

Literatura e Autoritarismo

Literatura, música e o testemunho de resistência

Elcio Loureiro Cornelsen, João Luis Pereira Ourique,
Rosani Ketzer Umbach (Org.)



v. 1 / n. 38 / 2021

ISSN 1679-849 X

REVISTA LITERATURA E AUTORITARISMO *LITERATURA, MÚSICA E O TESTEMUNHO DE RESISTÊNCIA*

A relação com a resistência no âmbito dos estudos literários aborda uma situação que, por vezes, ainda é tratada de forma conflitiva. Um conflito que não se relaciona com a oposição de ideias ou mesmo como oportunidade para que sejam pensadas novas visões acerca da sociedade e do devir histórico, mas com uma noção que empobrece a potencialidade da crítica literária ao renegá-la ao campo dos aspectos formais quando desconsidera as questões temáticas que norteiam e embasam a criação artística.

A própria publicação da *Revista Literatura e Autoritarismo* evidencia essa aproximação entre os aspectos éticos e estéticos, mediados pelo viés de um pensamento filosófico e científico capaz de interagir nesses campos que se complementam. Quando Alfredo Bosi destacou que a resistência é – originariamente – um conceito ético e não estético, certamente não estava buscando seu distanciamento do estético, mas a responsabilidade que envolve pensar sua dinâmica para que a arte não deixasse de se fazer presente no momento em que “resistir” se torna urgente, quase como um sinônimo de “existir” em um mundo de opressão, em realidades autoritárias que se alimentam da ignorância e do ódio.

Literatura de resistência se aproxima, nessa linha de raciocínio, da literatura de testemunho, ou melhor, faz com que essas reflexões dialoguem com base em um exercício de sobrevivência, se não do próprio corpo, ao menos do espírito como registro de uma época, de uma (re)existência. Cabe destacar que o artista é a testemunha do seu tempo, conforme a reflexão de Hannah Arendt, e o seu papel é sempre de ressignificar o existir e o resistir. Nesse sentido, os artigos aqui publicados transitam entre gêneros (narrativos e líricos) e artes (literatura e música) com o intuito de abordar a peculiaridade entre o que se convencionou classificar como literatura de testemunho, o testemunho propiciado pelo fazer artístico em seu viés crítico e a resistência que não ignora a ética própria da arte, enfatizando a denúncia à opressão, à violência e ao preconceito.

É relevante destacar que toda a violência está alicerçada em um preconceito, em um *índice de fascismo* que cada sociedade elabora como base em sua própria constituição, segundo os estudos sobre a personalidade autoritária desenvolvidos por Theodor Adorno após a II Guerra Mundial. Também é de fundamental importância a análise das formas de resistência a partir de Foucault, especialmente as *contracondutas* que se originam de crises de governabilidade e também de desconfianças em relação à dubiedade da própria organização social estabelecida: se, por um lado, as contradições acabam gerando um posicionamento crítico exigindo transformações, por outro lado, também ocorre o sufocamento desse discurso de resistência em prol da garantia da *lei e da ordem* social. Os textos aqui disponibilizados salientam esse primeiro lado sem, no entanto, serem ingênuos em relação ao autoritarismo e suas estruturas consolidadas de poder.

O primeiro artigo é de autoria de Filipe da Silva Moreira e Pedro Teixeira Castilho e se propõe a relacionar a literatura com a música popular. Com o título de **Do verso ao berro:**

vozes de resistências frente ao projeto civilizatório brasileiro nos campos da literatura e da música popular, o percurso histórico da formação da sociedade brasileira é percorrido com base em uma crítica a um processo civilizatório que renegou a maior parte dessa sociedade à condição de inviabilidade, deixando-a vulnerável aos ditames do poder. “Nesse sentido, as proposições de Luiz Gama e Alberto Nepomuceno na construção de uma linguagem decolonial tornam, nas obras de Evaristo e no surgimento do Rap nacional, ecos de uma voz agora potencializada pela condição social desfavorável e pela transformação da relação do indivíduo com a cultura, considerando o advento da hipermodernidade.”

Luciana Paiva Coronel é autora do texto **Literatura marginal: a genealogia de uma escrita de resistência**. Ao buscar entender as raízes da literatura marginal no Brasil atual, as abordagens retrocedem ao início do século XX e ao contexto político da República enquanto conceito que ainda permanece um tanto obscuro na sociedade brasileira, especialmente quando visto pela periferia e por quem está à margem da nação e da cidadania. Luciana Paiva Coronel argumenta que a literatura marginal inaugura no século XXI “a perspectiva da margem como *locus* inédito de enunciação literária no país. Não por meio de uma separação segregadora de si em um gueto, mas por meio de um rótulo de diferenciação que evidenciaria, segundo seu criador, a divisão existente na sociedade, que seria replicada no âmbito da criação literária, independente da vontade de seus protagonistas.”

O artigo seguinte, intitulado **Literatura marginal como projeto de resistência: uma leitura a partir de três romances de Ferréz**, de autoria de Ricardo José dos Santos Neto, representa uma contribuição significativa para a discussão sobre a literatura marginal e um de seus grandes nomes: Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz. A partir da leitura e análise dos romances *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003) e *Deus foi almoçar* (2012), o autor conclui que “[a] marginalidade em Ferréz pode, também, ser vista como foco de resistência. Essa se mostra na postura do escritor ao sistema hegemônico literário por meio do uso da linguagem bem próxima à oralidade; pelos espaços geográficos em que se delineiam seus romances – favelas, bairros pobres, setores urbanos que estão postos à margem das cidades; pelos personagens, sujeitos marginalizados, que em geral são estereotipados ou desumanizados pela literatura, ou pela sociedade, sujeitos os quais, quase sempre, se encontram em situação de precariedade e/ou vulnerabilidade.”

Rock e resistência na América Latina é o próximo artigo publicado nesta edição, de autoria de Gérson Werlang, e apresenta um olhar sobre o contexto das décadas de 1960 e 1970 na América Latina, especialmente nos contextos das ditaduras militares no Brasil, na Argentina e no Chile nos quais as resistências se multiplicaram para fazer frente às várias formas de opressão, desde a política até a apologia aos *valores morais* e *bons costumes* que estavam sendo ameaçados pela juventude da época. Estabelecendo suas análises a partir do conceito de contracultura, Werlang enfatiza o sentido primeiro do rock enquanto contestação, dando atenção aos aspectos que refletiram um posicionamento social contrário ao racismo e de resistência em meio à censura. O autor do ensaio indaga sobre a reação dos grupos de rock a uma ditadura conversadora e repressiva, respondendo que “Com música e letras que tentavam driblar a censura ao mesmo tempo em que apontavam caminhos, numa linguagem muitas vezes altamente figurada. Mas, aqui cabe uma observação, não apenas a letra era revolucionária, também a música. As características do rock brasileiro do período

contêm uma atitude *outsider*, regida pelos atos desviantes que desterritorializam e reinventam os sons, fugindo da cultura de massas e provocando uma nova forma artística.”

De autoria de Camila Marcelina Pasqual, o artigo **‘Pilatos’, de Carlos Heitor Cony: uma escrita de resistência** desenvolve um estudo sobre as estratégias da escrita de resistência de Carlos Heitor Cony presentes no romance *Pilatos* publicado em 1974. Considera, a partir de Malcolm Silverman, que a obra pode ser pensada como uma *sátira política absurda*, marcada por uma linguagem *insólita, grotesca e escatológica*. Pasqual argumenta que “Cony traz em *Pilatos*, por intermédio da voz do narrador, um homem com pênis decepado, uma crítica sarcástica que aponta para a castração da liberdade de expressão, principalmente no meio intelectual. Além da castração da liberdade, o autor também se valeu da metáfora da castração em sua escrita para resistir às formas de opressão e confundir os censores da época, para que sua produção ficcional conseguisse passar pelo crivo dos censores.”

O artigo de Danielle Fullan intitulado **Memórias do exílio e o testemunho como resistência** também aborda o período da ditadura civil-militar brasileira e o processo de reconstrução de uma memória com base em fragmentos do passado que não são acessíveis ao conjunto da sociedade. Iniciando com uma reflexão sobre o conceito de resistência e sua relação com a representação literária, Fullan apresenta um “projeto coletivo que reúne testemunhos de brasileiros que atuaram na resistência à opressão e que, por isso, precisaram partir para o exílio.” O livro *Memórias do Exílio, Brasil 1964- 19???: De muitos caminhos*, publicado em 1976, já deixa claro um posicionamento ao problematizar o término do período ditatorial que oficialmente ocorreu em 1985, mas que outros críticos defendem que se estendeu até, pelo menos, 1989 com as eleições diretas para presidente da república. Além disso, o questionamento aborda a necessidade de ainda hoje a resistência ser vista como dentro de um contexto de opressão do Estado sobre seus cidadãos. Para sustentar suas análises, a pesquisadora recorre à Walter Benjamin e Eurídice Figueiredo para afirmar que “apenas a ficção, por meio da liberdade composicional, pode evocar algo pensado, evocado, sentido ou sofrido por seus personagens diante da impossibilidade de recuperar o que aconteceu. A escrita objetiva seria homogeneizante, voltada para a narrativa de uma história linear, ao passo que a subjetividade da literatura resulta em uma escrita lacunar e fragmentária, mais propensa a despertar o *pathos* e provocar a compaixão dos leitores.”

Aporias da memória: estratégias de escrita resistente em três romances contemporâneos brasileiros, de Dayane de Oliveira Gonçalves, analisa os romances *K. Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *Não falei* (2014), de Beatriz Bracher; e *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage. O ensaio parte do esclarecimento de que uma aparente contradição da narrativa de resistência em sua relação com os aspectos éticos e estéticos, se evidencia na aparência, se dissolvendo na realidade concreta e se realizando de duas formas, “as quais não necessariamente se excluem: a resistência como tema e a resistência como processo constitutivo de uma certa escrita.” Nessa direção, Gonçalves discute as obras “a partir da ideia de resistência também como forma imanente da escrita, apresentada como segunda possibilidade por Bosi; ou seja, a partir de uma tensão interna (e formal) que torna tais escritas resistentes para além do tema.”

Felipe Roner Vilanova Novais e Rômulo Monte Alto assinam o artigo **Próxima parada: Manguetown – fluxos de cultura na cidade e um novo olhar devolvido ao Brasil**, propondo

reflexões a partir do movimento que ocorreu em Recife no final de 1980: o *Manguebeat*. A análise a partir dos álbuns *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996), da banda Chico Science & Nação Zumbi, estabelece um olhar sobre essas *Cidades invisíveis* (referência à Ítalo Calvino) que proporciona outros sentidos sobre o espaço e os seres que as habitam. Essas *Comunidades imaginadas* (referência à Benedict Anderson) refletem o espaço simbólico da Manguetown “que não se reduz a simples objetividade limitada da vida da cidade do Recife, ao mesmo tempo em que, dialeticamente, mantém essa Recife em mudança, em deslocação, injetando a energia motora necessária à atividade. Nessa articulação, reforça-se, novamente, a metáfora da parabólica no mangue, imagem da troca, da recepção e da partilha – capta Recife na lama do mangue e a transmite ao mundo, ao mesmo tempo em que recebe as ondas do mundo e injeta-as em suas entranhas, para que ‘o sangue volte a circular pelas veias da Manguetown.’”

Literatura e Resistência: A força da quebra diante dos silenciamentos do campo literário problematiza a autoria e os temas abordados pela literatura brasileira, criticando as ausências e os silenciamentos impostos por uma percepção que não dialoga com a produção cultural e artística em sua amplitude. Marina Du Bois e Souza argumenta que “falar da autoria marginal, LGBT, periférica, indígena, feminina e negra é falar, sobretudo, de corpos que resistem” e desenvolve o seu estudo com base no movimento literário marginal oriundo das periferias e das margens dos grandes centros editoriais, abordando o surgimento dos saraus de literatura marginal Cooperifa em São Paulo, e do Coletivo em Belo Horizonte.

Encerrando esta edição, **Revolta nas aldeias: o conto popular francês como forma de resistência**, título do artigo de Luíza Carvalho Santos Brandão e Constantino Luz de Medeiros, parte da compilação dos contos populares por Charles Perrault no ano de 1697. *As Histoires ou Contes Du temps passé, avec des moralités (Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades)* não se constitui como referência única, apesar de sua importância e difusão na época e até a atualidade. Assim, Brandão e Medeiros selecionaram três contos para suas análises: *O pequeno polegar* (Charles Perrault), *Jean de l'ours* (anônimo) e *L'enfant perdu* (Paul Delaure). O artigo defende que o “conto popular evidencia uma luta de classes que, embora diferente da empreendida no seio da sociedade capitalista, se mantinha viva e constante. O triunfo do pobre sobre o rico demonstra o desejo de ruptura com a ordem vigente por parte do campesinato não apenas da França, mas de toda a Europa”. Dessa forma, o conto popular francês se apresenta enquanto narrativa de resistência também por sua permanência por mais de três séculos.

Agradecemos as pesquisadoras e os pesquisadores que enviaram seus trabalhos para comporem esta edição da *Revista Literatura e Autoritarismo – Literatura, música e o testemunho de resistência*. A discussão que envolve a relação da literatura com a resistência é um elemento importante e vital para uma crítica literária que pensa o processo de formação cultural como algo não apenas dado, mas construído e partilhado historicamente. Os cuidados para que a crítica não se reduza a mero discurso panfletário devem estar sempre no horizonte de análises e interpretações, assim como os apagamentos e silenciamentos que impedem os artistas e os indivíduos de resistirem, comprometendo, no final de tudo, a própria existência.

Elcio Loureiro Cornelsen
João Luis Pereira Ourique
Rosani Úrsula Ketzer Umbach
- Organizadores -

DO VERSO AO BERRO: VOZES DE RESISTÊNCIAS FRENTE AO PROJETO “CIVILIZATÓRIO BRASILEIRO” NOS CAMPOS DA LITERATURA E DA MÚSICA POPULAR

Filipe da Silva Moreira¹

Pedro Teixeira Castilho²

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar, na formação cultural brasileira, a linguagem de resistência em épocas distintas, a partir de uma perspectiva decolonial (FANON, 2020), considerando o projeto civilizatório de nação por que passou o Brasil do início do século XIX. Trata-se, assim, de perceber as vozes de resistências que soaram, no início da República, em defesa dos socialmente excluídos com Luiz Gama, na literatura, e com Alberto Nepomuceno, na formação da canção brasileira, e contemporaneamente as expressões literárias de Conceição Evaristo, por meio do conto “A gente combinamos de não morrer”, e o estilo musical do Rap no cenário sociocultural brasileiro.

Palavras-chave: linguagem; resistência; projeto civilizatório.

Abstract: The present work aims to analyze, in the Brazilian cultural formation, the language of resistance at different eras, from a decolonial perspective (FANON, 2020), considering the nation civilization project which Brazil went through at the beginning of the XIX century. Therefore, it is about perceiving the voices of resistance that sounded, at the beginning of the Republic, in defense of the excluded from the society, with Luiz Gama, in literature, and with Alberto Nepomuceno, in the formation of Brazilian song, and contemporaneously the literary expressions of Conceição Evaristo, through the short story “A gente combinamos de não morrer”, and the musical style of Rap in the Brazilian sociocultural scenario.

Keywords: language; resistance; civilization project.

1 Professor de Literatura e Técnico em Assuntos Educacionais do Instituto Federal de Minas Gerais – Campus Ibirité. Mestrando em Educação e Docência pela FAE/UFMG. E-mail: filipe.moreira@ifmg.edu.br

2 Professor da Faculdade de Educação UFMG. Doutorado em Teoria Psicanalítica (UFRJ) e Pós-Doutorado em Psicologia Clínica (USP). E-mail: contatocastilho@gmail.com

Introdução

Houve um momento na história da humanidade em que a cultura mantinha laços muito mais estreitos e determinantes na formação de uma nação, e, nestes períodos, desde o início do século XIX, por uma hipótese filológica, a literatura, a língua e a cultura eram consideradas pilares para a construção unificada de uma nação, sendo a literatura o principal meio para a aquisição de conhecimento de uma cultura em sua totalidade (COMPAGNON, 2012). Portanto, no século XIX, a leitura literária responsabilizava-se pela formação cultural de uma civilização, não havendo outra representação cultural capaz de transmitir os conhecimentos humanistas – éticos e morais – àqueles que se formavam. A literatura deleitava e instruía. Pelo seu caráter ficcional – *mimèses* – à literatura era atribuído um poder de instrução moral, no qual se acreditava que a ficção, a quimera, a narrativa educavam moralmente o indivíduo (COMPAGNON, 2012).

Entretanto, ao formar o indivíduo, acreditava-se que a literatura poderia formar também uma sociedade. Mesmo Aristóteles, em *A Arte Poética*, obra que inaugura o conceito de *mimèses*, considera que a *catharsis* provocada pela representação resulta em uma melhora tanto da vida privada quanto da vida pública.

Desse modo, este papel desempenhado pela literatura tomou, no século XIX, proporções ainda maiores na história. A literatura não só se tornou responsável pela formação moral do indivíduo, como também se acreditava ser ela capaz de, no final do século XIX e no início do século XX, proporcionar uma formação moral comum, com finalidades políticas, responsável por instaurar um ideal ético e estético que contribuiria para a paz social (COMPAGNON, 2012). A literatura influenciou a noção de belo e de sublime trazendo no seu bojo um ideal desencarnado de qualquer ideal que contestava o ideal iluminista. A respeito desta crença, Culler (1999) descreve relatos da Inglaterra do século XIX e da fundamental participação da literatura na formação dessa sociedade por diversos aspectos:

Na Inglaterra do século XIX, a literatura surgiu como uma ideia extremamente importante, um tipo especial de escrita encarregada de diversas funções. Transformada em matéria de instrução nas colônias do Império Britânico, ela encarregou-se de dar aos nativos uma apreciação da grandeza da Inglaterra e de envolvê-los como participantes agradecidos num empreendimento civilizador histórico. No plano doméstico, ela podia se contrapor ao egoísmo e materialismo fomentados pela nova economia capitalista, oferecendo às classes médias e aos aristocratas valores alternativos e dando aos trabalhadores uma baliza na cultura que, materialmente, os relegava a uma posição subordinada. Ela iria ao mesmo tempo ensinar apreciação desinteressada, proporcionar um senso de grandeza nacional, criar um sentimento de camaradagem entre as classes e, em última análise, funcionar como um substituto da religião, que parecia não mais ser capaz de manter a sociedade unida. (CULLER, 1999, p. 42).

