⁵. Em 6 de agosto de 1958, Carolina diz: “Fiz café para o João e o José Carlos, que hoje completa 10 anos. E eu apenas posso dar-lhe os parabéns, porque hoje nem sei se vamos comer” (Jesus, 2014, p. 106). Em 1 de janeiro de 1960 a autora desabafa: “Levantei as 5 horas e fui carregar agua”. Somente isso é o que a autora tem a dizer no primeiro dia do ano. Toda a revolta, desespero e desilusão estão sintetizados em uma única e direta frase.

Em relação ao campo discursivo, as duas obras vão construindo e narrando um mundo de injustiça, de destruição. Carolina denuncia: “A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso país, tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos, fraquíssimos. E tudo o que está fraco,

⁵ Contudo, é necessário atenção ao fato de que Audálio Dantas editou os cadernos de Carolina antes de publicá-los, selecionando trechos que, a seu ver, seriam mais significativos.

morre um dia" (Jesus, 2014, p. 39). Já na canção "País da fome (Homens animais)", Sabotage narra sua vida em meio a um cenário apocalíptico:

Senhor, me dê mais fé
Eu vou vivendo pelas ruas, no meio de um exército
Mais vale a fé aqui no Brooklin-Sul
Vou vivendo pelos cantos, desviando dos escombros (2000, s/p).

Embora haja, sem dúvida, a dificuldade em se narrar a realidade social que os atinge diretamente, as vozes dos autores são tão poderosas que gritam e se erguem bravamente contra o racismo e a discriminação. A maneira que os sujeitos negros são colocados no mundo – tratados como "homem-mercadoria" e no "paradigma de uma humanidade subalterna" (Mbembe, 2017) – são entendidas pelos dois autores, que processam a trajetória histórica da população negra no Brasil e as estruturas racistas que criam uma série de interdições para essas pessoas. É recorrente o alerta para evitar a violência e o crime: "Lhe aconselhei a não brigar, que o crime não trás vantagens a ninguém, apenas deturpa a vida.", diz Carolina (Jesus, 2014, p. 21). Para Sabotage "o crime é sempre uma arapuca armada", e a relação causal entre privações materiais e uma vida de delinquências também está colocada em suas canções, como em "Se eu to com frio, fome, fúria, trombo, clique-clack".

A fome é uma constante ainda maior no diário de Carolina, torna-se tão presente a ponto de quase poder ser entendida como uma personagem: a Amarela. Para Audálio Dantas, "A fome aparece no texto com uma frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina" (Dantas, 2014, p. 7). Em um dos trechos mais marcantes de sua obra, datado como dia 13 de maio de 1958, aniversário da

Abolição da Escravatura, Carolina relaciona a difícil vida que levava naquele momento ao passado da escravidão no Brasil: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (Jesus, 2014, p. 32).

Assim, as narrativas desses autores indicam e denunciam as artimanhas das estruturas racistas da sociedade brasileira que seguem no caminho do genocídio da população negra em suas múltiplas formas: “Temos só um jeito de nascer e muitos de morrer” (Jesus, 2014, p. 78). Em Sabotage, observa-se a mesma compreensão: “Não gosto desse filme, o roteiro é foda, nem me liga / Ser uma vítima do crime genocida”.

Linhas finais

Nas obras de Carolina Maria de Jesus e Sabotage aqui analisadas, há a evidente compreensão da dureza das vidas de sujeitos negros e pobres e das razões históricas para tal. Além disso, como vimos, as obras não se encerram na denúncia, mas alcançam níveis profundos de reflexão, internalizados esteticamente, sobre a trajetória dessa população. Os dois autores apontam caminhos e estratégias, ressignificando a existência de sujeitos negros, criando ideias originais que possibilitam resistências e existências. Contam uma história de “negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno” (Gilroy, 2012, p. 40).

Embora Carolina tenha alcançado um sucesso gigantesco com *Quarto de despejo* e posteriormente tenha publicado outros livros, leituras sucessivas de sua obra a situam sempre no campo da miséria, da trajetória singular de uma mulher

favelada, catadora de papel e que, a despeito de sua condição extremamente precária, é capaz de escrever. Processo semelhante também ocorre com Sabotage, colocando-o como um ex-criminoso que perdeu sua vida devido ao seu passado. No entanto, *Quarto de despejo* e “Sabotage” não são apenas sobre violência e privações materiais, mas versam sobre dramas existenciais, solidão humana, entre muitos outros aspectos, que não puderam ser desenvolvidos aqui.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A crise do Romance – sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 54-60
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: O discurso e a cidade. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.
- DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. Prefácio. Quarto de despejo: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014, p. 6-8.
- GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. 2 ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.
- MOTA, Maria Nilda de Carvalho (Dinha); MOTA, Eduardo Guilherme de Carvalho. Última música do Sabotage. Último livro de Carolina. Portal Geledés. 2017. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/ultima-musica-do-sabotage-ultimo-livro-de-carolina/>>. Acesso em 07 de jan. 2025.
- JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.
- MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Lisboa: Antígona, 2017.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Carolina Maria de Jesus. In: Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019, p. 159-189.
- MONTEIRO, Karla. Escritora Carolina Maria de Jesus viveu do caos ao caos. Folha de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1550499-escritora-carolina->>

[maria-de-jesus-viveu-do-chaos-ao-chaos.shtml](#). Acesso em 07 de jan. 2025.

NOGUEIRA, Amanda. Álbum póstumo de Sabotage é lançado 13 anos após o assassinato do rapper. Folha de São Paulo. São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1823717-album-postumo-de-sabotage-e-lancado-13-anos-apos-o-assassinato-do-rapper.shtml>>. Acesso em 07 de jan. 2025.

PETIT, Michèle. A arte de ler ou como resistir à adversidade. São Paulo: Editora 34, 2009.

SABOTAGE. Sabotage. São Paulo: Selo Instituto e Sabotage Prods Arts, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mvmQPeSjNaqdXIA8um74-6vG-mycXvBE. Acesso em 07 de jan. 2025.

TONI C. Sabotage - Um bom lugar. São Paulo: LiteraRUA, 2014.

Recebido em: 07/01/2025

Aceito em: 06/04/2025

Validação argumentativa nas batalhas de rimas femininas

Argumentative Validation in Female Rap Battles

Letícia Maria de Jesus Teixeira(a)¹
Rubens Damasceno-Morais(a)²

RESUMO: O artigo aborda a gestão do desacordo e a construção de argumentações em situações de conflito de opiniões, com foco nas batalhas de rimas femininas. Utiliza-se o modelo dialogal da argumentação de Plantin (1990; 2005; 2016) e as contribuições de Grácio (2010; 2012) para discutirmos a argumentação em contexto de interação, juntamente com Damasceno-Morais (2016; 2020; 2022; 2023). A pesquisa destaca como fatores como modalidade das batalhas, gênero, valores sociais e público impactam os argumentos.

ABSTRACT: The article discusses the management of disagreement and the construction of arguments in situations of conflicting opinions, focusing on female rap battles. It uses Plantin's (1990; 2005; 2016) dialogical argumentation model and Grácio's (2010; 2012) contributions to discuss argumentation in the context of interaction, along with Damasceno-Morais (2016; 2020; 2022; 2023). The research highlights how factors such as the modality of battles, gender, social values, and the audience impact the arguments.

PALAVRAS-CHAVE: Argumentação; Batalhas de rima; Feminismo; Rap.

KEYWORDS: Argumentation; Rhyme battles; Feminism; Rap.

Introdução

Partimos do pressuposto, nesta pesquisa, de que mesmo as argumentações mais complexas têm suas raízes nas trocas linguísticas ordinárias orais ou escritas,

¹ Graduada em Letras com habilitação em Português pela Universidade Federal de Goiás.

² Doutor em Ciências da Linguagem pela Université Lumière Lyon: École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts.

nos discursos cotidianos fortemente dependentes do contexto que os constitui (Plantin, 1990). A pesquisadora Brockriede (2009, p. 17) reconhece a argumentação como presente “entre as pessoas, por pessoas, em formas mutáveis, potencialmente em toda parte”. A partir desse parâmetro, esta investigação buscou pôr uma lupa sobre as batalhas de rima, um *locus* que tem no protesto ritmado um privilegiado contexto para se estudar o conflito.

Buscamos enxergar nas batalhas o momento de dissonância, de dúvida ou de conflito de opinião em situações diversas, já que, por se tratar de uma situação concreta de interação, a *stasis*³ (ou estase) se faz presente (Plantin, 1990; 2005; 2016), pois temos, em um mesmo palco discursivo, a coexistência de valores antagônicos voltados para uma mesma questão argumentativa. Por nos fundarmos no Modelo Dialogal da Argumentação - (doravante MDA), a análise proposta buscará compreender como uma situação lingüística transfigura-se em uma situação conflituosa, e, consecutivamente, como o desacordo é gerado e gerido. Além do mais, almejamos compreender a combustão da estase num contexto em que as emoções ficam à flor da pele, diante do comportamento das *rappers*, para cujo discurso lançaremos nosso olhar com atenção.

1. A cultura *sound system*

A cultura *hip-hop* teve início na década de 1970 nos subúrbios de Nova York, especificamente no Bronx. Diante do cenário sócio-histórico-cultural que remonta

³ O termo *stasis* indica o momento ápice de desacordo, isto é, o desentendimento criado por posições argumentativas discordantes sobre um mesmo assunto em questão.

aquele período, a população residente, sobretudo os jovens, se via frente a uma realidade na qual os recursos básicos – moradia, empregos, saúde, segurança pública etc. – e o lazer eram precários.

Nesse período, imigrantes agitavam o *Bronx* com festas vibrantes, que transformaram o bairro em um verdadeiro centro efervescente. Como aponta Teperman (2015), o ambiente assemelhava-se a um “barril de pólvora”, impulsionado pelo som estrondoso dos potentes equipamentos, pelas batidas intensas e pelas interações energéticas daqueles que mais tarde seriam reconhecidos como MC's. Este cenário foi fortemente influenciado pela cultura *sound system*, isto é, (Meireles, 2017), uma cultura jamaicana que correlaciona o ritmo e a poesia a uma espécie de canto falado, em outras palavras, é o estilo musical que hoje identificamos como *rap*.

O *rap*, desde as suas primeiras manifestações, fora intitulado como uma ação que ultrapassa a necessidade artística, a corrente musical e cultural, sendo considerado um manifesto social que usufrui do seu próprio poder de proliferação para denunciar injustiças e desigualdades sociais, principalmente na vida das pessoas pertencentes a grupos socialmente marginalizados. Segundo Marques e Fonseca (2020, p. 27):

O rap representa a música e por meio dos conteúdos das letras possibilita a afirmação política, denunciando contextos marcados por distinções socioeconômicas, de gênero e raciais, segregação urbana e o direito à cidade. Ele expressa a identidade da população com seu lugar, a disputa pela manutenção de seus espaços, a valorização da periferia e a denúncia das injustiças e da má gestão que segregam espacialmente as populações mais vulneráveis, destinando-as a locais desprovidos de infraestrutura básica. Os grupos se apropriam do seu espaço – a periferia –, mesmo com suas carências e o transformam em um local de resistência, ação política, cultura e educação, criando uma identidade.

Isto posto, temos que o *rap* é caracterizado por esse tipo de prática de resistência que possibilita a leitura crítica da realidade circundante. Apesar de todos os combates que este estilo musical propõe, Marques e Fonseca (2020, p. 28) denunciam a desigualdade de gênero que as mulheres sofrem no centro do movimento, pois “o rap ainda apresenta discursos machistas que precisam ser desconstruídos e letras múltiplas em relação às mulheres”. Os autores constatam que embora seja uma música de protesto, no seu bojo há ainda um lado patriarcal preconceituoso e machista entre *rappers* masculinos em relação às femininas. E disso trataremos a seguir.

2. A mulher no contexto do *rap*

O gênero rap, embora seja uma manifestação de protesto, apresenta telhado de vidro no que diz respeito ao espaço e reconhecimento das mulheres, em razão da pretensa superioridade masculina sobre a feminina, num contexto que transpira testosterona. De acordo com Meireles (2017, p. 8), “a presença feminina ainda é ofuscada pelo protagonismo dos homens” e isso transmuta a categoria musical em

uma música majoritariamente feita e cantada por artistas masculinos e cujas letras são, por vezes, extremamente misóginas. Não que esta seja uma característica exclusiva ao rap, repetindo-se em músicas de outros estilos, afinal a sociedade ainda é estruturada a partir de concepções machistas (Meireles, 2017, p.7).

A categoria musical revelada pela combinação entre rima e poesia “é historicamente uma posição de resistência cujos marcadores mais evidentes são os de raça e classe, mas não fortemente de gênero” (Mazer; Gelain; Guerra, 2019, p. 10).

Podemos atestar essa afirmação das autoras ao observarmos o cenário das apresentações, isto é, como se expressa uma demasiada diferença quanto às apresentações do sexo masculino, pois ainda que em algumas letras masculinas a mulher possa ser valorizada por ser mãe, namorada ou esposa, em grande parte das vezes, ela é objetificada, destilando-se certo machismo ao trazer pautas de opressão, submissão e estigmatização do corpo feminino, diminuição da mulher, entre outras (Marques; Fonseca, 2020). Dessa maneira, perante a predominância masculina e dos discursos propagados pelos rappers, a mulher no cenário *hip-hop* encontra como seu primeiro, e histórico obstáculo, a sua autonomia, a busca por respeito e a garantia do mesmo espaço ocupado por homens, para que consequentemente possa expressar sua arte sem amarras sociais e estereótipos aguerridos.

Apesar dos desafios enfrentados pelas mulheres no *hip-hop*, elas não se deixam desanimar. Pelo contrário, essas adversidades se tornam motivação para sua inserção na cena, buscando transformar a realidade através da arte e da resistência. Exemplos disso são as batalhas de rima, em que mulheres utilizam a música como ferramenta de empoderamento e transformação social. De acordo com Marques e Fonseca (2020), a participação feminina vem crescendo na cultura *hip-hop*, por meio da qual surgem oportunidades para questionar o sexismo e a misoginia presente no meio. Cura (2017) defende essa ocupação das mulheres em todos os âmbitos sociais. Desse modo, as batalhas de rima, o *rap* e o *hip-hop* oferecem espaços para se quebrarem aqueles velhos discursos machistas de que lugar de mulher é na “boca do fogão”, “mulher deve cuidar da casa e dos filhos”, entre outros.

As práticas de injúrias pessoais, muito comuns nas batalhas masculinas (Mazer; Gelain; Guerra, 2019), não se perpetuam no âmbito do *rap* feminino, pois as *rappers* evitam provocar embates pessoais no que concerne às questões de gênero, numa espécie de código de ética entre elas. As mulheres presentes nesse meio artístico visam justamente exaltar a figura feminina, evidenciando sua capacidade de ocupar qualquer posição, independentemente do gênero. Além disso, buscam fortalecer o respeito, sem estimular ofensas contra grupos do gênero oposto. Em virtude disso, as mulheres propagam seu próprio estereótipo de batalhas. Nesse sentido, as batalhas femininas se diferenciam tanto em sua temática quanto em sua linguagem, se comparadas às batalhas masculinas.

As temáticas abordadas pelas *rappers* seguem outra orientação totalmente distinta das batalhas fomentadas por homens (Mazer; Gelain; Guerra, 2019). Ali se discute a violência contra a mulher, questões domésticas diversas e desigualdade entre gêneros. Além do mais, também se conjugam, como pertinentes, temas tabu, que são considerados condenáveis e que trazem, no seu bojo, um caráter político e religioso, por exemplo, o aborto, a sexualidade, a quantidade de parceiros, a fidelidade, a masturbação, entre outros temas que “meninas de família” não devem trazer à tona.

Nesse caldeirão, o tópico da invisibilidade da mulher no *rap* também é abordado, assim como a relação das meninas com o *hip-hop*, demonstrando-se, desse modo, a força que elas têm e o quanto elas ainda podem crescer, incentivando a participação de mais mulheres. Logo, ao participarem das chamadas batalhas de sangue⁴, em geral, a linguagem utilizada continua sendo uma linguagem de

⁴ Batalhas de rima de sangue são duelos de *rap* improvisado no qual o foco está em atacar diretamente o adversário.

resistência, sempre proferindo e articulando discursos que preconizam a condição da mulher, para que, assim, além de vencer as batalhas de rima (objetivo principal da atração), haja a retomada da pauta da luta feminina (Mazer; Gelain; Guerra, 2019).

Ante o exposto, abarcar esse tipo de temática dentro da perspectiva do rap fortalece a voz feminina e cria uma rede de influência; um grupo que “faz barulho” na iminência de embaralhar estereótipos patriarcais ainda tão comuns num país que apresenta altos índices de feminicídio. É explícito o quanto é importante a movimentação das mulheres dentro do rap como maneira de empoderamento⁵, já que colocar esse movimento em evidência pode conscientizar acerca da necessidade de instauração de uma sociedade mais tolerante e respeitosa. Não obstante, Marques e Fonseca (2020) alertam que nem sempre ações hostis às mulheres são provocadas apenas por homens, mas também pelas próprias mulheres, o que torna o olhar para esse ambiente, no mínimo, instigante, como ora nos propomos a fazer.

Nesse processo de fortalecimento, no universo das batalhas de rima, brilham MCs como Kaemy, MC Maria ZN, MC Lili e Clara Lima. Essas personalidades ajudam a fortalecer identidades que sofreram historicamente tentativas de silenciamento, incentivando e legitimando cada vez mais a participação feminina na cena.

3. Modelo dialogal da argumentação

Nesta pesquisa, nosso *corpus* situa-se em contexto de interação entre discursos e contradiscursos. Como nosso intuito é analisar a argumentação em

⁵ Entendemos como um processo de fortalecimento que permite que pessoas ou grupos ganhem autonomia, reconhecimento de suas capacidades e oportunidade de solicitar suas necessidades.

contexto de interação, suas potencialidades, limites, contrapontos, optamos por trabalhar com o Modelo Dialogal da Argumentação (MDA), proposto pelo teórico francês Plantin (1990; 2005).

Segundo Grácio (2013), uma perspectiva dialogal, antes de tudo, ocupa-se em documentar como se dão as práticas críticas de uma argumentação. Em outros termos, o interesse da perspectiva dialogal é compreender como são orquestradas as construções argumentativas, e não estabelecer quem argumentou de melhor maneira, ou quem ganhou o debate argumentativo. O importante ali é ver o entrelaçamento de pontos de vista antagônicos em situações de estase.

Ao enveredar pela trilha da interação argumentativa, Plantin (2020) não desconsidera o dialogismo da linguagem, imanente, como já sabemos desde as primeiras lições de Bakhtin (1997). O interesse primordial de Plantin (2020) surge a partir do díptico argumentativo, isto é, quando uma situação argumentativa vem à tona, ou um confronto de pontos de vista, não bastando o dialogismo que constitui a cadeia e a teia nas quais todos os discursos são gerados. Para Plantin, é necessário haver explicitamente a manifestação de discursos contrários numa perspectiva interacional. Segundo Plantin (2020), para que haja uma interação plenamente argumentativa, ela tem que conter os três papéis de atuação fundamentais: o Proponente, o Oponente e o Terceiro. O MDA, ainda que seja dialógico, pois realça a forma que um discurso influencia outro, é, sobretudo, fruto de uma interação real, pois enfatiza a interação entre dois discursos e seu efeito estásico.

Conforme Plantin (2020), esse modelo ultrapassa os arcabouços tradicionais da argumentação, uma vez que ele não se reduz apenas a identificar argumentos, mas sim esmiuçar o processo argumentativo, a fim de compreender os caminhos percorridos pelos argumentantes, por meio de argumentários. Segundo o autor:

Nesse modelo, a argumentação é definida como o tipo de atividade linguística desenvolvida em uma situação argumentativa. Mas, a argumentatividade de uma situação não é uma questão de tudo ou nada; é necessário distinguir formas e graus de argumentatividade em função da combinatória específica dos componentes fundamentais: conjuntos discursivos (potencialmente), contraditórios, tipos de contato que eles mantêm, tipo de pergunta que emerge e das respostas (conclusões) que lhe são dadas, tipo de discurso (argumento) que cercam essas conclusões (Platin, 2020, p. 75).

Acerca do conceito de estase, qual trata-se do gatilho da interação conflituosa que surge quando o embate de dois discursos cria uma questão (argumentativa) de discussão, ou seja, o ponto crucial do seu início. Segundo Grácio, “a *stasis* representa um choque de discursos e o problema ou as questões que levantam estarão na base da especificação das exigências segundo as quais se poderão desenvolver os argumentos apropriados” (Grácio, 2010, p. 83). Conquanto a estase sempre apareça inserta em uma “questão argumentativa”, o autor esclarece que, na perspectiva do MDA, a estase e a questão argumentativa representam a materialização da confrontação discursiva em torno de uma divergência de pontos de vista (Damasceno-Moraes, 2023).

Desta feita, à luz do MDA, para que haja a interação plena, independentemente da pauta da questão argumentativa, deve-se levar em conta a presença desses três papéis de atuação: Proponente, aquele que impõe, que sugere, que inicia o diálogo; Oponente, aquele que recusa a proposição e cria um contradiscursivo; e o Terceiro, aquele que é responsável por levantar dúvidas. Eis o tríptico argumentativo do MDA, que sucintamente apresentamos. Voltaremos a essa tripartição na análise dos dados que mais à frente apresentaremos.

4. Emoções em um caldeirão à flor da pele

Para se organizar, no sentido de alcançar com êxito o seu objetivo, o orador, ou aquele que esteja com a palavra, prepara seu discurso com estratégias ou meios que o beneficiem, e dentre esse aspecto, a imagem que o orador transmite para o seu adversário e para outros participantes é decisivo naquele momento. A imagem que se constrói de um indivíduo está prontamente ligada ao afeto e às emoções no discurso. Para a retórica, essa demanda de “provar-se” algo pela fala, validar um sentimento ou uma boa impressão daqueles que estão à sua volta pode ser definida em três aspectos: *logos*, *ethos* e *pathos*. O *logos* se encaixaria na definição das provas proposicionais, já o *ethos* e o *pathos* nas provas não-proposicionais, ou seja, o *ethos* e o *pathos* implicam prontamente o desenvolvimento nos afetos do discurso, enquanto o *logos* se restringe precipuamente ao racional (Amossy, 2018; Reboul, 2004).

Nessa averiguação, como trabalharemos com interação verbal, situação argumentativa face a face, composta por plateia, e ainda considerando que essa plateia tem papel determinante de consagrar o vencedor dos embates, temos um caldeirão que ferve à flor da pele. Ali, o combustível são as emoções que embalam a literalidade do *rap*, num protesto ritmado, pois os opositores não oferecerão provas como num tribunal, mas convencerão aqueles que os assistem do seu mérito da vitória, pelo seu talento e pela imagem de si, a partir das emoções que deixarem transparecer, como a indignação, por exemplo. No *corpus* que apresentamos, *ethos* e *pathos* são o maior destaque, visto que trazem a construção de uma imagem pessoal, aspecto relevante no contexto do embate (Amossy, 2017). Nesse ínterim, para este escrito, será de maior proveito focalizar apenas na concepção de *ethos* e

pathos. Para Grácio (2013), em termos retóricos, podemos dizer que todo o discurso faz transparecer uma imagem de si que não é dissociável da força do seu impacto.

É com o suporte no *ethos* que muitos discursos não são “aceitos” tanto coletivamente quanto individualmente. Isso ocorre quando aquele que enuncia não se apresenta como exemplo daquilo que é por ele enunciado, ou seja, não pratica o que defende em palavras. Desse modo, protagonizam-se situações contrárias entre o que o indivíduo propaga e a maneira que ele difunde suas ações. Em uma situação argumentativa, a partir da faísca provocada pela estase, em que se há exigência de convencer alguém, a composição de uma boa imagem é imprescindível, pois a tentativa de alterar a opinião de seus ouvintes posteriormente a um ponto vista negativo já concretizado é praticamente impossível. Isso posto, em grande parte das vezes, aqueles que pretendem convencer alguém para buscar o ápice de sua ação devem estar atentos a que imagem de si transmitem. Numa rinha de *rap*, essa imagem é fundamental para ganhar a simpatia/antipatia da plateia.

No que concerne ao *pathos*, e sem a pretensão de fazer aqui uma exegese do tema, esse tem nas emoções um sustentáculo, ou seja, os sentimentos e afetos tanto bons quanto ruins, suscitados ao longo de uma troca argumentativa. O *pathos* é um território muito almejado por aqueles que visam à “adesão dos espíritos” (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1999, p. 4), pois, para que haja a adesão, o enunciador necessita, de alguma maneira, convencer aquele que o escuta. A doxa, que se atrela aos valores de cada um dos interactantes – e da plateia presente –, torna-se peça-chave nas rinchas, visto que aderir ou não a um ponto de vista depende do aspecto doxal, incrustado na manifestação das emoções, pelo *pathos*, numa batalha, seja ela masculina ou feminina.

5. Descrição do *corpus*

Antes de analisar o conteúdo do *corpus* detalhadamente, é preciso apresentá-lo e contextualizá-lo. O vídeo analisado é intitulado “Ravenna x Marie | 133ª Batalha da Aldeia | Edição Diversidade | Barueri | SP”, postado em 27 de fevereiro de 2019, no canal Batalha da Aldeia (BDA) como indicado na Imagem 1:

Imagen 1 – Batalha Ravenna x Marie



Fonte: Captura de tela do vídeo no YouTube, canal Batalha da Aldeia⁶.

No vídeo, é apresentado, como o próprio título indica, um evento conhecido como “batalhas de rimas”, que são realizadas semanalmente no centro da cidade de Barueri (SP). A Batalha da Aldeia é uma das maiores do país, com mais de mil pessoas na plateia e uma crescente audiência virtual nas plataformas como *Facebook*, *Twitter* e *YouTube*. Os vídeos das competições são postados online, desde as fases iniciais até as finais, com algumas transmissões ao vivo.

⁶ Disponível em: https://youtu.be/pdWwWc4a_s4. Acesso em: 07 ago. 2025.

Para impulsionar melhores resultados na constatação dos fatos, realizou-se a transcrição do vídeo selecionado minuciosamente, a partir dos critérios já apresentados. Desse modo, foram selecionados alguns trechos expostos na análise subsequente, todavia, a transcrição completa (11'22") poderá ser conferida *vide link* de acesso⁷. Para a transcrição, foram seguidas as orientações de Marcuschi (2003), nas quais se realizaram algumas pequenas modificações necessárias ao contexto da situação.

6. O ataque consciente entre mulheres

Nesse primeiro momento da análise, projetamos o nosso olhar para a forma como o gênero das *rappers* influencia o clima da batalha, na combustão orador-auditório. Nas “batalhas de sangue”, os temas a serem debatidos não são pré-determinados, tendo como objetivo atacar e contra-atacar verbalmente o seu(sua) adversário(a) por meio das rimas improvisadas, tendo por objetivo vencer a batalha. Em debates formais, como políticos ou mesmos tribunais jurídicos, usa-se de provas e fatos para ganhar o assentimento do interlocutor. No entanto, aqui, nos ringues de rima, o artefato em que os discursos trabalharão serão os discursos rimados, priorizando o ataque a todo momento por meio do contragolpe, que pode até vir em forma de ofensa, mas não qualquer tipo de ofensa, como já vimos.

⁷ A transcrição completa do *corpus* analisado pode ser acessada pelo endereço eletrônico disposto abaixo:

https://docs.google.com/document/d/1S-eo6kZbJELtcKEKk3ZiqnVDF_oltVFJJawe-TEayO4/edit?usp=sharing

Nas “batalhas de sangue”, espera-se uma atmosfera hostil, com insultos e ataques verbais agressivos que sustentam a dinâmica do confronto. No entanto, quando MCS femininas usam ofensas, especialmente sobre o físico da adversária, elas tendem a escolher ríspidas, mas, menos ofensivas, evitando expressões mais chocantes ou de grande abjeção. As competidoras acabam por ter uma predileção a não intensificar injúrias em relação ao corpo da adversária ou pontos delicados e que, grande parte das vezes, são pautas que foram amadurecidas e conquistadas por conta do movimento feminista.

Em um de seus primeiros versos, vemos que a MC1 assume o papel de Proponente – num primeiro momento, pois, sabe-se que os papéis actanciais/papéis de atuação não são fixos – quando diz: “aê cê sabe mina que você é muito feia/ aqui vou te bater e se sabe que nós tá na aldeia/” (Excerto 1, linhas 20 a 21). Dentre uma de suas teses, ela insulta o corpo de sua adversária, sugerindo que a sua rival seja “feia” (argumento/ofensa amena, considerando o clima das batalhas).

Ainda no Excerto 1, a MC2 responde ao ataque que a MC1 faz com “cê julga por aparência/ é porque nas minhas rima cê não têm existência/” (Excerto 1, linhas 34 a 35), indicando, discursivamente, que a sua oponente é tão fraca na produção de rimas que optou por recorrer a ofensas físicas, logo esta não teria espaço para competir com as suas rimas, que, nesse sentido, seriam superiores. Em seguida, a Mc2 contra-ataca (Excerto 1, linhas 40 a 45):

Excerto 1

15 Org SAN:GUE
 16 MC1 AÊ'cheço com a disciplina aqui representando sempre a força
 17 feminina' porque no corre eu tô por mim e por você só que
 18 quando a labuta trava você é a primeira a ceder'[porra' não
 19 Pla [wow]
 20 vou dizer nada pá' constatar porquê pela sua cara eu já que
 21 cê vai apanhar aê' cê sabe mina que você é muito feia aqui
 22 vou te bater e se sabe que nós tá na aldeia e se sabe né
 23 mana improvisando nesse verso aqui hoje você tá de franjinha
 24 (+) e aqui eu te bato e você sabe que você não vai
 25 representar bem da rima' tá debochando trouxa ó o que eu
 26 digo pra você guarda o seu deboche pra depois que cê perder
 27 Pla ~~WO:::::W~~ ((aplausos e gritos)) *ma[ta ela' mata ela'
 28 Org [cê vai deixar Marie" cê vai
 29 Pla deixar"ai
 30 Pla ow ow ow [ow ow ow ow ow
 31 Mc2 [ow ow ow
 32 Mc2 êi êi êi êi êi ham e é a minha primeira vez na aldeia
 33 pode pá que hoje eu corto o judas da ceia'[não entendeu mina
 34 Pla [w:::ow] ((gritos))
 35 cê julga por aparência é porque nas minhas rima cê não têm
 36 existênciâ'[não sabe' não compete e não consegue competir
 37 Pla [Wo::::w] ((gritos))
 38 Pla desculpa ai se afasta porque o cheiro tá ruim[então presta
 39 Pla [wo::::w]
 40 Pla ((gritos))
 41 muita atenção mina na verdade você não representa os refrão
 42 então para porque na verdade cê parece um cara tá ligado não
 43 tenho tara e na verdade hoje eu vou te espancar essa mina é
 44 muito louca tá achando que vai ganhar[ô é mó otária isso é
 45

Fonte: Batalha da Aldeia (2019), em 00:31 seg.