A *função nacional* denominada por Culler, no que se refere à literatura, diz respeito à universalização de valores que a literatura pode provocar em uma nação, transformando os

já vigentes, oferecendo soluções para problemas éticos e morais enfrentados pela sociedade e formando a personalidade dos indivíduos. Desse modo, é evidente que a literatura nos séculos passados ocupava posição central na formação cultural-humanística de cada indivíduo e até de uma sociedade, sendo imputada à arte literária a responsabilidade da formação humana do sujeito.

No Brasil, porém, não foi diferente. Ainda no século XIX, em 1838, com a instauração do Instituto Histórico e Geográfico brasileiro, constituído por um elo entre Estado, homens das letras e intelectuais da época, propõe-se a implantação de um projeto civilizador capaz de circunscrever a origem da nacionalidade brasileira, por meio da historiografia e da arte literária escrita por brasileiros. O objetivo era semelhante à função nacional que a literatura cumpriu na Inglaterra do séc. XIX. Porém, na tentativa de traçar a gênese da brasilidade e, com isso, formar a consciência de uma nação, o projeto civilizatório relegou os índios e os negros a raças inferiores, excluindo-os da construção nacional. O ideal literário no Brasil tinha como bússola um projeto colonizador que pretendia anular e invisibilizar as expressões culturais e os modos de vida que não se apresentavam dentro da perspectiva iluminista. Esta marca da tradição de europeizar a cultura brasileira foi registrada em vários âmbitos. Aqui é importante lembrar do projeto de embranquecimento da raça feito no início do século XX, cujo objetivo era incentivar a imigração europeia para o Brasil.

Em tempo, é preciso ressaltar que o índio, embora caricato, foi mencionado nas produções da época e, por influência às considerações estrangeiras em relação à literatura brasileira produzida na época, ganhou status de símbolo nacional. Conforme explicita Cristina Betili Ribeiro (2005):

A admissão do índio como símbolo nacional representa também uma resposta a considerações estrangeiras como as de Ferdinand Denis e Almeida Garrett, a respeito de nossa literatura. Primeiro estudioso a publicar um *Resumo da história literária do Brasil* (1826), independente da historiografia portuguesa, Denis sugere a necessidade de se explorar a cor local e o índio na produção literária nacional. Garrett, que tivera contato direto com a geração de românticos da revista *Niterói*, em Paris, aponta a conveniência de os literatos brasileiros libertarem-se da educação européia e voltarem-se, com originalidade, especialmente para a natureza tropical. A maior semelhança entre as posições que adotam é a recomendação de se buscar, nas exuberâncias brasileiras, os elementos compensatórios para o atraso da jovem nação. (RIBEIRO, 2005, p. 3)

O negro, contudo, na condição de escravo, era bestializado. Prova disso é justamente a primeira fase do Romantismo literário brasileiro em que a figura do negro era silenciada e longe de ocupar um lugar em destaque nos romances da época. Assim, na construção nacional, os índios, expropriados, e, destacadamente neste artigo, os negros, escravizados, tiveram silenciadas, nas narrativas oficiais do país, sua cultura, história e fundamental contribuição para a formação cultural brasileira.

Neste íterim, a formação da literatura brasileira, como projeto de constituição de uma nação, mostra-se, neste instante da história, elitista, burguesa e segregatória. Não se

considerava, pois, no Brasil, diferentemente do que se propôs na Europa, a participação do povo como constituinte de uma nação, ainda que os valores burgueses no velho mundo estivessem em evidência. Somente nos anos 70 oitocentistas que os intelectuais manifestaram a preocupação de se incluir a cultura popular como elemento capaz de representar a nação, assim, os estudos desses intelectuais, baseados ainda no Romantismo alemão, traz à tona a sabedoria popular, uma acepção de “espontaneidade ingênua”, o que poderia se julgar como “alma nacional” (RIBEIRO, 2005, p. 4). A Escola de Recife, tendo Sílvio Romero como um de seus mais famosos expoentes, nasce a partir dessas discussões sobre o folclore brasileiro.

Ademais, o projeto civilizatório implantado pela elite imperial do início do século XIX no Brasil procurava, também no campo musical, semear a imagem de uma civilização europeia transplantada para a América tropical e, como ação dessa missão história de formar uma nação, inaugura-se, em 1844, o primeiro Conservatório de Música do país. Na verdade, tanto o Instituto Histórico e Geográfico brasileiro quanto o Conservatório de Música fazem parte de um grupo de instituições, desta época, instauradas com o intuito de encaminhar o país para um fluxo civilizatório europeu, buscando, para todos os brasileiros, um “padrão civilizatório” que pudesse se tornar referência.

Nestes espaços construídos, a propósito de “instruir e deleitar” e de fazer com que essas artes, literárias e musicais, tornassem-se basilares para a formação moral de um povo com a pretensão de educar uma sociedade a partir de uma ordem cortesã, estimuladora dos “bons costumes”, os conservatórios de música também utilizavam o discurso da moralidade como base da arte, a partir de uma perspectiva eurocêntrica. A respeito deste aspecto da formação cultural brasileira, Augusto ressalta que: “O discurso da moralidade como base da arte, ou da arte como possuidora de uma essência moral, refletia diretamente os anseios de uma sociedade que buscava sobremaneira distinguir-se como culta e, portanto, detentora dos quesitos básicos a ser recebida no âmbito das nações civilizadas.” (AUGUSTO, 2010, p. 70)

Entretanto, a cultura popular, do ponto de vista da História, é sempre abordada por quem não pertence às camadas populares, portanto, é uma criação burguesa da cultura erudita. Desse modo, Chartier (1995) afirma que “os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’” (CHARTIER, 1995, p 179). Assim, na realidade brasileira, o povo também não se fez, como sinalizado na consideração do historiador, parte integrante do grupo responsável por registrar a história e a literatura nacional. Contudo, tanto nos tempos do projeto civilizatório quanto contemporaneamente é possível distinguir as vozes decoloniais soarem no contra fluxo europeu e serem reconhecidas como vozes de resistência à cultura hegemônica.

A linguagem engajada nos versos de Luiz Gama e o nascimento da canção brasileira em Alberto Nepomuceno

Ainda nos tempos do império, é possível perceber que há, mesmo com a inclinação eurocêntrica incitada pelas instituições advindas do projeto civilizatório, nos campos das

artes literárias e das músicas, produções destoantes dos valores cívicos e morais da época. Luiz Gama, na literatura, e Alberto Nepomuceno, na música de câmara, são, nesse sentido, expoentes dessa arte de resistência capaz de, por meio de suas obras, abarcar a participação dos excluídos do pacto do poder – os negros – e suas contribuições para a formação da cultura brasileira.

Luiz Gama, negro, advogado, escritor e intelectual, nascido livre 1830 no estado da Bahia, torna-se escravo ainda criança, vendido pelo próprio pai a fim de suprir dívidas. Aos 17 anos, Luiz Gama consegue comprovar sua condição de homem livre ao seu senhor e, liberto, forma-se em Direito e se torna advogado das causas dos negros em situação de escravidão. Seu único livro publicado é *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, tendo sua primeira edição publicada em 1859, em São Paulo. Cidade em que o poeta morre em 1882.

Esta é uma obra de cunho satírico nos âmbitos sociais e políticos. Pensar Luiz Gama como homem negro, escravo liberto, porém letrado e participante da sociedade urbana de São Paulo, no período de uma efervescência a respeito da constituição de uma identidade nacional, pautada nos valores europeus, é pensar em resistência só pelo lugar social em que ele ocupava. Contudo, sua obra parece trazer elementos de resistência como forma imanente da escrita a partir da ridicularização do padrão civilizatório. A estratégia de adotar em sua escrita de poesia o sarcasmo e a sátira social e política demonstra a potência e a sutileza do autor em confrontar a mentalidade burguesa vigente. Assim, é, conforme Alfredo Bosi, relevante a intersecção de poesia e resistência nas seguintes modalidades:

a resistência da sátira e da paródia, sem dúvida as suas formas mais ostensivas; a resistência profunda, às vezes difícil de sondar, da poesia mítica; a resistência interiorizada da lírica, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim, a resistência que se faz projeto ou utopia no poema voltado para a dimensão do futuro. (BOSI, 1996, p. 23).

Desse modo, pode considerar que, no campo das resistências, a obra poética de Luiz Gama é atravessada pela sátira social, pela lírica ao centralizar a representação da mãe e da afirmação de sua matriz africana e, talvez, em uma análise mais aprofundada, pela utopia. Entretanto, este artigo pretende destacar, de modo geral, sem propor uma análise minuciosa, o uso da linguagem na obra publicada de Luiz Gama. A linguagem, portanto, segundo FANON (2020), é um ponto chave na relação colonizado e colonizador:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local – se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana. O colonizado tanto mais se evadirá da própria selva quanto mais adotar os valores culturais da metrópole. Tão mais branco será quanto mais rejeitar sua escuridão, sua selva. (FANON, 2020, p. 32)

É, pois, exatamente este o confronto travado por Luiz Gama a partir de sua obra. Os poemas nela retratados travam um combate com a cultura vigente quando, por meio da

linguagem, carregada de elementos africanos, propõem discutir temas subjacentes a sua identidade racial que retratam o lugar do negro na sociedade que se formava. A resistência acontece como tema da narrativa e como elemento intrínseco à escrita. No que tange ao tema, Gama dá protagonismo ao negro, quando, no início do romantismo, a elite intelectual reduzia-se apenas em retratar, ainda que de maneira muito deturpada, o índio como elemento formador da cultura nacional. Além disso, Gama, conforme analisa, de maneira muito detalhada, Eduardo Antonio Estevam Santos (2015), apresenta em seu texto uma linguagem engajada com as questões de raça até então silenciadas no contexto cultural brasileiro, sobretudo na proposta de construção de uma História e Literatura nacionais à época.

Luiz Gama recupera aspectos da cultura afro-brasileira por meio de memórias, rastros, resíduos, presentes na linguagem, no cotidiano. *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* apresenta um léxico híbrido, no qual estão presentes palavras do cotidiano popular e fortes referências à África: marimba, urucungo, candimba, azeviche, musa da Guiné. Faz um jogo entre as línguas, demonstrando a hibridiz na formação linguística brasileira. Gama pensou e escreveu entre as línguas. Este ato é conceituado por Walter Mignolo como linguajamento, uma língua que não se resume a regras sintáticas, semânticas e fonéticas, mas que “são estratégias para orientar e manipular os domínios sociais de interação¹⁰⁷”. Em resumo, o linguajamento é uma prática cultural e uma luta pelo poder¹⁰⁸ no que tange à hierarquização das línguas. (SANTOS, 2015, p. 745)

Assim como Luiz Gama, a estética da resistência se prolonga à formação musical que se propunha no projeto civilizatório brasileiro. Naturalmente, com a criação dos conservatórios de músicas, escolas de belas artes dentre outras instituições artístico-culturais, a influência europeia na constituição do que se gostaria de chamar música brasileira era evidente e o surgimento de uma música feita sob fortes influências da concepção erudita ganha destaque nacional. Carlos Gomes (1836-1896), autor da ópera *O Guarani*, com primeira apresentação datada em 1870, inspirada na obra de José de Alencar é um bom exemplo de produção à época. Assim, instaurava-se pouco a pouco no Brasil a difusão da música erudita como a socialmente aceitável.

Contudo, no âmbito da música popular, já eram socialmente e manifestas e difundidas as práticas dos batuques dos negros, Umbigadas, Jongos e outras mais, ainda que essas manifestações acontecessem clandestinamente, pois toda cultura negra não só foi silenciada como também perseguida, sendo o Estado capaz de tornar, por exemplo, a prática da capoeira uma infração legal. Ademais, mesmo que fossem práticas proibidas pela lei vigente, foram, nos quilombos, pontos de resistência, que se manteve a tradição e viva a cultura negra, fundamental para formação desta nação chamada Brasil. Por conseguinte, essas manifestações de cultura espontânea começaram a fazer parte das construções, embora pouco engajadas inicialmente, dos compositores tais como o já citado Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e, como principal elemento de análise neste artigo, Alberto Nepomuceno (1864-1920).

Alberto Nepomuceno é cearense e foi músico de formação erudita e carreira inter-

nacional. Aos 17 anos, aproximadamente, Nepomuceno passa a se relacionar com alunos e professores da Faculdade de Direito vinculada à Escola de Recife. Essa aproximação de Nepomuceno aos estudos do folclore brasileiro, por meio da Escola de Recife, pode antecipar a interpretação dos rumos de sua obra, principalmente na valorização da música brasileira. Nepomuceno foi também regente, na Alemanha, da Orquestra Sinfônica de Berlim, em sua segunda ida ao país após 1890.

Nesse sentido, a contribuição da obra de Nepomuceno neste artigo se destina a análise, mais uma vez, do uso da linguagem. Nepomuceno é o mais expressivo compositor brasileiro a nacionalizar a música, utilizando textos escritos em língua portuguesa em suas canções, e, nesse viés, flexiona as tradições musicais europeias, criando, assim, o primeiro cancionário erudito brasileiro. Embora a música popular ainda não tivesse seu espaço conquistado no cenário cultural oficial brasileiro, seus elementos e a língua pátria eram introduzidos pelas canções de Alberto Nepomuceno.

As composições de Nepomuceno são fundamentadas na prática da junção de poesia e melodia recorrente no Ocidente desde a Grécia Antiga, quando as épicas eram cantadas por um solista, e as líricas pelo coro. Porém, é no início do século XIX que se expande, na Alemanha e na Áustria, um fenômeno chamado *Lied* romântico. O chamado *Lied* romântico se estabelece na Europa com o ressurgimento da poesia alemã conjugada a outros gêneros vocais, como a cantata e a ópera, e com as canções folclóricas e tradicionais, nestas últimas, reduzidas à voz e piano. Nepomuceno, à luz desta prática, estabelece a criação da canção brasileira e, com isso, ganha a qualificação de “Schubert brasileiro”. A valorização do idioma local, do batuque, da capoeira, da cultura popular e espontânea de origem africana em sua obra ainda que basilarmente erudita cria novos espaços de resistência de um povo silenciado ante aos anseios nacionais de legado e formação cultural eurocêntricos.

Dois vetores norteiam a criação de uma música brasileira a que se propôs Nepomuceno: um é a língua e sua musicalidade intrínseca, sem dúvida o mais importante e o que determinou que a canção fosse seu laboratório, em que a música europeia seria flexionada pela poesia nacional, abasileirando-se o processo. O outro é a ideia de ‘raça’, em que o elemento nativo, índio ou negro, sofre um processo de branqueamento ao ser adaptado à música da cultura dominante. As peças que seguem este aspecto, ou seja, que incorporam elementos folclórico, são as que os modernistas identificam como ‘nacionalistas’, em que o elemento nacional é explícito. (PIGNATARI, 2015, p. 45)

Por fim, os movimentos de Nepomuceno na composição de uma obra erudita com elementos da cultura popular marginalizada permitem que, mesmo que sutilmente, a voz do povo fosse, de alguma maneira, inserida e ouvida pela burguesia dominante. Assim, sua contribuição para manter viva a tradição do povo negro, escravizado e marginalizado perante a sociedade brasileira, na primeira fase do período romântico brasileiro, considerando os ambientes elitistas a que sua arte tinha acesso, prenuncia a força com que o povo negro e marginalizado contemporaneamente imprime, através de sua arte, as suas lutas atuais. Se, nos tempo do império, as vozes de resistências eram, quando não silenciadas, sutis.

Hoje, essas vozes são berros, gritos por justiça e dedo na ferida do preconceito racial e da desigualdade social que dividem a sociedade brasileira.

RAP nacional, Conceição Evaristo e os gritos do morro

A literatura brasileira e a música popular fizeram um longo caminho até o nascimento e constituição do Rap nacional e do surgimento obra de Conceição Evaristo, no século XXI. Este artigo faz um salto na história, na tentativa de aproximar a luta por reconhecimento de uma cultura popular negra e marginalizada em dois momentos distintos da história nacional. Nesse sentido, as proposições de Luz Gama e Alberto Nepomuceno na construção de uma linguagem decolonial tornam, nas obras de Evaristo e no surgimento do Rap nacional, ecos de uma voz agora potencializada pela condição social desfavorável e pela transformação da relação do indivíduo com a cultura, considerando o advento da hipermodernidade.

Neste cenário de mudanças, a própria concepção de cultura transformou-se junto com as transformações sociais. A hipermodernidade (LIPOVETSKY; SERROY, 2011) apresenta outra forma de regime cultural, diferente da anterior vivenciada em que a cultura era a responsável pela transmissão dos valores sociais, tendo como principal meio a literatura.

Transformações que permitem falar de um novo regime de cultura, o da hipermodernidade, em que os sistemas e valores tradicionais que perduraram no período anterior não são mais estruturantes, em que já não são verdadeiramente operantes senão os próprios princípios da modernidade. Além da revitalização das identidades coletivas herdadas do passado, é a hipermodernização do mundo que avança, remodelado que ele está pelas lógicas do individualismo e do consumo. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 13)

É, portanto, sobre as balizas dessa hipermodernidade e da impossibilidade, além do fracasso evidente, de se instaurar no Brasil o projeto civilizatório vislumbrado no século XIX que surgem, nos anos 90 do século XX, em meio a uma política econômica nacional neoliberal responsável por agravar as desigualdades sociais ao longo da década, artistas impulsionados por movimentos sociais capazes de trazer em suas obras a realidade silenciada e escondida no campo da cultura oficial. É neste cenário político-social que o Rap nacional e a literatura marginal-periférica ganha espaço nas periferias do país.

No campo da literatura, o engajamento acerca da escrita de uma literatura capaz de retratar a periferia com olhar periférico faz com que as produções dobrem em pouco tempo e seu consumo cresça, resultando mais engajamento nesta equação. De acordo com Érika do Nascimento, o que mais impressionou em sua pesquisa foi:

a ampliação de obras e práticas associadas à literatura marginal-periférica que agregou ao movimento outras experiências discursivas, assim como de produção, circulação e consumo cultural. Só para citar um exemplo (e correndo o risco de ser bastante arbitrária), em 2005 havia 17 livros publicados, mas até o final de 2010 era possível contabilizar pelo menos 72 obras de escritores da periferia associados à ideia de literatura marginal-periférica. (NASCIMENTO, 2011, p. 103)

Assim, a literatura periférica-marginal foi ganhando espaço e, atualmente, já adentra ambientes fora da periferia. A escrita de Conceição Evaristo, brasileira, de origem periférica, apresenta uma obra em que as mazelas sociais assaltam o leitor de modo a berrar em seus ouvidos “mãos ao alto”, numa rendição cinematográfica. A plasticidade das imagens que em sua obra é possível cooptar, desenha uma realidade crua e cruel da sociedade que vive à margem. Neste artigo, é destacado o conto “A gente combinamos de não morrer”, presente na obra *Olhos D’água*, publicada em 2016.

A linguagem é o principal e o mais relevante aspecto a ser comentado. A análise literária proposta não pretende ser minuciosa, mas capaz de retratar, ainda que brevemente, o modo como a escrita denuncia uma tensão social entre o indivíduo e a sociedade em que está inserido. O conto é narrado por uma personagem feminina que, em uma narrativa acelerada de uma dicção próxima ao estilo do canto Rap nacional, ganha ritmo e é capaz de surpreender. Assim como no Rap, o uso da língua é informal e cria, de acordo com o andamento musical, neologismos: “É como se o medo fosse uma coragem ao contrário. Medo, coragem, medo, coragemedo, coragemedo de dor e pânico” (EVARISTO, 2016, p. 100).

O cenário é impactante e móvel, ora é retratado o morro e personagens trocando tiros, ora é uma mãe acalentando o filho e, nessa toada, revelam-se temas como a fome, violência, lei do tráfico, aborto e culpa católica e uma vida acelerada e tanto precária quanto efêmera.

A abordagem desse conto, assim como a obra da escritora, é de uma força narrativa capaz de discutir o lugar marginalizado do negro, pobre, mulher, mulher preta escancarando uma realidade que ultrapassa a representação literária mimética, mas, conforme Alfredo Bosi, enquanto ação de resistência como forma imanente de escrita, apresenta um ponto de vista único e particular orientado por uma estilização da linguagem com a crueza das ruas.

Chega um momento em que a tensão **eu/mundo** se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (BOSI, 1996, p. 23)

Para a geração contemporânea de escritores de literatura de resistência, marginal-periférica, já não é mais uma escolha a linguagem metaforizada ou o uso de um “eufemismo social”, o compromisso deles é com verdade, ainda que ficcionalizada. Contudo, é preciso dizer que, ao contrário do que Bosi afirma, há sim nesta literatura, produzida contemporaneamente, inclinação ideológica por um país mais equânime socialmente.

No cenário musical, o estilo Rap, que embora seja uma apropriação cultural brasileira, soube demonstrar originalidade na construção musical e temática do estilo, sobretudo nos grupos que tiveram projeção nacional nos anos 90. No Brasil, o Rap Ideológico – “caracterizado por letras didáticas que pregam a paz nos guetos, almejando um futuro distante do universo das drogas e da violência” (NATHANAILIDIS, 2011, p. 3) – dominou a cena artística nesta época e foi, assim com é ainda atualmente, instrumento de denúncia das mazelas sociais, assim como responsável pela formação humanística, principalmente, da parcela marginalizada da população. Com temas raciais, o Rap também é responsável por reabrir a discussão acerca do mito da democracia racial brasileira que pairava no Brasil.

Um dos maiores expoentes desse Rap nacional é, sem dúvida, o grupo Racionais MCs, formado no fim dos anos 80, na periferia de São Paulo. Em 1997, é lançado o álbum que, atualmente, é reconhecido pela crítica musical como “a Bíblia do rap”, intitulado *Sobrevivendo no inferno*. Este álbum tornou-se livro em 2018 somente com o registro de suas letras.

O álbum em questão é elogiável não somente pelo conteúdo expressado como um grito do povo marginalizado, excluído e assassinado nas periferias brasileiras, mas pelo modo como esse “grito dos excluídos” acontece. O fato de ser conhecido como a “Bíblia do Rap” não é por acaso, as referências do álbum com o livro sagrado são muitas. A começar pelo título – *Sobrevivendo no inferno* – e a composição da capa, formada por uma cruz e letras góticas. A primeira canção chama-se “Jorge da Capadócia” e faz referências claras às religiões de matrizes africanas. A segunda canção chama-se “Gêneses” e é uma releitura do texto bíblico feita de forma recitada. E essa canção, em específico, propõe ao ouvinte/leitor o direcionamento temático do disco.

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor.
O homem me deu a favela, o crack, a trairagem, as arma, as bebida, as puta.

Eu?! Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta

Eu tô tentando sobreviver no inferno. (RACIONAIS MCs, 1997)

Não é objetivo deste artigo fazer uma análise pormenorizada da obra, mas apresentar, por essa obra exemplificada, a força do Rap Nacional no debate social instaurado na década de 90 até a atualidade. É por meio de uma estratégia de combate que o Rap nacional aponta o dedo na “cara” da sociedade e denúncia suas perversões.

Ambas as artes, literárias e musicais, portanto, utilizam como linguagem o confronto para se estabelecerem socialmente. E, embora as análises feitas até aqui neste artigo sobre as obras de Nepomuceno e Gama apontam para uma linguagem de aguerrida socialmente, mas ainda apresentada conforme o “padrão civilizatório”, tanto a literatura marginal-periférica quanto o Rap são continuções de uma resistência que começa no cerne da discussão da constituição de uma identidade nacional.

As referências ao início do século já evidenciam como, por meio de muitos mecanismos, se tentou segregar e silenciar as populações negras e suas manifesta-

ções: como o samba, o candomblé, a umbanda e a capoeira. Essas manifestações, porém, possuem um histórico de resistência, se metamorfoseiam e sobrevivem. Esse tipo de *rap* a que nos referimos, por exemplo, com seu *ethos* discursivo marcado pelo confronto, é hoje a ponta de um movimento que tem origens antigas. (NASCIMENTO, 2019, p. 84)

Conclusão

Este artigo pretendeu realizar dois recortes históricos, de momentos distintos do Brasil, para evidenciar as narrativas de resistências nos campos da literatura e da música popular, assim como suas diferentes abordagens sobre o tema. Esse movimento de resistência é um movimento decolonial que se acentua na comparação dos dois períodos históricos analisados. Em ambos os períodos, por mais que, em determinados momentos da história, as narrativas oficiais se negassem a incluir a cultura negra, o negro foi protagonista: tanto em Gama e Nepomuceno quanto na constituição do Rap nacional e na conto e obra de Conceição Evaristo.

Referências Bibliográficas

- AUGUSTO, Antônio. *A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil*. Revista Brasileira de Música: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 67-91, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29355>. Acesso em: 03 ago. 2021.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*. Araraquara, SP, n. 10, p. 11- 27, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>; acesso em: 25 jan. 2021.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.
- CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Trad. Aone-Marie Milon Oliveira. Estudos Históricos, v.8, n.16, Rio de Janeiro, 1995, p. 179-192.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- EVARISTO, Conceição. *A gente combinou de não morrer*. In: Olhos D'água. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. p. 99 – 110.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas de Getulino* (1959). Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-00867.html; acesso em: 07 maio 2021.

LIPOVETSKY, G. SERROY, J. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Depois que os escritores da periferia entraram em cena*. In: NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 101-112. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/pt-br.php>; acesso em: 20 ago. 2021.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB. In: VERMES, Mônica; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Entre literatura e música*. Vitória, ES: EDUFES, 2019, p. 71-98.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi. Das fissuras sociais ao grito pela arte: o rap, a revolta e a política, nos trâmites de uma “nova canção”. 2011. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Recife, PE – 2 a 6 set. 2011, p. 1-15, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2333-1.pdf>; acesso em: 20 ago. 2021.

PIGNATARI, Dante. *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a Invenção da Canção Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade, 2015.

RIBEIRO, Cristina Betioli. Folclore e nacionalidade na literatura brasileira do século XIX. *Tempo (online) (Revista do Departamento e Programa de PósGraduação em História da UFF)*, v.10, n.20, 2006, p.143-158.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. Casa Nostra/Zambia, ZA-050-1, 1997. 1 CDs.

ROCHA, Maristela. O batuque: da resistência à música de concerto. Um olhar sobre “Dança de Negros”, de Alberto Nepomuceno. *NAVA*. São João Del Rei, MG, v. 5, n. 1 e 2, p. 155-173, ago. 2019 e 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32695/21948>; acesso em: 19 abr. 2021.

SANTOS, Eduardo Antonio Estevam. *Luiz Gama e a sátira racial como poesia de transgressão: poéticas diaspóricas como contranarrativa à ideia de raça*. Almanack. Guarulhos, SP, n. 11, p. 707-748, dez. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/alm/n11/pt_2236-4633-alm-11-00707.pdf; acesso em: 20 ago. 2021.

LITERATURA MARGINAL: A GENEALOGIA DE UMA ESCRITA DE RESISTÊNCIA

MARGINAL LITERATURE: THE GENEALOGY OF A RESISTANCE WRITING

Luciana Coronel¹

Resumo: O estudo propõe uma genealogia para o fenômeno da “literatura marginal”, que emerge no sistema literário brasileiro no início do século XXI a partir do agenciamento de Ferréz, ensejando embate fundamental na cena cultural contemporânea através da reivindicação de seus autores por reconhecimento como produtores de cultura. Tendo como o fundamento a concepção de Stuart Hall (2006), que vê no jogo das relações culturais “a luta de classes na cultura”, propõe-se uma linhagem composta por autores historicamente identificados com a margem representada em seus textos. Entende-se ser Euclides da Cunha o primeiro autor nacional a propor, um século antes, uma escrita que se fazia instrumento de denúncia da opressão dos segmentos marginalizados de então, os sertanejos. Lima Barreto, Plínio Marcos e João Antônio oferecem ao longo do século XX uma mudança radical de perspectiva nessa série literária, passando a enunciar a resistência a partir do próprio espaço em que habitavam.

Palavras-chave: Ferréz; literatura empenhada; enunciação marginal.

Abstract: This study proposes a genealogy for the phenomenon of “marginal literature”, which emerges in the Brazilian literary system in the beginning of the 21st century from the agency of Ferréz, giving rise to a fundamental clash in the contemporary cultural scene, through their author’s claim for recognition as cultural producers. Based on the concept by Stuart Hall (2006), which sees in the game of cultural relations “the class struggle in culture”, a lineage composed of authors historically identified with the margin represented in their texts is proposed. It is understood that Euclides da Cunha was the first national author to propose, a century before, a writing that became an instrument of denunciation of oppression for the marginalized segments of the time, the sertanejos. Lima Barreto, Plínio Marcos e João Antônio offer throughout the 20th century a radical change of perspective in this literary series, starting to enunciate resistance from the very space in which they lived.

Key words: Ferréz, committed literature, marginal enunciation.

1 Professora da Fundação Universidade de Rio Grande – FURG. E-mail: lu.paiva.coronel@gmail.com

A marginalidade literária da produção negra não é uma opção estilística formal, ato contracultural, estilo de vida ou expressão de vanguarda, nesse momento. É a indissociabilidade de uma produção literária à situação de seu grupo cultural, a internalização dos fatores externos à obra.

Mário Augusto da Silva

A consideração de Mário Augusto da Silva que abre este artigo, constante de seu monumental estudo *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil* (1960-2000), indica uma condição marginal que se identifica não apenas com a produção literária de autores negros, a que é diretamente atribuída, mas se estende ao conjunto dos assim chamados autores periféricos, cuja origem social acaba por condicionar uma inserção desprestigiada no interior do sistema literário brasileiro contemporâneo hegemônico, internalizando-se no âmbito da cultura estigmas arraigados na vida social nacional desde os primórdios da colonização, ancorada na escravidão, e ainda não superados nos marcos de um Estado nacional republicano já centenário.

É, portanto, no longo processo de nossa própria formação social nacional e, mais especificamente, nos impasses que este Estado republicano desde os primórdios abarca, gerenciando conflitos sem jamais erradicar privilégios herdados do período escravista, perpetuados ainda que incompatíveis com a noção plena de espaço “público” que deveria representar, que encontramos a chave básica de entendimento da condição marginal de importantes autores da safra mais recente em relação ao cânone das letras nacionais, confirmando o entendimento do teórico jamaicano Stuart Hall acerca do que expressa o jogo das relações culturais: “a luta de classes na cultura” (HALL, 2006, p. 242).

Buscando entender as raízes da marginalidade literária atual, pode-se tomar a produção literária brasileira que emerge no alvorecer do século XX, na sequência da tentativa de implantação do que deveria ser uma *res publica* no país, e nesse contexto identificar, de acordo com João Camilo Penna, que “foi sem dúvida Euclides da Cunha quem flagrou, pela primeira vez, a topografia da margem e da marginalidade brasileira, sob a forma de uma dupla margem geográfico-histórica, a selva amazônica do alto Purus e a cidade sitiada de Canudos.” (PENNA, In: FARIA; PENNA; PATROCINIO, 2015, p. 46) Deste modo, “o local histórico, matricial, da margem brasileira tem um nome: sertão.” (PENNA, In: FARIA; PENNA; PATROCINIO, 2015, p. 48).

O sertanejo é, para Penna, o primeiro representante da margem no imaginário nacional contemporâneo, e esse estatuto marginal prolonga-se no presente. Euclides da Cunha foi o primeiro autor do século XX a aproximar a literatura da marginalidade social brasileira, revelando a consciência de um país dividido que o escritor percebeu não caber nas chaves conceituais que a formação de engenheiro militar adepto do progresso e da ciência lhe fornecia. Assim, as oposições correspondentes entre cidade e sertão, civilização e barbárie, não davam conta de explicar o que viu em Canudos, pois, se os sertanejos agiam de modo primário, não era diferente a conduta dos soldados, que os executavam em nome de uma ordem republicana que já se mostrava excludente e arbitrária.

A constatação de traços identitários comuns e compartilhados entre os que agiam em nome da cultura e da razão e seus adversários, considerados bárbaros e supersticiosos, é

fundamental para a construção de um entendimento da literatura marginal que manifesta-se em solo nacional no século XXI para além do binarismo que propõe a margem em oposição ao centro, como zonas estanques e sem contato. Longe disso, a leitura que ora se apresenta da nova leva de autores que rasuram com sua rebeldia ideológica incontível a imagem de uma literatura comportada as entende como vozes que emergem da tensão permanente entre zonas de conflito na sociedade brasileira:

A formulação enunciativa desde a margem, longe de se compreender pelo processo opositivo com a ideia de centro ou cânone, está a serviço da constituição de um *topos* mais complexo, para o qual confluem forças estéticas, éticas e políticas, que, para além de configurarem um lugar a partir do qual se pode contestar o *status quo*, promove a ampliação de uma zona fronteira, de convivência tensa entre instâncias distintas da formação cultural brasileira [...]. (FARIA In FARIA; PENNA; PATROCINIO, 2015, p. 482).

Entendidas, assim, como portadoras de novas fagulhas de sentido que cruzam a fronteira dos sistemas culturais constituídos e em confronto na cena atual, as enunciações marginais no âmbito da literatura mais recente mostram-se reveladoras de conflitos que, muito longe de serem próprios de sua borda periférica, dizem respeito ao todo da vida social nacional. Walnice Nogueira Galvão (In CUNHA, 2004), em estudo crítico sobre *Os sertões* aponta exatamente para a necessidade de articulação dos gritos que emanavam da margem do arraial ao centro das instâncias privilegiadas do país, no sentido de compor uma totalidade histórica passível de abarcar os dois lados da moeda.

Para Walnice, as duas partes em luta na campanha de Canudos, soldados e sertanejos, sendo membros da mesma nacionalidade, sofriam a modernização em curso no país à época de modo radicalmente distinto: para os primeiros ela significava a abertura de inúmeras oportunidades de auto-desenvolvimento, enquanto para os outros, era a causa de dores e perdas irreparáveis, inclusive da vida, ceifada sem piedade quando colocavam-se no caminho do progresso:

Tanto Euclides acreditava na modernização que termina por condenar a guerra, no fecho do livro, dizendo que os canudenses deviam ter sido tratados à cartilha e não à bala, concluindo pela ilusão ilustrada de acreditar na educação como panacéia para a iniquidade. (GALVÃO In CUNHA, 2004, p. 4)

Em *Os sertões* revela-se, portanto, não apenas a violência brutal com que a jovem República decepava o futuro de seus filhos mais vulneráveis, dizimados para que a história do país avançasse a passos velozes sem que a noção de cidadania fosse ampliada e universalizada. Revelam-se também ali os defeitos estruturais da nascente modernização brasileira, que se mostrava já nos primórdios excludente, seletiva e concentradora de benefícios como em poucos lugares se viu. A denúncia da exclusão contida na voz da periferia do século XXI dá sequência a essa queixa, mostrando os desdobramentos perversos do processo modernizador no cenário presente.

“A verdade [...] é subjetiva, provém menos dos fatos que de sua hermenêutica”, essa é, segundo Massaud Moisés (2001, p. 227), a descoberta aterradora do engenheiro positivista Euclides da Cunha, testemunha ocular da História em um massacre perpetrado pelos segmentos esclarecidos contra os miseráveis tomados por fanáticos, pela arrogância de sua razão, que lhes impedia de enxergar as necessidades do outro e de entender “a verdade” contida nos clamores dessa alteridade. Moradores de favelas, morros, comunidades e presídios seguem sendo chacinados até os dias de hoje em razão do mesmo desconhecimento acerca da sua alteridade indesejável.

Se Euclides da Cunha tematizou pela primeira vez em *Os sertões* (1902) a margem no âmbito da literatura brasileira do século XX, não restam dúvidas de que foi Afonso Henriques de Lima Barreto o primeiro representante da margem urbana nacional, sendo etnicamente mestiço, socialmente pobre e ainda geograficamente suburbano, a inserir-se no seletivo terreno dos escritores, com a publicação de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909). A seu respeito, discorre a biógrafa Lilia Moritz Schwarcz:

Afro-descendente por origem, opção e forma literária, Lima Barreto combateu todas as formas de racismo [...] e desenhou seus personagens com particular ternura. Eles eram diferentes daqueles que o público estava habituado a encontrar nos romances que faziam sucesso então. Suas religiões híbridas destoavam do catolicismo oficial e imperante; os protagonistas variavam nos tons expressos na cor da pele, e moravam em locais mais distantes do centro da cidade, que ressoavam um passado africano. Uma África afetiva e pessoal, “da margem de cá”, um continente imaginado e recriado no país. (SCHWARCZ, 2017, p. 10).

A militância exercida contra o preconceito racial através da literatura nos primórdios de uma República eugenista conformava-se, é sabido, por meio de personagens e enredos em que se reconhece a presença do espaço biográfico do autor. Tematizando “de dentro” a vida precária e sem *glamour* dos subúrbios cariocas, de que as belas letras de seu tempo não tratavam, e ainda se expressando por meio de uma linguagem fluente e desambiciosa, que, segundo Alfredo Bosi (1982, p. 360), oportunizou uma “descida de tom” muito benéfica à ficção em língua portuguesa, Lima Barreto teve recorrentemente negado o estatuto literário das suas produções, consideradas por muitos demasiado “jornalísticas”. Esta herança maldita o patriarca dos marginais deixa como legado aos autores provenientes das margens atuais, nas quais também comparece a indissociabilidade entre o vivido e o narrado.