No contra-ataque, a MC2 sugere que a sua opositora é uma MC “fajuta”, de baixa qualidade, pois de acordo com seus versos: “não sabe não compete e não consegue competir” (Excerto 1, linha 35) e “na verdade você não representa os refrão” (Excerto 1, linha 40). Nesse sentido, na conjuntura das batalhas, é comum a

desarmonia, de modo bastante humilhante, nos momentos em que há contra argumentações. Entretanto, nas batalhas femininas, por mais que haja também insultos – como é o caso supracitado, no qual a competidora foi qualificada como “feia”–, eles são “lançados” de maneira diferente, como se houvesse um filtro, respeitando pautas, discursos e ideias do movimento feminista; o discurso de maior força aqui é o da sororidade⁸, quando as mulheres se ajudam e são redes de apoio de outras mulheres para que assim conquistem espaços que antes não lhes eram permitidos.

Concordamos com Lorde (2020) – ao discorrer sobre o movimento feminista – que o sucesso das lutas das mulheres só é alcançado com liberdade. Não obstante, vemos que ali há uma espécie de ataque consciente, visto que alguns temas não devem ser trazidos à tona, numa espécie de código de ética entre mulheres, certamente deixando de lado temas que as subjugam. Dessa maneira, rimas que façam apologia ao desrespeito, por exemplo, ou que menosprezem a mulher, o seu corpo, incentivando a violência doméstica, a cultura do estupro, são temas incomuns naquela seara. Para as MC’s, mais importante do que rimar para ganhar a exibição, é rimar para conquistar o seu lugar de fala e a sua libertação quanto à dominação masculina.

Em conformidade com os preceitos do MDA, reiteramos que para que a argumentação se instaure é necessário que haja a oposição de perspectivas sobre uma mesma questão. Esse critério é facilmente identificado no banco de dados que

⁸ Sororidade é um termo criado por Vilma Piedade, no intuito de contemplar indivíduos que viveram às margens. Conforme a autora, “Sororidade carrega no seu significado a dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo. Contudo, quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravo nessa dor. A Pele Preta nos marca na escala inferior da sociedade. E a Carne Preta ainda continua sendo a mais barata do mercado. É só verificar os dados [...].” (Piedade, 2019, p. 18).

compõe a presente pesquisa, pois a oposição de pontos de vista sobre uma mesma questão é uma das principais características das “batalhas de sangue”. A recorrência de situações conflituosas se instaura em decorrência das ofensas, das provocações, da competitividade extrema, da reação do público etc.

Na batalha analisada, identificamos a presença dos três papéis de atuação do MDA – Proponente, Oponente e Terceiro. A Proponente seria a *rapper* que naquele momento em questão inicia cada rodada da batalha, ou seja, aquela que sugere as primeiras rimas. Todavia, esses papéis são mutáveis, atentando-nos às regras das batalhas, a cada rodada troca-se as ordens das falas, logo, aquela que em primeiro momento começou por Proponente será, na próxima rodada, a Oponente. A Oponente será a responsável por responder aos ataques da sua opositora, tendo como encargo responder/refutar as provocações expostas, de maneira superior, e transpor as suas novas teses, novas rimas, ou seja um *punchline*⁹.

O único papel de atuação que não muda nesse contexto é o Terceiro, que ali é constituído pelo público. Aliás, é notável mostrarmos a laboração do papel de atuação do Terceiro como combustível para o sucesso das batalhas, pois o público é responsável por inflamar a discussão, instigando a continuidade da polêmica e da controvérsia:

⁹ É um verso de impacto, o momento em que a rima “acerta em cheio”, causando reação instantânea no público e, muitas vezes, definindo o round.

Excerto 2

161	Pla	[SANGUE
162		[((som do beat, muito alvoroço por parte da plateia))
163	Pla	*mata ela' mata ela' mata ela'* OW OW OW OW OW OW OW OW OW
164		OW OW OW OW OW OW ((muito barulho))quero ver matar ela'ow
165		QUERO VER MATAR ELA'EI' QUERO VER MATAR ELA' EI EI EI EI EI
166		QUERO VER MATAR ELA'EI' QUERO VER MATAR ELA' EI' QUERO VER MATAR
167	MC1	ELA' EI EI EI EI EI
168		Ó ó éi éi ó ó

Fonte: Batalha da Aldeia (2019), em 04:06 seg.

Observe que os gritos fervorosos “quero ver matar ela” (Excerto 2, linha 165) advindos da plateia, instiga a continuação da batalha, de modo que uma MC vença a outra através de um movimento que a humilhe. Além do mais, o público exerce um dos mais importantes papéis dentro dessa dinâmica, pois os espectadores são os juízes, aqueles que vão julgar qual das MC's se saiu melhor nas rimas e improvisações para consequentemente sair campeã.

6.1. Balizas morais nas batalhas de rimas femininas

Nessa seção, observaremos a relevância do teor emocional e a constituição do *ethos*, a partir de valores sociais presentes nesses caldeirões das rimas. Como discorremos na seção anterior, o papel de Terceiro, nesse caso, o “público”, é quem define o vencedor. Por essa razão, em certas proporções, as MC's debatem uma contra a outra, porém seu maior obstáculo é persuadir os espectadores (a plateia; o Terceiro) de que as suas rimas foram superiores, num claro exemplo de “comunhão de espíritos” (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1999). Para triunfar, cada competidora

usa suas táticas para criar uma imagem mais persuasiva de sua atuação, a partir da encenação do *ethos* de Mc feminina e defensora de valores feministas.

Ao analisarmos o *corpus* selecionado, especialmente as três primeiras rodadas, percebemos que as MC's seguiram rigorosamente todas as convenções das batalhas, mesmo considerando que essa foi a estreia da MC2 naquela arena. A plateia estava acolhendo as rimas da MC2, o que nos leva a inferir que a competidora tinha grandes chances de sair vitoriosa da batalha. Porém, na rodada decisiva, também conhecida como “tudo ou nada”, o cenário mudou após uma colocação da referida MC. Marie (MC2), traz em sua rima uma referência mordaz à cultura da violência sexual contra a mulher: o estupro. Essa colocação extrapola as regras do jogo, uma vez que trata-se de uma batalha entre mulheres, o que por si explica a violação da regra. Assim, fazer menção ao estupro vai além daquilo que a plateia julga como válido e viável, é uma clara infração do código de ética entre mulheres, uma infração as *doxas* que constituem aquele grupo.

No Excerto 3, é possível identificar o momento em que a MC2 infringiu as regras tácitas do embate. A MC2 retoma um argumento de sua oponente e em seguida faz a infeliz comparação com a situação de estupro: “lembra no primeiro round que ela me chamou de cadelo/ você parece uma louca que foi estuprada na cela/” (Excerto 3, linhas 231 e 232). Depois dessa rima, o clima na batalha mudou. Julgando pelas reações que podemos constatar no vídeo, o público não esperava que uma mulher, rapper, que busca alcançar respeito enquanto artista e defensora de valores feministas lançasse mão de tal situação para continuar no jogo. O debate tornou-se erístico, na pior acepção do termo. A batalha muda o rumo a partir dessa menção, e o clima fica totalmente hostil entre as interactantes (Proponente e Oponente) e o público (Terceiro).

Excerto 3

231	Mc2	lembra no primeiro round que ela me chamou de cadel a você
232		parece uma louca que foi estuprada na cela[desculpa minha
233	Pla	[W::ow] ((reações
234		e expressões de surpresa e reprovação por parte da plateia))
235		irmã mas <u>ce</u> é muito ruim uma in tonta mas na verdade tá
236		ligado que hoje cê num tá pronta
237	Mc1	palmas pra ela' palmas pra ela ((a adversária fica indignada
238		com o argumento da oponente e fica com expressão de
239		surpresa, além de bater palmas como um modo de reprovação))
240	Org	AÊ FAMÍLIA' aê família sem dispersar por favor atenção para
241		votação' ((muito alvoroço e conversa paralela refutando o
242		que aconteceu e o clima tenso se instaura)) MANO tá bom tá
243		bom tá bom tá bom <u>cabou</u> é isso' PRIMEIRAMENTE barulho para
244		esse terceiro round
245		((a mc1 parece começar a se desestabilizar e chorar))
246	Pla	<u>W:::OW</u> ((gritos e assobios))
247	Org	MANO olha o tanto de gente que tem aqui' olha o tanto de
248		gente que tem aqui' barulho para esse terceiro round
249	Org	aê família:[((a organizadora vira de costas para a câmera
250		[a reação foi a pior possível
251	Pla	e conversa com outros organizadores)) classifica" aê família
252		é o seguinte' é:::::

Fonte: Batalha da Aldeia (2019), em 09:01 seg.

Como vemos na transcrição, a MC1 (que foi referida no ataque) demonstra indignação com o que foi aludido. Em consequência, reage aplaudindo a adversária, dizendo “palmas pra ela, palmas pra ela” (Excerto 3, linha 237), como uma forma irônica de repúdio. A organização do evento precisou intervir para acalmar os ânimos tanto da Oponente (MC2) quanto da plateia (Terceiro), naquele jogo interacional: “AÊ FAMÍLIA, sem dispersar por favor atenção para votação” (Excerto 3, linha 240).

Ao usar o estupro como visada argumentativa, a MC2 feriu os valores daquele grupo, as *doxas* que regiam aquele jogo. A partir do que é visível no vídeo, e aqui, por meio da transcrição, compreendemos que dentro desse território (batalhas femininas) existem valores que são sagrados, e isso foi constatado pela reação

tanto da oponente quanto da plateia. Nesse sentido, parece-nos que a MC2 perdeu a oportunidade de sair vencedora quando, em seu discurso, optou por um ataque erístico, transformando a batalha de maneira literal “num vale-tudo argumentativo”, sem a devida preocupação com os valores que regiam aquela arena (mesmo que de forma implícita).

A comoção gerada no público em conjunto com o choque da MC1, no que concerne à menção ao estupro, representando os interlocutores diretos da MC2, ilustram, numa linguagem retórica, a maneira como o *pathos* se manifestou naquele contexto, visto que denota a forma como o tu, o interlocutor, reagiu à intervenção da MC2. Em realidade, o efeito patêmico gerado pela estratégia da MC2 de persuadir pela emoção e pela busca de sentimentos aflorados na hora do debate é muito comum nas “batalhas de sangue” (não sendo coincidência tais eventos terem esse nome tão pungente). Por mencionar a questão do estupro, acaba por aplicar um “golpe baixo” em sua oponente; o que não é aprovado. Naquele espaço artístico que estavam, não havia explicitamente regras a serem seguidas, em nenhum momento foram pautados e orientados assuntos proibidos, argumentos inválidos ou desclassificatórios. Entretanto, havia uma ética que, caso ignorada, abalaria a relação entre interactantes, atendendo às questões argumentativas que estavam “em xeque”.

Nesse ínterim, diante ao *corpus* analisado, ficou notório que as batalhas femininas são bem distintas das batalhas masculinas, pois mesmo que as competidoras tenham liberdade para traçar a linha argumentativa que preferirem, existem ainda fatores que podem bloquear ou aceitar o seu argumento, validando-os ou cancelando-os. Desse modo, consideramos que a MC2 (Marie), seguiu todo o protocolo, rimou bem, provocou constantemente estases para a fruição de sua

apresentação, teve adesão do público, ganhou a primeira rodada da batalha, e tinha grande favoritismo de sair vencedora daquele “ringue”. Entretanto, os valores sociais estão acima de qualquer protocolo das batalhas.

À guisa de conclusão

Tomando como ponto de partida o empreendimento analítico realizado no presente estudo, alguns tópicos merecem destaque. O primeiro diz respeito a forma como a mulher é percebida e recebida tanto no contexto social, se pensarmos em um cenário geral, quanto na atmosfera do *rap*, quanto em um meio específico. O segundo, refere-se a própria dinâmica das “batalhas de sangue”. Como discutido, em tais situações a estase não apenas é esperada como é componente fundamental para que a dinâmica das batalhas flua. Diante disso, sobretudo com relação aos dados apresentados, é perceptível que as competidoras (MC1 e MC2), ao incitarem as estases, optaram por trocar os insultos, ofensas, agressões verbais usadas diretamente contra o físico da adversária por outro tipo de ataque, por exemplo, questionar a qualidade das rimas de cada *rappor*.

Como vimos, o papel actancial de Terceiro no *corpus* analisado, além de instigar, alimentar o debate e provocar pressão (atribuições comuns desse papel), em consequência de um fato exclusivo no fio da interação, passou a exercer o papel de atuação de Oponente, o que dificultou a tarefa da Proponente, pois seu adversário se multiplicou.

Por fim, pudemos observar, a partir da batalha destacada, que caso o argumento escolhido fira a camada doxal daquele contexto, daquele público

específico, ou seja, daqueles que ocupam ao mesmo tempo o papel de Terceiro e de juízes da competição, provavelmente o argumentador não terá seu argumento validado; será rechaçado, como aconteceu na batalha analisada quando se utilizou “estupro” como visada argumentativa, numa fracassada tentativa de instilar um teor erístico à refrega.

Como mostramos, instantaneamente, houve a reação do público, o que foi determinante para eleger a campeã daquele embate. Desse modo, vemos que a (não) validação de um argumento, naquele contexto, depende dos valores ali compartilhados, como já insistia Perelman e Olbrechts-Tyteca (1999) em suas mais elementares lições da Nova Retórica e, ainda, como ensina Plantin (2009), quando afirma que as regras do discurso de um estão no discurso do outro.

Referências

- AMOSSY, R. *Apologia da polêmica*. São Paulo: Contexto, 2017.
- AMOSSY, R. *A argumentação no discurso*. São Paulo: Contexto, 2018.
- BAKHTIN, M. (V. N. VOLOCHINOV) (1997). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 8ª edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- BATALHA DA ALDEIA. Ravenna x Marie | 133ª Batalha da Aldeia | Edição Diversidade | Barueri | SP. Youtube, 27 fev. 2019. Disponível em: https://youtu.be/pdWwWc4a_s4. Acesso em: 03 mar. 2022.
- BROCKRIEDE, W. Onde está a argumentação? *Comunicação e Sociedade*, [s. l.], v. 16, p. 13-17, 2009.
- CAMBRAIA, D. A cada 15 horas, uma mulher é vítima de feminicídio no país, diz pesquisa. [s. l.], 7 mar. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/a-cada-15-horas-uma-mulher-e-vitima-de-feminicidio-no-pais-diz-pesquisa/>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- CURA, T. F. Tramas do rap: um olhar sobre o movimento das rodas culturais e a questão de gênero nas batalhas de rima e slams de poesia do Rio de Janeiro. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, p. 1-15, 2017. *Anais eletrônicos de resumos expandidos*, [s.l.]: Intercom, 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- DAMASCENO-MORAIS, R. A pré-estase como preparação do terreno em deliberações jurídicas. In: ROSALICE P. et al (Org.). *Linguagem e Direito - perspectivas teóricas e práticas*. 1ed. São Paulo: Contexto, 2016, v. 1, p. 51-66.
- DAMASCENO-MORAIS, R. Dialogando com a perspectiva dialogal da argumentação. In: Eduardo Lopes Piris e Maria das Graças Soares Rodrigues (orgs.). *Estudos sobre*

argumentação no Brasil hoje: modelos teóricos e analíticos. Natal: EDUFRN, 2020. ág. 143-169. Modo de acesso: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/1/6222> ISBN 978-65-5569-072-9.

DAMASCENO-MORAIS, R. Quem é esse tal de Terceiro, afinal? *Revista de Letras*, v. 1, n. 41, 2022. DOI: <https://doi.org/10.36517/revletras.41.1.1>. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/81086>. Acesso em: 14 jul. 2025.

DAMASCENO-MORAIS, R. A argumentação segundo o modelo dialogal de Christian Plantin. In.: PIRIS, Eduardo Lopes e GRÁCIO, Rui Alexandre (Org.). *Introdução às teorias da argumentação*. São Paulo: Pontes, 2023.

GRÁCIO, R. *A interacção argumentativa*. Coimbra: Grácio Editor, 2010.

GRÁCIO, R. *Teorias da argumentação*. Coimbra: Grácio Editor, 2012.

GRÁCIO, R. *Vocabulário crítico de argumentação*. Coimbra: Grácio Editor, 2013.

LORDE, A. *Irmã Outsider*: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MARCUSCHI, L. A. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 2000.

MARQUES, A. C. S.; FONSECA, R. L. A representação das mulheres no rap: instituindo espacialidades, quebrando barreiras. *Revista do Departamento de Geografia*, São Paulo, v. 39, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/rdg.v39i0.158041>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rdg/article/view/158041/162105>. Acesso em: 27 jul. 2022.

MAZER, D. H.; GELAIN, G.; GUERRA, P. Eu sou MC: participação coletiva e plural de mulheres em cenas musicais rap. In: II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais, São Leopoldo, v. 1, n. 2, set. 2019. *Anais eletrônicos de resumos expandidos*. São Leopoldo: Unisinos, 2019. Disponível em: <https://midiatricom.org/anais/index.php/seminario-midiatizacao-resumos/article/view/793>. Acesso em: 15 abr. 2022.

MEIRELES, J. G. *Batidas, rimas e nos palcos, as minas: um relato das mulheres que cantam rap em Salvador*. 2017. Monografia (Graduação em Comunicação com

habilitação em Jornalismo) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação*: a nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PLANTIN, C. *Essais sur l'argumentation*. Paris: Kimé, 1990.

PLANTIN, C. *L'argumentation*. Paris: PUF (Que sais-je?), 2005.

PLANTIN, C. *Dictionary of argumentation: an introduction to argumentation studies*. UK: College Publications, 2016.

PLANTIN, C. *A argumentação: histórias, teorias, perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2020.

PLANTIN, C. "Deixem dizer": a norma do discurso de um está no discurso do outro. *Comunicação e Sociedade*, n. 16, p. 145-161, 2009. DOI [https://doi.org/10.17231/comsoc.16\(2009\).1035](https://doi.org/10.17231/comsoc.16(2009).1035). Disponível em: <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1415/1396>. Acesso em: 27 jul. 2022.

PIEDADE, V. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2019.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TEPERMAN, R. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

Recebido em: 05/03/2025

Aceito em: 16/05/2025

Mukanda Tiodora: Ressignificando as margens entre a oralidade e a escrita

Mukanda Tiodora: redefining the margins between orality and writing

Roberta Maria Ferreira Alves¹

RESUMO: O artigo analisa como *Mukanda Tiodora* (2022), de Marcelo D'Salete, ressignifica a memória afro-brasileira ao integrar narrativa epistolar, estética visual e referências culturais periféricas. A novela gráfica desafia a hegemonia cultural ao conectar a história de São Paulo em 1866 às lutas contemporâneas, utilizando a escrita como registro identitário e resistência. Com base em Munanga (2019), Hall (1997), Evaristo (2005), Nora (1984) a pesquisa evidencia a obra como um manifesto que reivindica a centralidade da periferia na produção cultural e na reconstrução da identidade negra.

ABSTRACT: This article examines how *Mukanda Tiodora* (2022), by Marcelo D'Salete, reclaims Afro-Brazilian memory through epistolary narrative, visual aesthetics, and peripheral cultural references. The graphic novel challenges cultural hegemony by linking São Paulo's 1866 history to contemporary struggles, positioning writing as a tool of resistance and identity. Grounded in Munanga (2019), Hall (1997), Evaristo (2005), Nora (1984), the study highlights the work as a visual and textual manifesto that reclaims the periphery as a center of cultural production and identity reconstruction.

PALAVRAS-CHAVE: Memória afro-brasileira; Resistência; Escrita Epistolar; Periferia, Identidade.

KEYWORDS: Afro-Brazilian memory; Resistance; Epistolary writing; Periphery, Identity.

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros (Vaz, 2015).

¹ Pós-Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas, Belo Horizonte/MG. Professora Adjunta da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri -UFVJM, Coordenadora do Grupo de Estudos em Estéticas Diaspóricas - GEED (Grupo de pesquisa - CNPq) Integrante da comissão Editorial do literÁfricas. E-mail: roberta.alves@ufvjm.edu.br.

Uma cidade das margens ao centro

O *Manifesto da Antropofagia Periférica* (Vaz, 2015) celebra a resistência da periferia, que transforma dor em potência coletiva. A metáfora do povo “galopando contra o passado” representa a superação histórica das opressões por meio da arte, do afeto e da consciência racial.

Em diálogo com o *Manifesto Antropófago* (Andrade, 1976), Vaz propõe uma reinvenção cultural que ressignifica heranças e desafia imposições coloniais. Ao afirmar que “o centro é onde estamos”, desloca a lógica de exclusão e reposiciona os sujeitos periféricos como protagonistas. Tal gesto encontra eco Munanga (2019) à medida que o autor destaca a reocupação simbólica e política dos espaços urbanos por populações negras historicamente marginalizadas

É nesse resgate e reocupação simbólica que se inscreve a novela gráfica *Mukanda Tiodora* (2022), de Marcelo D’Salete – quadrinista brasileiro reconhecido por obras como *Cumbe* (2014) e *Angola Janga* (2017), que exploram a resistência negra à escravidão. De autoria comprometida com a valorização de sujeitos historicamente silenciados, a narrativa reafirma o papel da Arte como instrumento de denúncia e reconstrução da memória negra. Em um país cuja história oficial frequentemente marginalizou ou apagou a presença negra, produções culturais que recuperam essas vozes atuam como formas de resistência e reescrita da memória coletiva. A obra de D’Salete constitui uma potente ferramenta de reconstrução da memória afro-brasileira ambientada na São Paulo da década de 1860, período, esse, marcado pela violência da escravidão e por articulações abolicionistas, em que a população negra – livre ou escravizada – ocupava e transformava os espaços urbanos, como os

Campos do Bexiga e a Igreja do Rosário dos Homens Pretos, conhecido como Bairro da Liberdade atualmente.

A narrativa da novela gráfica em estudo articula elementos ficcionais e históricos ao construir uma história em que personagens reais e inventados se entrelaçam. Teodora, mulher escravizada que busca a liberdade por meio de cartas, cruza seu percurso com Tiodora, figura criada por D'Salete. Ambas se conectam às trajetórias de Luiz Gama e Ferreira de Menezes, compondo uma trama em que realidade e imaginação se fundem, articulando o registro histórico ao exercício da criação literária.

Alinhada à produção cultural periférica contemporânea, *Mukanda Tiodora* (2022) se insere como um artefato artístico-político que reivindica visibilidade, memória e pertencimento. Com material recolhido por Wissenbach (1998), cronologias e a reprodução das cartas originais de Teodora, essa representação ocupa simbolicamente os espaços históricos negados à população negra, propondo uma ressignificação crítica do passado a partir de uma perspectiva negra e periférica.

Este artigo propõe uma análise de como determinadas produções culturais contemporâneas desafiam a hegemonia eurocêntrica e branca por meio da ocupação simbólica dos centros urbanos, promovendo a reconstrução da memória afro-brasileira a partir de perspectivas historicamente marginalizadas. Ao reposicionar manifestações artísticas periféricas no cerne do debate sobre identidades negras, a reflexão insere *Mukanda Tiodora* (2022) como uma forma de escrita de resistência e de reconfiguração identitária.

Ao abordar a cidade de São Paulo em 1866, o estudo evidencia o apagamento histórico da população negra diante do avanço da cafeicultura e da expansão ferroviária – um processo de exclusão que, conforme argumenta Kabengele

Munanga (2019), se perpetua ao longo do tempo. A novela gráfica, inspirada nas cartas de Teodora, recupera essas vozes silenciadas, estabelecendo um diálogo com expressões culturais como o *hip hop* e a poesia falada (*slam*), reafirmando a valorização da oralidade, como destaca Conceição Evaristo (2005). Nesse sentido, a obra tensiona o cânone literário e instaura um espaço de insurgência estética, em que a memória e a identidade negras são reafirmadas como formas de resistência.

A Geografia da Exclusão

Em 1866, a região de São Paulo, utilizada como cenário para a novela gráfica, era marcada por moradias precárias, refletindo as desigualdades sociais e econômicas. As casas, geralmente térreas, eram feitas de taipa de pilão ou pau-a-pique, com telhados de barro e poucos compartimentos. Abrigavam famílias numerosas, sem grandes divisões internas, evidenciando a vulnerabilidade das camadas populares. (Monteiro, 2011, p.171)

Em contraste, os sobradinhos materializavam o poder dos proprietários de escravizados, destacando o papel central da escravidão na economia urbana. O bairro da Liberdade reunia cativos, forros, carregadores e vendedores ambulantes, revelando como a estrutura econômica moldava a cidade, com a igreja e as elites controlando o trabalho e a mobilidade negra (Garcia, 2017).

Figura 1: Liberdade Preta



Fonte: D'Salete (2022, p. 15).

A imagem da cidade de São Paulo ajuda-nos a visualizar o cenário em que se desenrola a narrativa de *Mukanda Tiodora* (2022). Ambientada no contexto histórico de expansão cafeeira, de construção das ferrovias e de crescente interiorização da economia, a obra retrata as múltiplas formas de resistência da população negra. Mais do que representar a cidade, a novela gráfica a reinscreve a partir das experiências de sujeitos silenciados, revelando camadas de memória e luta que não aparecem nas representações oficiais, como as do mapa da Província de São Paulo produzido pela ALESP.

Nesse período, a transformação econômica deslocou muitos escravizados para as lavouras do interior, enquanto os forros enfrentaram dificuldades de acesso às terras e aos empregos dignos. A construção das ferrovias contou com a mão de obra de pretos livres e libertos (Garcia, 2017).

Em lutas por autonomia e resistência, os sujeitos negros no século XIX estabelecem um elo com as expressões culturais da periferia contemporânea. A resistência periférica atual expressa, por exemplo, no *Manifesto da Antropofagia Periférica* (2015), desafia a história oficial ao propor novas narrativas fundadas na memória coletiva e na vivência das quebradas. Em contraste, historiadores como Boris Fausto, em obras como *História do Brasil* (2006) e *História Concisa do Brasil* (2024), adotam uma abordagem tradicional centrada em elites e grandes eventos, negligenciando experiências periféricas e marginalizadas. Enquanto Sérgio Vaz reivindica a oralidade e a memória da periferia como formas legítimas de saber, Fausto mantém uma narrativa hegemônica que silencia essas vozes.

Na linha contra-hegemônica, Marcelo D'Salete reescreve a memória afro-brasileira ao centralizar vozes silenciadas. Alinhada à proposta de Sérgio Vaz, a sua obra usa a Arte como resistência, resgatando espaços marginalizados pela ferrovia e pela dominação cultural. Desafiando o cânone historiográfico e reafirmando a criação negra e periférica como instrumento de memória coletiva e transformação social.

No século XIX, as transformações vivenciadas pela cidade de São Paulo criaram espaços negros, como a Liberdade, a Gamboa e o Vale do Anhangabaú, nos quais escravizados, libertos e forros formaram comunidades de resistência. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, reconstruída em 1906, simboliza essa presença e articulação coletiva. Como destaca Maria Fernanda Marcelino: “os

negros libertos construíram seus próprios espaços de sociabilidade, criando laços comunitários e fortalecendo suas redes de apoio para enfrentar a exclusão" (2010, p. 87).

O cotidiano da escrava de ganho Tiodora, personagem central da narrativa, materializa essa reflexão ao representar vividamente as dinâmicas de resistência, sociabilidade e luta dessas comunidades negras no contexto urbano paulista.

Figura 2: Escrava de Ganco



Fonte: D'Salete (2022, p. 17).

No período, o cotidiano dos negros em São Paulo era marcado por trabalho intenso, vigilância e dificuldades sociais. Os cativos realizavam serviços domésticos e labor nas ruas, enquanto os forros enfrentavam desemprego, baixos salários e discriminação, sem conseguir romper com a herança da escravidão, revelando um Brasil marcado pela desigualdade racial.

As condições de vida de escravizados e forros eram precárias: os primeiros viviam em cortiços superlotados, como mostra Debret em *O Negro no Brasil* (2016); e os segundos, sem acesso à propriedade, residiam em áreas periféricas, com

trabalhos informais. Relatos como os do *Correio Paulistano*² enunciavam a “desordem” nesses espaços, evidenciando o preconceito e a segregação urbana reforçada por leis que limitavam a circulação dos negros (Marcelino, 2010).

No interior paulista, a vida deles era mais dura: escravizados enfrentavam longas jornadas, castigos e senzalas insalubres, como descreve Thomas Ewbank (1976). Os forros, com poucas alternativas, buscavam sustento nas vilas, mas continuavam sujeitos às mesmas restrições sociais e econômicas vividas na capital.

A alfabetização era limitada e, para os escravizados, frequentemente proibida, já que os senhores temiam a educação como ameaça à ordem escravista. Alguns forros aprendiam com religiosos ou informalmente, mas o acesso à escola era restrito aos que possuíam maior inserção social (Marcelino, 2010).

Maria Helena Pereira Toledo Machado, em *O Plano e o Pânico: os movimentos sociais na década da abolição* (1994), discute que a alfabetização dos libertos era vista com desconfiança pelas autoridades, pois temiam que ela facilitasse uma organização política. Após a abolição, os altos índices de analfabetismo entre pessoas negras perpetuaram desigualdades originadas durante a escravidão.