Tal aspecto já havia comparecido antes da emergência dos autores autointitulados “marginais” na escrita de Carolina Maria de Jesus, que, com *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), deu continuidade à saga de escritores alijados da literariedade devido à sobreposição de uma origem social desprestigiada às formas de uma enunciação autoral profundamente enraizada na vivência no espaço de um espaço marginal. Ainda que sua obra conformasse a seu modo uma denúncia das condições de vida miseráveis dos habitantes das favelas, boa parte deles sendo afro-descendentes migrados do nordeste do país, dificilmente a mesma seria identificada com a pauta da literatura marginal que surgiria cerca de quarenta anos depois, em razão da ausência na mesma de um enraizamento identitário na margem como fundamento do texto:

Um termo injurioso constitui uma sociabilidade negativa; este mesmo termo pode, no entanto, ser abraçado, saudado, afirmado, e utilizado estrategicamente para nomear um coletivo ativo e ativista, militante. O termo é utilizado pela afirmação localizada, apropria-se de sua herança negativa, inverte o estigma. [...] Apropriar-se dele é inverter o sentido da injúria, é transformar a marca do estigma em marca de circulação de um coletivo. O bonde chamado desejo. (PENNA In: TENNINA; MEDEIROS; PEÇANHA; HAPKE, 2015, p. 14).

A ressignificação do termo “marginal” é o fundamento identitário dessa nova safra de autores, como em Carolina não é.² Ele passa a ser adotado com orgulho pelo coletivo liderado por Ferréz desde o “Manifesto Terrorista”, que abre o conjunto de edições especiais sobre Literatura Marginal, lançadas pela revista Caros Amigos e intituladas “Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia”, publicadas nos anos de 2001, 2002 e 2004. Partindo dessas edições, Ferréz publicou o livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005), marco de afirmação de uma nova forma de enunciação literária, como se verá a seguir.

Antes desse episódio de absorção e processamento criativo das marcas da discriminação historicamente sofrida pelo povo das bordas urbanas, que elabora síntese nova de uma condição subalternizada, houve no contexto histórico brasileiro contemporâneo outras ocorrências da reivindicação por uma condição marginal no terreno das letras nacionais, como a de Plínio Marcos e João Antonio, que trazem no bojo de sua criação o fio comum da incontível vocação para transgredir padrões e cruzar a borda da área de permanência autorizada pelo *stablishment*.

Enraizados em uma condição social desfavorecida, autores como Plínio Marcos e João Antonio trariam à cena no período da ditadura militar representações de uma marginalidade sofrida pela dinâmica de uma sociedade excludente e autoritária. Uma marginalidade inescapável para a qual buscam, cada um a seu modo, as formas de expressão. Uma marginalidade que não deixa de ser por eles conhecida, sendo ambos residentes em zonas periféricas e companheiros próximos dos dramas de vida que identificam seus personagens.

Tematizando “as quebradas do mundaréu” por meio de cenas em espaços como a prisão, os prostíbulos, as ruas, nos quais vasta gama de personagens vive a opressão e a miséria econômica e afetiva, Plínio Marcos encarna ele próprio o papel de maior personagem marginal que pudera alguma vez criar, tendo sido funileiro, ator de circo, jogador de futebol, entre outras atividades antes de se dedicar à literatura, ao teatro e à crônica, nos quais consagrou-se em vida sem jamais abandonar o compromisso de fé com os perdedores da sociedade:

Não me deixem sozinho agora que estou com mais do que mereço, meus amigos e irmãos. Superem meu temperamento difícil, meu modo agressivo, e não me deixem sozinho. Não me deixem, nem por um minuto, mudar o meu rumo, me confundir, me enroscar, me levar a sério, acreditar no nome do jornal. Agora, mais do que nunca, eu preciso dos perdedores do meu lado, preciso dos encar-

2 Discuti esse tópico em artigos como “O direito de sonhar em Carolina Maria de *Jesus*”. Ver nas referências finais.

cerados, dos perseguidos, preciso dos cassados e dos impedidos de participar da vida nacional. Preciso dos que anseiam por justiça e dos desesperançados. Preciso dos famintos e dos enfermos. Preciso dos meus fantasmas de sempre. Porque eu não quero nada sem estar com eles. (MARCOS apud CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, s/p).

João Antonio, discípulo confesso de Lima Barreto, a quem dedicou todos os seus livros, tematizou nos mesmos a geografia física e humana das margens urbanas, protagonizada pelos trabalhadores e malandros, em jogos de sinuca, prostíbulos e botequins, onde transcorre a vida desregrada do submundo da boemia suburbana. Morador desse espaço e autor empenhado em traduzir sua imagem em literatura, o autor de *Abraçado ao meu rancor* é citado por Ferréz, ligando os pontos entre sua literatura e a dos autores periféricos do século XXI e delineando mais um ponto da linhagem marginal encabeçada por Lima Barreto:

Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons. (ANTONIO apud FERRÉZ, 2005, p. 14).

Ainda que Ferréz se coloque em continuidade com a proposta de João Antonio, baseada na reivindicação de uma autenticidade advinda da experiência nas margens como base da criação literária sobre os marginalizados, João César de Castro Rocha lê a emergência de personagens da nova safra marginal de autores encabeçada por Ferréz em ruptura com a assim chamada “dialética da malandragem” (originalmente presente no ensaio crítico de Antonio Candido sobre *Memórias de um sargente de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida) e constitutiva do universo simbólico do autor de *Malagueta, perus e bacanaço*, notabilizado pela maestria com que pintou os malandros no cenário paulista em seu ocaso histórico.

A “dialética da marginalidade”, segundo o crítico e professor da UERJ, seria uma forma emergente de compreensão do país, oriunda de representações desvinculadas da velha lógica da conciliação por meio de uma crítica certa da desigualdade social que teria em *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, o seu ponto de eclosão. A hipótese de uma disputa simbólica entre ambas as dialéticas baseia-se na presença de um teor inédito de violência avassaladora como elemento central da representação da sociedade em obras recentes, boa parte das quais identificadas com o rótulo de “marginal”. Desenhando uma imagem de destruição implacável dos laços de sociabilidade baseados na cordialidade, o modelo da dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais:

Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente

da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro. (ROCHA, 2004)

A evidência de diferenças sociais e a impossibilidade da conciliação de classes são nítidas no manifesto “Terrorismo literário” (2001), através do qual Ferréz anuncia a emergência da Literatura marginal no sistema literário nacional. O termo é oriundo da canção “Capítulo 4 versículo 3”, do grupo de rap *Racionais Mc’s*, cuja letra diz: “[...] Eu tenho uma missão e não vou parar/ Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/ Minha palavra vale um tiro... eu tenho muita munição.” Em seguida se apresenta o “terrorista da periferia”, identificado com a “fúria negra, [que] ressuscita outra vez” no ano de 1997 D.C., ano do lançamento do cd *Sobrevivendo no inferno*, no qual encontra-se a canção (RACIONAIS MC’S, 1997).

O termo “terrorismo” na certidão de fundação desta vertente literária aponta para a ideia de missão política conjugada ao uso da violência, ainda que se trate de uma violência de teor simbólico, pois é a palavra que “vale um tiro”, trata-se de uma “palavra arma”, a ser empunhada pelos autores “marginais” em sua escrita que ataca o *stablishment* literário, avisando aos seus gestores, críticos especializados, produtores culturais variados e mesmo aos leitores: “não precisamos da sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos. (FERRÉZ, 2005, p. 10).

É notória a sintonia da proposta agressiva da literatura marginal com o rap, sobretudo com o grupo *Racionais MC’s*, que, segundo Maria Rita Kehl, é capaz de “simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado), de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão.” (KEHL, 2000, p.215).

Tomando de assalto a cena literária, o líder e agenciador dos autores da periferia reforça, por um lado, o imaginário usualmente atribuído à marginalidade, recorrendo a um léxico que costuma acompanhar as representações da marginalidade, violência, tiros e armas. Por outro lado, aspira a contrariar o estigma hegemonicamente atribuído ao termo, dignificando a condição que se abriga no mesmo. Assim, Ferréz lança mão de uma estratégia de deslizamento de sentido, tornando o conceito autorreferido uma espécie de medalha, que se porta com orgulho, principalmente porque se trata de uma identidade “marginal” compartilhada, impregnada do sentido de irmandade.

Dispensando o selo da aprovação daqueles que estão no centro da vida literária, ele os coloca à margem dos seus interesses: “a própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados” (FERRÉZ, 2005, p. 9). Esta literatura faz das margens o centro de uma nova forma de produção escrita, marginalizando o centro da vida cultural e pretendendo-se autônoma e dotada de força propulsora própria, calcada nas injustiças seculares de nosso país: “Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade, tudo vai continuar, muitos querendo ou não.” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Sem deixar de trazer as marcas da verossimilhança realista, os textos dos autores marginais que despontam no início do século XXI não se encaixam exatamente nos moldes da

convenção realista herdada do século XIX. Trata-se, segundo os organizadores de *Modos de margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*, de um “realismo experiencial”: “o que se lê são experiências vividas, mesmo e sobretudo quando reconstruídas ficcionalmente.” (FARIA; PENNA; PATROCÍNIO, 2015, p. 20).

É inequívoca a dimensão utópica presente nessa enunciação proveniente das zonas de pobreza e exclusão, que ambiciona mais do que a representação simbólica da experiência de vida nesta região brutalmente inóspita, ambiciona atuar em prol de sua transformação: “Literatura de rua, com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal sim, trazer melhoras para o povo que constroi esse país mas não recebe sua parte.” (FERRÉZ, 2005, p. 10). Segundo o criador do selo “marginal”, esta especificação não constitui uma opção, mas deriva de uma constatação lúcida acerca do funcionamento excludente do campo cultural hegemônico:

Cansei de ouvir:

Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.

E nunca cansarei de responder:

- O barato já tá separado há muito tempo, só que do lado de cá ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá, mal terminamos o ensino dito básico. (FERRÉZ, 2005, p. 13).

A literatura marginal inaugura, portanto, a perspectiva da margem como *locus* inédito de enunciação literária no país. Não por meio de uma separação segregadora de si em um gueto, mas por meio de um rótulo de diferenciação que evidenciaria, segundo seu criador, a divisão existente na sociedade, que seria replicada no âmbito da criação literária, independente da vontade de seus protagonistas. Érica Peçanha do Nascimento, estudiosa da literatura de periferia, define em *Vozes marginais na literatura brasileira contemporânea* que o isolamento é traço central da identidade dos textos marginais: “A ideia essencialista de uma cultura da periferia, defendida pelos escritores estudados, e exclusiva dos moradores das periferias, pressupõe um mundo à parte.” (NASCIMENTO, 2009, p. 56).

A periferia não é, no entanto, um mundo à parte. Ela é a parte mais vulnerável da cidade, mas faz parte desta. É o outro lado da riqueza concentrada no centro. A cidade é uma só, mesmo que as diferenças sociais criem um muro de segregação em sua paisagem. O essencialismo contido na identidade “marginal” é, portanto, uma inteligente estratégia discursiva de diferenciação destes autores em um todo maior no qual dificilmente teriam visibilidade sem um nome impactante, capaz de lhes dar destaque.

Trata-se, assim, de uma interessantíssima maneira de inserção em um meio elitista e discriminador como o literário. O termo “marginal”, ainda que ancorado em uma opressão secular em nossa história, não aponta, no entanto, para uma condição fixa, imutável, mas para um estado provisório e contingente, passível de manutenção ou não dependendo das disputas que se travam no interior do sistema literário pelos diferentes sujeitos enunciado-

res e da capacidade de cada um de se impor. Ocorre que muitas vezes sujeitos autorais marginais ou mesmo suas formas e temas sejam absorvidos pelas mídias hegemônicas.

Boaventura de Souza Santos discorre acerca desse processo: “A diferença cultural subverte as ideias de unidade e uniformidade culturais na medida em que se afirma a partir de práticas enunciativas que são vorazes em relação aos diferentes universos culturais de que se servem.” (SANTOS, 2010, p. 237). Fora de qualquer unidade ou uniformidade, pensamos os textos de Literatura Marginal como enunciados que, se podem ser abarcados pela dinâmica dos sistemas culturais dominantes, por sua vez constituem-se vazados de todos os lados pelas marcas dos diferentes sistemas culturais que compõem a vida urbana contemporânea, na qual está incluída a periferia.

Na escrita das margens estão representados, portanto, de modos variados e com distintas formas de expressão, temas específicos como a violência, o tráfico, a precariedade de serviços básicos, a força da religiosidade popular de matriz africana, as gírias da oralidade periférica, mas também temas mais amplos, pertinentes à sociedade contemporânea em seu todo, tais como a dinâmica consumista da televisão, os termos que compõem o idioma maior da informática, dos *games* e das redes sociais.

Não poderia ser de outra forma, uma vez que “as crises da literatura e da sociedade de classes são irmãs” (SCHWARZ, 1979, p. 147). Se a sociedade abarca em seu seio a população que constroi a riqueza do país, e ao mesmo tempo a renega enquanto conjunto de cidadãos capazes de produzir arte e cultura, a literatura que esta produz não poderia deixar de expressar esse desajuste e essa sede de empoderamento da parte de uma leva de autores que, a partir de 2000, ousam lançar ao país seu grito coletivo nos moldes de um “mutirão de palavras”. (RODRIGUEZ, 2003).

Uma vez que não há a margem como *locus* estanque de enunciação, estamos todos implicados na dinâmica literária na qual a literatura marginal emerge e busca legitimação. Este artigo pretendeu ser um gesto simbólico de promoção dessas vozes, que falam por si e dispensam mediadores, mas cuja dicção pode ser expandida no terreno da vida acadêmica por meio de sujeitos pesquisadores empenhados na luta por uma cena literária mais democrática, mais inclusiva e mais utópica.

O crítico Flávio Aguiar, partindo do olhar auspicioso de Franklin Oliveira, acreditou ser possível desentranhar uma leitura de esperança de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, escritor apontado como o ponto de partida da linhagem identificada com a temática das vozes marginais na literatura brasileira no limiar do século XX. Em um momento nacional repleto de angústia e susto como este que vivemos, a breve apresentação das vozes marginais que fizemos não pretende mais do que alinhar-se à vertente da crítica literária empenhada nesta insistência teimosa da esperança, por isso recorre a suas palavras: “A leitura aqui proposta retoma o possível fio de esperança. Não mais que fio, não mais que possível. Porém não menos.” (AGUIAR, 1999, p. 170).

O fio de esperança possível parece hoje tênue, quase invisível. Mas não nos resta outro caminho para construir qualquer perspectiva de futuro. Por isso nele apostamos neste estudo, que resgata a linhagem dos autores identificados primeiramente com a temática marginal e na sequência com a enunciação marginal propriamente dita, alimentando o sonho de uma cultura inclusiva e plural neste país avariado pelos ventos da intolerância e do autoritarismo.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Flávio. A volta da serpente. *Língua e literatura*, n. 25. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 169-189. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/lingueliteratura/issue/view/7915/375>. Acesso em: 10 set. 2021.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CONTRERAS, Javier; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não tem voz*. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.
- CORONEL, Luciana. O direito de sonhar em Carolina Maria de Jesus. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LICARÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia. *Literatura e resistência*. Porto Alegre, Zouk, 2018, p. 111-125.
- FARIA, João Alexandre. A margem como utopia – a ginga na poesia de Allan da Rosa In: FARIA, João Alexandre; PENNA, João Camilo; PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani. *Modos de margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 482-502.
- FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p9-14.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. In: CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Campanha de Canudos*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2004.
- HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra?. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. org. Liv Sovik, trad. Adelaine La Guardia Resende, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 317-330.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 6.ed., São Paulo: Francisco Alves, 1960. (Contrastes e conforntos, v. 1)
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 3.ed., São Paulo: Ática, 1994.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9.ed., São Paulo: Ática, 2007.
- KEHL, Maria Rita. A fátia orfã: o esforço civilizatório no rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, Maria Rita (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 209-244.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura brasileira*. Vol II: Realismo e Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 2001.
- NASCIMENTO, Érica Pessanha do. *Vozes marginais na literatura brasileira contemporânea*. Rio de

Janeiro: Aeroplano, 2009.

PENNA, João Camilo. Jagunços, topologia, tipologia. In: FARIA, João Alexandre, PENNA, João Camilo, PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani. *Modos de margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 46-75.

PENNA, João Camilo. Margem entrevista. In: TENNINA, Lucía, MEDEIROS, Mário; PEÇANHA, Érica; HAPKE, Ingrid. *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 13-19.

RACIONAIS MC'S. Capítulo 4 versículo 3. In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. CD, São Paulo: Gravadora Cosa Nostra, 1997. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/capitulo-4-versiculo.html#ixzz2j1cMBjIA>. Acesso em: 30 set. 2021.

ROCHA, João César de Castro. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais, 29 fev. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>. Acesso em: 04 maio 2012.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 22. Brasília, p. 47-61, jan./jun. 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3.ed., São Paulo: Cortez, 2010. (para um novo senso comum, v. 4)

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da malandragem”. In: ARINOS, Afonso et alii (org.). *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p.147.

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

LITERATURA MARGINAL COMO PROJETO DE RESISTÊNCIA: UMA LEITURA A PARTIR DE TRÊS ROMANCES DE FERRÉZ

Ricardo José dos Santos Neto¹

Resumo: A partir do estabelecimento da literatura como campo do conhecimento, regras e valores instituídos por estudiosos passaram a indicar o que é ou não literatura. A literatura se tornou altamente seletiva e reacionária, pois se baseou no gosto de determinada classe social negando textos que não se enquadrassem em seus padrões. Passou a considerar textos e escritores fora de seu eixo como literatura marginal. Todavia, em contraposição a esse estigma negativo, nos últimos anos do século XX, surgiu uma nova modalidade literária que passa a se denominar literatura marginal em contraposição à aceção negativa empregada aos que foram classificados sob essa marca. Dentre os escritores dessa modalidade destaca-se Ferréz. Aqui será feita breve análise de seus três romances com a finalidade de demonstrar a força desse movimento, sua forma de resistência aos preceitos literários institucionalizados e seu caráter de denúncia à violência que estão submetidos comunidades periféricas e sujeitos marginalizados.

Palavras-chave: Literatura marginal; Resistência; *Capão pecado*; *Manual prático do ódio*; *Deus foi almoçar*.