A cidade e o campo, cada um a seu modo, mantinha mecanismos de exclusão e controle sobre a população negra, conforme registrado nos relatos de viajantes,

² Desde 1854 o *Correio Paulistano* teve papel central na defesa da abolição e da causa republicana, refletindo e influenciando os debates sociais que atravessavam São Paulo. Nesse contexto de intensas transformações, os espaços habitados e frequentados por pretos escravizados, forros e libertos, como o bairro da Liberdade, tornaram-se palco de desordens sociais decorrentes das tensões entre as novas dinâmicas urbanas, a desigualdade racial e a resistência desses grupos frente às estruturas hegemônicas. O jornal cobria e participava dessas discussões, denunciando conflitos e ampliando a visibilidade das demandas por liberdade e inclusão social. Dessa forma, o periódico não apenas contribuiu para o avanço político da abolição, mas também para a compreensão das complexas disputas sociais e territoriais que moldavam a São Paulo emergente. (São Paulo, [s.d.])

nas pinturas e nas crônicas de jornais, que revelavam um Brasil ainda marcado pela desigualdade racial.

Ao reunir fontes visuais (Debret), relatos escritos (Ewbank) e registros jornalísticos (*Correio Paulistano, O Ypiranga*), observa-se que, em 1866, a exclusão da população negra ia além do trabalho forçado, a segregação espacial e a negação da educação. Esses mecanismos perpetuavam sua subordinação, mesmo após a abolição legal da escravidão.

Essa exclusão, no entanto, não impediu a resistência e a construção de novas formas de expressão. Ao longo do tempo, São Paulo se tornou um berço de manifestações culturais periféricas, que, da margem, passaram a ocupar e transformar os centros de poder. Essa dinâmica remonta à Semana de Arte Moderna de 1922, que rompeu com os cânones europeus e inaugurou uma nova era de experimentação, celebrando a diversidade como base da identidade cultural brasileira.

Décadas depois, a capital paulista se tornou o epicentro de uma revolução cultural protagonizada pelo *hip hop*, surgido das periferias e refletindo as angústias e esperanças de uma população marginalizada. O movimento encontrou na cidade um terreno fértil para a crítica social e reafirmação de identidades, através de grupos como os Racionais MC's, houve a transformação das ruas paulistanas em palcos de resistência, denunciando as contradições e desigualdades de uma metrópole inovadora, mas ainda marcada por profundas disparidades sociais (Rocha, 2020).

Dentro desse contexto, o *slam* surgiu como uma poderosa ferramenta de expressão, permitindo que jovens poetas das periferias transformassem dor e histórias de luta em discursos vibrantes. Em saraus e competições, o silêncio

imposto pelos espaços de poder tradicionais foi desafiado, reconfigurando o imaginário urbano e reafirmando a presença de vozes historicamente silenciadas.

O movimento de 1922 e o *hip hop* dos anos 1980, embora distantes no tempo e contexto, compartilham a insubordinação estética e a reinvenção da identidade cultural. A Semana de Arte Moderna rompeu com os modelos europeus para afirmar a diversidade brasileira, enquanto o *hip hop* transformou a periferia em um centro criativo. Ambos subverteram linguagens – da poesia concreta ao *flow* do *rap* – enfrentando resistência e convertendo a palavra em arma e manifesto de insatisfação e invenção (Alves, 2022)

A obra de Emicida, especialmente com o álbum *AmarElo* (2019), ilustra a trajetória de resistência e reinvenção da periferia. O álbum materializa a insurgência e transformação da periferia ao ressignificar o “amarelo”, simbolizando não apenas a marginalização, mas também a esperança e superação. No manifesto presente na canção, o *rapper* reconfigura símbolos de exclusão, transformando o “amarelo” em uma estrutura de sentido em que o “amar” atua como elo entre mundos geograficamente, socialmente e economicamente distintos. Assim, Emicida converte uma cor associada à marginalização em um emblema de esperança e superação, reafirmando a potência criativa da periferia e convocando seus “manos” a ocuparem espaços centrais na cultura e no imaginário coletivo (Alves, 2022)

Apesar das disparidades, São Paulo se configura como um verdadeiro laboratório de resistência cultural, refletindo movimentos globais como o *punk* de Londres e o *hip hop* de Nova Iorque, que desafiaram os centros de poder com novas estéticas e formas de posicionamento social (Hall, 1997). Stuart Hall destaca ainda que as identidades culturais não são fixas, mas construídas por meio de processos históricos e relações de poder, sendo frequentemente articuladas em contextos de

desigualdade. Nesse sentido, as manifestações culturais periféricas de São Paulo – como o *hip hop*, o *slam* e *rap* dos Racionais MC's – não apenas subvertem as normas impostas pela cultura dominante, mas também constroem novos referenciais identitários. Elas criam espaços simbólicos de pertencimento e enunciação, produzindo uma memória coletiva que resiste ao silenciamento e à homogeneização cultural. Como Hall (1997) argumenta, essas práticas se constituem em formas de representação e agência, nas quais os grupos subalternos reconfiguram sua posição no mundo, transformando a cultura em campo de disputa política e epistemológica.

A transformação dos movimentos periféricos em São Paulo insere-se em um contexto global de apropriação de espaços e visibilidade, desafiando a padronização imposta pelas elites e valorizando as narrativas e práticas culturais das comunidades marginalizadas. Essa ocupação do centro reafirma a dignidade e a autonomia dessas comunidades, ressignificando o espaço urbano e a memória afro-brasileira. As produções culturais mencionadas exemplificam a reconfiguração da identidade paulistana, destacando suas expressões mais autênticas e plurais.

Uma origem paulista

Marcelo D'Salete, quadrinista paulista, constrói uma obra marcada pelo resgate da memória histórica negra e pela crítica às desigualdades decorrentes da escravidão e da exclusão social no Brasil. Sua produção combina linguagem visual expressiva e compromisso político, ampliando a representação negra nos quadrinhos e promovendo a formação de leitores críticos. Para além da estética, sua

atuação também incide sobre a educação, contribuindo para a valorização da ancestralidade e a reflexão sobre a luta por direitos e reconhecimento.

Entre suas principais obras estão *Cumbe* (2014), vencedora do Prêmio Eisner (2018), e *Angola Janga* (2017), premiada com o Jabuti em 2018 e publicada internacionalmente. Ambas as *graphic novels* retratam a resistência dos africanos escravizados e a luta pela liberdade no Brasil colonial. Já em *Encruzilhada* (2016), há uma abordagem a violência urbana e a exclusão social nas periferias.

A estética do paulista é marcada por traços expressivos e contrastes intensos de luz e sombra, criando uma atmosfera dramática. Suas ilustrações em preto e branco intensificam a gravidade de temas como escravidão, resistência e luta pela liberdade.

Figura 3: Instrumento de trabalho e morte



Fonte: D'Salete (2022, p.142).

D'Salete utiliza uma estética visceral e realista, apresentando cenas de violência e sofrimento de forma crua, para intensificar o impacto emocional das narrativas.

Figura 4: Vigiar e punir: a palmatória



Fonte: D'Salete (2022, p. 147).

As figuras humanas são retratadas com profundidade, principalmente pela utilização da luz e da sombra, detalhamento facial e composição dos quadros. Esses recursos conferem tridimensionalidade às figuras, conferindo-lhes dignidade e complexidade, intensificando a tensão narrativa e destacando as relações de poder e a carga emocional da cena. Reforçando, assim, visualmente a crítica social presente. Todos esses elementos constituem a técnica de D'Salete que, normalmente, mistura quadrinhos com estilos tradicionais, como xilogravura, criando obras visualmente marcantes.

Figura 5: O baobá ancestral



Fonte: D'Salete (2022, p. 11).

O baobá, figura central da imagem anterior, é um símbolo central na cultura africana, imagem que abre e fecha a narrativa, representando força, resistência e conexão com os ancestrais. Considerada a “árvore da vida”, ela é associada à sabedoria, à oralidade e à memória coletiva. Na diáspora africana, o baobá ressignifica a ancestralidade e a resistência frente à escravidão e marginalização histórica (Santos, 2004).

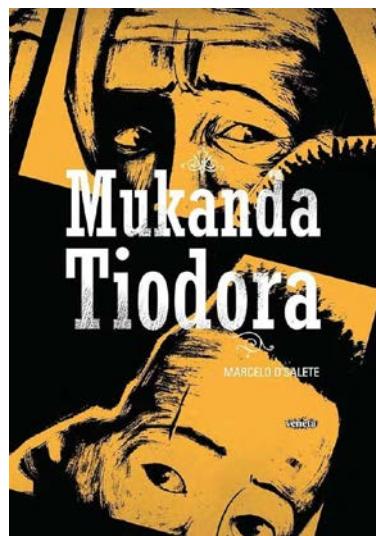
Na novela gráfica, a árvore emerge como símbolo de sabedoria, memória coletiva e conexão ancestral. Ao incorporá-la à narrativa, Marcelo D'Salete mobiliza a ancestralidade como eixo da reconstrução da história negra, conferindo centralidade a sujeitos historicamente marginalizados. Esse elemento reforça a memória como um direito e uma forma de resistência, evocando práticas culturais

que confrontam a história oficial e reafirmam o protagonismo negro na produção da cultura e da memória social.

Uma origem epistolar

Mukanda Tiodora (2022) narra a trajetória de Tiodora, mulher escravizada que, com o auxílio de Claro, escravizado alfabetizado, utiliza cartas como instrumento de preservação da memória e afirmação identitária. As correspondências operam como forma de resistência, articulando passado e presente frente à exclusão. Essa dimensão simbólica e fragmentária da memória também se expressa visualmente na Figura 6, que por meio da sobreposição de rostos e do uso expressivo das cores, antecipa os principais temas da narrativa.

Figura 6: Fragmentos visuais e memória em *Mukanda Tiodora*



Fonte: D'Salete (2022, n.p)

Na novela gráfica, D'Salete articula texto e imagem para reinscrever narrativas negras, destacando Tiodora, cuja resistência se manifesta sobretudo pela força da palavra. O título da obra remete ao termo *mukanda*, de origem Bantu, que significa “letra” e expressa formas de saber e registro. Na tradição oral Luba-Kasayi, segundo Maalu-Bungi e Mitsch (2005), *mukanda* configura uma prática literária performática, adaptável aos contextos coloniais, que conjuga instrução, louvor e entretenimento. Ao incorporar esse conceito, o quadrinista insere a personagem em uma linhagem de saberes diáspóricos africanos, ressignificando o narrar como ato político e de preservação da memória. A obra, assim, vai além da denúncia do regime escravocrata, instaurando uma estética insurgente enraizada nas epistemologias orais africanas.

As epístolas se situam em um período em que circulavam na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco as ideias abolicionistas e intelectuais de negros como Ferreira de Menezes e Luiz Gama, que desafiavam o escravismo nos tribunais e em outras publicações como o *Diabo Coxo*³. (Marcelino, 2010).

³ O *Diabo Coxo* um jornal humorístico ilustrado, o primeiro do gênero da cidade de São Paulo, fundado por Angelo Agostini e Luís Gama em 1864 com circulação até o ano de 1865, marcando o início da produção do caricaturista Agostini no Brasil. Em 2005 a [Academia Paulista de História](#) em parceria com a EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo) publicaram, em [fac-símile](#), a obra *Diabo Coxo: São Paulo, 1864-1865: edição facsimilar*, que reproduz o periódico. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/io-diabo-coxoi-de-angelo-agostini-agora-em-edicao-facsimilar#.UpRj5tJDvM0> Acesso em 12 jun.2025 em 1864 com circulação até o ano de 1865, marcando o início da produção do caricaturista Agostini no Brasil. Em 2005 a Academia Paulista de História em parceria com a EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo) publicaram, em fac-símile, a obra *Diabo Coxo: São Paulo, 1864-1865: edição facsimilar*, que reproduz o periódico (Vergueiro, 2025).

Figura 7: Diálogos entre a realidade e a ficção



Fonte: D'Salete (2022, p.50).

A interseção entre a palavra escrita e o ativismo político ganha força na cena, na qual os balões de fala expõem os embates jurídicos e sociais contra a escravidão, evidenciando os interesses das elites em manter o referido sistema. A menção à luta na corte insere a narrativa no contexto do Brasil imperial, marcado pelo tráfico de escravizados e pelo debate sobre a abolição como eixo das disputas de poder.

A estética monocromática contribui para a intensidade dramática, intensificando contrastes e sombras, reforçando a carga emocional e o impacto visual da narrativa, remetendo à estética dos periódicos críticos da época, destacando formas, expressões e composição sem a distração das cores, enfatizando a mensagem central. A composição – com a garrafa em primeiro plano

e os personagens ao fundo – cria profundidade e conduz o olhar para a interação entre os interlocutores, ressaltando a urgência da causa abolicionista.

A narrativa da história em quadrinhos é inspirada em fatos documentados e fundamenta-se nas pesquisas da historiadora Maria Cristina Cortez Wissenbach, bem como em uma cronologia da luta abolicionista em São Paulo. A novela gráfica apresenta, pela primeira vez em edição impressa, a íntegra das cartas de Teodora – documentos provenientes de um processo criminal –, que contribuem para a reconstrução histórica de sua trajetória e para a valorização de sua memória.

A escrita epistolar, eixo central da narrativa, simboliza a expressão de afetos, denúncias e reflexões. A *graphic novel* de D'Salete dialoga com a tradição da literatura epistolar, frequentemente mobilizada por sujeitos marginalizados como forma de reivindicação histórica e afirmação de suas experiências (Chartier, 2002).

Publicadas por Wissenbach (1998), as sete cartas de Teodora revelam as tensões vividas por afrodescendentes no fim da escravidão em São Paulo. Os “sonhos africanos” condensam a memória ancestral e o anseio por liberdade, simbolizando resistência subjetiva e reconstrução identitária frente à opressão.

O termo “vivências ladinhas” alude às experiências silenciadas de sujeitos marginalizados, evocando estratégias de sobrevivência e subversão no contexto escravista. Entre 1850 e 1888, período de transição rumo à abolição, coexistem esperança e opressão, revelando a tensão entre ideal e realidade nas trajetórias afrodescendentes.

A inclusão das cartas de Teodora no livro de Wissenbach (1998) expande sua relevância ao ampliar a voz de uma mulher escravizada que, por meio da escrita, afirma sua identidade e busca por reconexão familiar. Esses textos transcendem o

relato individual, rompendo silêncios históricos e evidenciando a complexidade da luta por liberdade e dignidade.

Um fato

As sete cartas transcritas por D'Salete em sua narrativa, com poucas modificações, são associadas a mapas e a fotografias, valorizando a terra e a escrita. Elas abordam pedidos de alforria, informações sobre familiares e solicitações de esmola, refletindo, sobremaneira, a oralidade. Nem todas essas cartas foram escritas pelo escravizado Claro; as cartas 2 a 6 são dele, enquanto as 1 e 7 foram feitas por um escriba desconhecido e estão no processo criminal nº 1492, atualmente no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

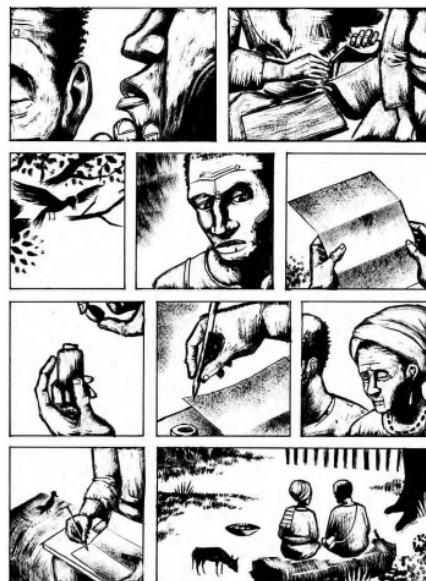
O processo inclui as cinco cartas escritas por Claro como prova em um inquérito policial que investigava um crime na casa do cônego José da Cunha Terra Pinheiro, senhor de Teodora. A justiça suspeitava de cumplicidade entre Teodora, Claro Antônio dos Santos e o parceiro Pedro, escravos de ganho.

Pouco se sabe sobre a origem da escravizada, além de ser africana, vinda de vários portos atlânticos. Após chegar ao Brasil, Teodora foi levada à zona rural na posse de João Rodrigo da Cunha e depois à São Paulo, onde foi separada do marido e filho, trabalhando como escrava de ganho para o cônego José da Terra Pinheiro, na Liberdade. Antes do julgamento, foi considerada inocente e retornou ao seu “dono”. Nas palavras da historiadora:

Dessa forma, nos limites de nossas possibilidades não é conhecido e não se pode construir um desfecho final de sua história. No entanto por meio das palavras ditas pela escravizada aos dois escribas é possível reconstituir partes do processo de sua escravização, as contingências que lhe foram impostas, os esforços no sentido de atingir seus maiores desejos. Como também os significados que ela, mulher africana, deu às relações que foram constituídas ao longo de sua trajetória diaspórica. (Wissenbach, *apud* D'Salete, 2022, p. 176).

O trecho acima evidencia os limites da historiografia ao reconstruir a trajetória de Teodora, cujo destino permanece desconhecido. Seus relatos, mediados por escribas, revelam imposições vividas e anseios por liberdade, reencontro familiar e retorno à África. A novela gráfica, ao preencher essas lacunas, amplia o sentido de sua experiência, atribuindo-lhe agência e relevância histórica. A Figura 8 reforça essa perspectiva ao representar a escrita como resistência e preservação da memória, articulando oralidade, registro e identidade na experiência diaspórica.

Figura 8: Entre Palavras e Silêncios: A Escrita como Memória e Resistência



Fonte: D'Salete (2022, p. 23)

A sequência de quadros destaca formas de comunicação baseadas em gestos sutis e na escrita, com ênfase no sussurro e na redação de uma carta – esta, como as demais, jamais entregue –, revelando tanto a importância quanto o sigilo da mensagem. Elementos como papel, caneta e tinta ressaltam a materialidade da escrita, enquanto a ação de dobrar e selar a carta, pode simbolizar a transição entre a criação e a transmissão. No final, duas figuras ao ar livre, nos permitem refletir a ação resultante da comunicação. No contexto da diáspora negra, a cena reforça a escrita como forma de resistência, preservação histórica e conexão com a oralidade e memória coletiva.

As imagens problematizam a historiografia ao revelar a escrita como instrumento fundamental de memória e resistência. Apesar das lacunas na trajetória da personagem, seus relatos revelam lutas e aspirações subjacentes. A cena evidencia que a escrita transcende o registro, construindo novos sentidos, ampliando experiências silenciadas. A narrativa visual da novela gráfica aumenta a compreensão da diáspora, indicando que a memória pode ser ressignificada mesmo diante das ausências históricas.

No período das cartas, a cidade refletia as transformações sociais e econômicas do Brasil. A economia, antes baseada na exploração do trabalho escravizado, enfrentava mudanças com o fim do tráfico transatlântico (*Lei Eusébio de Queirós*, 1850), leis emancipatórias graduais como a do *Ventre Livre* (1871) e dos *Sexagenários* (1885), além do avanço do movimento abolicionista, que desafiava a estrutura escravista e abria novas possibilidades para a população negra.

Uma sociedade marcada pela desigualdade no acesso à leitura e à escrita, com a minoria letrada controlando os meios formais de comunicação e poder, em contraste, a maioria iletrada, composta principalmente por escravizados e libertos,

criava formas alternativas de transmissão de conhecimento. A oralidade, central nesse contexto, emergia como prática cultural, estruturando identidades e modos de vida (Zumthor, 1993). Para a diáspora africana, ela também funcionava como preservação de uma ancestralidade negada pelas estruturas coloniais e escravistas.

O contexto urbano do período refletia um entrecruzamento intenso entre a cultura escrita e a oral. Conforme destaca Lilia Moritz Schwarcz (1998), a escrita era um instrumento de dominação, reservado às elites, enquanto a oralidade, considerada vestígio da “barbárie”, era desvalorizada. Contudo, a oralidade persistia nas ruas, mercados e espaços de sociabilidade, funcionando como um local de disputa de significados e de afirmação da memória coletiva dos marginalizados.

O ambiente sonoro da urbe oitocentista com pregões, cânticos religiosos, conversas em línguas africanas e discursos políticos, era um campo ativo de resistência cultural. Como afirma Walter Ong (1988), a oralidade primária ou residual preserva formas de pensamento e comunicação que desafiam a hegemonia do escrito. Para a população negra, a oralidade representava um elo com um passado tentado obliterar, sendo também um meio de reinscrição de sua presença e agência na história brasileira.

Um diálogo

A trajetória de Teodora, nos remete à personagem Dora, de *Central do Brasil* (1998), que escrevia cartas como um favor àqueles que não sabiam escrever, registrando sentimentos e notícias de pessoas comuns. Enquanto Dora funcionava

como intermediária entre seus clientes e seus destinatários, a escravizada utiliza a escrita como meio de reconstrução da própria identidade e memória coletiva. Ambas as narrativas revelam como a escrita, muitas vezes negada a determinados grupos, se torna uma ferramenta de poder e transformação (Evaristo, 2005; Mbembe, 2017). No entanto, a posição das personagens diante da escrita se difere: Dora, ainda que marginalizada, domina o código letrado e intermedia a comunicação, enquanto Teodora precisa lutar pelo direito à escrita como uma forma de resgate.

A tensão entre escrita e oralidade revela a marginalização histórica dos sujeitos iletrados, cuja exclusão compromete seu reconhecimento social e político, pois na verdade o analfabeto não é apenas alguém que não domina a técnica da escrita, mas aquela pessoa marginalizada em relação às estruturas de poder e às convenções culturais dominantes. Sob essa ótica, Goody (1986) reforça que “a escrita transforma a comunicação efêmera da oralidade em um registro duradouro, que permite o controle e a organização social” (p. 15).

Nesse contexto, personagens como Tiodora recorrem à mediação letrada para registrar suas experiências, assim como Dora escreve para clientes analfabetos, permitindo que esses se posicionem socialmente. Segundo Duarte (2015), “a mediação da escrita possibilita que aqueles privados da letra resgatem sua voz e atuem como agentes sociais” (p.88). Hall (1990) destaca que “a identidade é um ‘ponto de enunciação’ que os subalternos buscam conquistar por meio das práticas simbólicas, como a escrita” (p. 225).

Spivak (1988), por sua vez, adverte que “o subalterno pode falar, mas a questão é quem o ouve e quem legitima sua fala” (p. 288). Assim, a escrita constitui não apenas uma ferramenta comunicativa, mas uma prática sociopolítica de

afirmação subjetiva, por meio da qual os sujeitos historicamente silenciados reivindicam escuta, memória e pertencimento.

Em *Mukanda Tiodora* (2022), a escrita transcende a comunicação, configurando-se como ato político e forma de insurgência diante da exclusão histórica da população negra do direito à alfabetização. Nesse gesto, ecoa o pensamento de bell hooks (1992), para quem a escrita de sujeitos subalternizados constitui um espaço de resistência. A narrativa gráfica, ao reconstituir memórias silenciadas, alinha-se a uma dinâmica de reocupação simbólica do espaço urbano, em que a periferia se posiciona como centro produtor de cultura e história.

A personagem Tiodora representa essa centralidade periférica, articulando temporalidades e territorialidades em consonância com as obras *Encruzilhada* (2016) e *Angola Janga* (2017), de Marcelo D'Salete. Essa ressignificação espacial encontra respaldo em Milton Santos (1996) ao defender a produção social dos territórios, e em Henri Lefebvre (2001), que comprehende o direito à cidade como resistência à segregação socioespacial. A obra propõe, portanto, uma reconfiguração do espaço urbano por meio da memória ancestral, que, como aponta Achille Mbembe (2017), se insurge contra os dispositivos de apagamento colonial e capitalista.

Essa insurgência também se manifesta no deslocamento dos lugares da memória. Conforme Pierre Nora (1984), os “*lieux de mémoire*” surgem quando a memória coletiva se fragiliza, exigindo novas formas de registro. A obra de D'Salete atua como contra-arquivo afetivo, reinscrevendo experiências negras nos territórios populares e na cultura visual. Nesse processo, imagem e palavra constroem um novo imaginário coletivo, articulando memória, corpo e espaço.

O uso da oralidade e da visualidade na narrativa gráfica reforça esse projeto de ruptura. Influenciada pela estética do *hip hop* e pelas escrevivências de Conceição

Evaristo (2005), a linguagem da obra desestabiliza os padrões hegemônicos da representação e transforma o texto em arena simbólica. Stuart Hall (1997) enfatiza essa disputa ao afirmar que a representação é um campo de lutas. Assim, *Mukanda Tiodora* configura-se como um manifesto de insurgência estética e política, que não apenas insere a periferia no centro, mas o reinventa a partir de suas próprias memórias, saberes e práticas.

Considerações Possíveis

O *Manifesto da Antropofagia Periférica* (2015), de Sérgio Vaz, apresenta a periferia como espaço de dor, solidariedade e reinvenção. A metáfora do povo “galopando contra o passado” sugere a superação das adversidades históricas, enquanto “amor, dor e cor” evoca a potência afetiva das comunidades invisibilizadas. Essa proposta dialoga com o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, ao reivindicar a ressignificação de influências externas na construção de uma identidade própria, enraizada em matrizes indígenas, africanas e populares.

Na mesma linha, *Mukanda Tiodora* (2022), de Marcelo D’Salete, reconstrói a memória afro-brasileira com uma estética intensa e expressiva, que subverte o cânone e recupera narrativas silenciadas. Ao situar a periferia como centro de resistência e produção de sentido, a obra inscreve-se em um legado histórico de lutas e reexistências. Essa perspectiva dialoga com autores como Kabengele Munanga, Stuart Hall, Conceição Evaristo e Pierre Nora, cujas reflexões sobre identidade, memória e apropriação de espaços contribuem para compreender as dinâmicas de exclusão e afirmação que atravessam a experiência negra.

Expressões como o *rap*, o grafite e as narrativas visuais de D'Salete corporificam essa resistência, denunciando desigualdades e propondo novos modos de representação. Mais do que contestar a hegemonia, a cultura periférica transforma o espaço urbano em território simbólico de afirmação identitária. Ao articular oralidade e escrita, *Mukanda Tiodora* reescreve a história a partir das margens, convertendo a periferia em força criativa e política que rompe com a lógica colonial e propõe novas formas de existir e resistir.

Referências

ALVES, R. M. F. Ver-te em “AmarElo”: ocupação ressignificada de territórios. *Scripta*, v. 25, n. 55, p. 28-53, 2022.

ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3^a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BRASIL. *Lei nº 581*, de 4 de setembro de 1850. Regula a navegação de cabotagem, e dá outras providências. Coleção de Leis do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1850.

BRASIL. *Lei nº 2.040*, de 28 de setembro de 1871. Declara livres os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta Lei. Coleção de Leis do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1871.

BRASIL. *Lei nº 3.270*, de 28 de setembro de 1885. Disposições diversas sobre a escravidão. Coleção de Leis do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1885.

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Produção de Martire de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. Rio de Janeiro: MACT Productions, 1998.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Viseu: Difusão Editorial S.A., 2002.

DEBRET, J. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

D'SALETE, M. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014.

D'SALETE, M. *Angola Janga*. São Paulo: Veneta, 2017.

D'SALETE, M. *Encruzilhada*. São Paulo: Veneta, 2016.

D'SALETE, M. *Mukanda Tiodora*. São Paulo: Veneta, 2022.

DOMINGOS, J. A força da literatura periférica em São Paulo. E como ela se organiza. *Nexo*, 2023. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/11/07/a-forca-da-literatura-periferica-em-sao-paulo-e-como-ela-se-organiza>. Acesso em: 25 fev. 2025.

DUARTE, M. L. *Escrita e poder nas relações sociais*. São Paulo: Humanitas, 2015.

EMICIDA. *AmarElo* [álbum]. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019.

EVARISTO, C. *Escrevivências*: a escrita de nós. Belo Horizonte: Nandyala, 2005.

EWBANK, T. *A vida no Brasil*. Santa Luzia: Itatiaia, 1976.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

FAUSTO, B. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2024.

FILHO SANTOS, J. Thomas Ewbank: visão de hospitalidade de um turista republicano no Brasil Império. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 126, 2011.

GARCIA, I. V. C. Jornadas e representações do trabalho em São Paulo: do ciclo do café à periferia em transformação. *História & Sociedade*, v. 27, n. 2, 2017.

HALL, S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 1997.

HOOKS, B. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

GOODY, J. *The interface between the oral and written*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LEFEBVRE, H. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MAALU-BUNGI, C.; MITSCH, R. H. "Mukàndà": A New Form of Oral Luba Poetry. *Research in African Literatures*, v. 36, n. 4, p. 55–86, 2005.

MACHADO, M. H. P. T. *O plano e o pânico*: os movimentos sociais na década da abolição. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

MARCELINO, M. F. *A cultura de resistência nas periferias de São Paulo: A construção de novas narrativas de identidade*. São Paulo: Editora XYZ, 2010.

MBEMBE, A. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

MONTEIRO, J. M. *Negros da Terra*: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUNANGA, K. *Redisputando a Mestiçagem no Brasil*: Identidade nacional versus identidade negra. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

NORA, P. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

ONG, W. J. *Orality and Literacy*: The Technologizing of the Word. London: Methuen, 1988.

ROCHA, C. A influência dos Racionais MCs no ativismo da periferia. *Nexo*, 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/08/25/a-influencia-dos-racionais-mcs-no-ativismo-da-periferia>. Acesso em: 25 fev. 2025.

SANTOS, M. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 1996.

SANTOS, N. L. *Encyclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SÃO PAULO. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Memória da Imprensa: Correio Paulistano, [s.d.]. Disponível em: https://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_05/secao_correio_paulistano.php. Acesso em: 12 jun. 2025.

SCHWARCZ, L. M. *Retrato em branco e negro*: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra R. G. Almeida e José C. de Souza. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VAZ, S. *Manifesto da Antropofagia Periférica*. Facebook, 2015. Disponível em: <https://l1nk.dev/ERILy>. Acesso em: 14 fev. 2024.

VERGUEIRO. W. <i>O Diabo Coxo</i>, de Angelo Agostini, agora em edição facsimilar. *Omelete*, 2005. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/io-diabo-coxoi-de-angelo-agostini-agora-em-edicao-facsimilar#.UpRj5tJDvM0>. Acesso em: 12 jun. 2025.

WISSENBACH, M. C. C. *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo (1850-1888)*. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1998.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1993.

Recebido em: 28/02/2025

Aceito em: 04/07/2025

“Ele é mandingueiro e sabe jogar”¹: uma leitura de *Salvador Negro Rancor*, 2011

“He is a witch doctor and knows how to play”: a reading of *Salvador Negro Rancor*, 2011

Professora Doutora Luciana Sacramento Moreno Gonçalves²

RESUMO: O artigo versa sobre o livro *Salvador Negro Rancor* (2011), do escritor Fábio Mandingo para problematizar teratura negra em contextos periféricos a partir da cena que se consolidou na Bahia nas primeiras décadas do século XX, a fim de contribuir com processos de legitimação e circulação de autores e obras vinculadas à estas literaturas, bem como para provocar zonas de estudo relativas tanto às questões temáticas quanto às estéticas dessa produção literária.

ABSTRACT: The article discusses the book *Salvador Negro Rancor* (2011), written by Fábio Mandingo. This work aims to problematize the black literature in peripheral contexts based on the scene that was consolidated in Bahia in the first decades of the 20th century, in order to contribute to processes of legitimization and circulation of authors and works linked to these literatures and to provoke areas of study related to both thematic and aesthetic issues of this literary production.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; Literatura negra; Literatura periférica; Fábio Mandingo; *Salvador Negro Rancor*.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Literature; Black Literature; Peripheral Literature; Fábio Mandingo; *Salvador Negro Rancor*.

¹ Cantiga curta, acelerada, conhecida, no universo da capoeira regional, como Corrido. Autoria do Mestre Canguru, da Escola Filhos de Bimba de Capoeira Regional na Bahia.

² Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia (DEDC XIII/ PPGEL), e-mail: lmoreno@uneb.br

1. Ao pé do berimbau

Sob a literatura brasileira contemporânea, há alguns fachos de luz de amplo interesse para leitores e para a crítica. São adjetivações às produções literárias, datadas do final do Século XX para cá, que se relacionam aos aspectos como raça, gênero e território. Nessa floresta de tantas nomenclaturas, duas parecem fazer muito sucesso: a negra e a periférica. E quando alinhadas uma à outra, as possibilidades de leitura e crítica se capilarizam exponencialmente. Na cena vinculada às margens, a Bahia parece estar imersa, tanto porque aqui há uma presença majoritária negra, quanto pelo fato dessa população geralmente ser da classe trabalhadora e viver em localidades menos privilegiadas.

Mário Augusto Medeiros (2013) mapeia e problematiza o que adjetivamos como literatura negra e periférica no Brasil. Nesse intenso esforço, ele acaba por aproximar estas duas designações não tão explicitamente fronteiriças. A ideia é pensar como escritores negros e negras, periféricos e periféricas vão “invadir” o campo literário brasileiro e forçar outras formas de se pensar e se fazer literatura. Insólito³, nesse contexto, assume seu valor polissêmico, porque esta produção artística, por um lado, vai ser considerada incomum por aqueles que há muito fixaram seus pés neste campo e possuem autoridade para (e)ditar o que é ou não é literatura. Por outro, para leitores e para uma crítica que por si já é excêntrica, significará o admirável, ou melhor, o fabuloso.

³ Insólito é termo que aparece no título do livro do Mário Augusto Medeiros da Silva (2013).

Sinaliza-se, nessa peleja, um largo desconhecimento de uma produção literária de autoria negra no que chamamos de história da literatura brasileira, o que remete à certa marginalidade (tanto nas relações dessas autorias com o poder público quanto no que se refere ao que a crítica tem chamado de literariedade). E, obviamente, questões contextuais provocariam entraves em torno do conhecimento de tal literatura pelo grande público. Silva (2013) apresenta, entretanto, iniciativas de coletivos negros para tentar driblar a marginalidade literária de uma produção de autoria negra. E também associa a condição de marginalidade (dada a liberdade extrema e a não obrigatoriedade de vinculação a um paradigma preestabelecido) como aspecto potencializador da qualidade literária negra. Na contramão, assinala certo incomodo com a ausência de debate sobre avaliação da qualidade dessa mesma literatura, a fim de não soar como censura ou repressão em torno dessas vozes que passavam por processo de consolidação e autoafirmação.

Assim, aqui pautados em leituras de Eduardo Assis Duarte (2008) e Cuti (2010), chamamos de literatura negra o que eles adjetivaram de formas diversas – apesar de afins. E embora encontrarmos nesse debate salutar uma profícua divergência, compreendemos que todos dialogam com a concepção de que essa literatura é aquela que, para além de uma temática negra, possui uma autoria negra. E tendo esse sujeito negro como autor acaba por trazer sua estética, sua linguagem, sua cosmovisão de uma forma muito própria. Nesse sentido, ao fazer aquilo que a pesquisa literária se apraz tanto em fazer, também coadunamos com os marcos definidos por tais intelectuais quando declararam que na história brasileira sempre houve pessoas negras e periféricas produzindo literatura (em sua concepção mais alargada e fértil). Todavia, é somente nos anos 70 do século XX que teremos uma junção de autores negros, formando coletivos e publicando através da amostragem

de suas produções em antologias autofinanciadas. O que impelirá em décadas posteriores conjunturas favoráveis a uma visibilidade maior da literatura negra.

Coletivos como o Quilombhoje e sua publicação dos *Cadernos Negros* cumpriram o papel político e estético de aglutinar escritores e escritoras negras, conferindo status de cidadania à produção literária negra, ainda que esta continue à margem do sistema literário chamado de nacional, sobretudo no que se refere aos interesses de uma crítica literária. Dessa forma, quando nos anos 1990 do século XX, uma geração de escritores se nomeia de marginal, observamos que ela se aproxima muito mais da literatura negra do que da geração mimeógrafo dos anos 1970 (designada pela crítica como marginal). Porque nesses episódios, a marginalidade se refere a um dado espacial e sócio-histórico.

No nosso caso, assumimos a ideia de uma literatura negra em contextos periféricos como forças sociais em permanente disputa e trânsito constante. Nela vislumbramos mundos ficcionais impregnados pelas singularidades complexas das relações sociais, territoriais e raciais no Brasil. Nesse contexto, poderíamos destacar a lavra de muitas escritoras e escritores negras e negros oriundos de contextos periféricos, que abordam tal intersecção em sua obra. Entretanto, chama-nos atenção a produção literária do escritor Fábio Mandingo, por este ter publicado alguns livros que parecem fazer grande sucesso entre leitores e pesquisadores do campo das letras, mas sob os quais há de se fazer um imenso esforço para ter acesso, já que em suas inúmeras edições, ficam esgotados e sem possibilidades de compra na editora responsável pelas publicações: a Ciclo Continuo Editorial; ou na rede de sebo brasileira: a Estante Virtual.

O presente artigo, portanto, intenciona citar a fortuna crítica ora produzida sobre o aludido autor e a obra *Salvador Negro Rancor* (2011) para discutir questões

ligadas à recorrência temática e ao estilo do autor. Nossa ambição é abrir clarões para o estudo da obra, sem a óbvia intenção de sermos definitivas nessas provocações reflexivas. Acreditamos que este tipo de produção intelectual pode impactar no interesse de mais pessoas a pesquisar tal obra e mover questões relativas à sua legitimação e circulação. Também ensejamos que o debate aqui mobilizado leve os livros de Fábio Mandingo a circularem entre jovens leitores, em espaços de educação tanto formais, como a escola regular, quanto em espaços outros de educação, como grupos de capoeira, terreiros de candomblé etc.).

2. Entrando na roda

Entendemos que escritores da cena literária negra periférica precisam ser amplamente apresentados, não com o intuito de justificar a importância de investir em pesquisas em torno deles, mas, sobretudo, com o objetivo político de afirmar tais produções a partir de seus lugares de fala. Sabemos que os escritores produzem literatura sem designações compulsórias, até porque todas elas são sempre limitantes e insatisfatórias. Entretanto, como na história da literatura brasileira até os dias atuais, o campo literário tem autorizado a legitimação e circulação de autores sempre do mesmo grupo social – homens, brancos, altamente escolarizados, de classe social privilegiada –, consideramos urgente, portanto, expandir a visibilização de outras vozes fora do grupo social hegemônico.

Então, para falar de Fábio Mandingo, primeiramente, consideramos as chaves de uma literatura negra em contextos periféricos. Depois, o aposto “Moleque

Maduro”, criado pelo editor Marciano Ventura e assumido pela pesquisadora Jamile Silva em sua dissertação. Esse se deve, certamente, pelo protagonismo de personagens jovens negros em contextos periféricos, e pelo foco literário trazer reflexões densas sobre os eventos narrados. Em algumas entrevistas concedidas por Mandingo, para falar de si, ele cita versos dos Racionais: “Sou mais um rapaz comum”. Diz-se um sobrevivente, talvez por isso se autocaracterize como desconfiado e abusado. Em tom orgulhoso, se declara pai de família, ogã de Xangô, capoeirista – aluno de Jogo de Dentro –, historiador e professor de história da Secretaria Municipal de Educação de Salvador.

Para nós, seus leitores e pesquisadores, a ideia de um homem trivial talvez funcione para a pessoa física registrada nos documentos oficiais como Fábio Nascimento, mas quem lê o autor Fábio Mandingo encontra em suas páginas um olhar diferenciado sobre o que é visto exaustivamente nas ruas e paradoxalmente banalizado e demonizado pelas sociedades contemporâneas. A religião e a capoeira aparecem como lastro para o homem, mas também para um projeto estético totalmente consonante com aquilo que o Allan da Rosa (2013) chamou de cosmovisão afro-brasileira e a Azoilda Loretto (2005) designou de valores civilizatórios afro-brasileiros. O fundamento dessas experiências da cultura é o que parece guiar sua literatura tanto no aspecto temático quanto do ponto de vista artístico.

Fábio Mandingo publicou *Salvador Negro Rancor* (2011), *Morte e Vida Virgulina* (2013) e *Muito como um rei* (2015). Depois, a novela infanto-juvenil *A princesa Mahin* (2021) e o folhetim *Ingrato* (2023) em formato digital, além de outros textos em antologias diversas. Todos os livros foram publicados pela Ciclo Contínuo Editorial. Sobre o autor encontramos diversas palestras e participações em eventos na

plataforma YouTube. Seu nome figura como um dos verbetes do maior portal de difusão da literatura negra no Brasil: o LiterAfro. Há resenhas em periódicos como “O Menelick”, entrevistas em podcasts – o “Margens da Palavra” e “Domínio Público”). Sua obra já foi tema de clubes de leitura e grupos de pesquisa conhecidos nacionalmente, como o Negrita de São Paulo e o GELP(s) na Universidade do Estado da Bahia. Há resenhas, artigos e capítulos de livros escritos tanto por escritores já consolidados na cena, a exemplo de Allan da Rosa, Cidinha da Silva e Valdeck Almeida, quanto por pesquisadores como Silvio Oliveira, Jober Pascoal e Rafaela Pereira. Além disso, já foram publicadas monografias, dissertações e teses dedicadas a obra dele, entre elas estão as produzidas por Nailson Soares, Jamille Santos, Milena Tanure e Bárbara Hurst). Há também entrevistas em espaços digitais – Gramática da Ira, Correio Nagô, UOL – e na modalidade impressa – Jornal A tarde e Revista Vozes da Periferia.

3. Negociando e gingando: trejeitos temáticos

Pensar a produção literária do escritor Fábio Mandingo é, sobretudo, refletir sob quais aspectos temáticos a literatura brasileira adjetivada como contemporânea tem se debruçado. Ao acionar pesquisadores como Karl Erich Schöllhamer (2011) e Beatriz Resende (2008), que fizeram algumas cartografias em torno do tema, encontramos aderências e graves ausências.

Schöllhamer (2011) passeia inicialmente por uma busca em dar sentidos ao que se tem chamado de literatura contemporânea, para depois mapear uma

geração que chega às primeiras décadas do Séc. XXI, privilegiando “obras mais recentes e que ainda não acumularam fortuna crítica” (p.7). Nesse movimento, elenca aspectos que ajudariam a compreender a cena. Afirma que o escritor contemporâneo “parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com sua realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (p.10). Essa seria, portanto, uma escrita, emergente em amplo sentido, por se impor de forma célere, mas também por almejar afetar determinada realidade.

Nesse movimento, encontra aparente aproximação com uma estética realista, a exemplo da forma como os escritores lidam com “a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva” (p. 8). Todavia, o autor sinaliza que “a literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior[...]" (p.15), não sendo possível, dessa forma, criar binarismo entre uma escrita factual, coletiva, social e outra experiencial, pessoal e psicológica. Para ele, “os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil” (p.16).

Curiosamente, chama-nos atenção a quase total ausência de uma escrita negra, de contextos periféricos e também cuja autoria é de sujeitos fora das regiões Sul e Sudeste brasileiras no rol de análise do referido pesquisador. Beatriz Resende (2008) faz esforço similar e apesar de afirmar que escolhe “aqueles que [nesse momento] ocupam um espaço ainda periférico” (p.10), ela também exclui tais presenças de seus interesses. O que nos leva a pensar num repertório hegemônico e limitado entre os críticos que assumem tal intento, como também nos desafios de circulação e distribuição de obras que estejam fora de circuitos literários contemporâneos sulistas e/ou sudestinos.

Então, apesar de encontrarmos na obra de Mandingo os aspectos temáticos elencados por pesquisadores do campo da literatura, o aludido escritor e sua obra, respectivamente, não aparecem para exemplificar o cenário contemporâneo de produção literária. Pior, expõe-se de forma tímida (até escassa) uma autoria negra periférica e nordestina.

No livro *Salvador Negro Rancor* (2011), de Fábio Mandingo, tomado aqui como objeto de análise, podemos começar a pensar sobre aspectos temáticos partir do título da obra, que se destaca por expressar uma relação intertextual. A época, entre janeiro e fevereiro de 2007, o fotógrafo e publicitário Sérgio Guerra fez uma exposição chamada “Salvador Negro Amor” usando muros e *outdoors* pela cidade de Salvador com imagens de rostos de pessoas negras comuns, belas e sorridentes, de diversas faixas etárias. Parte dessas pessoas eram baianas e outra parte de Angola. A ideia era gerar uma confusão quanto a origem geográfica e destacar que a nossa presença se dá pelos efeitos da diáspora africana brasileira.

Tal exposição rendeu amplo reconhecimento social e financeiro ao autor do evento. Assim, o escritor Fábio Mandingo parodia o título da exposição, alterando de forma contrastante, e até agressiva, o sentido do texto referencial. A ideia é provocar questões temáticas que aparecem fortemente no livro, especialmente quando o elemento exógeno – o homem branco europeu – se apropria para se beneficiar de maneira exploratória da força criativa e intelectual do povo negro, trazendo para si benefícios sociais, materiais e simbólicos e, em contrapartida, legando ao povo negro pobreza, frustração, raiva e rancor. Portanto, a Salvador negra que está no livro de Mandingo é a cidade raivosa que causa repulsa e não a cidade amorosa que locupleta o bolso dos brancos.

Nas seis narrativas curtas que compõem o livro, observamos, no eixo da cena, os grandes centros urbanos em sua perspectiva negra, periférica e marginal. Em todas elas, é Salvador o ambiente, com exceção da narrativa “Paulista” que é Belo Horizonte. Nesse cenário, os personagens transitam exaustivamente, na maior parte das vezes, a pé ou em transportes públicos. Protagonizam as narrativas jovens negros e homens. Destacamos que todos vivem em situação de vulnerabilidade, uma parte em desproteção extrema. Enquanto, outra possui um estado de fragilidade menos acentuado por ser mais relacionada à exploração do trabalho e a necessidade de conjugar uma carga horária exaustiva entre a vida pessoal, social, trabalho braçal, estudo e do deslocamento pela cidade. Além disso, , alguns protagonistas do crime, outros consumidos por uma sociedade capitalista. Entretanto, todos são vítimas das facetas do racismo. E entre esses personagens – jovens, negros, homens, pobres – estabelece-se o eterno conflito: ser escravizado ou ser quilombola? Até porque, nesse cenário, “ninguém, ninguém é cidadão⁴”. Por isso, há uma densa descrição física e psicológica desses atores, o que acaba por facultar ao personagem negro, seja em que situação social ele estiver, justamente o que o racismo os tirou: a sua humanidade.

O Centro Histórico de Salvador (CHS) é o espaço central onde se desenvolvem as histórias, especialmente as ruas transversais do Pelourinho, essa escolha se justifica haja vista que o CHS é tombado pelo Iphan desde 1945 e é reconhecido como patrimônio da humanidade pela Unesco por carregar a designação de maior herança colonial da América Latina. Ainda sobre esse espaço, é importante pontuar que, entre os anos de 1970 à 1990, , foram inúmeras as tentativas de restauração do

⁴ Verso da canção *Haiti* de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

local, mas todas sem sucesso até o início dos anos 90, em que uma reforma foi implementada de fato. Essa reforma foi festejada nacionalmente por seu caráter urgente e necessário, entretanto, ela privilegiou fatores econômicos e turísticos em detrimento dos aspectos históricos e culturais. Consequentemente, em prol da reforma arquitetônica, o prejuízo social tornou-se alarmante com a expulsão dos moradores e a transformação do bairro, que até então misturava aspectos residenciais à existência de pequenos comércios, transformando-o em um lugar de instalação de lojas de cunho turístico exclusivamente.

A opção por focar apenas no turismo teve como consequências principais o afastamento da população local do centro, uma forte dependência da presença sazonal da indústria do turismo e a existência de momentos de grande movimento, que se contrastam com os de total escassez (PINHEIRO, 2015; FERNANDES, 2015). Após quase três décadas da festiva revitalização do Pelourinho, o que se tem de fato é a presença crescente de prédios abandonados e diversos espaços em processo de deterioração. Há equipamentos culturais importantes no ponto geográfico central do bairro, mas nas ruas transversais – nunca revitalizadas – permanece uma população em grave estado de pobreza, drogadição e expostas a violências diversas. É nessas ruas do centro, que se assemelham às periferias geográficas, que as narrativas se desenvolvem.

Em três contos do livro, o trânsito entre o centro da cidade e os bairros periféricos onde vivem as classes trabalhadoras é o que organiza a cena. Em “Por acaso”, um jovem sai do centro econômico da capital, rumo ao bairro de São Marcos. Em “Pipoca”, o narrador percorre o circuito do carnaval que vai do Pelourinho ao

Campo Grande. E em “SNR”⁵, um jovem morador de Cajazeiras, bairro distante 20km do Centro, percorre tal trajeto diariamente para trabalhar, estudar e jogar capoeira.

Em “Cisco”, temos como temática central o uso e abuso do crack, que se constitui como elemento de controle das juventudes e genocídio das populações negras periféricas, especialmente as masculinas. Aí também se evidencia o debate em torno de como as drogas servem para disseminar e favorecer processo de gentrificação. “Paulista” possui intersecções com a narrativa citada anteriormente, pois apesar de sua temática central ser a construção de famílias nas ruas, a questão da drogadição e da criminalidade entram como fator importante da trama. Mas aqui temos a complexidade da literatura de Fábio Mandingo, porque se em “Cisco” as drogas são elemento de controle e morte das populações negras, em “Paulista”, ela é o lenitivo possível para que essas pessoas, desde a infância, enfrentem as cruezas das ruas. O próprio pai da rua aproxima seus filhos do uso de bebidas alcóolicas e outras drogas com a seguinte argumentação: “Nois vivemo na rua, fio, eles se perdem fácil, e nois somos uma famia e tal, eu tenho que mostrar para eles toda hora que eles também fazem parte, que eles são igual a nós” (Mandingo, 2011, p.37).

As temáticas das histórias dialogam, mas ainda em “Paulista”, observamos dois aspectos importantes: primeiro, é a presença do que aqui poderíamos chamar de visão de mundo das ruas, o que contraria um discurso dominante de que quem vive sob tais condições encontra-se alienado de reflexões mais profundas sobre questões existenciais; o pai da rua se comporta como um orientador do filho, chegado mais recentemente. O segundo ponto é o narrador da história que se transforma em um dos filhos, mas ele também afirma sua situação de trânsito. É

⁵ A narrativa intitulada “Salvador Negro Rancor” será designada neste artigo pela sigla SNR. Enquanto o livro de mesmo nome, será sinalizado por extenso.

alguém que vem migrando por centros urbanos de capitais diversas até ser acolhido, ainda que provisoriamente, por esta família na rua. O texto não deixa de ser uma homenagem desse jovem àquele que o acolheu como um pai, cumprindo a função – ainda tão pouco assumida por pais biológicos – de conviver e oferecer assistência moral, material, psicológica, em um momento de total suscetibilidade do narrador da história.

Em “Por acaso”, o racismo experienciado por um jovem negro, a partir da forma como ele pensa ser visto por uma mulher branca, é atrelado ao que as teorias eugenistas afirmam sobre ele. A cena transcorre em grande parte dentro de um ônibus e, mais do que isso, dentro da cabeça do próprio jovem, que desde cedo, parece alarmado com o que Lombroso e Nina Rodrigues afirmaram sobre a propensão nata das pessoas negras serem mais violetas e inclinadas ao crime, como também sobre o homem negro ser um potencial estuprador. Obviamente, o jovem vive em conflito com o que ele é – um jovem negro, trabalhador, vinculado a uma família –, com o que uma sociedade racista diz sobre ele e com o que a ciência do século XIX defendeu a seu respeito.

Em “Kaska” e em “SNR”, a presença estrangeira é o mote que conduz o enredo. No primeiro, temos a presença do homem estrangeiro que vive aparentemente sob a mesma situação de escassez que se impõe às populações negras do centro histórico de Salvador, mas quando observado, percebe-se que ele não apenas possui privilégios, mas também explora e se beneficia do contexto de violência e racismo presente nesse espaço. Nesse enquadramento, o “gringo carente” circula no Pelourinho, usando roupas surradas, mas orquestra a prostituição e a venda de drogas, o que torna possível viver numa situação financeira melhor do que os demais. Daí emergem como temas relevantes tanto a forma como a segurança

pública opera na manutenção do racismo estrutural quanto o modo como ela atua como agente do genocídio negro. Outro fator temático presente é a denúncia da intensa especulação imobiliária no centro histórico, em contraposição à presença dos movimentos de ocupação por moradia nesses mesmos locais.

Em “SNR”, a presença estrangeira é o conflito maior e ele se dá devido a vinda do “gringo” que permanece na cidade se dedicando a aprender as práticas da cultura negra, como a capoeira, num processo de imersão cultural irrestrita. Em contraste a isso, o jovem negro, que possui a capoeira como legado cultural de seu povo e como uma prática fundamental para a sua existência, é impedido de viver esse mergulho porque precisa dar conta de uma carga horária de trabalho exaustiva, o que o obriga a conciliar trabalho com estudo, bem como o deslocamento entre longas distâncias. Então, o acesso à riqueza do povo negro fica extremamente desigual, pois o estrangeiro tem acesso a parcelas mais amplas deste patrimônio do que os herdeiros diretos dele.

Nas narrativas, a cosmovisão afro-brasileira – como as religiões e as práticas da cultura de matriz africana – se configura como a pedagogia das ruas, porque são as forças motrizes que orientam os personagens a viverem no mundo e a se reconhecerem nele como pessoas negras periféricas. Ademais, recorrentemente, o escritor Fábio Mandingo explica muitos eventos atuais relendo aspectos da história negra local, como ocorre em “Kaska”, no qual aparece a denúncia de uma reforma malsucedida que gerou a expulsão de antigos moradores e que fracassou justamente por uma aposta desumana em um turismo sazonal. No aspecto da delação, no texto, os movimentos sociais, especialmente o negro, são declarados como espaços que, algumas vezes, pactuam com as forças estatais e privadas.

Ainda em “SNR”, o protagonista decide focar em um dos fundamentos da capoeira: “E entre os erros, a distração era um dos piores, ali mesmo no nosso comboio, distrair era suicídio...” (Mandingo, 2011, p.64). Aqui, pode-se ler a distração tanto como uma privação de atenção no momento do jogo, quanto como a supressão da inserção do sujeito na vida social – ou na vivência de aspectos urgentes da existência –, o que leva à consequente falta de condições para analisar criticamente o que acontece ao seu redor.

O que importa, nesse texto, é que usando os valores afro-brasileiros, o protagonista consegue entremear pontos importantes da vida, a exemplo o trabalho, o conhecimento, o amor), e, assim, ele vence o jogo da capoeira, comprovando que: “... aprender na roda pequena da capoeira ... serviria para me fundamentar na roda grande da vida” (Mandingo, 2011, p.64).

Outrossim, em “Paulista”, “Pipoca” e “SNR” o tom erótico evidencia ideias outras de amor, centradas em uma perspectiva africana. Paulista se envolve com Poderosa e a coloca como a mãe daquela família, pois ela irá “dar uma força para olhar os meninos, adiantar uma alimentação” (Mandingo, 2011, p.41), e, também promoverá o sexo: “nois se amemo aqui mermo na praça” (*idem*, p.41).

Em Pipoca, o lúbrico aparece de forma fluída tanto na “pretinha...enfiou a língua quente em minha boca” (Mandingo, 2011, p. 55), quanto no anseio do protagonista em “chegar em casa, com o dinheiro enrolado na meia” (*idem*, p. 55) para reencontrar sua companheira e decretar o fim da festa somente quando “um de nós dois se desmaiaria” (*idem*, p.55). Já em “SNR”, a ideia de amor também está plenamente entremeada pela questão sexual, até porque, em uma perspectiva mais afrocentrada, o erotismo é uma forma de criatividade e poder, como defende Audre Lord (1984).

4. Vacilou, cai: a rasteira é a linguagem

Se o desafio da escrita negra é fugir de uma compulsória adequação àquilo que a tradição literária chamou de qualidade e, ao mesmo passo, lidar com a imensa necessidade de investir em debates sobre estética, reverenciando quem somos e utilizando nossa corporeidade, musicalidade, cosmovisão e linguagem como portaestandartes, acreditamos na potência de ler e pesquisar a obra de Fábio Mandingo. Até porque sua não é uma literatura que se conforma, nem que forçadamente se contrapõe ao que chamamos de cânone literário. Em nossa leitura, trata-se de uma literatura altiva, autônoma e dissonante, que não pode ser compreendida a partir dos elementos herdados da tradição literária hegemônica. Ao contrário, ela desestabiliza essa perspectiva por dentro, propondo outros modos de construir o texto ficcional.

Nesse cenário, é a crítica literária que urge enfrentar o desafio de, como orientou Heloisa Teixeira (2010, p.137) “se liberar de alguns parâmetros [e] correr atrás de seu objeto”. Para isso, ela deve ser entendida como uma prática de escuta, que se alinha à necessidade de historicização e do debate. Por exemplo, por parte de uma crítica mais calcada em padrões eurocêntricos, a escrita negra foi chamada de panfletária⁶. Tal caracterização serviu para reduzir a literatura produzida por pessoas negras como uma forma apenas de apoio às pautas do movimento negro

⁶ Há um largo debate sobre o quanto uma crítica literária adjetivou a escrita negra como apenas panfletária no sentido de ser documento apoiador das pautas do movimento negro brasileiro. Neste artigo, apoiamo-nos no artigo do Eduardo Selga (2025).

brasileiro, o que aparentava serem secundários os investimentos em uma estética negra.

Já no prefácio de *Salvador Negro Rancor* (2011), o escritor Robson Véio declara: “Escrever (e ler) para abrir mão da inocência e passarmos a incentivar a ação” (Mandingo, 2011, p.11). Nesse caso, manifesta o engajamento da literatura de Fábio Mandingo e sinaliza que, para além de sua função de fruição estética, ele reconhece o poder da escrita de Mandingo para a mobilização dos sujeitos através de duas tecnologias fundamentais para o desenvolvimento humano: a leitura e a escrita. Experiências essas que, historicamente, alijaram das vivências afro-brasileiras, mas, ao mesmo tempo, foram perseguidas e reinventadas por estas populações.

Sobre a estrutura textual na obra de Fábio Mandingo, miramos aspectos diversos, como a presença da memória para fazer emergir no texto o entrecruzamento de dois tons aparentemente divergentes, mas complementares: nas narrativas, o rancor e o ódio se misturam com beleza e graça através de figuras de linguagem como paradoxos e ironia. Os textos, basicamente, fluem em torno do verso de Baco Exu do Blues⁷: “Tudo que era preto/ era do demônio/ E depois virou branco/ E foi aceito/ Eu vou chamar de blues” (2018). Ou melhor, de arte negra.

Parece existir, portanto, uma objetiva intenção do autor em reverenciar o que “há de África” (Albuquerque, ano) nas ruas, nas gentes, nas práticas da cultura de Salvador. Nesse quesito, aparece o impasse do autor branco já tão debatido, sobretudo ao tratar de temáticas regionais, pois este, especialmente nos discursos diretos, por ser um sujeito que olha de fora a cena periférica e por utilizar a variação de língua ligada ao padrão normativo, geralmente, não convence seus leitores

⁷ Verso da canção Bluesman, presente no álbum de estúdio de mesmo nome, lançado em novembro de 2018.

quanto a expressão da língua de seus personagens devido a falsa conexão entre a cena marginal e a fala vinculada nos textos.

Fábio Mandingo, um homem negro, que conhece de dentro a experiência negra em Salvador, narra toda a história usando uma língua afro-baiana periférica e contemporânea em todas as linhas de seu texto, que se inclui o discurso direto. Desse modo, os leitores, já imersos nessa língua desde o início da narrativa, não sofrem o impacto de uma mudança nas falas dos personagens para uma linguagem estereotipada, nem encontram dissonância entre a narração e a expressão das personagens. A língua que organiza todo texto é soteropolitana negra jovem, periférica, masculina, urbana.

Além disso, encontramos tanto “a popularidade das formas ultracurtas” quanto o “hibridismo crescente entre a escrita literária e não-literária” (Schøllhamer, 2011, p.14). Outro revés é atribuir às narrativas presentes no livro *Salvador Negro Rancor* (2011) quanto pertencente ao gênero literário “conto”, conforme consta na quarta capa, provavelmente por serem narrativas curtas, escritas em prosa, tendo geralmente só um espaço, tempo e poucos personagens. Entretanto, está aí uma certa traição do autor, pois este nos apresenta narrativas consonantes com a referida forma, porém, ao mesmo tempo, Mandingo propõe alguma espécie de fratura do gênero. Porque se aparentemente um ou dois personagens protagonizam a cena; inúmeros personagens circulam nas ruas, ou apenas transitando ou se constituindo como elementos-chave para o avançar do enredo.