Abstract: From the establishment of literature as a knowledge field the rules, and values institutionalized by the scholars started to indicate what is or not literature. The literature becomes highly selective and reactionary because it is based on the taste of certain social classes denying texts that don't frame into its stands. Starts to consider texts and writers out of their axis as marginal literature. However, in contrast to this negative stigma, in the last years of the century 20th, arose a new literary modality called marginal literature, in contrast to the negative sense given to the authors that were marked under this sign. Among the writers of this modality stands out Ferréz. Here will be briefly analyzed his three romances. The finality is showing the force of this movement, its resistance form to the literary traditions, and its character of denunciation to the violence that is submitted to peripheral communities and marginalized subjects.

Keywords: Marginal literature; Resistance, *Capão pecado*; *Manual prático do ódio*; *Deus foi almoçar*.

¹ Doutorando em Literatura Brasileira (na área de pesquisa História, Cultura e Memória) pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFMG. E-mail: ricardojsn@gmail.com

Introdução

Com o estabelecimento da literatura como campo do saber, ao longo dos anos, construiu-se um setor hegemônico que impôs à literatura certa seletividade, pautada em tradições e gostos específicos. A escrita literária que não se enquadrava no padrão estético exigido pelo gosto e pela tradição era, ou ainda é, colocada à margem. No Brasil, onde a tradição hegemônica influencia fortemente os estudos literários, muitos dos textos que não atendem ao gosto são colocados à margem e classificados pela crítica sob o rótulo de literatura marginal. A partir do fim da década de 1990 essas publicações passam a ganhar força devido ao desejo dos sujeitos marginalizados se expressarem por si mesmos. Em sua maior parte, a produção marginal emerge das periferias e favelas. Um dos expoentes dessa literatura é Ferréz, que ganha notoriedade com a publicação de seu primeiro romance, *Capão pecado*, obra marcada por uma narrativa que aborda elementos crus da realidade dos habitantes do Capão Redondo, um dos bairros mais violentos do Brasil e, ainda, surge como um forte elemento de contestação à hegemonia literária. A partir do romance e de articulações literárias do escritor que permitiram a publicação de coletâneas de literatura marginal, pode-se dizer que se tem o nascimento de uma nova modalidade literária.

A literatura marginal a partir dos moldes organizados por Ferréz leva em conta os espaços e as formas de representação dos sujeitos marginalizados e se sobressaem como elemento de resistência, como já mencionado, à hegemonia literária e às formas de relações baseadas no consumo. A intenção nesse estudo é delinear alguns desses aspectos a partir dos três romances publicados pelo escritor.

Um breve panorama sobre a literatura e o cânone

A literatura é um campo da produção humana propício para observação dos sujeitos e de sua relação com a sociedade onde vivem e com outros sujeitos. A literatura é fonte criadora de uma realidade toda própria, como aponta Antonio Candido, muito embora com relações estreitas com o que se convencionou chamar realidade.

A partir de seu estabelecimento como campo, os estudiosos da literatura propuseram regras e valores que passam a indicar o que deve ou não ser considerado texto literário. Assim, passa a ser considerado literatura textos que tenham uma técnica sofisticada de uso da linguagem e o uso de uma estética composicional que pretensamente eleve a linguagem a um patamar superior. Essa postulação, ironicamente, não é de todo positiva, já que a ciência literária passa a negar a própria literatura e exclui de sua agenda as literaturas ditas “mal” escritas, “populares”, ou de “massa”. Como aponta Raymond Williams, em sua obra *Literatura e marxismo*, a ideia de literatura se consolidou em uma base de classe social inerente ao “conhecimento culto” e se tornou um campo seletivo e altamente definidor, pois passa a ser regida e convencionada pelo “gosto”: “nem toda ‘ficção’ era ‘imaginativa’: nem toda ‘literatura’ era ‘Literatura’” (WILLIAMS, 1979, p. 56).

Dois exemplos de concepções sobre o literário são ilustrativos dessa visão. Na concepção kantiana o texto literário deve estar relacionado a critérios exclusivamente estéticos. Ainda, no espectro filosófico, no escopo hegeliano, o literário deve ser para si sua própria

significação, pois seu conteúdo só ganha essencialidade ao ser elaborado em uma estética linguisticamente superior, onde uma palavra no texto consiga expressar estranheza à própria linguagem, para que o dizer literário não seja reduzido a uma simples declaração de banalidades, fugindo do padrão comunicativo corriqueiro.

Desta maneira a produção de um texto literário deveria estar vinculada à capacidade de o sujeito elaborar textos que ultrapassem os limites da linguagem e ser exclusiva dos sujeitos altamente letrados.

Boa parte da academia, por muito tempo, seguiu estritamente essa normatização através do pensamento de teóricos da literatura como Harold Bloom, que veem como essencial para o texto literário canônico ocidental os seus princípios de seletividade muito estritos (BLOOM, 2001). No cânone montado por Bloom, por exemplo, não são contemplados textos de mulheres, de africanos, só é registrado um latino-americano.

Vê-se esse posicionamento como autoritário e extremamente reacionário, visto que rechaça qualquer texto que não alcance o exigido “primor técnico” e implica a exclusividade literária a uma elite que quer manter seu privilégio e hegemonia dentro do campo.

Muitas dessas ideias se disseminam em cursos de Letras pelo Brasil, como aponta o professor Jaime Ginzburg em um estudo sobre o valor estético do cânone e a teoria autoritária da literatura (GINZBURG, 2004). Ginzburg diz que as implicações da difusão de ideias como a de Harold Bloom disseminam elementos autoritários que incidem na formação de leitores, colocando em xeque a diversidade e o multiculturalismo. Empregada desta maneira, a literatura passa a ser um produto ideológico legitimado pela classe dominante, que impõe seu gosto artístico literário. Tudo aquilo que não se enquadra dentro desse gosto é colocado de fora do “fazer literário”, sendo inferiorizado e marginalizado.

Muito embora o Movimento Modernista tenha tentado quebrar essa hegemonia elitista no Brasil através da inserção da manifestação popular na arte, ainda hoje, percebem-se manchas de rejeição à heterogeneidade em nossa literatura, pois ainda há forte apelo classista voltado para o gosto nas academias.

O fator hegemônico literário incide diretamente sobre o escritor, pois se esse não tiver a mesma visão que corrobore o postulado pelo padrão, não será visto como escritor. Pierre Bourdieu percebe que a definição de escritor está alinhada a uma definição estrita e restrita. Isso porque ser escritor significa ser produto de uma série de exclusões e rejeições, já que a função é medida pelos que decidem arbitrariamente quem deve ser chamado de produtor literário (BOURDIEU, 1996).

O texto ou escritor que não estejam sob o referido gosto e que não estejam dentro das normas ou padrões estéticos exigidos e definidos pela tradição literária são categorizados sob a pejorativa rubrica de literatura marginal.²

² É importante frisar que o sentido de marginal aqui não é aquele que é aplicado juridicamente, ao sujeito perigoso que comete atos criminosos contra a sociedade. Aqui, o termo marginal é usado dentro de uma categorização sociológica e refere-se aos sujeitos vitimados por processos de marginalização social.

Capão pecado e a literatura marginal

Nos últimos anos do século XX, surgiram focos de resistência que se contrapõem às ideias canônicas e aos padrões por elas impostas, a partir de escritores que até alguns anos atrás seriam vistos como improváveis dado suas origens, escolaridade e lugar de fala. Essas escritas se apresentam autônomas aos padrões esteticizantes delimitados pelo gosto que se configurou como forma de poder dentro do campo literário, visto que o “poder não apenas reprime, mas também produz um modo de individualização que é aquele que nos conduz a buscar e tentar liberar uma identidade perdida” (CASTRO ORELLANA, 2012, p. 39).

É nessa busca da identidade perdida que vemos surgir no cenário literário brasileiro um movimento que tem como intensão reivindicar o espaço negado nas artes e na literatura. Esse movimento é conhecido como literatura marginal.

Pode-se ter ideia do surgimento desse movimento literário a partir da publicação da seguinte manchete na Folha de S.Paulo, em 06 de janeiro de 2001: “Desempregado do Capão Redondo escreve romance baseado em histórias verdadeiras de um dos bairros mais violentos de SP; livro, sem editora, está pronto, mas autor muda trechos quando algum personagem morre na vida real” (FINOTTI, 2000). A reportagem faz referência a Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, e seu romance recém-finalizado, *Capão pecado* (2001),³ baseado nas histórias reais que o autor viu e viveu.

O nome Ferréz simboliza resistência, vem da mistura de Virgulino Ferreira, o Lampião, com o “z”, de Zumbi dos Palmares. Guerreiros, Lampião e Zumbi, como o povo do Capão Redondo, guerreiros brasileiros que inspiram Reginaldo.

Muito embora o cenário em que Ferréz lançou seu livro tenha sido cercado de incertezas, como aponta o periódico que noticia a publicação, o escritor conseguiu solidificar a sua escrita, haja vista que obteve grande êxito nas vendas. Antes de chegar à escrita de *Capão pecado*, o caminho do escritor foi árduo. Filho de uma empregada doméstica e de um motorista de ônibus, Ferréz teve que trabalhar desde cedo para ajudar em casa. Passou pelos mais diversos tipos de trabalho: balconista de padaria, chão de fábrica em uma metalúrgica, ajudante de pedreiro, chapeiro de lanchonete fast-food e arquivista.

Capão pecado é uma obra que demarca o território de Ferréz. Violência, alcoolismo, traição, amor, sexo, alienação religiosa e vícios são os ingredientes que marcam a trama. Por meio de uma linguagem informal, construída a partir da reprodução da oralidade da periferia, é narrada a vida de Rael, rapaz pobre e sonhador que precisa trabalhar para ajudar no sustento da casa. A mãe é empregada doméstica e o pai trabalha na construção civil. O personagem passa muitas dificuldades, pois a maior parte do dinheiro ganho pelo pai, constantemente alcoolizado, é gasta no bar.

Por meio do discurso de Rael, temos contato com os mais diversos tipos de personagens: o pastor, a empregada doméstica, o assalariado, o nordestino, o bêbado, o bandido temido pela comunidade, o jovem desempregado e alienado. Na obra, tudo está condicionado

³ *Capão pecado* não foi o primeiro trabalho literário. O seu primeiro livro foi a antologia de poesias concretas *Fortaleza da desilusão* (1997). O livro foi patrocinado pela dona da empresa onde Ferréz trabalhava à época. Pouco tempo depois do lançamento do livro, ficou desempregado. Começou, então, a vender os exemplares que com ele ficaram nas ruas, em bares, restaurantes ou em qualquer outro lugar em que encontrasse interessados.

à lei da ação e reação, ou seja, todos os atos dos personagens se articulam dentro da visão “aqui se faz, aqui se paga”.

Capão pecado é marcado pela mescla entre realidade e ficção e pelo interesse em apresentar o universo do autor, as pessoas que nele habitam, suas vidas e histórias. O intuito é mostrar a periferia com um olhar a partir de dentro, com o olhar de quem vive tal realidade.

O romance ganha contornos reflexivos, pois a história de Rael e o triângulo amoroso no qual se envolve servem como uma espécie de pano de fundo para reflexões profundas acerca da crítica à alienação que vem pela TV e das sujeições às quais os sujeitos periféricos estão assujeitados. Os personagens de *Capão pecado* desenham uma intrincada trama, tecida com elementos ficcionalizados, certamente, mas com relações muito estreitas com a realidade cotidiana vivenciada pelos habitantes do bairro, o que confere um efeito de “hibridismo entre o caráter documental e ficcional dos textos” (WALTY, 2018, p. 73). Até o fechamento para ser editado pela Labortexto editorial, o autor foi flexível nas alterações em relação à morte de personagens baseados em figuras reais do Capão, o que corrobora a mescla do real e do ficcional do romance, “transformando-o em reflexo do sistema de opressão social vigente no bairro” (PATROCÍNIO, 2013, p. 155).

Pode-se dizer que, com *Capão pecado*, Ferréz inaugura, de fato, uma “nova modalidade literária”, uma “nova literatura marginal”, pois em seu primeiro romance a sua tentativa é de “retratar uma realidade marcada pela vulnerabilidade social, violência e miséria, resultando em uma imagem que se revela mais fiel à percepção do autor sobre seu próprio território” (PATROCÍNIO, 2013, p. 160). Às vésperas do lançamento do romance *Capão pecado*, o próprio Ferréz insere sua literatura no espectro marginal,⁴ termo já usado para designar aqueles que fazem literatura à margem e até contra os padrões e tradições da literatura hegemônica. Apropria-se do termo com uma aspiração diferente, tentando afirmá-lo positivamente em sua comunidade, em busca do fortalecimento literário na periferia e afirmação dentro dos ideais literários que projetou. A postura adotada vai contra as regras literárias estabelecidas pelo cânone e sugerem um ato de insubordinação literária.

Não fui eu quem denominou literatura marginal, na verdade, os jornalistas já chamavam João Antônio e Plínio Marcos de literatura marginal, Carolina de Jesus, que foi a primeira escritora vinda de uma favela.

Então, esses autores já eram literatura marginal, a gente só se apropriou do nome. Porque acredito que tudo que falam para nós [de forma negativa] transformamos para a forma positiva. (FERRÉZ, 2019. YouTube)

Nesse molde de literatura marginal, o autor propõe um projeto contra-hegemônico, de valoração e afirmação dos sujeitos e da cultura da periferia.

⁴ “Quando eu lancei o *Capão pecado* me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip-hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era ‘literatura marginal’ (Ferréz, em fala no dia 20/07/2004) - Depoimento extraído do evento ‘450 Anos de Paulicéia Desvairada’, realizado no CEU Pêra Marmelo, localizado no bairro do Jaraguá, Zona Oeste de São Paulo” (NASCIMENTO, 2006, f. 15).

A ideia de literatura marginal, enquanto modalidade literária, só seria fortalecida um ano depois do lançamento de *Capão pecado*, quando Ferréz já havia se estabelecido como colunista da revista *Caros Amigos*. Em encontro com Sérgio de Souza, fundador e editor da revista, fala da ideia de lançar uma publicação escrita somente por pessoas da periferia. Assim, surge a *Caros Amigos Literatura Marginal – a Cultura da Periferia*, periódico dividido em três atos (partes), que reúne 48 escritores oriundos das periferias de todos os lugares do Brasil. Tal fato “sugeria a existência de um novo movimento de literatura marginal em território brasileiro e indicava um tipo de atuação diferenciada, por parte de tais escritores, no cenário cultural contemporâneo” (NASCIMENTO, 2006, f. 25).

Após a publicação dos três atos em parceria com a revista *Caros Amigos*, é publicado pela editora Agir, com organização de Ferréz, o livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005), contando com 25 textos, dos quais dez já haviam sido publicados nas três edições especiais *Caros Amigos – Literatura Marginal*. A coletânea reúne contos e poemas de autoria de *rappers* e de escritores que, também, já haviam participado das revistas de literatura marginal.

A força, o ideal, o significado e a reivindicação de espaço do movimento de literatura marginal são colocados em evidência a partir de três textos: “Manifesto de abertura: literatura marginal”, “Terrorismo Marginal” (ambos escritos por Ferréz) e, também, no “Manifesto da Antropofagia Periférica” (escrito por Sérgio Vaz).⁵

É a partir dos manifestos e suas reivindicações é que se passa a ter a ideia de literatura marginal. Isso, pois, os manifestos de Ferréz e Vaz, muito embora sejam diferentes em seu teor e na forma de apelo, caminham na mesma direção. Vemos as reivindicações dos marginalizados e periféricos sendo colocadas em pauta por agentes que instrumentalizaram a escrita como forma de resistência, poder e afirmação.

O Manual prático do ódio

O segundo romance de Ferréz, *Manual prático do ódio*, publicado em 2003, mesmo período em que se ocupava de outros projetos, mostrou o amadurecimento da escrita do autor. A trama, assim como no romance anterior, passa-se na periferia e quase sempre com personagens ali residentes, entretanto, retratados com maior profundidade, se comparados ao romance anterior.

O romance traz a história de um grupo que planeja um grande assalto. A realização do crime e a distribuição dos dividendos permitirão que cada um leve uma vida confortável e realize seus sonhos de consumo. O ódio é apresentado em diferentes níveis, “se mostra ora como ódio social”, dados o contexto econômico e as diferenças de classe que causam a desigualdade; ora nas divergências e rixas entre os criminosos, dadas a competitividade e a cobiça.

A narrativa gira em torno do protagonista Regis, criminoso ambicioso e impiedoso, que deseja alcançar a riqueza por meio da criminalidade. Ao unir-se a Lúcio Fé, Celso Cape-

⁵ Os manifestos de Ferréz são reproduzidos nas publicações por ele organizadas, *Caros Amigos Literatura Marginal – a Cultura da Periferia* e *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, respectivamente em 2001 e 2005. O manifesto de Sérgio Vaz, por sua vez, é apresentado na Semana de Arte Moderna da Periferia, evento por ele realizado em novembro de 2007.

ta, Aninha, Mágico e Neguinho da Mancha na Mão, vê a possibilidade de cometer o crime que lhe trará o dinheiro que sempre almejou.

Manual prático do ódio não transpira somente ódio e violência, pois, pela via dos olhos do narrador, é possível atingir o interior dos personagens construídos com profundidade, com dimensões psicológicas bem delineadas. Sobre esse ponto, Adélcio Souza Cruz reflete que o “romance de Ferréz trata, além do ódio, da brutal falência da escolha pelo crime como solução à exclusão do modelo consumista de cidadania” (CRUZ, 2009, f. 180).

O narrador lança um olhar intenso sobre a realidade do sujeito periférico e uma visão particular sobre aquele que está na criminalidade. Por meio de conjecturas sobre a vida de personagens, mostra por que muitos optam pelo crime como caminho para uma pretensa “felicidade” calcada na posse de dinheiro e bens materiais. Desejos a que os periféricos não estão imunes e dos quais se veem excluídos, pois as oportunidades são poucas e as aspirações profissionais escassas.