Quanto a ação, no conto “SNR”, por exemplo, a ação central é o embate entre o capoeirista narrador e o capoeirista estrangeiro, entretanto outros momentos, (até mesmo retorno a passados próximos e distantes, aparecem em abundância, oferecendo ao leitor outras ordens de tensão – como a concretização da relação

sexo-afetiva entre o narrador e “sua preta”. Ainda vale ressaltar que em muitos casos, o clímax desaparece abruptamente para o surgimento de outras inquietações. É comum a ausência de desfechos em que o conflito que motivou a narrativa seja totalmente resolvido. Essas características nos levam a associar a escrita de Fábio Mandingo aos movimentos da capoeira, em que o jogador insinua um movimento, mas disfere outro completamente surpreendente, a fim de apanhar o leitor e envolvê-lo na narrativa pela via do imprevisto.

Também, identificamos, no foco narrativo, “o cronista fora da crônica”. Porque se entendemos que o elemento fundamental desse gênero textual é a temática estar diretamente associada a questões da vida contemporânea, observamos que as narrativas são quase que nostálgicas. Elas versam sobre um passado recente, aparentemente vivido pelo narrador personagem ou amplamente conhecido pelo narrador observador. Entretanto, a crônica em análise costura informações exteriores a história em si à narrativa, mas sempre em prol de uma compreensão mais dilatada dela. Feitio comum a quem escreve crônicas, pois esses autores costumam trazer argumentos reflexivos sobre a ação a partir de alusão histórica – como é o caso de Fábio Mandingo que trabalha a história negra –, bem como comentário sobre a ação, recorrendo ao diálogo com outros campos do conhecimento, que chamaremos de referênciação. Assim, as histórias curtas hibridizam o conto e a crônica e parecem ser o jeito que, no livro *Salvador Negro Rancor* (2011), Fábio Mandingo escolhe para contar suas histórias.

Dentre os muitos aspectos a se considerar, chama-nos atenção os parágrafos introdutórios dos contos. Geralmente, apresentam reflexões sobre o tema central em um tom bastante formal sob uma linguagem altamente rebuscada, para, logo em seguida, de forma inesperada, oferecer ao leitor uma cena impactante da vida

cotidiana, como em “Pipoca”: “Barulho ensurdecedor, ferindo os ouvidos. Tensão. A multidão em polvorosa nas ruas noturnas. Helicópteros. Medo. Tropa de choque. Um homem negro caído no chão deságua um rio de sangue...” (Mandingo, 2011, p.48). Episódio este que evoca um evento traumático e de guerra associado ao crime ou ao combate à violência por alguma instituição de segurança pública estatal. Surpreende o leitor o encaminhamento final do trecho: “É carnaval em Salvador” (*idem*, 2011, p.48). Ou seja, o que pode provocar susto, até porque tal festa soteropolitana é associada geralmente a ideia de alegria, folia e celebração, também preserva a ironia, por meio da complexidade verossímil da informação, afinal, há também muita violência durante este evento.

A referenciação é um processo linguístico pelo qual o autor cita pessoas e informações no texto como mecanismo de aprofundar as ideias contidas nele e oferecer ao leitor um leque de possibilidades de compreensão. Também entendemos esse procedimento como uma questão referente ao estilo do autor, pois ele dialoga com a história social do povo negro, com a geografia, a sociologia, a medicina etc. Em “Por acaso”, Mandingo (2011) cita a Frenologia, além de nomes como Nina Rodrigues e Lombroso, para justificar a insegurança do protagonista sobre sua própria identidade. Em “Cisco”, o autor traz aspectos históricos sobre a disseminação de algumas drogas no centro histórico em períodos diversos, com a finalidade de favorecer a especulação imobiliária e a expulsão dos antigos moradores do local, além de citar o RAP – de mesmo título da narrativa – do grupo DM9 como inspiração para o texto.

Em outras narrativas, o autor em foco cita filósofos, escritores de literatura como José Carlos Limeira, trechos de canções. Esse procedimento é uma estratégia que acreditamos também ter sido usadas por outros escritores negros, a exemplo

de Machado de Assis e Luiz Gama, especialmente para evidenciar aos leitores o vasto e diversificado repertório leitor do escritor negro, como para contribuir com os processos de sua legitimação. Dessa forma, o autor, muitas vezes, minorizado pela crítica branca por aparentemente só narrar aspectos próximos da sua experiência, escancara que sabe costurar em seu texto elementos da história preta periférica, contados por um homem preto periférico a partir de um acervo que vai do mais próximo ao mais distante. Tal atitude emaranha o discurso oficial com o silenciado, como também traz informações da biologia, sociologia, psicologia, dentre outras. Ou seja, demonstra competência no acesso a bens e práticas da cultura das mais diversas matrizes.

Para além da questão da legitimação do autor, consideramos esta prática de citar pessoas, intelectuais, artistas negros como uma forma política de partilhar um rol de referências a que os leitores também devem acessar e potencializar o compartilhamento, para tentar movimentar a cena literária negra.

5. Apertando as mãos e seguindo o jogo da vida

Nas tramas urdidas por Fábio Mandingo (2011), a cidade em sua movência é o repertório principal. Não toda a cidade, mas justamente a parte dela silenciada, escondida, a que não se quer ver, nem mostrar nas vitrines do mundo. É a cidade negra e periférica que se apresenta em um constante dilema entre o túmulo⁸ (Borges, ano) e a resistência. Salvador é a cidade familiar que exclui. Nesse paradoxo,

⁸ Uma referência ao título do livro de Hamilton Borges, *Salvador cidade-túmulo*.

entre aconchego e repulsa, entre zanga e dengo⁹, o autor meneia a palavra que estrutura sua narrativa.

A rua, tão temida na vida contemporânea, é o cenário onde os personagens se criam e vão desenvolvendo as ações. Ela também convida às vivências coletivas e à luta negra. Daí, aparecem as ruas dos bairros populares da capital baiana: Ribeira, São Caetano, Fazenda Grande, Beiru, Cajazeiras, São Marcos, Boca do Rio. Convergem delas sempre para o eixo que é o Pelourinho, o Centro Histórico de Salvador. Nesse sentido, o autor coloca essa localidade como uma periferia também. E nesse deslocamento, descentra os centros hegemônicos e evidencia que para a Literatura Negra em contextos periféricos haverá outras centralidades.

Na obra, aparece o cotidiano do homem negro que vive em espaços periféricos da cidade, bem como suas estratégias (legais ou não), de sobrevivências. Muitas delas – talvez a maioria – podem ser pensadas como forma histórica de resistências negras e enfrentamento ao racismo. Por fim, como se afirmou desde o começo, a pretensão deste texto é impulsionar outros leitores e pesquisadores sobre as inúmeras possibilidades de estudo e circulação da literatura de Fábio Mandingo. Interessa-nos, especialmente, a formação dos leitores jovens que transitam em espaços periféricos. Há profícias práticas de leitura literária a partir desses textos, que fazem com que vozes da margem dialoguem com aquelas chamadas de canônicas ou que conjuguem a literatura de Mandingo com outras linguagens artísticas, como música, cinema, fotografia.

E se fosse possível traduzir a potência do texto literário analisado, diria que, para ler Fábio Mandingo, orientar-se pelo trecho que se segue da narrativa “SNR”

⁹ Referência ao livro de Davi Nunes, intitulados “Zanga”, como também ao seu artigo sobre o conceito do termo Dengo.

seria uma excelente sugestão: “Então, a atenção de capoeira era assim, do início no pé do berimbau, até o final da roda, tudo iria acontecer a qualquer minuto, e eu tinha de estar atento o tempo todo” (2011, p.64).

Referências

Baco Exu do Blues. (2018). Bluesman [Música]. Em Bluesman. [S.l.]: [s.n.].

Borges, Hamilton. Salvador, Cidade-Túmulo. Salvador: Reaja, 2018.

CHIAPPINI, Lígia. “Do beco ao belo: dez teses sobre regionalismo na literatura”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p. 153-159.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DALCASTANGNÈ, Regina. *Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais*. Vinhedo, Horizonte. Rio de Janeiro: Uerj, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 11-23, jan-jun. 2008. Disponível em:
<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2017/1590>, Acesso em: 12 de jun. de 2017.

FERNANDES, Taiane. *Políticas Culturais Estaduais na Bahia governo Antônio Carlos Magalhães*. Disponível em:
http://www.cult.ufba.br/arquivos/Politicas_Culturais_gestao_ACM_91_94_FINAL_Taiane.pdf, acesso em: out/2015.

Fraga, Walter; Albuquerque, Wlamyra R. de. O que há de África em nós. São Paulo: Moderna, 2013.

LORDE, Audre. Use of the Erotic: The Erotic as Power, in: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.

MANDINGO, Fábio. *Ingrato*. Disponível em: [Ingrato, por Fábio Mandigo. Ep.3. Olhou nos olhos do rapaz à sua frente... | by FOLHETIM | Sesc Pompeia | Medium](https://www.folhetim.com.br/ingrato-por-fabio-mandingo-ep-3-olhou-nos-olhos-do-rapaz-a-sua-frente.../), acesso em jan/2025.

MANDINGO, Fábio. *Morte e vida Virgulina*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2013.

MANDINGO, Fábio. *Muito com um rei*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015.

MANDINGO, Fábio. *Salvador negro rancor*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2011.

Margens da Palavra. SPOTIFY. *Episódio 1* (podcast). Locução de Edma de Góis e Luciana Moreno. Novembro de 2020. Disponível em:

https://castbox.fm/channel/id2554005?utm_campaign=a_share_ch&utm_medium=dlink&utm_source=a_share&country=br. Acesso em:...

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NUNES, Davi. *Que diferença o amor e o dengo têm?* Disponível em:

<https://ungareia.wordpress.com/author/ungareia/>, acesso em jan./2025.

PINHEIRO, Eloísa Petti. *Dois centros, duas políticas, dois resultados*. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/392.htm>, acesso em out/2015.

RACIONAIS MC's. *Rapaz Comum*. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: [Editora], 2018, p. 79.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da Literatura Brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

REYES, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Hunter Books, 2012.

ROSA, Allan da. *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erich. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SELGA, Eduardo. *A narrativa panfletária: entre o inconveniente e a necessidade*. Disponível em: <DOC-20250524-WA0000..pdf>, acesso em março de 2025.

SILVA, Jamile Santos da. Encruzilhadas Poéticas: negras vivências na Literatura de Fábio Mandingo (dissertação), Salvador, 2018. Disponível em: https://www.ppgel.uneb.br/wp-content/uploads/2020/09/Santos_Jamile.pdf.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito*: literatura negra e periférica no Brasil (1960-2000). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

TEIXEIRA, Heloisa. Entrevista. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v.17 n.27, jul./dez. 2010.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. In: *Valores afro-brasileiros na educação*, boletim, novembro de 2005. Disponível em: <https://culturamess.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/valoresafrobrasileiros.pdf>. Acesso em março de 2025.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Haiti*. In: Tropicália 2. [S.l: s.n.], 1993. 1 CD. (ou 1 disco de vinil).

Recebido em: 17/03/2025

Aceito em: 14/04/2025

ARTIGOS E ENSAIOS

Literaturas e Culturas Amazônicas: as mulheres na sociedade secreta dos seringais

Amazonian Literatures and Cultures: women in the Secret Society of the Rubber Plantations

Iná Isabel de Almeida Rafael¹

RESUMO: Este ensaio propõe um estudo da representação feminina no romance Seringal (2007), de Miguel Jeronymo Ferrante e na Minissérie “Amazônia: de Galvez a Chico Mendes”, escrita por Glória Perez (2007), sob direção geral de Marcos Schechtman, os quais relacionam tempo-espacó, mulher, memória e alteridade no trato ficcional e cinematográfico das relações humanas nos seringais amazônicos.

ABSTRACT: This essay proposes a study of female representation in the novel Seringal (2007), by Miguel Jeronymo Ferrante and in the Miniseries “Amazônia: de Galvez a Chico Mendes”, written by Glória Perez (2007), under the general direction of Marcos Schechtman, which relate time-space, women, memory and alterity in the fictional and cinematographic treatment of human relations in Amazonian rubber plantations.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura amazônica; Literatura; Seringais; Mulheres; Violência; Feminismo

KEYWORDS: Amazonian culture; Literature; Rubber plantations; Women; Violence; Feminism.

¹ Pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PROPOSDOC-PROPESP-UEA). Pesquisadora e escritora da cultura amazônica. Editora na Amazônica Edições. E-mail: ina_isabel2000@yahoo.com.br

1. Adentrando o seringal

Ao reputar à literatura a possibilidade de representação de uma realidade contextualizada, é possível vislumbrar, nas obras literárias, determinados tempos e grupos sociais promovedores de ideias sexistas, misóginas e racistas que permanecem na memória coletiva das sociedades, endossando uma representação social de cultura nestes moldes. Foi por meio da análise da representação feminina na literatura e na série televisiva que as análises deste estudo se estabeleceram, promovendo, assim, relações analíticas entre dois gêneros ficcionais distintos.

O tema em estudo se faz relevante na atualidade devido aos altos índices de crimes e violências contra mulheres, tanto em ambientes familiares quanto em ambientes de trabalho, o que tem promovido potencialmente um retorno e, consequentemente, uma expansão teórica, às discussões do feminismo iniciada no século XIX, no qual o propósito primordial era a conquista da mulher no espaço da política e o direito ao voto.

A base teórica desta discussão tem como ponto de partida os estudos de Judith Butcher (2003), Grada Kilomba (2019), Djamila Ribeiro (2017; 2019), Gayatri Sipak (2014), Djalma Batista (2007; 2003), Samuel Benchimol (2009), Roque Laraia (2014), Stuart Hall (2016), além de outros com a mesma relevância.

As conclusões circunstanciais do estudo, em termos teóricos e epistemológicos, reafirmam que a necessidade de uma educação pautada na diversidade social, cultural, étnica, racial e, principalmente, de gênero, é urgente, em vista dos recorrentes casos de violência e agressão contra os grupos sociais distintos de uma padronização eurocêntrica historicamente instituída e culturalmente reificada na sociedade brasileira.

2. Mulheres, memória e alteridade no romance e no cinema

Os escritos que abordam a temática feminista iniciaram-se há muito tempo. E mesmo que as discussões estivessem em torno da luta pela igualdade de direitos em relação aos homens, era evidente a necessidade de se debater políticas de proteção, amparo e garantia de direitos básicos, como a liberdade de expressão. Contudo, se pensarmos na evidente linha do tempo dessas discussões, é possível identificar que ainda faltam muitas ações sociais educativas e culturais para que a mulher tenha não somente os seus direitos garantidos, mas também respeito, reconhecimento e visibilidade em todos os setores da vida em sociedade. Para, assim, compreender que as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula às diferentes identidades, as quais são resultantes de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detimentos de outros (Alcoff, 2016). E a literatura permite o engajamento nessa temática em diálogo com textos de outros campos do saber, como a história, a sociologia e a antropologia.

A história é capaz de sustentar reflexões sobre práticas de inferiorização, humilhação e violência contra as mulheres que há muito tempo foram – e ainda são em algumas sociedades – naturalizadas. Essas práticas sempre se sustentaram no regime ditador, autoritário e patriarcal, os quais orientaram culturas e ideologias pautadas no apagamento da mulher (persona) e na objetificação (object) do corpo feminino. Na história da Amazônia, os registros são evidências de um lugar que não somente sustentava práticas abusivas como também banalizava e “legalizava” as ações (Rafael, 2016; 2020).

Souza (2009, p. 262) afirma que

a presença feminina no seringal era rara e quase sempre em sua mais lamentável condição. Para os seringueiros isolados na floresta e presos a um trabalho rotineiro, geralmente homens entre vinte e trinta anos, portanto, premidos pelas exigências de seu vigor, a contrapartida feminina chegava sob a forma degradante de prostituição. Mulheres velhas, doentes, em número tão pequeno que mal chegavam para todos os homens, eram comercializadas a preço aviltante. Enquanto o coronel podia contar com as perfumadas cocotes, além de suas esposas (...).

Ainda neste mesmo contexto histórico,

Essa penosa contradição legou uma mentalidade utilitarista em relação à mulher. Na sociedade tribal amazônica, a mulher estava integrada sob diversas formas de submissão. Com o extrativismo da borracha, em que a procura era maior que a oferta, ela seria transformada em bem de luxo, objeto de alto valor, um item precioso na lista de mercadorias, uma mobília (Souza, 2009, p. 264).

E nesse ritmo, os registros históricos são apresentados de forma constante e degradante, até encontrarem, nos textos ficcionais, as mulheres-personagens de um enredo que mais parece uma história da vida real. Talvez seja a arte cumprindo o seu papel humanitário de trazer a público o que comumente acontecia – e ainda acontece – em diferentes espaços geográficos e sociais. É possível notar, nessa *mimesis*, as evidências de dois processos: o apagamento da mulher enquanto pessoa humana e a sua objetificação.

Spivak (2010) declara que entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, ocorre o desaparecimento da figura da mulher, porém não em um tipo de vazio imaculado, mas em um arremesso violento que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encravada entre a tradição e a modernização. No seu estudo sobre subalternidade, a pesquisadora identifica os

camponeses, as mulheres e a crianças como subalternos. Subalternos porque sempre estão à mercê de um grupo social formado por homens que detêm o poder de decisão e legislação. O subalterno, segundo a autora, não pode falar, além disso “não há valor algum atribuído à ‘mulher’” como um item respeitoso na lista de prioridades globais (Spivak, 2010, p. 126).

A teórica e crítica indiana, em uma discussão no livro *Pode o subalterno falar?*, apresenta discussões sobre a subalternidade a qual estão submetidos grupos marginalizados e oprimidos, os agentes sociais de países pós-colonização. Nesse contexto de fala, se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica devido aos problemas inerentes às questões de gênero. A teórica afirma que: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 17).

O lugar de fala, aqui, trata-se de um lugar social no qual as mulheres estão inseridas. E “falar” não se trata apenas um encadeamento de ideias e posições frente a alguma questão, mas um ato discursivo, no sentido foucaultiano, ou seja, um ato de poder (Foucault, 1979), visto que o discurso é um ato de poder. Então, não se pode, e nem se deve pensar no sentido simplista do termo porque a questão é quem irá ouvir, quais os encaminhamentos que serão realizados a partir da fala das mulheres, qual peso político essa fala possui para ser capaz de mudar realidades sociais que colocam o ser feminino em posição subalternizada. E como afirma Kilomba (2019, p. 47), não é simplesmente o ato de falar, mas o que significa essa fala e quais suas implicações dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo?

Spivak (2010) concorda com Foucault (1979) no que diz respeito a pensar a existência de um sistema de poder que inviabiliza, impede e invalida saberes produzidos por grupos subalternizados. Foucault afirmava que as massas podiam falar por si, mas entendia que existia uma interdição para que essas vozes pudessem ser ouvidas. É evidente que o teórico se refere alguém que pudesse falar e ser, de fato, ouvido, ou melhor, essa fala ser considerada politicamente, para as tratativas dos problemas que afetam direta e mais negativamente grupos subalternizados. Nesse sentido, podemos pensar nas mulheres que habitavam os seringais amazônicos, mais precisamente nas questões relacionadas a elas, como: que lugar social elas estavam? Elas podiam falar? Suas falas eram ouvidas? O que elas podiam falar?

Para Ribeiro (2017, p. 47) “pensar lugar de fala é uma postura ética, pois ‘saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexism’”. Outra categoria analítica importante para pensar sobre a temática feminina é o “Outro”². O “Outro”, nesta análise, são as mulheres. Duas abordagens aqui são fundamentais. A primeira diz respeito à definição de mulher em relação ao homem, uma definição falocêntrica, na qual é a partir do homem ontológico e culturalmente definido que esta é definida (Butler, 2003). A segunda, corresponde à alteridade. Uma alteridade que parte não de uma

² A filósofa francesa Simone de Beauvoir nos dá uma perspectiva interessante ao cunhar a categoria do Outro, em *O segundo sexo*, de 1949, tomando como ponto de partida a dialética do senhor e do escravo de Hegel. Sob a perspectiva deste olhar, a filósofa funda a categoria do Outro beauvoriano, explicando como esta categoria é antiga e comum que, segundo seu estudo, nas mais antigas mitologias e sociedades primitivas já se encontravam presente uma dualidade: a do Mesmo e a do Outro.

definição do “Outro” a partir de um “Eu”, mas uma alteridade que interrompe a trama do ser e se implanta a ética pautada na filosofia do humanismo (Lévinas, 1997).

No que diz respeito ao estudo da representação da mulher no romance e na minissérie, destaca-se o pensamento de Carvalhal (2006) de que a literatura comparada designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. Além de poder ser um estudo em que se procura observar a migração de temas, de motivos e de mitos nas diversas literaturas, ou a busca por referências de fontes e sinais de influências. Podendo ser, ainda, a comparação de obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou uma investigação de processos de estruturação das obras.

a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (Carvalhal, 2006, p. 7, *grifo do autor*).

O romance *Seringal*, de Miguel Jeronymo Ferrante (2007), retrata as relações humanas nos seringais. Essa ficção é repleta de capturas de imagens de personagens que foram vítimas das mais diversas formas de violência, e a mulher é a alvo de quase todas as formas de violência presentes naquele contexto.

Para situar o leitor deste texto é importante informar que o livro *Seringal* é um romance histórico que remonta a um período conhecido historicamente como o “Ciclo da borracha”. Esse momento foi bastante significativo e emblemático para a região amazônica, ao se considerar que um pouco antes esse território teria sido invadido e colonizado pelos europeus, gerando um processo de transculturação³.

³ O termo transculturação utilizado neste estudo corresponde ao apresentado por Roque de Barros

Em que ocorreu o transporte de costumes e práticas culturais de uma sociedade a outra, utilizando-se da imposição e do poder que a sociedade mais “forte” detinha, e que possou a dominar de forma etnocêntrica (Gondim, 1994; Dias, 1999; Batista, 2003).

Djalma Batista (2007), a esse respeito, afirma que

o conflito entre a cultura que chegava e a tradicional, dos senhores da terra, era inevitável. O equilíbrio ecológico então existente começou também a se romper, acentuando-se pelos anos afora, à medida que os colonizadores recolhiam as especiarias. Para o índio, os resultados foram humanamente graves: houve mudanças no método de trabalho e dos hábitos alimentares; a imposição de novas crenças, embora o absurdo de se pretender que o primitivo pulasse, de um salto, do politeísmo ao monoteísmo; o propósito de subordiná-lo, pela escravidão declarada ou disfarçada aos conquistadores, além das modificações profundas na estrutura familiar (Batista, 2007, p. 55).

O excerto é bem elucidativo porque aborda não somente as mudanças radicais de práticas tradicionais do povo amazônida, mas também a agressão ao ecossistema em decorrência da falta de manejo com a natureza e pela sedenta vontade de extrair o que no mercado exportador teria grandes lucros. Contudo, o termo “primitivo” requer uma análise, pois, há muito tempo se tem a ideia cristalizada de que “primitivo” está relacionado ao atraso e à inferioridade, então opto pelo termo em voga “originário”.

É no seringal amazônico o lugar físico de onde parte a nossa análise. Benchimol (2009, p. 161) afirma que “um seringal era, assim, uma comunidade humana, econômica e social de trabalho, que envolvia múltiplas funções e abrangia

Laraia, presente no livro *Cultura: um conceito antropológico* (2014).

um universo de seringueiros, mateiros, camboieiros, capatazes (...)"'. É nessa comunidade "secreta" em que a mulher está inserida, seja no romance ou no cinema.

No romance *Seringal* (2007), são apresentadas personagens dos mais variados tipos. Personagens que atuam no interior da narrativa como atores sociais que, inseridos em um contexto específico, se veem imersos em novas culturas e valores, o que faz com elas passem a atuar de acordo com os novos "costumes" estabelecidos nas relações sociais. E as mulheres, personagens que constam em todos os capítulos do livro, aparecem sempre com dois perfis, ao menos, já estabelecidos e padronizados: o perfil "leviano" ou "sofredor". Mas não é entorno das mulheres que a narrativa se desenvolve. Por esta razão, foi preciso analisar a obra além do primeiro plano da narrativa que se apresenta.

A Minissérie "Amazônia: de Galvez a Chico Mendes", escrita por Glória Perez (2007), sob direção geral de Marcos Schechtman, buscou, no romance *Seringal*, narrativas, fatos, discursos, personagens e acontecimentos, e inspiração para a criação cinematográfica de um período histórico que vai desde a chegada dos nordestinos à Amazônia, passando pelo auge do Ciclo da borracha, pela conquista do Acre, chegando à decadência da economia gomífera extrativista na região, até a luta por políticas de preservação ambiental na Amazônia, realizada por Chico Mendes.

A minissérie apresenta duas personalidades históricas importantes à época devido ao papel social e político que exerciam na região. O espanhol Luiz Galvez Rodrigues y Arias, conhecido por Dom Galvez, era um misto de repórter de província, funcionário de embaixada e "espião". Um típico ambicioso aventureiro, que sabia viver uma época de aventuras e ambições desmesuradas. Sua vida foi de consulado a consulado nos quais era bem recebido por dar informações dos dois lados.

E o sindicalista e ativista brasileiro Francisco Alves Mendes Filho, conhecido como Chico Mendes. Ele lutou pela preservação da Floresta Amazônica e de suas seringueiras nativas. Recebeu da ONU o Prêmio Global de Preservação Ambiental. Chico Mendes liderou o Primeiro Encontro Nacional de Seringueiros, quando apresentou a proposta da “União dos Povos da Floresta”, um documento que reivindicava a união das forças dos indígenas, trabalhadores rurais e seringueiros, em defesa e preservação da floresta Amazônica e das reservas extrativistas em terras indígenas. O ativista denunciou também o constante massacre sofrido pelos povos indígenas. Nessa época, criou o Conselho Nacional dos Seringueiros.

A próxima seção tem como proposta uma análise do romance e da minissérie sob o viés cultural, social e de gênero, com perspectivas de perceber a forma como esses fatores estão interconectados e o poder que possuem nas relações humanas nos seringais amazônicos, tendo o ser feminino como tema central.

3. Cultura, mulher e sociedade nos seringais amazônicos

Longe de eleger uma definição única de cultura para sustentar teoricamente as análises e discussões deste estudo, a intenção é justamente o contrário. É estabelecer um diálogo entre definições que emergiram em campos distintos do saber, mesmo porque a categoria analítica “cultura” suscita mais definições do que possamos supor. Então, cada campo oferece uma abordagem que sustenta, ou ao mesmo busca compreender, as diferentes práticas, costumes, crenças e valores das diversas sociedades, e até mesmo as próprias diferenças dentro de uma mesma localidade. Ao considerar esta assertiva, recorremos a duas áreas do conhecimento:

a antropologia e a sociologia, mais especificamente ao antropólogo e sociólogo brasileiro Roque Laraia e ao sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall.

O livro *Seringal* (2007) é composto por vinte a quatro capítulos. O enredo do romance relata a vida do homem seringueiro que veio para a Amazônia em busca de condições melhores de vida e sobrevivência (Souza, 2003, 2007; Cunha, 2003; Rangel, 2001). O espaço da narrativa se restringe ao seringal Santa Rita, situado no vale do Acre, à floresta, ao barracão, à “escola”, ao tapiri e às margens do rio. O tempo é marcado de forma cronológica e evidencia a saga do homem desde sua chegada ao seringal, sua permanência e morte. A personagem principal é Toinho, que sonhava em aprender a ler e escrever.

A obra é rica em detalhes que envolvem a realidade amazônica, desde um vocabulário prenhe de palavras e expressões de origem indígena até discursos que reverberam preconceitos culturais, étnicos e raciais de uma sociedade em meio à selva amazônica. Há também uma variedade de temas sobrepostos na narrativa como o regime patriarcal da época, a exploração da mão de obra do nordestino, o trabalho análogo à escravidão, a educação por meio da agressão física e a violência contra a mulher.

A ação na narrativa se desenvolve no momento da chegada do adolescente Toinho à sede do Santa Rita, para que seu padrinho, o coronel Fábio Alencar, passasse a tomar conta do afilhado, visto que seu pai havia falecido. Toinho era afilhado do coronel, ou seja, filho de seringueiro – costume muito comum nos seringais era o coronel ser padrinho dos filhos de seringueiros –, o que significava ser “cria” do Santa Rita e, consequentemente, daria continuidade ao trabalho do pai.

Existe um apagamento da figura materna logo nas primeiras páginas do livro, observe. Toinho:

nasceu no “Colibri”, “colocação do “Santa Rita”, distante quarenta horas da margem, em lombo de burro. Não conheceu a mãe. Nas mais recuadas recordações, vê-se sozinho com o pai na barraca primitiva. Como todas as outras, improvida habitação de um acampamento provisório, edificada na estreita clareira da mata, coberta de palha, erguida sobre roliços esteios de madeira (Ferrante, 2007, p. 21).

A citação evidencia a não-imagem da mãe. O que pode ter sido uma opção do autor já que a presença feminina nos seringais amazônicas era incomum. Logo, nas primeiras páginas, também é narrada a morte do pai. Doente, cansado, vencido pelo impaludismo e vítima de um ataque fulminante, morreu com a tigelinha do látex na mão e ao pé de uma seringueira. Morre mais um homem na mata brasileira, mais um que sonhava em transformar seu próprio destino.

A tensão na narrativa é desencadeada quando Paula, menina de apenas 12 anos de idade, é estuprada por Carlinho, o filho do prefeito. Antes do estupro, o romance apresenta uma narrativa discursiva que evidencia a forma como as mulheres eram (e ainda são) objetificadas a partir do corpo. No entanto, no mesmo discurso, ela passa a ser a falsa “protagonista” por ter despertado no homem uma atração que este poderia ter tido por qualquer outra mulher.

Há um apagamento do ser feminino que, agora, passa a ser apenas um corpo, objeto de prazer masculino. A vítima-menina de doze anos é destituída do valor humano e de direito jurídico, e assume a posição de vilã, que também é inferiorizada devido ao lugar social que ocupa. Duplamente destituída:

Então seu Carlinho veio passar uns dias no barracão. Vosmecê se lembra dele? Aquele rapagão apessoado, filho do prefeito de Rio Branco. O coronel Fábio e dona Clara são padrinhos dele. O moço passava um estirão de tempo em companhia do Raimundão, passarinhando ou botando fisga no lago.

Numa dessas andanças, viu a menina. Aquele jeito recolhido, **aqueles olhos de mataria buliram com ele**. A gente nem pode acreditar que, **tendo tanta mulher bonita na cidade, fosse se embeifar por uma caipira daqui...** (Ferrante, 2007, p. 32, *grifo meu*).

E o discurso de violência é reiteradas vezes proferido:

– Pois é. Foi como estava lhe contando. A menina é bonita. Franzina, mas bem-feita. – Credo cruz! Ela tem uns doze anos!... – Ué, comadre, **mulher não se avalia pela idade**, não. Depois, **a menina, com aquele jeito de santa, toda arisca, dificultando tudo...** Homem gosta de mulher difícil, pode crer (Ferrante, 2007, p. 32, *grifo meu*).

Para a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1980), a mulher foi constituída como o “Outro”, porque é vista como um objeto. A interpretação dela se faz do conceito do “em si” sartreano. O que, de forma simplificada, é pensar a mulher como algo que possui uma função, uma funcionalidade, o que na maioria das vezes se reduz à função sexual, podendo agregar outras funções subalternizadas.

Ribeiro (2007, p. 23) exemplifica, analogamente, a partir da funcionalidade de uma cadeira e caneta: “Uma cadeira, por exemplo, serve para que a gente possa sentar, uma caneta, para que possamos escrever”. No entanto, seres humanos não deveriam ser pensados da mesma forma, pois isso é destituir-lhes de humanidade. Mas o olhar masculino, segundo Beauvoir, coloca a mulher nesse lugar, impedindo-a de ser um “para si”, um sujeito em linguagem ontológica sartreana. Logo, isso também se dá porque o mundo não é apresentado às mulheres com todas as possibilidades, sua situação lhe impõe esse lugar de “Outro” (Ribeiro, 2017).

Observe como Paula e a mãe são retratas no romance:

– Não procurou o coronel, nem dona clara. Não, senhora. A defesa dela era a velha. **Aquele vexame era fingido! Pra acirrar o rapaz.** Tem mulher que faz assim. **Negaceia. Faz que não quer, querendo...** Pois deu a louca no seu Carlinho. **Vivia morrendo. Macambúzio que nem bezerro desmamado.** É. **Ela bancado a gostosa.** Vai daí, num dia desse, tem uma semana já, o Raimundão, **aquele preto bandido**, deu um conselho pra ele: ‘**burro a gente amansa a pau**, seu Carlinho, não é com agrado, não’. Mas seu Carlinho não tinha coragem. Então o Raimundão – **peste de negro!** – preparou uma bebida pra ele, uma cachaça com mel de abelha para ele se animar. Seu Carlinho ficou agitado que nem oirana na ventania. E foi aquele escarcéu. **Coitada da menina... E na frente da entrevada...** (Ferrante, 2007, p. 33, *grifo meu*).

Esta citação é repleta de vozes sociais violentas que tentam culpar as mulheres por supostamente – do ponto de vista deles – despertar nos homens os instintos sexuais e, cada vez mais, como num jogo de “conquista”, essa mulher estaria estimulando-os desejos incontroláveis. O homem, então, passa a ser “vítima” da mulher, uma vez que é “levado”, “seduzido” e “atraído” instintivamente a cometer a violência sexual. Os destaques na narrativa que comprovam esse pensamento social masculinizado, misógino e sexista são: “Aquele vexame era fingido!”, “Pra acirrar o rapaz”, “Tem mulher que faz assim”. “Negaceia”. “Faz que não quer, querendo...”.

E há, na narrativa, uma diluição desse discurso que subjuga, ofende, inferioriza e destitui a mulher de um lugar de fala, de um espaço social do qual esta poderia falar e ser ouvida, ou seja, de a sua fala ter repercussão, influência e valor sociopolítico. E mais de uma, duas, três e inúmeras vezes é nessa mulher que reincide a culpa de ter, em sua natureza, o poder de atrair o homem; é a mulher satanizada e animalizada que entra em cena sob esse discurso.

- (...) até parecia coisa feita. **Tem mulher que arrasta a gente pra perdição.** Não é o corpo, não. Não é a beleza. É qualquer coisa dentro dela que não se sabe explicar **um mistério que atrai a gente como olhos de boiúna.** Seu Carlinho desarvorado quando viu a menina. A menina era um deus-nos-acuda. Vivia grudada na saia da mãe, **a velha mirrada como sernambi de safra antiga, mole que nem trapo, sem fala.** Diz que pra se defender... **Eu nunca vi entrevada defender ninguém** (Ferrante, 2007, p. 33, meu).

"Tem mulher que arrasta a gente pra perdição". "Um mistério que atrai a gente como olhos de boiúna". "A velha mirrada como sernambi de safra antiga, mole que nem trapo, sem fala". "Eu nunca vi entrevada defender ninguém", esses discursos reiteram e fortalecem a satanização e animalização da mulher, sendo esta quem "leva" o homem à perdição. Além disso, ela é detentora de um mistério que o atrai, lavando-o a ficar desassossegado, alvoracado, assustado, como bem denota a palavra "desarvorado", utilizada pelo autor do romance.

O homem, o Carlinho, é apresentado aos leitores como a vítima que foi seduzida pela menina. Até o seu nome no diminutivo, "Carlinho", sugere a forma afetuosa com que este era tratado no meio social em que vivia. Ou seja, o Carlinho, por ser homem, por ser filho do prefeito e por ser afilhado do coronel, tinha inúmeras vantagens sociais, políticas e econômicas sobre Paula. E mais ainda sobre sua mãe, por ter um agravante no conjunto das diferenças: ser entrevada. Entrevada, segundo o dicionário *Priberam*⁴: "¹Que está coberto ou rodeado de trevas. ²Que ou quem ficou com as articulações ou membros, em geral os inferiores, paralisados, tolhidos ou com movimentos limitados". No romance, é a segunda concepção que prevalece.

⁴ In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/> Acesso em: 10 abril 2023.

Paula, ao longo da narrativa, vai aos poucos definhando. Fato que faz com que Toinho se questione quanto à violência, à injustiça e ao crime impune praticado contra a menina. Tais questionamentos culminam em uma atitude de coragem e rebeldia em oposição ao Coronel Fábio, a quem competia, na condição de Senhor Feudal do Santa Rita, fazer justiça. Esse Senhor, além de acobertar o crime de Carlinho, não permitiu que a garota violentada recebesse a devida assistência médica, orientada pelo Padre José, que, atendendo ao pedido de Toinho, fora ver Paula já nos seus momentos mais críticos.

Segundo a análise de Beauvoir, a relação que os homens mantêm com as mulheres seria de submissão e dominação, pois estariam enredadas na má fé dos homens que as veem e as querem como um objeto. A intelectual francesa demonstra, em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina num papel de submissão que comporta significações hierarquizadas (Ribeiro, 2017, p. 22).

Ao ampliar a análise da categoria mulher, considerando raça, gênero e classe social, é possível perceber que a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinada. Conforme afirma Bairros (1995).

A outra tentativa mais recente de transformar as categorias mulher, experiência e política pessoal é o ponto de vista feminista (*feminist standpoint*). Segundo essa teoria, a experiência da opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos. Assim uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social, mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual, racista e sexista. Raça, gênero, classe social e orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando o que Grant

chama de um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade. De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas (p. 461).

Outra mulher que aparece no romance de forma negativa é a professora Joana: “uma velha seca, espinhosa, com conhecimentos elementares, que se deixara tentar viver naquelas lonjuras pela necessidade de um teto e do pão de cada dia” (Ferrante, 2007, p. 38). Joana é a mulher que representa o sujeito que foi educado por meio da agressão física, e assim ela reproduz as agressões durante suas aulas. Valendo-se de uma palmatória, em cada erro cometido pelos alunos, era-se dada uma coerção na palma da mão. A finalidade era fazê-los temer a agressão e obrigá-los a estudar. O que não aconteceu com Toinho, que preferiu desistir dos “estudos” a ser agredido por cada erro escolar cometido.

Baseada nos romances *Seringal*, de Miguel Ferrante e *Terra Caída*, de José Potyguara, a minissérie “Amazônia – de Galvez a Chico Mendes”, dividida em três fases, narra a história do Acre, a última região a ser anexada ao território brasileiro. Durante muitos anos, o estado, antes boliviano, atraiu nordestinos e estrangeiros que deixavam suas cidades em busca de uma vida melhor através da extração do látex. A busca incansável por novas áreas de extração prejudicou a natureza, cada vez mais explorada de forma predatória, e trouxe pobreza para a região.

A minissérie conta todo esse processo, ao longo de 100 anos, através de três personagens centrais: Galvez (José Wilker), Plácido de Castro (Alexandre Borges) e Chico Mendes (Cássio Gabus Mendes). Para narrar a minissérie, Glória Perez misturou dados reais e de ficção. A produção inicia com a ascensão do território, em que os brasileiros estão em busca da prosperidade na exploração de seringueiras;

depois, passa pela decadência do negócio; e, por fim, retrata a luta contra o desflorestamento da Amazônia, um dos principais biomas do mundo.

Segundo a Globo⁵, a equipe de Amazônia realizou um trabalho cuidadoso para reproduzir as diferentes fases dos personagens da história. Na primeira fase, que começa no final do século XIX, estão representadas três diferentes comunidades: a aristocracia, os seringueiros e as tribos indígenas. É nesta fase que determina a nossa análise. Em oposição aos seringais onde viviam personagens como o seringueiro, o/a nordestino(a), o/a indígena, o guarda-livros, o capataz, a serviçal do coronel, estava o *glamour* da *belle époque* de Manaus. Seguindo a moda europeia, homens e mulheres esbanjavam riqueza.

A título de um recorte analítico, iremos restringir a análise de seis personagens principais na minissérie: Beatriz (Debora Bloch), Júlia (Malu Valle), Lola (Vera Fisher), Justine (Leona Cavalli), Maria Alonso (Christiane Torloni) e Delzuite (Giovanna Antonelli).

Beatriz é a personagem que se apaixona por Galvez e mantém uma relação extraconjugal durante um tempo, até que o seu marido descobre e a abandona. Esta, sem ter onde ficar, pede abrigo na casa de Júlia, sua irmã. A partir de então, ela inventa a história de que seu esposo morreu com a finalidade de que sua irmã a abrigasse. para, haja vista que, na época, uma mulher separada, abandonada ou mesmo acusada de adultério era desvinculada do âmbito familiar por manchar a honra da família. E, como Júlia era casada com o coronel, ele jamais aceitaria a cunhada nessas condições.

⁵ Globo.com, disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/amazonia-de-galvez-a-chico-mendes/noticia/amazonia-de-galvez-a-chico-mendes.ghtml> Acesso em: 10 de abril 2023.

Esta é a personagem feminina que passa a levar uma vida de mentiras para ter um espaço social que a aceite e que ainda permaneça com os mesmos benefícios de uma mulher “de família”, isto é, com as regalias e mordomias que o cunhado poderia oferecer-lhe. É uma mulher que representa uma categoria de mulheres: as que possuem uma vida dupla, que esconde uma história para não ser expulsa do lugar social que sempre lhe foi seu. Mesmo com todas as dores por ter sido enganada pelo amante, ela se mantém fiel ao propósito de não renunciar as mordomias proporcionadas pelo sistema patriarcal e opressor da época.

Enquanto Júlia, que gosta de mordomia, da vida confortável da cidade, detesta o seringal e sente-se cada vez mais sozinha devido às frequentes ausências do marido. Contudo, por possuir dois filhos homens para educar, ela acaba se limitando ao papel de mãe. Ao longo da minissérie, sua vida vai ficando cada vez mais infeliz, o que piora ao descobrir que o coronel está a traíndo. Júlia passa a melhorar o astral quando o marido começa a presenteá-la, cada vez mais, com joias de grande valor. O posicionamento da personagem diante de uma educação cultural, pautada no patriarcalismo e no conformismo quanto as traições do marido, leva-a a fingir, muitas vezes, não saber das tuas relações extraconjugaies. Um exemplo é quando Júlia morre fingindo desconhecer que o bebê deixado em sua porta era, na verdade, filho seu marido.

Lola (Vera Fisher) é uma personagem inspirada no visual da Rainha Alexandra da Inglaterra (1844-1925). A tiara usada pela personagem é o símbolo de Ártemis, a deusa grega da caça, não de forma desproposital, pois a personagem era uma mulher solteira, dona de um cabaré na cidade de Manaus, cujo seu ofício era gerenciar o estabelecimento de maneira a atrair os homens mais ricos da região, em especial os coronéis de barranco. Além disso, ela recebia as mulheres iniciantes na

vida da prostituição e as orientava quanto ao modo de se portar, de escolher e tratar os clientes que iam em busca dos serviços por elas oferecidos.

Lola cumpre um papel de “apoiadora” de outras mulheres que, por ter sofrido algum tipo de violência (emocional, psicológica ou física), foram parar no bordel. Contudo, ela mesma representa essas mulheres que abriga, pois seu passado já foi de “dama de companhia”. Além disso, a personagem sofre por nunca ter tido o amor de Dom Galvez, por quem era perdidamente apaixonada. Este, era o “galã” que seduzia as mulheres, fazia juras de amor e depois as abandonava. Entretanto, Lola, que já reconhecia as características e o perfil de Galvez, resolveu deixá-lo seguir em suas aventuras amorosas mundo afora.

Justine (Leona Cavalli) é uma das personagens que encontra abrigo no bordel de Lola e a que recebe todas as orientações para seduzir o Coronel Firmino, este casado com Júlia. Justine é uma personagem que finge ser de origem francesa para encantar o coronel. Ela ensaia um francês fajuto durante os encontros com o coronel, e reafirma ter chegado ao Brasil após a morte dos pais, ou seja, estava naquela situação de prostituição devido às necessidades financeiras e desemprego familiar.

Justine reproduz um perfil de mulheres reais que, por não ter de onde prover o próprio sustento e sem possuir nenhum tipo de amparo por parte da família, acaba encontrando, na prostituição, uma fonte de renda. Sem escolaridade, algo que demandaria investimento, tempo e orientação, condições estas que faltam a muitas mulheres como Justine não possuem.

Maria Alonso (Christiane Torloni) é a personagem que faz referência à cultura espanhola, vestida sempre de forma muito sensual e feminina, estereotipada. Era casada com um homem bem mais velho que ela, dono de um grupo de dança,

tornam-se parceiros de trabalho, realizando shows em vários lugares do mundo. Em uma dessas viagens, chegam na cidade de Manaus para fazer uma apresentação de inauguração do cabaré de Lola (que recebeu financiamento de Galvez). Maria Alonso se envolve em uma relação amorosa com Galvez, resultando em um duelo entre seu marido e o amante. O duelo acaba tendo como perdedor o marido traído, e mesmo este tendo a sua “honra” atingida, resolve perdoar a mulher, mas Maria Alonso se recusa a seguir viagem com o parceiro na ilusão de que o amante irá assumi-la, algo que não acontece.

Maria Alonso representa as mulheres que veem no casamento com homens mais velhos não somente o “amparo” emocional e profissional, mas a realização dos seus sonhos e uma vida mais luxuosa. A personagem que gosta dos holofotes da fama e da vida cheia de regalias e que é movida à ostentação de ambientes requintados, se vê perdidamente apaixonada por um homem que não lhe retribui o amor dedicado. Mais uma mulher que tem sua vida “desestruturada” – ou, ao menos, falsamente estruturada – em decorrências de um amor unilateral e romantizado.

Delzuite (Giovanna Antonelli) é a filha do nordestino Bastião, homem que vem com a família para Amazônia em busca de melhores condições de vida. Ainda criança, ela sonha em sair das brenhas da mata do seringal e conhecer o “mundo” para além da floresta. Após anos e anos, com o envelhecimento de seus pais, , ela é envolvida pela conversa do filho do coronel, o Tavinho – mais uma vez, aparece o diminutivo do nome masculino para representar o “bom rapaz” que violenta, mente e engana a mulher do seringal –, que a convence de que, após aceitar manter relações sexuais com ele, os pais teriam que apoiar o casamento dos dois. Mesmo Delzuite estando noiva de um seringueiro, aceitou a proposta de Tavinho. Este a abandonou em seguida, grávida e totalmente desamparada. Delzuite recorreu ao

imaginário social da lenda amazônica⁶ para justificar a gravidez, afirmando que foi vítima dos encantos do boto, sendo este o pai do seu filho.

Delzuite vai parar a cidade de Manaus onde encontra abrigo no cabaré de Lola, passando então a prostituir-se como forma de manutenção das necessidades básicas, como alimentação e moradia. É nesse contexto que Delzuite representa as mulheres vítimas de mentiras e promessas de homens que visam a sua satisfação sexual e, após a realização de seus desejos, as abandonam. Fato que em uma sociedade patriarcal era comum e aceitável que o homem tivesse este tipo de conduta, entretanto, para a mulher, vítima de tal comportamento, era motivo de total exclusão do âmbito familiar, ficando esta desamparada, sem nenhum tipo de acolhimento, sendo o cabaré o único lugar que poderia encontrar abrigo.

São essas personagens representadas no romance e na minissérie que simbolizam as mulheres dos seringais amazônicos. Mulheres que sofrem os mais variados tipos de violências (física, mental, psicológica), que são enganadas com falsas promessas de amor, subjugadas pela sua aparência, humilhadas pelas suas condições socioeconômicas e estupradas sob a justificativa dela mesma ter tido a culpa de tal brutalidade por ter sido a responsável em despertar no homem os desejos sexuais.

A intelectual francesa Simone de Beauvoir mostra, durante o seu percurso filosófico de reflexão acerca da categoria de gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas, sempre em relação ao homem e através do olhar do homem. E este

⁶ Loureiro (2001) declara que: há, nas alegorias produzidas pelo imaginário na cultura amazônica, uma permanente tentativa de compreender o homem, o amor, a vida, a morte, o trabalho e a natureza (...). Para compreender a Amazônia e a experiência humana, nela acumulada, seu humanismo, deve-se, portanto, levar em conta seu imaginário social (...) (p. 94).

olhar a confina em um papel de submissão, que comporta significações hierarquizadas, assim como as retratadas na série Amazônia e no romance Seringal, por meio das personagens. A luta das mulheres na atualidade e as novas discussões da categoria gênero buscam a transformação dessa realidade historicamente institucionalizada, culturalmente cristalizada e discursivamente reafirmada no meio social.

4. Literatura e representação - de quando a ficção é um espelho da sociedade

Stuart Hall (2005) nos orienta a perceber que o sentido das coisas é o que nos dá a possibilidade de ter noção de nossa própria identidade. E este sentido é continuamente reelaborado de acordo com o período em que vivemos, as experiências que temos e a interação social que executamos, e é a partir desses sentidos que nossas práticas e condutas na sociedade são elaboradas. Por sua vez, tais sentidos são criados e perpassados por intermédio da linguagem, dos mais diversos tipos, como a linguagem escrita e falada, as imagens, os objetos, as expressões faciais, a linguagem corporal, a música, a literatura, e assim por diante.

Stuart (2005) defende que o ato de se comunicar com o outro é entendê-lo de alguma forma, e tal entendimento não ocorre somente através da linguagem das palavras. É nesse momento em que entra em cena o papel da representação e a associação com a linguagem, pois as línguas operam por sistemas de representações e é a representação que liga o sentido e a linguagem à cultura. O autor jamaicano faz uso da abordagem construtivista da linguagem, no qual o significado é construído

na linguagem e por meio dela. Por isso, ele recorre a duas visões do construtivismo: a semiótica, estudada por Ferdinand Saussure e a discursiva, associada a Michel Foucault.

A primeira tendo como base epistemológica a relação entre significante (forma que a informação se apresenta) e significado (conceito resultante da informação); e a segunda, uma abordagem discursiva da representação, enfatizando-se o conceito de discurso, a relação entre este, o poder e a questão do sujeito. Sendo assim, o discurso está relacionado à produção de sentido pela linguagem. Já o signo, segundo Stuart, nunca apresenta um sentido fixo ou essencial, ele muda de acordo com o contexto e o tempo.

Stuart (2005) recorre a Foucault (1979) no que diz respeito ao fato de que só podemos ter conhecimento das coisas se elas tiverem sentido. E o conhecimento é uma forma de poder. O poder, por sua vez, é exercido em uma relação em rede, perpassando todos os níveis sociais e operando em todos os campos da vida social.

Hall apresenta diversos exemplos de representações de raça na cultura popular ocidental produzidos em diferentes períodos, e apresenta estratégias para modificar as representações por meio da contestação de imagens negativas e estereotipadas produzidas e divulgadas ao longo do tempo, sempre em busca de imagens mais positivas. O argumento que permite afirmar que as representações podem ser modificadas é o fato de elas nunca poderem ser fixadas, sendo uma das estratégias a transcodificação, ou seja, a apropriação de um significado existente, colando-o a um novo significado, mais engrandecedor (Stuart, 2016). Nesse sentido,

A cultura, podemos dizer, está envolvida em todas essas práticas que não são geneticamente programadas em nós [...], mas que carregam sentido e valores para nós, que precisam ser *significativamente interpretadas* por

outros, ou que *dependem do sentido* para seu efetivo funcionamento. A cultura, desse modo, permeia toda a sociedade. Ela é o que diferencia o elemento “humano” na vida social daquilo que é biologicamente direcionado. Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental do *domínio simbólico* no centro da vida em sociedade (Hall, 2016, p. 21, *grifo do autor*).

Diante deste conceito, busquei evidenciar a necessidade de se pensar em produções literárias que invertam o papel das mulheres representadas. O que significa dar a elas representações mais engrandecedoras, positivas, impulsionadoras de uma cultura que não mais as subjuga, as inferioriza e as violenta. Para, assim, fomentar uma nova forma de representação cultural, pautada em categorias de gênero, raça e etnia. Estaríamos, dessa forma, promovendo e estimulando a cultura em seu papel fundamental do domínio simbólico, porém, renegando abordagens preconceituosas, racistas, misóginas, eurocêntricas e sexistas.

Assim, o esforço seria de promover, principalmente nas indústrias publicitárias, de educação e de entretenimento, uma tomada de consciência e uma reversão de conceitos ou estereótipos falidos e lesivos à sociedade. O processo de reversão das representações é um exercício difícil, sem garantia absoluta, mas necessário, segundo (Hall, 2016). Contudo, no campo da produção literária já se percebe, na atualidade, uma criação intelectual realizada por mulheres escritoras que reconhecem a necessidade dessa da reversão e que protagonizam personagens femininas com características mais autônomas, autênticas e com vozes politicamente mais conscientes.

Assim, a literatura, por meio da escrita ficcional, deve procurar representar, por meio de escritos feministas que já estão em voga, uma pequena realidade que vem se evidenciando discretamente no campo literário, contudo, é da escrita em que

a mulher aparece como portadora de direito à voz e a um lugar socialmente escolhido por ela que estamos nos referindo. Visto que hoje, devido às discussões sobre as questões de gêneros, temos a possibilidade de fomentar uma produção literária as perspectivas por nós descritas. Já que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua produção” (Candido, 2011, p. 40).

Algumas considerações

Ao finalizar este texto, convido o leitor a refletir sobre as questões relativas às mulheres, de um modo geral, e às mulheres amazônicas, de um modo mais específico, no que diz respeito ao modo como elas vêm sendo deslegitimadas e violentadas ao longo do tempo. Na Amazônia, os relatos e registros de estupros, violências e crimes contra as mulheres sempre cresceram em números exponenciais, realidade que se nos mostra mais preocupante ainda quando se têm crianças e adolescentes liderando tais estatísticas.

Ao pensar por um viés histórico, é possível constatar que o regime patriarcal e autoritário, de cunho sexista e misógino, reinou na região ao longo de muitos anos, criando a cultura da violência em que as próprias mulheres (sem generalizar, mas evidenciando um número bastante significativo) naturalizam as práticas agressivas, sempre pormenorizando ou mesmo relativizando-as, sob a justificativa de sua culpabilidade por tal comportamento agressivo contra elas.

E quando se realiza uma análise cultural, dentro de uma perspectiva educacional, a questão se torna mais séria e preocupante. Visto que há, no imaginário coletivo social ainda muito presente na Amazônia, o fato de que ser mulher a possibilita usar o corpo como uma fonte de renda financeira. O que gera a prática da prostituição logo nos primeiros anos da adolescência, ou até mesmo nos da infância. Basta percorrer os municípios circundantes da capital para constatar essa realidade, ou mesmo acompanhar os dados estatísticos apresentados pelas delegacias da Mulher e da Criança e adolescente⁷. No entanto, não é somente nos municípios que essa realidade impera, mas na própria capital, principalmente em bairros mais periféricos. E a família, muitas vezes a própria mãe, que as insere na situação de prostituição.

Os dados⁸ da delegacia da Delegacia Especializada em Crimes Contra a Mulher, revelam que em Manaus, 9.634 casos de violência doméstica foram registrados entre janeiro e junho do ano 2021 (agosto de 2021). Em 2020, durante o isolamento social, os registros chegaram a 10.312, no mesmo período. Em 2019, o número de casos registrados nesse período foi de 7.494. Com se percebe, os números entre o período de 2019, 2020 e 2021 são assustadores, o que demanda políticas educacionais, culturais e legais mais eficazes, e que possam mudar a realidade em que a região amazônica se encontra.

⁷ Dados obtidos no site G1 da Globo.com, em entrevista com a titular da Delegacia Especializada em Crimes Contra a Mulher, delegada Débora Mafra. A reportagem se encontra disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/08/12/manaus-tem-mais-de-9-mil-casos-de-violencia-domestica-em-seis-meses-vitimas-tiveram-planos-interrompidos.ghtml> Acesso em 20 jan. 2023.

⁸ A estatística foi divulgada pela Delegacia Especializada em Crimes Contra a Mulher, da cidade de Manaus. Está disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/08/12/manaus-tem-mais-de-9-mil-casos-de-violencia-domestica-em-seis-meses-vitimas-tiveram-planos-interrompidos.ghtml>

A literatura feminista pode contribuir na redução desses números se pensarmos no investimento na educação a longo prazo. Ela deve ser ensinada nas escolas não apenas para orientar as crianças e adolescentes femininos quanto ao seu reconhecimento de pessoa humana, portadora de direitos, mas também o seu lugar na sociedade como portadora de um lugar social. Além disso, a educação literária feminista também deve alcançar o sujeito masculino, a fim de que esse sujeito tenha consciência de uma igualdade de gênero que deve ser considerada, respeitada e compreendida.

As mulheres-personagens deste estudo comprovaram que elas, mesmo estando em um espaço social que lhes proporcionava falar, traziam consigo marcas (educacional, cultural e/ou psicológica) de uma educação violenta e de apagamento do ser feminino. Porém, elas se valiam de mecanismos e estratégias para se manterem no espaço social, o que contribuiu para que outras vozes fossem criadas, outras mulheres fossem alcançadas, transfigurando os espaços sociais, e contribuindo para a atuação na atualidade de mulheres mais conscientes de seu lugar político e de direito.

No entanto, em relação às duas obras aqui analisadas, elas evidenciam, ainda, uma literatura que divulga e promove uma imagem estereotipada do ser feminino como aquele que sempre está em uma escala inferior aos homens, subalternizada, destituída de voz e de direitos. O que precisa ser repensado na atualidade. Na busca por criar uma cultura literária de vanguarda que rompa com essas estruturas mentais, que foram culturalmente cristalizadas nas produções literárias e que estão em circulação em todas as escolas da região amazônica, reproduzindo sistemas de opressão que impactam negativamente o desenvolvimento e a vida das mulheres.

O seringal, no atual contexto histórico, pode ser uma metáfora literária que representa a sociedade amazônica contemporânea. E as personagens das obras analisadas simbolizam as mulheres que vivem cotidianamente as violências causadas, simplesmente, pela sua diferença de gênero e social, tornando-as vítimas de preconceito e racismo estrutural, revestido de práticas culturais que, infelizmente, ainda lhes usurpam o direito à dignidade humana.

Referências

- ALCOFF, Linda. Uma epistemologia para a próxima revolução. *Sociedade e Estado*. Brasília, n. 1, v. 31, jan./abr., 2016.
- BAIRROS, Luíza. Nossos feminismos revisitados. In: RIBEIRO, Matilde (Org.). *Revista Estudos Feministas*, Dossiê Mulheres Negras, Florianópolis, v. 3, n. 3, 1995.
- BATISTA, Djalma. *Amazônia – cultura e sociedade*. Manaus: Valer; EDUA, 2003.
- BATISTA, Djalma. *O complexo da Amazônia – análise do processo de desenvolvimento*. Manaus: Valer; EDUA, 2007.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia, formação social e cultural*. 3. ed. Manaus: Valer, 2009.
- BUTLER, Judith. *Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CUNHA, Euclides da. *Amazônia – um paraíso perdido*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; EDUA, 2003.
- DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999.
- FERRANTE, Miguel Jeronymo. *Seringal: romance*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva., Guaracira Lopés Louro. ed. 10. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda, William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

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

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 26ª. Reimpressão, 2014. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Trad. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica – uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.

PEREZ, Glória. *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*. Direção Marcos Schechtman. 7 (sete) discos, 25h20. Globo, 2007.

RAFAEL, Iná Isabel de Almeida. Manaus como obra de arte: a genealogia da literatura produzida no Amazonas. *Tese* (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, 2020.

RAFAEL, Iná Isabel de Almeida. Múltiplas cidades em uma cidade: discurso metafóricos sobre a Manaus do ciclo da borracha. *Dissertação* (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Amazonas, 2016.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde*. 5 ed. revista. Manaus: Valer, 2001 – Resgate II.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Schwarcz, 2019.

SOUZA, Márcio. *A Expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. 2. ed. Manaus: Valer, 2003.

SOUZA, Márcio. *As folias do látex: vaudeville*. Manaus: Prefeitura de Manaus, 1976; 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Recebido em: 14/01/2025

Aceito em: 23/05/2025

As Marias, de Vilani: Romance na confluência constitutiva do lugar/palavra

The Maries, by Vilani: A Novel in the Constitutive Confluence of Place and Word

Adenilson Barros de Albuquerque¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura do romance *Memórias de Maria e um pouquinho de mim* (2022), de Maria Vilani. A partir da proposição das noções de voz articuladora e de voz anunciadora, busca demonstrar, em duas seções, elementos organizadores de confluências na constituição da obra, cujas fronteiras entre vivido e o inventado resultam em um detalhe quase desimportante.

ABSTRACT: This article presents a reading of the novel *Memórias de Maria e um pouquinho de mim* (2022), by Maria Vilani. Based on the proposition of the notions of articulating voice and announcing voice, it seeks to demonstrate, in two sections, organizing elements of confluences in the constitution of the work, whose boundaries between the lived and the invented result in an almost unimportant detail.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Maria Vilani; Voz articuladora; Voz anunciadora.