[...] começou a pensar nas profissões que sobravam para todos que conhecia, quando refletia sobre isso nunca achava algo a que podia se dedicar e ganhar um dinheiro honestamente, a caixa de isopor no farol cheia de água gelada e refrigerante ela não aguentaria carregar por muito tempo no sol quente, imaginava todos fechando o vidro na sua cara, dando risada pelo vidro fumê, ela não conseguiria vender CD do Paraguai da filha do cantor sertanejo, não conseguiria olhar para a foto daquela oportunista o dia inteiro e ver senhoras que não têm o que comer direito juntando as notas de um real para comprar aquela baboseira sobre amor, também não se imaginava ficando em pé na lotação, pedindo para os passageiros se apertarem mais um pouco, pois precisa sempre caber mais um, não seria a empacotadora daquele mercado, de onde todos saíam com os carrinhos cheios e no final do dia de trabalho ela não teria nem o suficiente para comprar o pão e o leite, não se imaginava sendo a catadora de latinha de alumínio para o ferro-velho mais próximo, se abaixando o dia inteiro perante centenas de pessoas para ganhar cinco reais. (FERRÉZ, 2014, p. 209-210)

O trecho reproduz o pensamento de Aninha, que nutria vários sonhos, mas não conseguia ver as aspirações se concretizarem, pois “nas profissões que sobravam para todos que conhecia [...] nunca achava algo a que podia se dedicar e ganhar um dinheiro honestamente” (CHAVES; OLIVEIRA; SILVA, 2010, p. 74) dentro das oportunidades que a vida lhe ofereceria. Por isso, conclui que só teria tal concretização pela via do crime. Essa ideia pode ser percebida dentro da óptica de que

[o] desespero que se instaura nas relações, quase completamente deterioradas, parece advir do desejo e do equívoco de romper/derrotar todas as barreiras discriminatórias “apenas” quando se ultrapassa a “linha da pobreza”. Obsessão que invariavelmente leva alguns membros desse esgarçado corpo social à utilização da violência, como o meio mais rápido de alcançar às benesses trazidas pelo vento do consumo. (CRUZ, 2009, f. 87)

Em um olhar superficial, pode parecer que *Manual prático do ódio* tem como objetivo expor a pobreza e por ela justificar a violência, bem como justificar o criminoso e a criminalidade. Ferréz não justifica o crime, não justifica o criminoso e muito menos seus atos; na verdade, seu trabalho apresenta, pela ficção, a realidade dessas pessoas, os fatos sociais, a violência física e moral, as necessidades e ausências – sobretudo a do Estado – que empurram os sujeitos da periferia para a vida do crime. Na verdade, a obra serve como suporte para a crítica ao modelo econômico vigente, aos apelos consumistas, à distribuição desigual da renda. O romance exhibe as armadilhas montadas para o periférico em relação à sua alienação para o consumo e para práticas que levam esses sujeitos a perderem suas vidas na criminalidade. A pobreza aparece não somente como um problema, mas também como causa da exclusão, da falta de opções e de dignidade. O crime aparece como um caminho possível para quem deseja se inserir na sociedade que valoriza a posse como sinônimo do ser bem-sucedido.

O projeto literário de Ferréz encenado em seu terceiro romance

Deus foi almoçar é o terceiro romance escrito por Ferréz. Relacionado às suas outras obras, o foco e o tema destoam do modelo de escrita que o autor cunhou desde o lançamento de *Capão pecado*, pois aqui o ambiente em que se desenrola o enredo não é a favela. Uma espacialização e um contexto caótico, uma das marcas da escrita do autor, porém, é também marca dessa narrativa, muito embora delineada de maneira diferente. A ação desse romance concentra-se nas relações sociais cotidianas, mas, sobretudo, na crise interior do sujeito. Tal atmosfera interiorizada, pode-se dizer assim, confere à narrativa características do romance psicológico.

É a partir das condições psicológicas que o romance narra a vida de Calixto, homem de meia idade que, segundo o que diz Ferréz em entrevista (JOÃO GORDO, 2016. YouTube), percebe que Deus abandonou tudo a sua volta. O personagem afunda-se em um mal-estar profundo a partir do momento em que Carol, sua esposa, dele se separa e parte com a “pequena”, maneira carinhosa como se refere à filha. Assim, o personagem passa a vagar incessantemente pelas ruas, bares e locais decadentes, sempre imerso em seus monólogos interiores. Suas reflexões e dispersões o deixam mais crítico e inquisitivo em relação ao modo como as pessoas conduzem suas vidas e às regras que seguem em busca de uma “felicidade” sem sentido. Passa, então, a não ver sentido nas coisas e torna-se um ser angustiado. Calixto sente-se impotente diante dos problemas do cotidiano, ante as incertezas da existência. Não se sente como alguém, como um ser que faz parte do mundo, desejando o próprio apagamento enquanto pessoa.

Posto que o romance não se situe em uma favela, não quer dizer que esteja tratando da vida de um personagem de alto poder aquisitivo, que viaja para a Europa ou Disneylândia nas férias, e sim de um cidadão comum que, para manter um padrão médio de vida e não se limitar à pobreza, aceita um emprego de que não gosta e que vive em um bairro suburbano ou operário.

Através da figura de Calixto, Ferréz traz à luz o setor marginalizado da sociedade que emergiu nos últimos dez anos: o remediado, ou a nova classe média. O remediado é uma posição social única, embora tenha conseguido adquirir alguma mobilidade social, ele ainda pertence a uma subclasse urbana [...]

A vida de Calixto é precária, embora seja muito fácil que “desça a escadaria” e reentre em um nível social mais baixo, é quase impossível que ele chegue ao topo da escada e se junte à elite.(HERNÁNDEZ ROMERO, 2018, p. 219-220, traduzi)

Muito embora, em seus contornos geográficos seja diferente dos dois primeiros romances de Ferréz, *Deus foi almoçar* não foge ao projeto literário de Ferréz, pois,

ao mesmo tempo, os três romances possuem uma estrutura disjuntiva, cujos fragmentos são unidos por um mesmo fio condutor: a crítica sociopolítica. Os textos de Ferréz sempre criticam o mesmo alvo: a estrutura e as forma de organização social responsável por manter as práticas de dominação, violência e desigualdade entre as classes. (HERNÁNDEZ ROMERO, 2018, p. 220, traduzi)

O romance trabalha aspectos comuns na escrita de Ferréz: a alienação, a degradação social, a crítica ao modo de vida da sociedade contemporânea e à exploração dos meios de produção, a denúncia da existência de “prisões sem muros”, do marketing excessivo e do impulso para o consumismo.

Deus foi almoçar, segundo o que aqui se defende, não se esquia do projeto de resistência proposto pelo autor e configurado nos textos anteriores. Ao delinear lugares soturnos, sujos, a perambulação pelas ruas e os conflitos internos de Calixto se apresenta como forma de mostrar o caos subjetivo, mas também o caos urbano. O discurso marginal emerge aqui como uma forma de sair do “controle exercido pelo canônico” e como “força de resistência, questionando seus critérios e hierarquias”. Dada a complexidade subjetiva do romance, pode-se ter em vista que Ferréz tenha sucumbido e diluído o seu discurso diante das forças dominantes que tanto critica, no entanto, a profusão da leitura indica que nesse trabalho a marginalidade e a crítica ao meios de produção vigentes e o controle da sociedade mantêm o *status* do escritor em sua “vanguarda” de resistência e engajamento.

O marginal em *Deus foi almoçar* apresenta-se como um solitário, aquele que não se enquadra em nenhum grupo social, artístico ou político, aquele que assume uma atitude de resistência às pressões, sobretudo às do mercado, que transformam a realidade em objetos vendáveis, segundo os interesses de uma classe. Com esse romance, Ferréz propõe uma compreensão mais complexa acerca da marginalidade e suas inevitáveis relações com o centro. (OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2014, p. 34)

Deus foi almoçar direciona o olhar do leitor para uma realidade calcada na subjetividade, para a sociedade dividida em classes, para o modo de vida dos segmentos oprimidos.

Os elementos da realidade dos oprimidos são levados para o leitor por meio das observações de Calixto e não a partir da descrição de um território geográfico demarcado. É, então, a partir do fluxo de consciência do personagem que o autor imprime algumas de suas visões de mundo. Na narrativa, nos seus embates internos, o personagem revela-se um homem angustiado com o seu tempo, com a forma como vive, com as convenções às quais está assujeitado.

Considerações finais

A marginalidade em Ferréz pode, também, ser vista como foco de resistência. Essa se mostra na postura do escritor ao sistema hegemônico literário através do uso da linguagem bem próxima à oralidade; pelos espaços geográficos em que se delineiam seus romances – favelas, bairros pobres, setores urbanos que estão postos à margem das cidades; pelos personagens, sujeitos marginalizados, que em geral são estereotipados ou desumanizados pela literatura, ou pela sociedade, sujeitos os quais, quase sempre, se encontram em situação de precariedade e/ou vulnerabilidade. Outrossim, o projeto de resistência do escritor é anotado em seus trabalhos através de seus posicionamentos em relação às formas estruturais que configuram os meios de produção e a exploração, em relação ao marketing excessivo que impulsiona o consumo desenfreado de produtos de qualidade duvidosa e ao modo de vida dos sujeitos em nossos tempos, voltado para a busca de uma felicidade sugestionada como real e alcançável por conquistas individuais ligadas a posse material.

Referências bibliográficas

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 1/v. 2. (Coleção Reconquista do Brasil; 2ª série, v.177/178).

CAROS AMIGOS. *Caros Amigos Literatura Marginal – A Cultura da Periferia*. Organização Ferréz. São Paulo, volume único, 2001. Contém os volumes: Ato I, Ato II e Ato III. 2001, 2003, 2005.

CASTRO ORELLANA, Rodrigo de. A ética da resistência Castro. *Ecopolítica*, v. 2, p. 37-63, 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/9089>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

CHAVES, Luana Hordones; OLIVEIRA, Jerônimo Dantas de; SILVA, Luciana Meire da. Ódio na prática: reflexões acerca da narrativa *Manual prático do ódio*, de Ferréz. *Baleia na Rede – Revista Eletrônica do grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura*, v. 1, n. 7, ano 7, p. 66-79, dez. 2010. Disponível

em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1498>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2009.

FERRÉZ. *Capão pecado*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2016.

FERRÉZ. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.

FERRÉZ. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012a. OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; PELLIZZARO, Tiago. Marginalidade e resistência em *Deus foi almoçar*, de Ferréz. *ANTARES*, v. 6, n. 12, p. 21-25, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/3177>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

FERRÉZ. *Literatura e resistência*. Direção e produção Ferréz. São Paulo: Selo Povo; 1 da Sul, 2009. Documentário. 1 DVD.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2014.

FERRÉZ. Papo reto e sem frescura com Ferréz!. *Henry Bugalho*, Canal do YouTube, 13 set. 2019. Entrevista concedida a Henry Bugalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vzwWqns0pr8&list=PLz_9Oq37Fm_rmUUyTdl7vRxmuItKLoBdl&index=3&t=0s>. Acesso em: 13 ago. 2021.

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

FINOTTI, Ivan. Bem-vindo ao “fundo do mundo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo quinta-feira, 06 jan. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200006.htm>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 44, v. 1, p. 97-111, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/243>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

HERNÁNDEZ ROMERO, Marissel. Has the game changed?. *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 29, p. 212-232, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/399>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

JOÃO GORDO. Cuscuz Vegano com Ferréz. *Panelação com João Gordo*, Canal do YouTube, 04 de fev. de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sDhREMjamH8>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*.

Dissertação – (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem*. A presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7Letras ; Faperj, 2013.

ROCHA, João César de Castro Rocha. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*. Santa Maria, n. 32, p.23-70, jan./jun. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>>. Acesso em: 13 ago. 2021

WALTY, Ivete Lara Camargos. Literatura marginal: estética, ética e política. *In*: WALTY, Ivete Lara Camargos; GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira (Org.). *Literatura Marginal e sua crítica*. São Paulo: Hucitec, 2018. (Linguagem e cultura, 57).

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ROCK E RESISTÊNCIA NA AMÉRICA LATINA

Gérson Werlang¹

Resumo: No contexto latino-americano das décadas de 1960 e 1970, o rock aparecia como um gênero malquisto pelo *establishment*. Convivendo com ditaduras militares que tolhiam praticamente qualquer forma de expressão que atingisse não apenas os aspectos políticos, mas também a moral “e os bons costumes”, o rock propõe uma resistência por vias múltiplas, tanto presente em seu conteúdo, como na sua forma, no seu conteúdo *outsider* e estranho, para usar o conceito de Zygmunt Bauman, incluindo aí o modo de vestir e a liberdade de experimentar. Este ensaio se propõe a analisar brevemente a resistência no rock latino-americano no contexto ditatorial na Argentina, no Brasil e no Chile.

Palavras-chave: rock; resistência; América Latina.

Abstract: In the Latin American context of the 1960s and 1970s, rock appeared as a genre disliked by the establishment. Coexisting with military dictatorships that hampered virtually any form of expression that affected not only political aspects, but also morals “and good customs”, rock proposes a resistance in multiple ways, both present in its content and in its form, in its outsider and strange content, to use Zygmunt Bauman’s concept, including the way of dressing and the freedom to experiment. This essay aims to briefly analyze the resistance in Latin American rock in the dictatorial context in Argentina, Brazil and Chile.

Keywords: rock; resistance; Latin America.

¹ Músico e escritor. Mestre em Música pela University of Miami, EUA. Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM.

Introdução

A contracultura² eclodiu como um movimento global da juventude no final da década de 1960, direcionando os protestos contra a Guerra do Vietnã e a luta pelos direitos civis tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Dentro desse contexto, a música, e mais especificamente o rock, foi um dos veículos mais fortes de expressão do período. Surgido em meados da década de 1950, o rock trazia o sentido de contestação em sua gênese.

Na América Latina, embora o rock chegasse em tempos diferentes (no Brasil, desde os anos cinquenta, no Chile e Argentina, nos anos sessenta) ele encontraria ecos contraculturais a partir do fim dos anos sessenta, e com características próprias se comparado ao cenário de Europa e Estados Unidos, já que vários países latino americanos passavam por contextos ditatoriais.

Este ensaio propõe uma análise do rock produzido em alguns países da América Latina, notadamente o Brasil, a Argentina e o Chile, nas décadas de sessenta, setenta e oitenta, e como essa produção musical ligada à contracultura gerou características peculiares, diferenciadas do eixo EUA/Europa, principalmente devido ao fato de que ele representava uma forma de resistência às ditaduras militares que grassavam o continente.

O contexto de surgimento do rock

O ano mais comum dado como de surgimento do gênero é 1955, quando a transição e mescla do *rhythm and blues*, da *country music* e do *gospel* negro, já estão sedimentados para formar o novo gênero. A veiculação do mesmo para uma juventude formada por brancos e negros fez com que se rompesse o caráter de nicho ocupado pelo *blues*, música negra que era vendida e veiculada principalmente para os negros. Esse fato primordial forjou um gênero nascido sob o signo do rompimento de barreiras sociais e, portanto, sob a égide revolucionária que o caracterizaria.

Inicialmente batizado de *rock and roll*, termo de conotações variadas, mas com tinturas sexuais, o estilo rapidamente ganhou as rádios e um público ardoroso entre a juventude dos Estados Unidos dos anos 1950. Os principais artistas do início do movimento foram Bill Haley, Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard, Jerry Lee Lewis e Elvis Presley.

O caráter multirracial do novo gênero desagradou os setores mais conservadores da sociedade estadunidense, e reações políticas orquestradas tentaram dar um fim ao movimento. Chuck Berry foi preso, assim como Jerry Lee Lewis. Elvis Presley foi mandado para o exército, e nunca mais seria o mesmo em termos de significância para o movimento. Little Richard foi duramente perseguido, o que o levou à situação extrema de assumir um posto como pastor da Igreja Batista para se afastar do centro dos acontecimentos. Desde o início, a

² A contracultura pode ser definida como uma oposição à cultura tecnocrática dominante e rejeitava os discursos políticos tradicionais, fossem eles de direita, centro ou esquerda, por serem entendidos como inteiramente agregados a uma cultura dominante. O termo “contracultura” é, portanto, significativo para entender atos desviantes em épocas de revolta juvenil, como foram os anos finais da década de 1960. Trabalhos importantes nessa área são os de John Milton Yinger, intitulado *Counterculture and subculture* (1960), e *The making of a counter culture* (1969), de Theodore Roszak, publicado na efervescência dos eventos (SAGGIORATO, 2021, p. 16).

preocupação das autoridades conservadoras era com a questão comportamental, que gerava uma abertura política numa juventude que, até aquele período, era bastante submissa aos desejos dos pais. Segundo Lonza:

O novo som parece se identificar mais com os adolescentes que, desta vez, tem uma arma diferente para fazer valer suas ideias. A velha guarda, porém, reage e taxa o novo som de demoníaco e incontrolável. Mas é inútil. O comportamento da juventude já é outro, suas roupas são diferentes das dos pais (LONZA, 1995, p. 10).

O que parecia ser uma diferença superficial carregava consigo uma teia de significados. O rock, no seu início, já trazia a rebeldia em seu seio, mas era uma rebeldia sem direcionamento. Esse período é conhecido como o da “rebeldia sem causa”, cuja formação social bebia em fontes outras, mesmo alheias ao nascente rock 'n' roll, como o cinema, nos filmes de James Dean (que ofereceu uma imagem pública ao rebelde sem causa), e Marlon Brando, particularmente no filme *O selvagem*, de 1953.³

O dia em que o rock morreu e a ascensão do rock inglês

Em torno do ano de 1958, as grandes lideranças do momento inicial do rock estavam fora de combate, e foram substituídos pelo *establishment* por figuras que eram reflexos pálidos e pré-fabricados dos originais. Um bom exemplo é o do cantor Pat Boone, que fazia versões de clássicos do período dirigidas ao público branco. Boone era orientado a fazer versões assexuadas e bem comportadas de músicas de elevado teor erótico, e apropriou-se de canções como *Tutti-Frutti*, de Little Richard, um cantor e compositor negro de grande importância e expressão no início do rock'n'roll. Todo o erotismo e a malícia presentes no original da canção foi substituído por uma versão quase destituída de apelo sexual. Para piorar a situação, a versão de Boone superou a do compositor em termos de sucesso comercial. Boone, hoje, é um comentarista político e religioso pentecostal conservador de ultra-direita.

Nesse contexto pouco favorável, o surgimento de três figuras inovadoras deu um sopro de renovação num movimento musical que parecia se esvaír. Eram eles: Buddy Holly, Big Bopper e Ritchie Valens.

Ritchie Valens, cujo verdadeiro nome era Richard Stevens Valenzuela, filho de imigrantes mexicanos, foi o primeiro nome latino do rock, e o primeiro a dar expressão musical, ainda que tímida, aos anseios da comunidade latina dentro dos EUA. Big Bopper⁴ adicionou elementos humorísticos ao rock daquele momento, alargando as suas possibilidades expressivas.

3 Título original: *The Wild One*. Dirigido por László Benedek, baseado num conto, *The cyclists raid*, do escritor Frank Rooney. Curiosamente, o filme apresenta uma trilha sonora engessada e formal, composta para orquestra, no momento exato em que a sua trilha ideal, *o rock and roll*, está surgindo.

4 Nome artístico de Jiles Perry Richardson Jr. (1930-1959).

Dos três, o nome de maior expressão era o de Buddy Holly⁵, que desenvolveu novas formas expressivas no rock do período, dando continuidade ao gênero. Buddy era uma das grandes esperanças do futuro do rock depois da saída de cena dos primeiros artistas, e conseguiu exercer enorme influência numa juventude sedenta de ídolos musicais. Essa influência, como já foi dito, terminava por exercer outros tipos de ação sobre a juventude, principalmente em termos comportamentais e de questionamento do *establishment* vigente.

Essa esperança de renovação do rock terminou de forma trágica. Segundo Fernando Rosa:

Dali a cerca de um ano, veio o golpe de misericórdia na rebeldia juvenil, quando um avião Beechcraft Bonanza de quatro lugares caiu, depois de decolar do aeroporto de Mason City, em Iowa, nos Estados Unidos. Era 3 de fevereiro de 1959, e o acidente que matou Buddy Holly, Ritchie Valens e Big Bopper ficou conhecido na mitologia pop como “o dia que o rock morreu” (ROSA, 2005, p. 53).

O evento teve múltiplas consequências, desde um impulso ao rock fora dos Estados Unidos, principalmente na Inglaterra, onde ganharia cada vez mais força, escapando ao poder da censura norte-americana; até a ilusão inicial de vitória dos meios conservadores dos EUA, com um processo que Rosa (2005, p. 55) chama de “sanitização” conservadora, que atingiu não apenas o rock, mas também a literatura, o cinema e os quadrinhos.

O rock contra o racismo

Uma das questões centrais do princípio do rock 'n' roll é a não aceitação dos meios conservadores norte-americanos da relação multirracial existente tanto na música, quanto no comportamento do público. Essa mistura de brancos e negros nos shows, num compartilhamento democrático de espaços, numa relação de aceitação e tolerância, tocou num ponto sensível de organizações fascistas como a Ku Klux Klan⁶.

Esta questão, com tensionamentos e manifestações de congressistas ultraconservadores, promovendo a destruição de discos dos artistas e o recrudescimento da perseguição aos mesmos, teve uma espécie de desfecho histórico num evento acontecido em meados de 1960.

Um show com vários artistas em uma cidade do interior dos EUA, capitaneado por um *disc-jockey* negro, Steve “The Playboy” Shelley, foi interrompido porque seu conteúdo, um show de rock'n'roll, era considerado inadequado para jovens brancos. Segundo Alexandre (2005):

(...) quem apareceu no palco foi o dono do principal clube de Bessemer (Carolina do Norte), Ray Mahoney: “Senhoras e senhores, desculpem pelo imprevisto, mas há 80 membros da Ku Klux Klan do lado de fora do prédio e eles não acham que

⁵ Nome artístico de Charles Hardin Holley (1936-1959).

⁶ Organização criminoso de extrema-direita nascida no sul dos Estados Unidos, em fins do século XIX. Usavam roupas brancas encapuzadas e promoviam linchamentos e a tortura dos que julgavam seus inimigos. Suas principais características são o racismo, defesa da supremacia branca, anti-comunismo e pentecostalismo anti-católico. Com o trumpismo, braços da KKK renasceram em várias partes dos Estados Unidos.

Steve Shelley seja bom o suficiente para vocês. O show não vai poder acontecer”. Foi quando, para o espanto do próprio DJ, 800 daqueles jovens brancos romperam para fora do clube e partiram para os sopapos contra os encarapuçados racistas. “Era inacreditável ver aqueles adolescentes brancos literalmente salvando minha vida”, lembraria Shelley. Depois de 14 de julho de 1960, quem não entendesse a transformação que o rock produzira na sociedade, ou não compreendesse nada, ou não gostava do que ouvia (ALEXANDRE, 2005, p. 59).

Ainda, segundo Barcinsky (2004), “a simbologia do fato é forte demais: brancos lutando contra brancos, pelo direito de ouvir música negra.” O acontecimento de Bessemer é hoje considerado um ponto crucial de amadurecimento social do rock, e ponto de entrada para os movimentos contraculturais dos anos sessenta. O rock, de rebelde sem causa, ganhava uma motivação, que nortearia as cada vez mais complexas buscas sociais e existenciais de fins da década de 1950 e início da seguinte.

O rock cruza o oceano

Enquanto as autoridades conservadoras norte-americanas tentavam sufocar o rock’n’roll, uma nova geração, fora dos Estados Unidos, sentia a sua influência. No Reino Unido, particularmente em cidades portuárias como Liverpool, ou industriais, como Birmingham, o rock encontraria condições para a fermentação do estilo fora dos EUA, principalmente pela identificação de uma juventude proletária com os anseios sociais e a rotina de sofrimento presentes no blues, uma das raízes do rock’n’roll.

Com o surgimento dos Beatles e a subsequente explosão da Beatlemania⁷ o rock inglês começa a ganhar o mundo, num fenômeno que ficou conhecido como Invasão Inglesa. Bandas britânicas como Rolling Stones, The Kinks, The Animals e dezenas de outras ganham espaços nas rádios e mídia norte-americana, transformando a história da música e dos costumes nos EUA.

Depois de dois anos de Beatlemania, as coisas começaram a ficar tensas para os Beatles. O papel de queridinhos da mídia começou a incomodá-los e um novo caminho fez-se necessário. As temáticas das canções do grupo, em seu período inicial, abordavam principalmente relacionamentos amorosos, sem dar espaço a outras questões. A insatisfação atingiu novos níveis quando John Lennon e Paul McCartney começaram a ver seus contemporâneos experimentarem voos mais altos.

O encontro dos dois com Bob Dylan também deu aos dois principais compositores do grupo, mas principalmente a John, a consciência de que não abordavam em suas canções grandes temas ligados a toda a efervescência que ocorria à sua volta. Essa insatisfação ganhou voz em *Help!*, quinto disco da banda, principalmente em sua canção título. A partir dali a banda rapidamente expandiria seus horizontes rumo à contracultura, carregando toda uma geração com ela.

⁷ Beatlemania: fenômeno acontecido primeiramente no Reino Unido e depois nos Estados Unidos, espalhando-se em seguida para outras partes do mundo. Os Beatles, entre a histeria dos fãs e a superexposição midiática, arrastam multidão aos seus shows e às lojas de discos, e tornam-se um fenômeno artístico-social sem precedentes na cultura pop.

À medida que as lutas sociais ganhavam voz na década de 1960, com a ascensão do movimento hippie, os protestos contra a Guerra do Vietnã, o início das lutas ecológicas e de liberação sexual, o rock era a trilha sonora de todos esses movimentos e principal meio artístico de expressão dos mesmos.

O rock, na década de 1960, ganha, portanto, consciência social e evolui de uma forma de entretenimento para uma forma de arte, e sua influencia se expande a diversos países levando consigo esses anseios.

Nascido em uma cultura de massa, produz uma forma de arte que, embora popular e com muitos admiradores, não se sujeita à cultura de massa. É o que Saggiorato (2021) chama de produção de “atos desviantes”: “As pessoas que cometem atos desviantes e que, em consequência, acabam desterritorializando o território identitário e cultural pré-estabelecido podem ser chamados de *outsiders* ou estranhos” (SAGGIORATO, 2021, p. 23).

Os *outsiders*, chamados de *estranhos* por Zygmunt Bauman, são pessoas que “não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo (...) deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita de ação, e impedem a ação de ser totalmente satisfatória” (BAUMAN, 1998, p. 27). Esse rompimento lento e difuso das fronteiras dá espaço aos atos desviantes da contracultura. São atos que podem ser alcançados pela insatisfação com a realidade vigente, a partir da geração de um ambiente que crie um espaço antagônico ao real. Tanto os *outsiders* quanto os atos desviantes surgem como resistência a um mundo que contém contradições éticas geradoras de questionamentos, mas onde esses *outsiders* ou estranhos são uma minoria que quer se afastar, que não pode aderir àquele sistema.

Essas definições são profundamente apropriadas quando descrevem o público e os artistas de rock latino-americanos das décadas de sessenta e sessenta do século XX. O meio não favorecia àquele tipo de criação artística e, ao contrário dos EUA e Europa, o estímulo era inexistente ou limitado. Além do mais, viviam uma repressão muito mais intensa do que a vivida nos territórios estadunidense e europeu, devido à existência de ditaduras militares em seus países. Ser *outsider*, para esses artistas, era uma forma de sobrevivência em meio ao caos.

Rock e contracultura na América Latina

Chegada do rock na América Latina deu-se de forma desigual, em termos cronológicos. No Brasil, ele chegou em sua primeira hora, ainda na década de 1950, como um modismo, é certo, mas com força suficiente para chegar à década seguinte e alçar voos mais altos.

Na Argentina, ele chegou na década de 1960, e no Chile um pouco depois, em meados da década de 1960, na onda do sucesso dos Beatles. Nosso sobrevoo sobre a produção roqueira de três países latino-americanos: Brasil, Chile e Argentina, é necessariamente algo panorâmico, devido às limitações deste ensaio, que propõe-se breve. Vale dizer que diversos outros países latino-americanos tiveram suas produções roqueiras e passaram por situações similares, em muitos casos, mas também peculiares a suas regiões e culturas.

Rock, censura e resistência no Brasil

A contracultura chega ao Brasil num reflexo direto do que acontecia na Europa e EUA, já em fins da década de 1960. Um dos primeiros reflexos da contracultura no Brasil foi a Tropicália ou Tropicalismo⁸. Segundo Saggiorato:

A Tropicália (...) foi um movimento cultural brasileiro influenciado pelas correntes artísticas de vanguarda e pela cultura *pop*. Introduziu manifestações tradicionais da cultura brasileira em inovações estéticas radicais (...) e também influenciou as artes plásticas, cinema e teatro brasileiro (SAGGIORATO, 2021, p. 27).

A Tropicália escancararia as portas da música brasileira para os novos sub-estilos de rock que despontavam no cenário internacional, ao mesmo tempo em que daria legitimidade para os inúmeros cruzamentos estilísticos que o rock dos anos setenta produziria no Brasil. De certa forma, foi a partir da Tropicália que as gravadoras se modernizaram, o que abriu as portas para a chegada de grupos que são essenciais neste estudo, como Mutantes, Secos & Molhados, O Terço e muitos outros.

O advento da contracultura no Brasil teve, no entanto, características diversas das encontradas no eixo Europa/EUA. Segundo Christopher Dunn (apud Saggiorato):

Enquanto a contracultura nos Estados Unidos explodiu no contexto das lutas pelos direitos civis, Guerra de Vietnã e descontentamento com a sociedade industrial moderna, as contraculturas latino-americanas surgiram em resposta à moral conservadora da Igreja Católica, à estrutura patriarcal da família, aos governos autoritários e, em alguns casos, ao impacto da insurgência revolucionária (DUNN apud SAGGIORATO, 2021, p. 28).

Reiterando a citação de Dunn, gostaríamos de ressaltar esse aspecto, desde já, de resistência aos governos autoritários, presente tanto no Brasil quanto em outros países latino-americanos.

Lá vem o Guarda Belo

Como os grupos de rock reagiram a uma situação ditatorial, extremamente conservadora e repressiva? Com música e letras que tentavam driblar a censura ao mesmo tempo em que apontavam caminhos, numa linguagem muitas vezes altamente figurada. Mas, aqui cabe uma observação, não apenas a letra era revolucionária, também a música. As características do rock brasileiro do período contém uma atitude *outsider*, regida pelos atos desviantes que desterritorializam e reinventam os sons, fugindo da cultura de massas e pro-

8 O Tropicalismo foi um “movimento musical que teve lugar a partir de 1967, liderado por Caetano Veloso e do qual participaram Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia, o grupo Os Mutantes, Gal Costa e Rogério Duarte, entre outros. O movimento ressaltou os contrastes da cultura brasileira e absorveu vários gêneros musicais, como samba, bolero, frevo, música de vanguarda e o pop-rock nacional e internacional” (ALBIN, 2006, p. 752).

vocando uma nova forma artística. Essa característica, apontada no brilhante trabalho de Alexandre Saggiorato (2021) sobre o rock brasileiro dos anos sessenta e setenta, é algo que pode ser estendido para o rock latino-americano do período. Também no Chile e na Argentina, desenvolveram-se sonoridades desviantes, ligados a características locais.

No Brasil, um bom exemplo é a música “Assim assado”, do Secos & Molhados,⁹ presente no primeiro disco do grupo, de 1973. A canção, composição de João Ricardo, começa de forma ambígua, quase uma canção infantil:

São duas horas
da madrugada
de um dia assim

Um velho anda
de terno velho
assim assim

Quando aparece o guarda belo
(SECOS & MOLHADOS, 1973, LADO B, FAIXA 1)

Como muitas canções da época no Brasil, a letra contém uma série de elementos que escamoteiam e ocultam seu sentido mais direto. A estratégia de uma abordagem que lembra uma história infantil deixa entrever, no entanto, duas figuras, um velho e um guarda noturno. A hora (“duas horas da madrugada”), num estado de exceção, entrega o autoritarismo do regime. Para regimes militares, noite alta, alguém andando pela rua, só pode ser algo subversivo.

A figura do guarda é ironizada. Outra estratégia lírica, o guarda belo (Belo?). O velho apenas está passando pelo local, mas é interpelado pelo guarda.

É posto em cena
fazendo cena
um treco assim

bem apontado
ao nariz chato
assim assim

Quando aparece a cor do velho
(SECOS & MOLHADOS, 1973, LADO B, FAIXA 1)

“Um treco assim” escamoteia a arma ou cassetete que o guarda usa para interpelar o

9 Grupo musical formado originalmente por João Ricardo (voz, violões, harmonica e principal compositor), Ney Matogrosso (voz), Gerson Conrad (voz e violões), Marcelo Frias (bateria e percussão), além de outros músicos que transitavam em torno do núcleo criativo.

velho. O extremo entre as figuras é ressaltado pela repetição e pelo exagero. A interpelação armada, o cassetete ou similar “bem apontado ao nariz chato”, e a reação inesperada e indefesa do velho, que simplesmente cora (ou sangra?). Ou, ainda, revela a cor (negra?) do velho. As possibilidades, todas, cercam o tema central: autoritarismo, repressão, a possibilidade de racismo. E não existe possibilidade de escape:

Mas guarda belo
 não acredita
 na cor assim
 ele decide
 no terno velho
 assim assim

Porque ele quer o velho assado
 (SECOS & MOLHADOS, 1973, LADO B, FAIXA 1)

O desfecho é peculiar. O ritmo da canção, a instrumentação, o tom infantil da narrativa, induzem o ouvinte a algo leve, enquanto a mensagem é de extrema violência, uma denúncia contra o estado de coisas à época.

Mas mesmo assim
 o velho morre
 assim assim

e o guarda belo
 é o herói
 assim assado

Porque é preciso ser assim assado
 (SECOS & MOLHADOS, 1973, LADO B, FAIXA 1)

A canção finaliza com a morte do velho, mas “o guarda belo é o herói assim assado”. Os crimes da ditadura invariavelmente ficavam impunes, sem possibilidade de recurso, mudança ou outra interpretação, “porque é preciso ser assim assado”.

Rock e resistência na Argentina

Uma abordagem semelhante à dos Secos & Molhados, embora diferente, foi utilizada pela banda argentina Serú Girán¹⁰, na *Canción de Alicia en el país*, presente em seu disco *Bicicleta*, de 1980. Ao utilizar uma citação explícita de um clássico da literatura para crianças,

10 Banda argentina formada por Charly Garcia (voz, teclados, guitarra), David Lebón (guitarras e voz), Pedro Aznar (baixo e voz) e Oscar Moro (bateria). Esteve ativa entre 1978 e 1982 (NAHOUM, 2005, p. 234).

*Alice no País das Maravilhas*¹¹, a canção dá um tom de fábula a um tema que não poderia ser abordado explicitamente: a alienação, o exílio, a violência do regime militar argentino em fins da década de 1970.

A letra propõe uma conversa com a menina Alice, a personagem central do romance de Carroll:

Quién sabe, Alicia, este país no estuvo hecho porque sí...
Te vas a ir, vas a salir, pero te quedas
¿dónde más vas a ir?

Y es que aquí sabes el trabalenguas trabalenguas,
el asesino te asesina, y es mucho para tí.

Se acabó ese juego que te hacía feliz...
(SERÚ GIRÁN, 1980, LADO A, FAIXA 3).

A ironia e a crítica ao momento vivido já começa com o título, onde a palavra *maravilhas* é suprimida, restando apenas *Alice no País*. As imagens, a maior parte derivadas do livro de Lewis Carroll, estabelecem um diálogo com o momento histórico.

“Donde más vas a ir?”, ecoa os perseguidos, os exilados, os que não tem para onde fugir. Os jogos de trava-línguas que Alice tanto gosta ecoam a censura, porque senão “el asesino te asesina”. A canção, um testemunho de enorme coragem no momento em que milhares desapareciam e eram assassinados pela ditadura argentina, aproveita os interstícios imagéticos e a multiplicidade de significados, algo inerente à obra de Carroll, para produzir novos significados.

La Máquina de Hacer Pájaros

Um grupo anterior ao Serú Girán, outro projeto de que participa Charly Garcia, é La Máquina de Hacer Pájaros¹², em cujo segundo disco, chamado *Películas*, gravado e lançado no ano de 1977, há uma canção emblemática do período ditatorial argentino. Trata-se da canção que dá título ao disco, “Películas”, que contém um título complementar posterior, entre parênteses, “Películas (Qué Se Puede Hacer Salvo Ver)”. Esse “que se pode fazer, senão assistir filmes”, direciona todo o disco, que culmina na canção que lhe dá título.

11 *Alice's Adventures in Wonderland*, do escritor Lewis Carroll, pseudônimo literário de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), publicado pela primeira vez 1865. Lutwidge era uma matemático euclidiano e catedrático em Oxford, mas seu pseudônimo o ultrapassou, com uma literatura que supera o epíteto de infante-juvenil, dada sua beleza e complexidade (STOFFEL, 1997).

12 Banda argentina de rock progressivo, formada por Charly García (voz, teclados), Oscar Moro (bateria e percussão), Carlos Cutaia (teclados), Gustavo Bazterrica (guitarras) e José Luis Fernández (baixo). Esteve ativa de 1975 a 1977 (NAHOUM, 2005, p. 161).

O álbum é uma obra conceitual¹³, e há diversas citações que lembram uma trilha sonora, com seu clima às vezes tenso, às vezes relaxado ou mesmo blasé. Esse distanciamento do que se esperaria de um disco de rock já provoca uma espécie de afastamento do que realmente trata a obra, cuja temática central é o desespero, causado pelo rumo que a situação política toma naquele momento na Argentina.