KEYWORDS: Literature; Maria Vilani; Articulating voice; Announcing voice.

Introdução

Maria Vilani tem no currículo, além de títulos acadêmicos, uma longa atividade social e educacional, especialmente no Grajaú, extremo sul da cidade de São Paulo.

¹ Professor do Instituto Federal do Paraná. Doutor em Letras pela Unioeste, com pesquisa sobre a Guerra do Paraguai em romances históricos. Apresenta interesse em temáticas indígenas, na música e no cordel brasileiro. E-mail: adenilsonbar@gmail.com

Autora de legado literário substanciado em prosa e poesia (Albuquerque, 2022), são as *Memórias de Maria e um pouquinho de mim* (2022) seu romance de estreia.

Destaca-se, nesse livro, a confiança da autora no trabalho em equipe, na soma das inteligências constatada nas contribuições paratextuais: cartas abertas, de Vera Eunice de Jesus (madrinha da obra), filha de Carolina Maria de Jesus, e de Clayton Cavalcante Gomes (padrinho da obra); prefácio e revisão, de Fábio Roberto Lucas; reflexão filosófica, de Lara Sayão; posfácio, de Luan Siqueira; compilado dos paratextos e revisão, de Adenilson Albuquerque; capa e direção de arte, de Alessandra Silveira. A obra ainda conta com as contribuições de Priscila Moreira, produção executiva; Adriano Mendes, assessoria de comunicação; Bia Carvalho, assessoria de comunicação digital.

Para fins de análise e de apontamentos arriscadamente específicos – considerando que, no romance ora em estudo, a confluência das Marias caminha em um percurso conjunto ou no mesmo –, sugere-se a divisão do artigo em duas seções: a primeira, “Maria e a articulação dos relatos”, com destaque para uma Maria narradora/autora?/pouquinho de mim, cuja palavra estará dada pelo que se decidiu chamar “voz articuladora do romance”, a que se narra em primeira pessoa no tempo presente, em um lugar generalizadamente denominado de Zona Sul de São Paulo.

Vale a pena reforçar, entretanto, que o termo “articuladora” não surge como sinônimo de escritora Maria Vilani, nem tem como objetivo investigar ou provar as semelhanças, ou seja, não busca, nessa voz, as proximidades a uma espécie de diário ou de autoficção, mas sim a interpreta como integrante condutor do fazer literário, isto é, “em que o narrador é ele próprio um papel fictício, fosse este diretamente assumido pelo autor, em que a situação narrativa suposta pode ser muito diferente do ato de escrita” (Genette, 2017, p. 289).

Na segunda seção, “Maria e a anunciação das histórias”, destaca-se a elaboração romanesca, a partir do que se decidiu chamar “voz anunciadora do romance”, na constituição das memórias de Maria, cuja história advém das lembranças, da invenção, das escolhas, do pouquinho de si, da voz de Maria.

Tanto a primeira quanto a segunda, em termos discursivos, estão, obviamente, para além da explicitação das palavras, implicadas nas instâncias históricas, sociais e ideológicas da enunciação (Bakhtin, 1981). Em termos de metodologia e de perspectiva crítica, porém, este estudo não se encaminha às minúcias dessas instâncias. Quanto às passagens de tônica descritiva, especialmente na segunda seção, longe da intenção substitutiva da obra, justificam-se pelo caráter exemplificador das noções basilares, no plano da ficção aqui em evidência, de voz articuladora e de voz anunciadora.

Ao propor a leitura do romance em duas seções, busca-se, na arbitrária separação das vozes, apenas o risco alusivo a uma expectativa de narrador que elas, definitivamente, não representam: aquela noção de narrador pós-moderno que, pretendendo-se aquém da ação narrada, quer transmitir “uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (Santiago, 2002, p. 46).

Não havendo, entretanto, o objetivo de atribuir semelhanças ou diferenças em relação a outras modalidades de narrador, ou às suas maiores ou menores capacidades de regrar experiências – apesar de persistir uma longínqua e utópica esperança, por parte do pesquisador, de que o narrador clássico benjaminiano não tenha morreu –, busca-se, na leitura ora proposta, apenas lançar um olhar para as Marias, que não se eximem, nem são indiferentes às vivências, próprias ou alheias(?), tecidas na substância da existência.

Considerar-se-á bem-sucedido o percurso apresentado a seguir, portanto, se, ao final, permanecer a desconfiança – atente-se, pois, nos limites de um artigo de análise literária, pouco se avançam as fronteiras do desconfiar – de que, para além de Marias, ou exatamente na reunião delas, ressoa a confluência dos lugares, dos tempos e da palavra, num contexto em que a convencionada noção do humano se descontina.

Maria e a articulação dos relatos

O romance apresenta ao leitor marcações indicativas da subdivisão temporal na qual o texto foi sendo construído. Têm-se, assim, local, data e horário das muitas vezes em que Maria – voz articuladora – parou para começar (Grajaú-SP, 22/03/2014, 17h15), continuar e finalizar a história (Grajaú-SP, 10/12/2020, 00h). São os momentos das falas de si, do contexto e das condições em que se encontrava, antes de revelar os episódios e as complexidades vividas pela personagem Maria, sua “outra” criação literária – pois mesmo com as semelhanças ou proximidades biográficas, não se pode certificar que a primeira Maria esteja isenta de ficcionalidade.

É a voz articuladora que, nos dias 22 e 23 de março de 2014, surge em duas intervenções fundacionais e fundamentais. Na tessitura do primeiro parágrafo, os elementos marcam e expõem o complexo textual, os (des)caminhos direcionadores da escrita e da leitura, bem como do lugar/palavra:

Vou contar as minhas memórias ou as memórias de Maria? As memórias de Maria que estão na minha memória, então, são mesmo minhas ou de Maria? Memórias que vou contar para encantar e desencantar, contar caótico sem compromisso com a linearidade. Simplesmente contar, levar ao mundo a alma de Maria. Contar, simplesmente contar, sem compromisso com a língua, a coesão, a coerência, sem me dar conta da polissemia e da polifonia. Contar, simplesmente contar sem preocupar-me com a regência e a concordância verbal, enfim, simplesmente contar. Contar, simplesmente contar sem prender-me a um fio condutor, não importa o começo o meio e o fim. Contar, simplesmente contar o que a memória trouxer. E se no desenrolar da contagem o texto evocar algum nexo o mérito será pura e simplesmente dos personagens. Esse é o compromisso que firmo com a liberdade, contar (Vilani, 2022, p. 15).

Destaca-se a dúvida – de quem são as memórias? – como um aparente problema, talvez substanciado ou “naturalizado” pelas necessidades de modalização dos discursos ou da diferenciação didático/filosófica para se demonstrar o que estaria no plano do real ou da ficção. A leitura ora desenvolvida, ao não seguir por esse caminho, responde ao questionamento com as repetidas palavras soantes no próprio trecho supracitado: “simplesmente contar”. Será o contar, portanto, indistinto. Apenas as vozes, no máximo, terão particularidades, elementos característicos, referenciados, referidos.

Para além das marcas do tempo, sejam elas da cronologia da escrita ou das histórias contadas, sejam “articuladas” ou “anunciadas”, a costura textual desvela-se no pêndulo em que, nos dois lados, confluem – apesar de fronteiriços – o pulso constituidor do “eu vou contar o que passei, o que sei, o que sou; o que me contou”. O curso dos lugares e das palavras segue consistente, por vezes desacelerado, mas ciente de que os planos estão juntos, independentemente de um “pretender-se” vivido e o outro inventado.

Os elos, a superfície dessa elaboração, por vezes aparecem em fragmentos indicadores como: “vamos tentar tornar esse dia menos improdutivo. Vamos às memórias de Maria” (Vilani, p. 23); “Há alguns dias abandonei esses escritos, estive muito ocupada na arrecadação de alimentos” (Vilani, p. 82); “Hoje é terça-feira, dia de acessar as *Memórias de Maria e um pouquinho de mim*” (Vilani, p. 97); “Eu aqui tomando um chá de erva cidreira e movida por um enorme desejo de concluir essa história quase sem fim” (Vilani, p. 113); “Maria contou que essa era uma época em que as crianças desapareciam para todo o sempre” (Vilani, p. 22); “De acordo com as memórias de Maria ao contar as memórias de Maria II” (Vilani, p. 23).

A confluência da costura textual – analisada sob diferentes e profundos matizes nos paratextos que acompanham o romance –, encontra-se, em caráter definitivo, no prefácio assinado pelo professor Fábio Roberto Lucas:

ao nomear sua rememoração desde outro tempoespaço – o Grajaú, periferia de SP, século XXI, destino comum incomum de tantos brasileiros, sobretudo nordestinos, que migraram para cidades sudestinas durante o século XX – a narrativa tem para si um espaço onde deslocar sua perspectiva, e talvez reencontrar sob a multiplicidade de todas aquelas *Marias* atadas pela rigorosa vigilância superegoica de seu tempo os fios da existência que teimavam em tramar, desdobrando-se em mil-e-uma variações (II, -inha, - Lúcia, -Guiomar, -Severina, -Rita, -Domingas etc.), dentre as quais talvez narradora e autora. (Lucas, 2022, p. 10).

Não há, aqui, pretensão de desautorizar toda uma tradição formulada em teorias e críticas literárias amplamente influenciadoras de modos e caminhos para a leitura das mais variadas constituições do gênero romance. O que se propõe, em grande medida, acompanhando os pressupostos alicerçados por Lucas, é considerar, na obra assinada por Maria Vilani, a constituição de um todo escriturado no qual o tempo passado – seja o imediato, em cada momento datado em que se

parou para escrever, acessar as memórias, seja o das memórias, propriamente reveladas de um tempo longínquo – é ineliminável:

*un perseguidor que esclaviza o libera, su irrupción en el presente es comprensible en la medida en que se lo organice mediante los procedimientos de la narración y, por ellos, de una ideología que ponga de manifiesto un continuum significativo e interpretable del tiempo*² (Sarlo, 2005, p. 13, grifo do autor).

Contra a aparência do óbvio, por isso comumente esquecido quando se aceita a problemática dicotomia das elaborações – pela palavra – do “real” e do “inventado”, o romance ora em estudo insiste em lembrar que conta história(s), una e várias, de “todos os tempos”. Nele o lugar/palavra confluí, enuncia-se e é narrado na articulação e na anunciação, sendo as diferenciações, portanto, didáticas ou convencionadas, das quais aqui não se pretende buscar ou estabelecer fronteiras cuja solidez é efêmera.

Isso posto, vale destacar elementos do romance elaborados pelo “um pouquinho de mim”, ou seja, pela voz articuladora.

Além de indicações das atividades como professora, ativista cultural e social – em linguagem realçada por tons poético-filosóficos –, revela sua religião: “fui ao centro espírita, prática de todos os domingos” (Vilani, p. 41); nomeia a sua família de modo mais direto entre as páginas 47 e 49; destaca seu amor pelo bairro Grajaú. Tudo em conformidade com o que se poderia considerar uma biografia de Maria Vilani.

² Tradução livre: um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que se organiza mediante os procedimentos da narração e, por eles, de uma ideologia que ponha de manifesto um *continuum* significativo e interpretável do tempo.

Outra referência constante e perturbadora é o desenrolar das consequências da pandemia de Covid-19, haja vista que a maior parte do romance foi escrita durante o ano de 2020; a certa altura, menciona que o neto Vinicius evita entrar na sua casa porque, às vezes, vai à casa do tio Cleon Júnior: “pelo fato de Júnior continuar trabalhando, ele teme ser contaminado pelo vírus e transmitir a nós, seus avós. Depois que ele se foi, eu borrifei água sanitária na cadeira e chorei” (Vilani, p. 76-77). Quando em algum momento estudiosos da literatura empreenderem um levantamento sobre os “romances da pandemia”, terá nas *Memórias de Maria e um pouquinho de mim* (2022) uma das mais vivas e completas realizações.

Dentre os demais temas levantados, que são muitos, destaque-se, inicialmente, algo como uma consciência prática de fé sobre a vida-morte:

Tenho muita saudade dos meus mortos, mas entendo que eles estão vivos numa outra esfera, mas pertinho de mim nesse universo paralelo. Eles gritam aos meus ouvidos, e seus gritos fazem eco no meu coração, eles pedem para que façamos uma procissão de vivos em prol dos nossos vivos. Eles dizem que o que essa procissão de vivos fizer em benefício dos vivos chegará a eles em forma de fluidos salutares. E todas a suas dores serão sanadas e suas lágrimas serão secadas. (Vilani, p. 29).

Entende-se que são muitas e amplas as maneiras de se direcionar aos vivos. Os cuidados corriqueiros, as atenções prestadas, as preocupações tidas, as indagações incômodas, mesmo sem saber ao certo a configuração completa das causas e das consequências. Dois exemplos, a seguir, trazem um pouco desse direcionamento. O primeiro, menos explícito e quase indireto, ocorre quando a voz articuladora do romance conta que, junto ao marido, levou o neto de oito anos ao oftalmologista:

o médico pediu as lentes com antirreflexo, por causa do celular que as crianças muito cedo começam a usar, e se viciam. Achei tudo muito irônico, pois me lembrei dos meus olhos, muito frágeis, por sinal, mas eu só tive acesso à consulta a um oftalmologista aos vinte anos, quando pude pagar por ela. Muito antes eu poderia pagar, mas eu não entendia nada sobre essa necessidade. Eu era uma pessoa bem alienada em mim mesma, mas sem estar em mim, não sei explicar... (Vilani, p. 35).

Do fato cotidiano, surgem uma constatação (o vício em celular) e uma reflexão decorrente da lembrança (sobre tratamento médico) são apresentadas. No primeiro caso, a afirmativa ressoa um dado cuja concordância não encontra grande resistência, numa era em que, desde cedo, as crianças são expostas às distrações de tecnologias digitais, muitas vezes por meio de seus próprios aparelhos repletos de chamarizes na forma de jogos, redes sociais, entre outros.

O vício evidencia-se como claro e lógico, mas a “naturalidade” de sua presença generalizada nas sociedades contemporâneas parece torná-lo incontornável. Um momento de interação, portanto, é comemorado pela voz articuladora do romance quando vê que cinco netos “estão brincando e jogando conversa fora. O bom é que não estão com os olhos enfiados nas telas” (Vilani, p. 39).

Por outro lado, a confusa consciência de um estado de alienação, considerando o pouco conhecimento ou a falta de hábito quanto à rotina básica de cuidados com a saúde em determinado período da vida, vem ao encontro da “regra geral” de grande parte da população brasileira. Dificilmente, mesmo sem saber explicar, a pessoa chega a dar-se conta de que deve ou deveria buscar pelos mais diversos serviços públicos – ou privados, quando se pode pagar – a que tem direito.

Uma constatação pertinente, nessa direção, surge em outro momento do romance, quando a voz articuladora recebe excelente atendimento em uma clínica particular:

Nós, da periferia não estamos acostumados a tratamento digno, e quando chegamos a essa condição estranhamos, encontramos uma série de dificuldades internas para caber nesses lugares negados por toda vida (Vilani, p. 97).

A estranheza na ficção, assim, não se distingue do vivido no país onde a desigualdade socioeconômica é brutal.

No segundo exemplo, tem-se, na derradeira intervenção da voz articuladora do romance, uma denúncia direta às violências contra esposas e crianças, acompanhadas do consentimento ignorante e cruel daqueles que as presenciam, principalmente culpando os próprios violentados. Ela sonha com a extirpação da violência, “que crianças, mulheres, homens e toda a variação humana se unam numa só luta contra todo e qualquer tipo de exploração, de descaso, de abandono, de discriminação, de preconceito...” (Vilani, p. 123). Uma vez mais, como é recorrente em toda a obra, seja na articulação ou na anunciação das vozes, o fazer literário encaminha-se sob uma postura crítica e engajada diante dos temas evocados.

Nota-se, na seção a seguir, por exemplo, que a personagem Maria passa por diversas violências durante a vida. As procissões por ela, ironicamente, dar-se-ão num âmbito egocêntrico por cura e libertação, por oportunidades de projeção econômica entre comerciantes, sem que a menina em si tenha a mínima atenção, comparada à espetacularização do seu “corpo ressuscitado”.

Momentos de luz e de leveza, certamente, também constituem a articulação do romance, mas é hora de olhar para o que ele anuncia.

Maria e a anunciação das histórias

No compromisso de contar a história de Maria, destaca-se a voz anunciadora do romance que se apresenta como:

Eu, narradora onisciente e onipresente, uma semideusa, sei tudo de Maria, mas por pura ética só conto o que Maria permite, por isso, caro leitor, peço-lhe paciência porque, pelo que conheço de Maria, ela aos poucos irá liberando suas memórias" (Vilani, p. 18).

Importante lembrar que esse acesso irrestrito às memórias, como ficou dito alhures, está acompanhado também de uma postura diante do contar a partir da permissão da personagem.

Maria nasce em um vilarejo. O tempo não é exato, mas sabe-se que se trata de meados do século XX devido a referências como a Segunda Guerra Mundial (Vilani, p. 20) e o dinheiro que trazia estampado na cédula o rosto da Princesa Isabel (Vilani, p. 31). Sua mãe é Maria II – essa personagem, como outras do romance, mereceria um capítulo à parte não realizado, todavia, neste artigo – que, com o Velho, pai de Maria, tinha Luizinho como primeiro filho, ainda um "bebê chorão". Eva, que se casou e, praticamente, não aparece na história, e Nonatinho – esse sim um dos protagonistas – são os filhos adotivos do Velho cuja primeira esposa morreu no parto.

Estende-se, portanto, a onisciência e a onipresença da voz anunciadora também na constituição e nas ocorrências relacionadas a todas as personagens do romance, com destaque às já mencionadas Maria II e Nonatinho, mas também ao doutor Jeremias e à Maria Rita, para mencionar apenas algumas delas.

Acometida de um desmaio quando tinha um ano de idade, Maria foi dada por morta, mas acordou quando já estava para ser colocada no caixão. Desse dia em diante, ela passou a ser a “menina-santa”, visitada por muitos crentes no “milagre”, a ponto de os pais mudarem para outro local. A casa no vilarejo foi transformada em uma igreja não oficial, administrada pelo padre da igreja oficial; em pouco tempo, as redondezas do templo prosperaram com o fluxo de fiéis.

As referências à credulidade popular, mas não sem o devido contraponto, são uma das tônicas do romance. No Brasil, em particular, avultam os casos de ajuntamentos em torno do extraordinário, mediados por figuras emblemáticas – vide Antônio Conselheiro, padre Cícero etc. – de maneira que fica para o leitor, diante do romance, compreender mais as consequências do que as causas de tais eventos.

Certa feita, estando o Velho, pai de Maria, com aparência de doente, sua esposa Maria II pede à personagem Mæzinha que “reze nele”. Ela o faz, mas adverte que se trata de um caso da alçada de médicos formados segundo os meios ditos convencionais.

O doutor Jeremias foi trazido pelo carroceiro, que ao chegar na casa tirou o chapéu e fez mesura como se estivesse adentrando uma igreja. O doutor disse ao carroceiro: “homem, deixe de tolice”, no que não foi compreendido, também não se importou, foi depressa ver o Velho para examiná-lo e o fez engolir uma pílula com um chá de capim santo preparado por uma rezadeira (Vilani, p. 40).

Será a personagem doutor Jeremias, um ateu, aquele que, além de chamar a atenção do carroceiro, tenta explicar à personagem Maria Rita – uma das raparigas do cabaré – que a Princesa Isabel, para quem ela reza, não é santa. Entretanto, como se viu acima, a pílula prescrita pelo doutor será tomada com um chá santo. Ciência

e crença popular, assim, na prática cotidiana dos que buscam soluções para incontáveis problemas, têm suas fronteiras pouco afeitas a rigorosos limites.

Já o coveiro, ao saber da “ressurreição da menina”, se ajoelhou “diante da cova e agradeceu a Deus pelo milagre em sua cidade, pois esse era o seu maior desejo, presenciar um milagre, não que ele duvidasse de milagres, mas só ouvia casos contados” (Vilani, p. 37). Noutra ocasião, em uma das visitas ao lugarejo, o Velho soube dos feitos milagrosos: “uma mulher foi curada de uma doença chamada eczema, estava com a pele dos pés, pernas, mãos e braços toda inflamada, uma ferida só. Trouxeram-na para a igreja da menina-santa, rezaram bastante e prometeram uma vela” (Vilani, p. 74).

As rezas, a fé, os milagres, nesse contexto, parecem contribuir para a difusão de verdades ainda perenes entre os que dele participam. São resquícios de um tempo em que o narrado e o vivido têm status de existência factual e todos os não partícipes merecem conhecê-la. Ali o marinheiro viajante ou o camponês sedentário (Benjamin, 1987) ainda encontrariam ecos às suas histórias, atentamente contempladas como o que foi e é, sem apelo ao distante mundo das científicidades ou das redes digitais de informação. O coveiro, a rezadeira, os romeiros são crentes e seguros do que sabem e contam, despidos da incômoda conspiração da dúvida.

Quanto ao destino da menina-santa, veja-se:

Maria sempre jururu, esquecida nalgum canto da casa, de onde se erguia só com a presença do Velho. No educandário seu comportamento não era diferente. A professora já havia enviado um bilhete informando que a menina, apesar de aprender com facilidade, tinha muita dificuldade em se relacionar com as coleguinhas. A mãe não se importou com o bilhete, o pai atribui tal comportamento à santidade da menina. (Vilani, p. 55).

Somam-se a isso os episódios em que, pelo próprio irmão Luizinho, ela é chamada de “morta em pé, cavalo do cão, pé rachado” (Vilani, p. 88). Na página seguinte, lê-se ainda que, no caminho até a escola, ouvia xingamentos: “filha de rampeira, empregadinha, desajeitada”. Será uma mãe de aluno quem, informada pelo filho, procurará a diretora do Grupo Escolar para denunciar os sofrimentos da menina, contar que ela se esconde no recreio, mas, uma vez descoberta, alunos puxaram a sua blusa até mostrar os seus peitos; levantaram sua saia, percebendo estar ela sem calçola.

A diretora ficou indignada, foi até a classe e chamou a menina para conversar, pois havia ficado muito preocupada pelo fato de a aluna ir à escola sem calçola, a menina demorou muitos minutos para dizer que não tinha calçola, o que a religiosa não acreditou, botou a menina de joelhos na capela diante do altar de Nossa Senhora do Rosário, ensinou-lhe a pedir perdão, deu-lhe de presente um rosário e a ensinou a rezar (Vilani, p. 89).

Nota-se uma infância de completa rejeição. Mesmo o Velho, pai da menina, não soube compreender que ela precisava de atenção cuidadosa em suas particularidades. Por outro lado e como agravante, evidenciam-se as falhas, os desconhecimentos e os preconceitos vigentes em um sistema educacional ainda repleto de lacunas, entre elas o descompromisso com a laicidade e com as diferenças de ser e de expressão. Maria, com os seus dilemas, sobrevivia.

Aos vinte e cinco anos, vai para a cidade grande trabalhar – ou ser explorada – como empregada doméstica: “Mariinha rezava todas as noites pela saúde e progresso dos patrões, pois, muito embora não recebesse salário, nunca havia sido tão bem tratada” (Vilani, p. 115). A justificativa da patroa, a mesma que tomou a palavra e aceitou o pedido de casamento do eletricista Reginaldo, era que ela, em

lugar de ser vista como empregada, era uma pessoa da família. “A patroa disse sim antes mesmo que Mariinha pudesse articular os seus pensamentos. Pela primeira vez se percebeu objeto de negociação, e mais uma vez proferiu a sentença já internalizada: ‘a vida é assim mesmo’” (Vilani, p. 118).

A personagem parece entrar nas estatísticas, avultantes em pleno século XXI, de trabalhadores em condições análogas à escravidão, sejam em grupos presos em fazendas, por exemplo, ou individualmente, em especial mulheres que passam muitos anos “aos cuidados de famílias de bem”. Distantes dos mínimos direitos trabalhistas e humanos, são expostas a crueldades, não raro, envoltas por pretextos “de bondade e de proteção”.

Casada, Maria foi morar num bairro mais afastado, “tinha sua própria casa para cuidar. Era senhora de si, só dava satisfação de sua vida ao marido, esse sim era o seu senhor, pelo qual se apaixonara perdidamente” (Vilani, p. 118). Sempre trabalhadora, teve três filhos, uma menina e dois meninos. Crescidos, a filha passou a apanhar do marido e, já com uma criança pequena, voltou a morar com os pais. Maria era avó. Os filhos se envolveram com bebida alcoólica.

Veja-se que, sem ter sua condição pessoal – arrastada desde a infância – amparada por algum tipo de atenção psicológica ou quaisquer outros suportes oferecidos por políticas públicas, a personagem Maria passa a conviver com novas e complexas responsabilidades. Não teve a sorte do estranhamento, exceção à regra, expressado pela voz articuladora do romance quando esteve diante de atendimento médico decente.

Já Reginaldo, que também passou a beber num período de dois anos, no qual agredia fisicamente Maria – a mesma que buscou tratamento para o marido –, se envolveu com outra mulher, teve filho e foi morar com a nova esposa muito mais

jovem. Todas essas ocorrências a levaram à depressão, doenças físicas apareceram, teve problemas cardíacos “e num lindo dia de Sol seu coração parou de bater. Maria se foi no mesmo dia e hora em que as beatas, lá no lugarejo, finalizavam uma novena na intenção da menina-santa” (Vilani, p. 122).

A ironia da vida e da morte assim aparece anunciada:

Maria, a menina-santa, a mártir vitimada pela miséria, ignorância, egoísmo, exploração, descaso, e tantos outros atributos que alicerçam os humanos, agora poderá ser canonizada pelos seus devotos – e pelos leitores desta obra, os quais convido para uma procissão. (Vilani, p. 122).

Note-se como os fios articulados e anunciados no romance reiteram a coerência dos relatos e das histórias contadas. Maria em vida não teve quem por ela fizesse o que no início da obra ficou estabelecido no convite à procissão pelos vivos. A relevância dos atos de fé ficou direcionada a uma representação milagrosa a partir do ocorrido a uma criança, cujo crescimento diante das complexidades, dela e do mundo, esteve distante da mínima condição digna de acolhimento.

Por diversos outros meandros, mas os até agora apresentados parecem suficientes, pode-se constatar que os diferentes tempos e espaços entrelaçados na urdidura do romance, aparentemente separados por uma fronteira movediça entre os campos do “agora/verdade” e do “passado/inventado”, confluem nos encaminhamentos de um lugar/palavra que, aqui e acolá, é proferido como base constituidora. A procissão pelos vivos, assim, traz um chamado a todas as Marias, metonímia dos seres em vida/movimento, qual seja o entendimento que escritores, personagens, leitores deles têm.

Considerações finais, ou o acender das luzes

Em *Memórias de Maria e um pouquinho de mim* (2022), Maria Vilani elabora um romance cuja leitura rápida e compromissada com adjetivos teóricos poderia definí-lo como multifacetado, pluridiscursivo, metanarrativo, etc. O presente artigo não descartaria essas ferramentas analíticas e até vê, em sua aplicação, validações possíveis. Optou-se, entretanto, em abordá-lo como um todo em confluência, no qual a palavra contada teve como divisor a pouco confiável separação entre os relatos da voz articuladora do romance e as histórias da voz anunciadora do romance.

A primeira delas – que também está na segunda e vice versa – semeou as seguintes indicações fundamentais: “Hoje fez muito frio no Grajaú. O meu bairro do coração é maravilhoso, mas quando esfria me deixa sem luz, eu não suporto trevas, por isso saio apertando todos os botões de acender luz” (Vilani, p. 37); em outra ocasião: “Grajaú está realmente muito escuro, preciso acender luz lá fora e cá dentro de mim” (Vilani, p. 44); no fechamento do romance: “Quanto ao passado, passou. Não podemos alterá-lo, mas podemos construir um lindo presente que por sua vez irá alicerçar um futuro sem tantas dores do seu passado. Então, vamos acender luzes?” (Vilani, p. 124).

O chamado derradeiro tem sua razão de ser na consideração integral do evocado na obra, nas memórias de Maria também feitas pouquinho de mim, sem a necessidade de se buscar resquícios biográficos numa e noutra. A questão não essa, como se espera ter ficado minimamente observado. Trevas houve e há. Os tempos e as modalidades de palavra variam, mas na constância indistinta e esperançosa por certa luminosidade. Eis um dos legados vilanianos.

Referências

ALBUQUERQUE, Adenilson B. Maria Vilani: percursos literários de uma escritora brasileira. *Revista Léguas e Meia*, v. 14, n. 1, UEFS, 2022, p. 151-168.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LUCAS, Fábio Roberto. Entre nome e memórias, nomes e memória. (Prefácio).

VILANI, Maria. *Memórias de Maria e um pouquinho de mim*. São Paulo: Ed. da Autora, 2022, p. 8-13.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

VILANI, Maria. *Memórias de Maria e um pouquinho de mim*. São Paulo: Ed. da Autora, 2022.

Recebido em: 28/02/2025

Aceito em: 23/06/2025

As viagens e o viajante: caminhos de Lisboa em Teolinda Gersão¹

Travel and the traveler: Lisbon paths in Teolinda Gersão

Marcio Jean Fialho de Sousa²

RESUMO: O objetivo deste ensaio é discutir, a partir do livro *A cidade de Ulisses* (2017), de Teolinda Gersão, como as experiências de viagem podem contribuir para a transformação do olhar e das perspectivas do viajante sobre si e sobre os outros. Para isso, o *corpus* literário deste estudo foi analisado a partir das contribuições da literatura de viagem apresentadas por Mikhail Bakhtin (2003) e reflexões de Fátima Outerinho (2020).

ABSTRACT: The objective of this essay is to discuss, based on the book *A cidade de Ulisses* (2017), by Teolinda Gersão, how travel experiences can contribute to the transformation of the traveler's perspective and outlook on themselves and others. Thus, the literary *corpus* was analyzed based on the contributions on travel literature presented by Mikhail Bakhtin (2003), and reflections of Fátima Outerinho (2020).

PALAVRAS-CHAVE: Viagem; Viajante; Teolinda Gersão; Encontro Consigo; Literatura de Viagem.

KEYWORDS: Travel; Traveler; Teolinda Gersão; Finding Yourself; Travel Literature.

¹ O esboço deste texto foi apresentado no I Simpósio Internacional do Curso de Letras da Universidade Estadual de Montes Claros, MG - Brasil, no ano de 2020.

² Doutor em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura Portuguesa, da FFLCH - USP. Professor da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) e do Programa de Pós- Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros. Coordenador do Grupo de Pesquisa Teolinda Gersão (CNPq / UFVJM).

Aspectos Introdutórios

Com o intuito de contribuir com a História Global da Literatura Portuguesa, estudos promovidos sob a direção dos professores Annabela Rita, Isabel Ponce de Leão, José Eduardo Franco e Miguel Real, este artigo se propõe a discutir aspectos da história da literatura de modo a buscar ampliar as perspectivas que estabeleçam marcas de cunho geográfico e cultural português, mas em uma plataforma de intersecção, de cruzamentos de movimentos que têm modelado a forma de fazer literatura em língua portuguesa. Desse modo, a contribuição apresentada neste pequeno estudo parte das leituras acerca das marcas do gênero de viagem nas letras contemporâneas, mais marcadamente, na obra de Teolinda Gersão como mote para as discussões e, mais especificamente ainda, na obra *A cidade de Ulisses* (2017).

A publicação de *A cidade de Ulisses*, no ano de 2017, foi realizada diante de um panorama editorial que surpreende no que tange a sua temática, visto que promove uma releitura da história da literatura e da cultura portuguesa, dando um passo natural à frente da historiografia literária posta. A obra coloca-se em um diálogo direto com os estímulos de Edgar Morin (2015) no tange ao pensar global que, conforme discute, propõe a reflexão sobre uma visão de mundo em que o humano assume uma dimensão que ultrapassa os limites da individualidade, e ele o faz isso a partir de uma chave trinitária, cujo ser deve ser compreendido como o resultado da junção dialógica do indivíduo, da sociedade humana e das espécies humanas. Essa perspectiva culmina na antevisão redutora e simplista sobre o homem e o mundo, que, em geral, é dominado pelo pensamento ocidental há vários séculos (Baptista, 2020, p. 180). Em outros termos, a obra supracitada de Teolinda perpassa

a ideia de que a reflexão individual é permeada por todos esses âmbitos culturais que ultrapassam até mesmo a ideia do espaço local, a saber Lisboa, em Portugal.

Sendo assim, na sequência da *História Global de Portugal* (2020), de José Eduardo Franco, de José Pedro Paiva e de Carlos Fiolhais, como também do livro *História Global da Alimentação Portuguesa* (2023), de José Eduardo Franco e, Isabel Drumond Braga, e do projeto em curso *Pombal Global*³, surge, agora, a história global da literatura portuguesa, que foi anunciado na revista *E-Letras com Vida — Revista de Estudos Globais: Humanidades, Ciências e Artes* [e-LCV]⁴, publicação científica semestral do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta (CEG/UAb), em parceria com o Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes (IECCPMA) e a Associação Internacional de Estudos Ibero-Eslavos (CompaRes)⁵.

Dito isso, e passando para a contextualização da obra diante do gênero anunciado, é perceptível como a Literatura de Viagem aos poucos vem reassumindo local de destaque como gênero literário no campo dos estudos literários contemporâneos. De fato, esse tema sempre ocupou espaço singular entre os escritores que se encontram no percurso de deslocamento, entre diferentes espaços, propondo o olhar para o novo, para a reflexão e para as mais diversas percepções sensoriais. Esses aspectos podem ser identificados em obras como a de Luís Vaz de Camões, a citar seu emblemático *Os Lusíadas* (1572⁶), e em textos de Almeida Garrett, como em *Viagens na minha terra* (1846), mas também em *A relíquia*

³ Disponível em: <https://dererummundi.blogspot.com/2019/05/projeto-pombal-global.html>. Acesso em: 06 de ago. 2025.

⁴ Idem.

⁵ Periódico que visa divulgar, estudos originais sobre Literatura, especialmente encarada na sua inscrição cultural e em diálogo com História, a Filosofia, as Artes e as Ciências.

⁶ Entre parênteses constam os anos de publicação da primeira edição de cada obra citada.

(1887), de Eça de Queirós, ou ainda em poemas de Cesário Verde (1855-1886), por exemplo. Entre os contemporâneos, destacam-se José Saramago, com *Viagem a Portugal*, de 1981; *A viagem do elefante*, de 2008; *Caim*, de 2009, entre outros; também Gonçalo M. Tavares, com sua *Uma viagem à Índia*, de 2010; e Teolinda Gersão, com *A Árvore das Palavras*, de 1997, para citar alguns exemplos.

No que tange aos aspectos das narrativas de viagem, segundo afirma Mikhail Bakhtin (2003), esse tipo de texto “tem como característica uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo” (p. 206), aspecto questionável, mas que não deixa de trazer questões características e embrionárias do gênero de viagem. O período das grandes navegações portuguesas concentra nos muitos registros de viagem que demonstram essas percepções bakhtinianas, basta ler os registros de Pero Vaz de Caminha, em sua *Carta* do achamento do Brasil, e verificar como ele registra sua experiência com a nova terra:

De ponta a ponta é toda praia... muito chão e muito fremosa. [...] Nela até agora não pudemos saber que a haja ouro nem prata... porém a terra em si é de muito bons ares assim frios e temperados como os de Entre-Doiro-e-Minho. Águas são muitas e infindas. E em tal maneira é graciosa que querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem, porém o melhor fruto que nela se pode fazer me parece que será salvar esta gente e esta deve ser a principal semente que vossa alteza em ela deve lançar. (Caminha, [1500] apud Bosi, 1980, p. 17).

Como se lê, e ainda que este seja apenas um fragmento da Carta, é possível perceber o quanto a percepção do escrevente busca isentar-se das perspectivas pessoais e subjetivas. A presença dos aspectos descritivos em demasia afasta o escritor do espaço descrito.

Por outro lado, apresentando uma nova perspectiva que vai além da assertiva bakhtiniana e que apresenta, de certo modo, uma evolução do gênero narrativa de viagem, Fátima Outerinho (2020) afirma que esse tipo de narrativa supera a estaticidade do viajante que poderia, teoricamente, ater-se apenas aos aspectos descritivos da experiência, como visto no exemplo de Caminha. Segundo a escritora, a literatura de viagem registra as manifestações culturais, testemunha o encontro com o outro, ou seja, “The literature of travel describes the world as it is – but only as it is in its instant, as it appears to the particular sensibility of the passing witness”⁷ (OUTERINHO, 2020, p. 34).

Essa aproximação das narrativas de viagem aos aspectos subjetivos da experiência do autor-narrador aproxima o gênero de viagem a algumas das especificidades próprias dos gêneros autobiográficos, visto que, nos textos que compreendem esses gêneros, tais como nas autobiografias, testemunhos, cartas íntimas, entre diversos outros, a subjetividade é o *corpus* principal de composição narrativa. O que traz também à discussão a construção de mapeamentos afetivos a partir das experiências vivenciadas. Segundo George Simmel (1979), traduz-se por mapeamento afetivo “a representação da memória sensível e empática que estabelece o sujeito com o espaço e o outro” (Simmel, 1979, p. 339).

Nesses termos, aliados à escrita de si, por meio da experiência da viagem e pela construção dos mapeamentos afetivos como consequência das novas vivências, a proposta deste brevíssimo estudo é, justamente, aproximar essas três perspectivas crítico-teóricas para promover uma leitura fluida e crítica do livro *A cidade de Ulisses*,

⁷ A literatura de viagem descreve o mundo como é – mas só como é em seu instante, como parece à sensibilidade particular da testemunha que passa e retrata seu momento. (Tradução minha).

publicado pela Teolinda Gersão, em 2017, identificando marcas que vão além do espaço geográfico, ampliando percepções à questões globais do ser humano.

O olhar de si do Viajante: A fuga e o encontro consigo

É comum ouvir a expressão que afirma ser a literatura um exercício que proporciona, ao leitor, viagens para diversos mundos, épocas e locais sem que, para isso, seja necessário o deslocamento físico. A viagem literária é proporcionada pela experiência estética com o texto aliada ao exercício da imaginação.

Sendo assim, a leitura do livro *A cidade de Ulisses* (2017), de Teolinda Gersão, tendo como ponto de vista uma experiência de viagem, proporciona, ao leitor deste livro, a compreensão de uma das mais diversas facetas da experiência da viagem pelo mundo da imaginação e pelo resgate das memórias. Com *A cidade de Ulisses*, a viagem literária se desenvolve pelo olhar e pelo íntimo da consciência; como afirma Álvaro Cardoso Gomes (1993),

[...] pode-se dizer que Teolinda Gersão escreve histórias exemplares (sem que isso implique necessariamente um final moral), arquetípicas, que servem para, criticamente, comentar as relações humanas deterioradas. O resultado dessa investigação do ser é a composição de um romance minimalista, no sentido de que a autora, em vez de privilegiar o épico, as grandes ações, **privilegia a intimidade dos seres no cotidiano**. (Gomes, 1993, p. 74, grifo meu).

A cidade de Ulisses (2017) é um romance escrito em primeira pessoa, narrado por Paulo Vaz, artista plástico que conta a sua história de amor com Cecília Branco,

que no momento da narrativa não se encontra mais em vida; de seu amor pela cidade de Lisboa e pelas artes plásticas – fundada, no imaginário mítico, por Ulisses, herói da *Odisséia* (ano), de Homero. O enredo ocorre porque, depois de alguns anos, o artista plástico recebe um convite para montar uma exposição sobre a cidade, mas sua dúvida está em aceitar ou não o convite, visto que este era um desejo de Cecília Branco que, inclusive, já havia até mesmo desenhado um projeto a respeito. Daí surge, para Paulo Vaz, o dilema de aceitar ou não o convite.

Ao buscar compreender algumas reflexões apresentadas pelo romance, bem como identificar chaves de leitura voltadas à estrutura da obra, é curioso observar que o índice do livro se apresenta como um traçado dos caminhos a serem percorridos, guiando o leitor a essas experiências de viagem. A obra é dividida em três capítulos; o capítulo um é o que mais evidencia as experiências de viagem em torno de uma cidade: a mitológica cidade de Lisboa; a partir de outras três subdivisões: 1. Em volta de um convite, 2. Em volta de Lisboa e 3. Em volta de nós. Nesses três estágios, a viagem vai se apresentando na narrativa como metáfora de uma experiência de vida que se reafirma por meio da locução adverbial “em volta”, que se repete e que expressa a ideia de movimento, singular às viagens.

Partindo para a perspectiva da escrita autobiográfica, visto que a narrativa possui um narrador autodiegético, percebe-se que a perspectiva subjetiva do passado também está registrada nas três subdivisões. Trata-se de um olhar voltado para o passado motivado pelo convite que antecede o ato da escolha que recupera a Lisboa das memórias e o “nós” de Paulo Vaz e Cecília Branco que foi e já não existe mais.

Então, nesse ponto, as memórias vão funcionando como transporte aos lugares das recordações. Para Paulo Vaz, as memórias e seus conflitos são ativados

ao receber o convite feito pelo Diretor do Centro de Arte Moderna (CAM) para a curadoria da exposição sobre a Cidade de Ulisses, Lisboa. Logo após ouvir o convite, Paulo Vaz busca um lugar reservado, retira-se:

Saí para o jardim, onde caminhei no meio das árvores. [...] Claro que eu poderia aceitar o convite, pensei saindo do jardim e caminhando em direcção à António Augusto de Aguiar, onde tinha deixado o carro estacionado. [...] Mas neste caso iria recusar. (Gersão, 2017, p. 16-17).

O conflito instalado na personagem é o propulsor da busca comum para a reflexão, ou seja, “na medida em que o sujeito se encontra perdido, insatisfeito, e, por isso, incapaz de tomar grandes decisões, é levado a colocar-se em busca de sentido aos seus questionamentos” (Sousa, 2019, p. 34).

Há de se notar que Paulo Vaz não estava insatisfeito, mas, ao mesmo tempo, perde-se em seus pensamentos, pois ele não é capaz de tomar decisões imediatas naquela situação, por saber que suas escolhas poderão impactar sua própria consciência, em outros termos, recai-se no questionamento acerca do que seria justo à memória de Cecília. Assim, o que seria melhor, recusar o convite e respeitar o projeto de Cecília Branco ou aceitar o convite e homenageá-la?

Desse modo, o conflito leva Vaz ao isolamento que, na narrativa de Teolinda, encontrou espaço no jardim. Segundo Orest Ranun (1991), em “Os refúgios da Intimidade”: “O ar do jardim fechado não é o mesmo da rua ou do campo [...] sendo capaz de não só curar o corpo, como de dar repouso à alma” (p. 215). Assim, o jardim é um local bastante apropriado para o encontro consigo. Lá, Paulo Vaz busca resposta em si, não no outro, e neste espaço, a personagem reorganiza as ideias,

encontra resposta, chega a conclusões, e, depois, busca o diálogo com o outro, em um claro processo de anacorese⁸ consigo mesmo.

Dessas reflexões, Paulo Vaz conclui:

Mas de facto nenhum de nós tinha levado a sério essa ideia de fazer uma exposição sobre Lisboa. Era um divertimento, um jogo privado com que desafiávamos a imaginação um do outro. Andávamos por aí, e olhávamos a cidade como se nos pertencesse e fôssemos construir alguma coisa a partir dela (Gersão, 2017, p. 19).

Nesse sentido, é possível identificar aspectos da construção do mapeamento afetivo de Paulo Vaz frente à cidade de Lisboa. Esse processo está diretamente ligado às experiências que ele viveu junto à Cecília Branco. Sua viagem pelas ruas de Lisboa, seu olhar para a cidade, são fortemente resgatadas pelo exercício das memórias construídas junto à sua amada.

Como afirma Pierre Nora: “Os lugares de memórias nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos [...] porque essas operações não são naturais.” (Nora, 1993, p. 13). Dessa forma, o olhar de Paulo à cidade estava além do olhar pictórico, pois ele havia sido construído a partir de suas experiências e estava sendo reativado através do *input* da memória que o fazia reviver e falar consigo. Assim registra o narrador a esse respeito:

A tua visão podia ser também assim: pragmática. Ou, segundo dizias, realista e útil. No entanto, não conseguias ser de facto realista. O amor, enquanto durava, transformava tudo .E nada tínhamos a ver com os turistas. Éramos diferentes. Viajantes. (Gersão, 2017, p. 40).

⁸ Processo de autoconhecimento que surge a partir de momentos de conflito que levam o indivíduo à reflexão e à busca de respostas para si (Foucault, 2009, p. 129).

Com essas palavras, identifica-se também, em *A cidade de Ulisses* (2017), o que já havia afirmado Maria Heloísa Martins Dias, no resgate feito por Annabela Rita e Miguel Real em *O Essencial sobre Teolinda Gersão* (2021), acerca de outros romances anteriores da autora. Ou seja, o que igualmente caracteriza a escrita de Teolinda “é a sondagem de um mundo interior, o introspectivismo e o mergulho nos processos como o fluxo de consciência, a projeção móvel dos pontos de vista, o desdobramento da personagem” (Rita; Real, 2021, p. 42). Desse modo, em diálogo com o exposto, nota-se que Paulo Vaz fecha-se em suas reflexões, como em um processo natural, e busca por respostas aos seus conflitos, ao colocar-se em um estado de ascese, ou seja, em estado de busca e autoconhecimento. Então, o leitor é convidado a mergulhar numa perspectiva teórica apresentada por Paulo Vaz que coloca-o como centro de uma perspectiva que propõe ser a viagem mais que uma simples experiência sensorial:

Os **turistas** vão à procura de lugares para fugirem de si próprios, da rotina, do stress, da infelicidade, do tédio, da velhice, da morte. Vêm os lugares onde chegam apenas de relance e não ficam a conhecer nenhum, porque logo os trocam por outros e fogem para mais longe. Os **viajantes** vão à procura de si, outros lugares. Que ficam a conhecer profundamente porque nenhum esforço lhes parece demais e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de se encontrarem. As agências de viagens e os turistas só se interessam, obviamente, pelas cidades reais. Os viajantes preferem as cidades imaginadas. Com sorte, conseguem encontrá-las. Ao menos uma vez na vida. (Gersão, 2017, p. 40, *grifo meu*).

Nessa reflexão acerca dos turistas e dos viajantes, Paulo Vaz cria uma categorização discursiva que ultrapassa as experiências sensoriais, por isso afirma: “Os viajantes vão à procura de si, outros lugares”; enquanto os turistas fogem de si nos lugares em que visitam. Desse modo, a personagem colocando-se como viajante

do seu próprio processo de autoconhecimento, por meio da cidade de Lisboa. Assim Paulo Vaz mergulha nas suas memórias, vai em busca de si, reconstrói, mentalmente, a sua história.

Então, Vaz conclui afirmando que:

[...] no fundo não era Lisboa que procurávamos, era um ao outro e a nós mesmos que procurávamos em Lisboa. Éramos viajantes, e é para si próprios que os viajantes caminham. Querem saber quem são e onde moram. E, como escreveu Novalis, vamos sempre finalmente para casa. O modo como olhávamos a cidade tinha a ver connosco e com a nossa história. Desde logo porque o ponto de vista éramos nós. (Gersão, 2017, p. 83).

A experiência com o lugar do outro, o lugar externo, espacial, físico, torna-se mais significativa, pois o *output* proporciona a vivência ativa às reflexões e às inquietações internas do sujeito. Afinal, como afirma Paulo Vaz, o ponto de vista, isto é, o filtro no olhar para Lisboa, eram eles mesmos, em uma busca constante pelo autoconhecimento. Isso porque se conhecer é tornar-se livre, e, para esse exercício, não há descanso (Sousa, 2019, p. 26).

Nesses termos, é possível identificar com mais clareza a ativação dos mapeamentos afetivos, pois, a partir deles, despertam-se memórias enquanto a experiência se atualiza e as marcas de si – da identidade – se renovam e se transformam.

Além da leitura memorial e subjetiva da cidade, um elemento simbólico importante que atravessa o romance é a figura de Ulisses, não apenas como mito fundador da cidade de Lisboa, mas como arquétipo do viajante que retorna. Paulo Vaz, à semelhança de um o Ulisses moderno, realiza uma viagem que é simultaneamente exterior (pela cidade) e interior (pela memória e afeto). Nesse contexto, Lisboa torna-se sua Ítaca contemporânea — um lugar não apenas de

chegada, mas de revisitação do passado e reconstrução da identidade. Ou seja, Lisboa, como cidade portuária, sempre foi receptora de diferentes povos e culturas, herança essa que remonta à Antiguidade, que não se distanciam das influências oriundas do Império Bizantino, cujo período e sociedade também promoveram intensas trocas marítimas e culturais. Essa mestiçagem histórica ressoa com a própria estrutura do romance de Gersão, que entrelaça tempos, vozes e paisagens em constante trânsito.

Nesse aspecto, cabe retomar a proposta de Fátima Outerinho (2020) que entende a literatura de viagem como expressão da “cartografia da diáspora”, ou seja, trata-se de experiências que não se encerram em deslocamentos físicos, mas que revelam subjetividades em trânsito. Segundo a autora, “a viagem, mais do que uma travessia espacial, é também migração do eu, projeção de mundos internos em geografias externas” (Outerinho, 2020, p. 35). Em *A cidade de Ulisses* (2017), essa migração interior é catalisada por uma cidade que atua como espelho das emoções e dilemas do sujeito. Portanto, Paulo Vaz não apenas visita Lisboa, ele a reinscreve em sua subjetividade a partir das experiências compartilhadas com Cecília, que se tornam parte do relevo afetivo da cidade.

É nesse ponto que se evidencia uma aproximação produtiva entre a literatura de viagem e o chamado “romance de espaço”, conceito que busca valorizar a espacialidade como eixo estruturante do enredo. Enquanto a literatura de viagem tem como traço central a mobilidade do sujeito e a descrição de contextos exteriores – muitas vezes de culturas alheias –, o romance de espaço, segundo a crítica literária contemporânea, tende a explorar a relação íntima entre o sujeito e o lugar, configurando um território narrativo que atua tanto como cenário quanto como personagem simbólico. Em *A cidade de Ulisses* (2017), os caminhos percorridos em

Lisboa não são apenas trajetos físicos, mas roteiros afetivos que conferem ao espaço uma densidade simbólica. Assim, o romance articula dimensões do gênero de viagem — com suas camadas de observação, memória e deslocamento —, mas as ressignifica no interior de um espaço urbano que é reconstruído pela experiência subjetiva do narrador.

Essa convergência entre literatura de viagem e romance de espaço evidencia o caráter híbrido da obra de Gersão, que se insere em uma tradição que parte dos cronistas das navegações até os romancistas contemporâneos portugueses, como José Saramago e Gonçalo M. Tavares, autores que também constroem geografias afetivas e críticas. O olhar do viajante, em Gersão, não busca o exótico ou o outro distante, mas volta-se ao familiar como forma de reencontro — um gesto profundamente diaspórico que vincula o território à memória e à identidade fragmentada do sujeito contemporâneo.

Algumas considerações

Na tentativa de extrair algumas conclusões da leitura de *A cidade de Ulisses* (2017), a intenção não é encerrar o debate, mas reabrir antigas discussões sobre as literaturas de viagem, compreendidas não como um gênero estanque, e sim como um gênero híbrido e metafórico. É possível, portanto, identificar na trajetória de Paulo Vaz um movimento capaz de expandir sua perspectiva de visita. Nesse sentido, a relação entre Paulo Vaz, Lisboa e Cecília Branco — repetindo-se em um movimento cílico — coloca a personagem principal em um processo de

autoconhecimento que a leva, inclusive, a narrar suas próprias experiências. Desse modo, identifica-se que, tal como afirmara Outerinho (2020), a literatura de viagem que descreve o espaço, dá lugar à escrita de um olhar que registra o instante, um mundo pela sensibilidade, pelos aspectos subjetivos, aproximando, dessa forma, a literatura de viagem aos aspectos das escritas autobiográficas.

Nessa perspectiva, voltar o olhar a Lisboa dos viajantes, faz Paulo Vaz resgatar tudo o que vivera com Cecília, e mais que isso, o faz perceber o quanto fora egoísta com ela, por isso ele afirma: "A criação é dura, profundamente egoísta", afirma. (Gersão, 2017, p. 120). Sendo assim, o protagonista passa por um processo de anacorese, ou seja, por um processo de autodescobertas, pois com o olhar de viajante construiu a memória que fora resgatada no presente. Nesse sentido, mesmo que Paulo Vaz quisesse se esquecer de sua experiência, sua vivência teria sido forte o suficiente para não serem apagadas simplesmente.

Esses são os efeitos da passagem por um processo de autoconhecimento motivado pelas memórias, mas também pelas experiências subjetivas, motivadas e ativadas pelos mapas afetivos. Logo, para Paulo Vaz, reconhecer-se com suas deficiências e, junto a isso, criar uma tentativa de retratação, ainda que tardia, endossa o encontro consigo mesmo por meio de um olhar externo – vindo de fora e voltado para fora. Por fim, é perceptível como a narrativa de Teolinda Gersão (2017) é profunda nas suas reflexões e ela como resgata debates críticos, teóricos e sócio-culturais que vão além dos debates locais e particularizantes.

Por fim, com o intuito de contribuir com a História Global da Literatura Portuguesa, buscou-se discutir aqui neste pequeno estudo, aqui neste pequeno espaço de estudo, aspectos que ampliam o olhar do leitor para uma visão acerca do entendimento do texto, como possibilidades de leitura que ultrapassam os limites

geográficos do sistema literário nacional. Em outros termos, o que se nota é que os debates literários estão no âmbito das questões humanas como um todo, como visto em Paulo Vaz a partir de seus conflitos, receios e medos.

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 4^a ed. SP: Martins Fontes, 2003.
- BAPTISTA, J. M. de L.. "Morin, E. (2015). Penser Global. Éditions Robert Laffont, S. A. Paris: 134 pp." In: *E-letras com Vida*. N.º 5 julho/dezembro de 2020: pp. 175-180. Disponível em: <https://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/152/116> Acesso em: 26 de setembro de 2024.
- CAMINHA, P. V. de. "Carta". In: BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. SP: Cultrix, 1980.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. 4.a ed. - Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000
- FRANCO, J. E.; BRAGA, I. D.. *História Global da Alimentação Portuguesa*. Lisboa: Almedina, 2023.
- FRANCO, J. E.; PAIVA, J. P.; FIOLHAIS, C.. *História Global de Portugal*. Lisboa: Almedina, 2020.
- FOUCAULT, M.. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2009.
- GARRETT, A.. *Viagens na minha terra*. Porto: Livros do Brasil, 2020.
- GERSÃO, Teolinda. *A árvore das palavras*. São Paulo: Planeta, 2004.
- GERSÃO, T.. *A cidade de Ulisses*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.
- GOMES, Á. C.. *A Voz Itinerante – ensaios sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- HOMERO. *Odisséia*. EBooksBrasil, 2009.
- MORIN, E. *Penser Global*. Paris: Éditions Robert Laffont, S. A., 2015.

NORA, P.. "Entre memória e história". Prefácio do Vol. I de *Les Lieux de Memoire*. In: *Projeto História*. São Paulo, v. 10, , dez. 1993, p.7-28

OUTERINHO, F. "Literatura de viagens e outras deslocações: deambulações reflexivas". In: *Livreto*. n. 24, dez. 2020, p.31-36.

RANUM, O. "Os refúgios da intimidade". In: Áries, P. et al. *História da Vida Privada*. vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

RITA, A.; REAL, M. *O essencial sobre Teolinda Gersão*. Imprensa Nacional: Lisboa, 2021.

QUEIRÓS, Eça de. *A Relíquia*. São Paulo: CorBooks, 2022

SIMMEL, G.. *The Metropolis & Mental life*. New York: Free Press, 1979.

SARAMAGO, J.. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, J.. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, J.. *Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUSA, M. J. F. de S.. *A atualidade dos gêneros autobiográficos – ensaios críticos*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2019.

TAVARES, G. M.. *Uma viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010.

Recebido em: 18/02/2025

Aceito em: 27/06/2025

POESIA, CONTOS E OUTRAS PROSAS

SATORI NA LAJE

- orikais, poemínimos e outros cantos -

Edson Cruz¹

MANDINGA

Um negro tange sua Kora –
instrumento que a tudo abrange:
o pôr do sol se espreguiça.
o lume das estrelas se estica.
a vibração oitavada se expande
e o Atlântico Negro feito tsunami
invade todos os recônditos do agora.

¹ José **Edson** Soares da **Cruz** (Ilhéus, BA) é poeta, editor e mestrande em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo (FFLCH). Fundou e editou a histórica revista digital de literatura CRONÓPIOS e a revista digital MNEMOZINE. Edita, no momento, a revista MUSA RARA (www.musarara.com.br). Estudou Música, Psicologia e Letras. Tem 12 livros publicados, entre poesia, prosa, ensaios e infantojuvenil. E-mail: sonartes@gmail.com Insta: @poeticas.da.escrita.

MELONEGRA

A noite a emitir o seu canto,
um tambor no âmago da Terra.
A fúria em seu sumário de guerras,
o amor amenizando o quebranto.
As vozes com seus murmúrios de rio,
o desejo a ondular com as serpentes.
A flecha de um Oxóssi eloquente,
e o luzebreu de Oxum em desvario.

Tambores sagrados
e o fumacê no terreiro.
Dança de orixás.

Mãe das ondas vastas,
pérolas a cintilar.
Guia-nos ao porto.

MUSSUM

seu sorriso *grin* chegava
antes de seu forévis.

MILES DAVIS

how many miles
must one walk
to become a Miles?

Na noite sem lua
todos os brancos são pardos.
Polícia nas ruas.

Corcovado

nas corcovas del camino
dá gusto andar desnudo
por estas selvas que pulsam.
medito como um pequeno buda
buscando
el tiempo oportuno
la visión panorámica
las aguas azules de la bahía
el pão de açúcar cotidiano
el sol en su esplendor
la redención
en el topo de la vida.

(¡Qué selva de palabras mixtas, qué río de lenguas bravas, qué corcovas de sentidos cruzados! ¡Salvaje Douglas Diegues, me guía por este Portunhol desnudo!)

Guris no velório.
No caixão madeira pinus
o paizão sorri.

Recebido em: 05/04/2025

Aceito em: 14/04/2025

a criança quando aprende a escrever

Ana Estaregui¹

a criança quando aprende a escrever
pode ocasionalmente riscar as palavras
na forma espelhada
de modo que um *p* possa de repente
se tornar um *q*
ler um *b* como se fosse um *d*
giram-se as letras e a criança
experimenta entre direção ‘correta’
e a sua versão invertida
para ela o que interessa não é o sentido
mas poder jogar com as letras
não saber onde começa e onde termina a palavra
lê-la de trás pra frente e assim reencontrá-la
pode não parecer mas diferença entre um *p* e um *b* é mínima
é uma variação que se afirma com a prática
é o tempo que faz alguém distinguir *papel* de *babel*
é a repetição na garganta palato lábios que ensina
são mutações sutis que fazem com que por combinação
a estrutura do grafite possa se tornar um diamante

¹ Universidade de São Paulo.

ou como aquele arranjo que pode fazer
um servo se transformar num verso
um muro um rumo
américa, iracema

Recebido em: 02/04/2025

Aceito em: 14/04/2025

MEIOS DE CULTURA

Lilian Aquino¹

I - Soluções aquosas

Estudos não científicos comprovam
se você não gosta de velejar
é bom para mim:
assim sobra mais vento.

II - Semissólido

Só enfiei os pés dentro do tênis
no escuro ainda
pra ir embora sem dizer
nem o meu
nem o seu nome.

Recebido em: 04/04/2025

Aceito em: 14/04/2025

¹ Universidade de São Paulo.

pedido

Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo¹

quando eu fixar seu rosto na imaginação
com contornos nítidos
será sinal de que te perco
porque aquilo que a memória retém em quadro
o corpo logo esquece

então prefiro as linhas fugidias inespecíficas que hoje compõem seus traços
evasivos etéreos não te prendo em moldura não quero eternizá-lo não não deixo
em você assinatura
apenas padeço do frenético tempo que tudo toma e devora
e você demora

me namora?
corta a cena, congela em fotografia: a ânsia do sempre às vezes me toma
e não te deixo ir
don't let it be

mas sim, em ritornelos, apenas vá e volte sem esse rosto de agora
um dia... quem sabe. repito: me namora?

¹ Universidade de São Paulo.

pedido

Elieni Cristina da Silva Amorelli Caputo

Recebido em: 31/03/2025

Aceito em: 14/04/2025