A canção “Películas”, de autoria de Charly García e Carlos Cutaia, narra, a partir de um personagem que assiste filmes, uma situação de aparente rotina e normalidade. O narrador-personagem nos apresenta uma imagem, de um filme em que aparece uma atriz e seu carro conversível:

Películas (Qué Se Puede Hacer Salvo Ver)

Ella es una actriz, se seca y mira el mar,
se viste de plata, nadie la viene a buscar,
no espera que toquen el timbre
se monta en un convertible y se va, ya verán.¹⁴

É interessante notar que, musicalmente falando, a música corre fácil, numa verve levemente jazzística, como fosse uma trilha sonora de filme. É despreziosa, não há arroubos vocais, que se mantém numa linha melódica intermediária, sem grandes saltos melódicos, com uma exceção, um grito em *glissando* que ocorre em meio aos versos. A canção segue e revela, subitamente, o desencanto:

Que se puede hacer salvo ver películas,
sueño con la actriz que se seca y mira el mar,
mi corazón es de ella,
mi mente está en las estrellas¹⁵.

Além do desencanto, a fuga da realidade imediata através do filme, já que o narrador “sonha com a atriz que se seca e olha o mar”. A evasão se completa: “meu coração é dela, minha mente está nas estrelas”. Tal estado de alienamento não entrega a situação real do personagem/narrador da canção. A sutileza da cena oculta as razões verdadeiras. Como ocorria no Brasil, quanto menos explícito, melhor, é preciso escapar aos liames da censura ditatorial. O personagem sai de casa, passeia pela rua e vê a atriz do filme:

13 Obra conceitual: álbum musical em que todas as músicas estão interligadas por um mesmo tema. É uma das características do rock progressivo, estilo surgido na segunda metade dos anos 1960, e que desenvolveu grandes obras na primeira metade da década de 1970, onde teve seu apogeu comercial.

14 “Ela é uma atriz, se seca e olha o mar/Se veste de prata, ninguém vem lhe buscar/Não espera que toquem a campainha/Sobe num convertível e vai, já verão” (tradução minha).

15 “Que se pode fazer, senão ver filmes/sonho com a atriz que se seca e olha o mar/meu coração é dela/minha mente está nas estrelas” (tradução minha).

Sobre la T.V. se duermen mis dos gatos
salgo a caminar para matar el rato
y de pronto yo la veo entre los autos
justo cuando la luz roja cierra el paso
me acercaré al convertible
diré: “quiero ser libre, llévame, por favor”.¹⁶

Em meio à cena, quase cotidiana, quase normal, à visão da atriz (real ou imaginada?) o desabafo: “quero ser livre, leva-me, por favor” (LA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS, 1977, LADO 1, FAIZA 4).

Rock e resistência no Chile

O rock no Chile começou tardiamente, comparado ao Brasil. As primeiras bandas começaram suas atividades já nos anos sessenta, fazendo covers dos Beatles. Desse estado de coisas, evoluem rapidamente para produções originais.

Os recursos técnicos eram extremamente escassos, mesmo se comparados ao Brasil. Faltavam instrumentos musicais, equipamentos para amplificação da voz, etc. Enfim, o manancial instrumental existente no país era preparado para a música folclórica e clássica, não para o rock. E fazer rock sem guitarras era algo difícil de imaginar. Esse período é hoje conhecido como uma espécie de período heroico do rock chileno, com algumas histórias folclóricas, embora verdadeiras, como a de um guitarrista que almejava comprar um bom instrumento e conseguiu convencer a esposa a viajar sozinho em sua lua de mel, que seria em Nova York, para poder trazer uma guitarra elétrica de boa qualidade dos Estados Unidos. A esposa convencida, o músico retornou da viagem com a primeira Fender Stratocaster¹⁷ a existir no Chile.

Ditadura no Chile

A ditadura militar no Chile inicia em 1973 através de um golpe militar coordenado pelo General Augusto Pinochet. Após o golpe, que levou ao assassinato do presidente Salvador Allende, Pinochet assumiu o controle do país com poderes absolutos, num dos regimes mais violentos e repressivos do período, mesmo levando em consideração outros regimes latino-americanos.

Houve milhares de mortos e desaparecidos. O golpe militar chileno foi perpetrado contra um dos regimes democráticos mais estáveis do continente, o do presidente Salvador Allende. O regime durou até 1990.

16 “Sobre a TV dormem meus dois gatos/Saio a caminhar para matar o rato/E logo eu a vejo entre os carros/Justo quando a luz vermelha cerra o passo/Me aproximarei do conversível/Direi: “quero ser livre, leva-me, por favor” (tradução minha).

17 Uma das guitarras pertencente ao rol dos instrumentos clássicos do gênero. Criada por Leo Fender em 1954, com o auxílio dos luthiers Geroge Fullerton e Freddie Tavares, tornou-se um dos instrumentos icônicos do rock, utilizado por guitarristas como Jimmy Hendrix, David Gilmour e Jeff Beck, entre muitos outros.

Victor Jara

Uma das figuras de proa do período que envolve música e o contexto da ditadura foi o cantautor Victor Jara. Embora não possa ser considerado um cantor de rock, Victor está inserido nesse contexto através da *folk music* de protesto, que no cenário internacional incluía figuras como Bob Dylan e Joan Baez.

De origem camponesa, Victor Jara assume um pouco desse papel em sua obra, que denuncia as mazelas sociais e as desigualdades de um país desigual, através do movimento que ficou conhecido como *Nueva Canción Chilena*. Quando o regime de Pinochet se estabeleceu, Victor Jara foi um dos primeiros assassinados pela ditadura, tendo sido preso, torturado e fuzilado.

Los Jaivas

Los Jaivas é uma banda chilena formada em 1969, e que surge na onda da influência do rock progressivo e da psicodelia inglesa de fins dos anos sessenta. Uma das características marcantes do grupo, e um elemento altamente original, é a utilização do folclore andino mesclado ao rock.

Lançou seu primeiro disco em 1971. Desde o princípio, as influências da contracultura foram centrais em seus temas. Na esteira das influências pós-Woodstock, o grupo explorava temáticas como Yoga e meditação, a possibilidade de uma união colaborativa entre os povos, que diminuíssem a desigualdade, a partir de uma perspectiva sul-americana.

Depois dos primeiros movimentos do regime de Pinochet, pressentindo o perigo, o grupo abandonou o país, indo morar primeiramente na Argentina, e depois do recrudescimento da ditadura argentina, “passa uma boa parte de sua carreira exilado na França, onde lança a maioria de seus discos” (NAHOUM, 2005, p. 134). Dali, ganha projeção internacional, e consegue uma plataforma artística de resistência ao regime que proporcionou o surgimento de uma de suas obras primas, o disco *Alturas de Macchu Picchu*, onde as letras são de Pablo Neruda. Uma dessas canções é *Sube a Nacer Conmigo Hermano*:

Sube a Nacer Conmigo Hermano

Sube a nacer conmigo hermano
 Dame la mano desde la profunda zona
 De tu dolor diseminado
 No volverás...del fondo de las rocas
 No volverás...del tiempo subterráneo.

Este poema de Neruda, que ganha na canção dos Jaivas tons evocativos e proféticos, é um dos pilares de *Alturas de Macchu Picchu*, onde a fé na união por mundo melhor, temática cara a Neruda, é brilhantemente musicalizada pela banda, dando um corpo harmônico, tímbrico e melódico à letra.

Todo o álbum contém uma ressonância cósmica que caminha junto com questões sociais. A letra segue:

No volverá...
tu voz endurecida
No volverán...
tus ojos taladrados...
Sube a nacer conmigo Hermano¹⁸
(LOS JAIVAS/NERUDA, 1981, LADO B, FAIXA 3)

O poema é um chamado aos homens mais simples, camponeses, lavradores, tecelões, para que participem da luta por um mundo mais justo, e, em última análise, saiam de sua condição servil. A música também é baseada em bases populares, unindo o rock aos ritmos folclóricos dos Andes, criando uma sonoridade muito particular, de múltiplos significados. Os sons da contracultura encontram o folclore sul-americano, os sons desviantes recriam possibilidades expressivas.

Gravando longe de casa, num exílio doloroso, os Jaivas conseguiram forjar uma obra que resistia à ditadura vigente, longe das garras de Pinochet. A obra não é apenas símbolo de resistência à situação política. Em sua qualidade e transcendência, também é símbolo de resistência ao tempo.

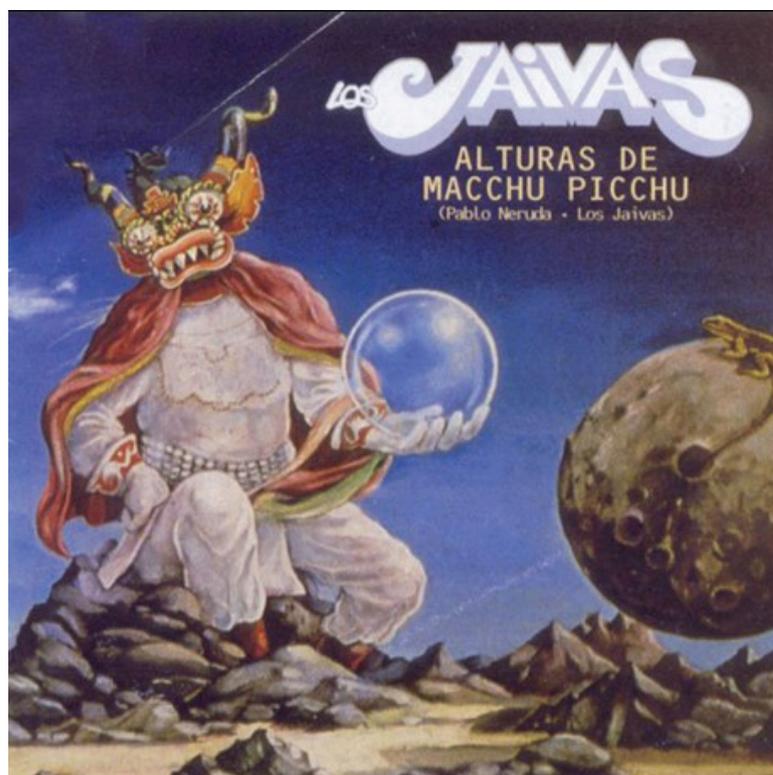


Figura 1 – Capa de *Alturas de Macchu Picchu*, de Los Jaivas (1981).

18“Não voltará/tua voz endurecida/Não voltarão/teus olhos perfurados/sobe a nascer comigo, irmão” (tradução minha).



Figura 2: Capa de Bicicleta (1980), de Serú Girán.

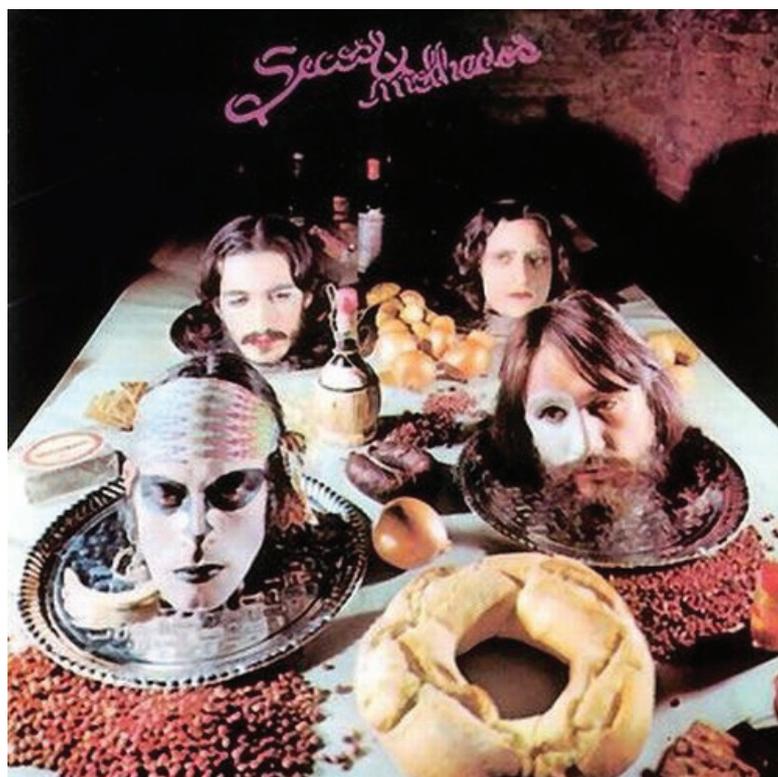


Figura 3: capa de *Secos & Molhados*, dos Secos & Molhados (1973).

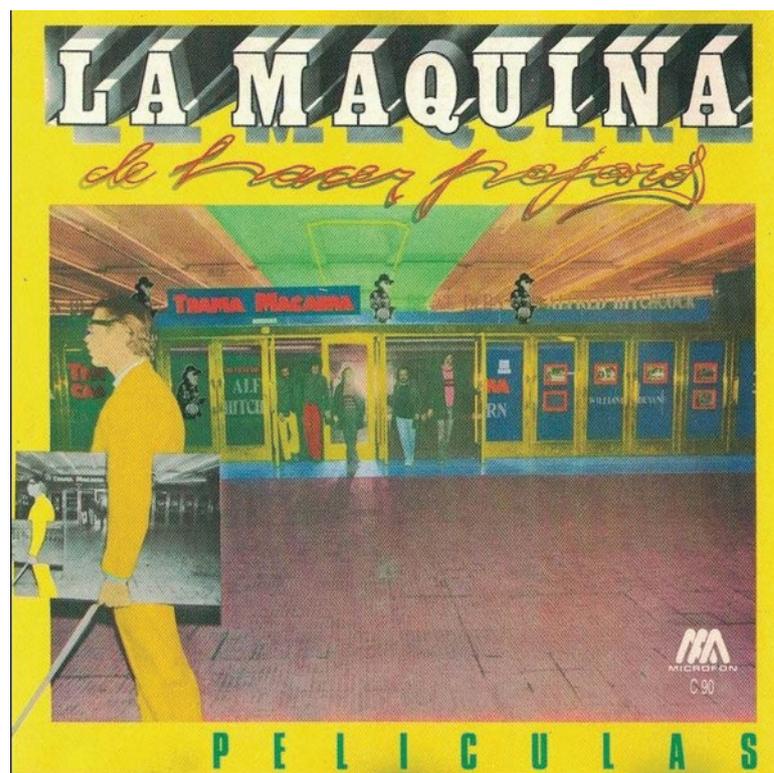


Figura 4: Capa de *Películas* (1977), de *La Máquina de Hacer Pájaros*.

Referências Bibliográficas

- ALBIN, Ricardo Cravo. Tropicalismo. In: ALBIN, Ricardo Cravo (org.). *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALEXANDRE, Ricardo. Poder para o povo preto. In: *História do Rock*, v. 1. 1936/1963. São Paulo: Abril, 2005.
- BARCINSKY, André. Rock'n'roll: Um, dois, três, quatro! *Superinteressante*. São Paulo: Abril, set. 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland*. New York: Barnes & Noble, 1994.
- DUARTE, Geni Rosa. Acordes precisos e discursos dissonantes: debates estéticos e políticos em torno da Tropicália. *Temas & Matizes*. ano V, n. 10. Cascavel, PR: Unioeste, 2001.
- FIUZA, Alexandre. As metáforas e a censura ao cancionário engajado no Brasil, Portugal e Espanha. *Temas & Matizes*. ano V, n. 10. Cascavel, PR: Unioeste, 2001.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: Uma história social*. 3 ed. São Paulo: Record, 2004.

- LA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS. *Películas*. Buenos Aires: Microfon, 1977.
- LONZA, Furio (org.). *Quarenta anos de rock: período pré-jurássico (1955-61)*. São Paulo: 34, 1995.
- LOS JAIVAS. *Alturas de Macchu Picchu (Rock Andino)*. São Paulo: Epic, 1981.
- MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.
- NAHOUM, Leonardo. *Enciclopédia do rock progressivo*. Niterói: Rock Symphony, 2005.
- PAYTRESS, Mark. *History of rock*. New York: Parragon, 2011.
- ROSA, Fernando. *Isso é só o fim?* In: *História do Rock*. v. 1: 1936/1963. São Paulo: Abril, 2005.
- STOFFEL, Stephanie Lovett. *Lewis Carroll in wonderland: The Life and Times of Alice and her Creator*. New York: Abrams, 1997.
- SAGIORATTO, Alexandre. *Barra Rock: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970*. Passo Fundo: Méritos, 2021.
- SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados*. Rio de Janeiro: Continental, 1973.
- SERÚ GIRAN. *Bicicleta*. Buenos Aires: SG Discos, 1980.

PILATOS, DE CARLOS HEITOR CONY: MA ESCRITA DE RESISTÊNCIA

Camila Marcelina Pasqual¹

RESUMO: Este artigo se propõe examinar estratégias de escrita de resistência, adotadas na ficção de Carlos Heitor Cony. Autor engajado na luta revolucionária, confrontou o regime civil-militar em suas crônicas e em alguns romances, com isso conquistou o seu espaço junto ao meio intelectual da época. Selecionei como objeto de estudo, o romance *Pilatos* publicado em 1974, por se tratar de uma narrativa de temática e de estilo de escrita beirando ao insólito, ao grotesco e ao escatológico. Cony, por meio desse exercício de escrita, critica o autoritarismo e a falta de liberdade de expressão do período mais agudo da ditadura militar brasileira: os chamados “Anos de Chumbo”. O autor transfere para o campo literário a noção de liberdade de expressão na voz narrativa do seu mutilado protagonista. O narrador é um indivíduo frustrado, solitário e melancólico, mas que está em busca de um forte anseio por liberdade.

Palavras-chave: liberdade; autoritarismo; resistência; Carlos Heitor Cony.

PILATOS, BY CARLOS HEITOR CONY: A WRITING OF RESISTANCE

ABSTRACT: This article proposes examine the strategy of resistant writing adopted in the fiction by Carlos Heitor Cony. An author engaged in the revolutionary fight, who confronted the civil-military regime in his chronicles and some novels and with this conquered his space together with the intellectual group of that era. I chose as object of this study, the novel *Pilatos* published in 1974. Due to being a thematic narrative, verging on an unusual, grotesque and eschatological. Cony by means of this exercise of writing criticizes the authoritarianism and lack of freedom of speech, in the most poignant time of the civil-military dictatorship in Brazil, the so-called: “Anos de Chumbo”. The author transfers to the literary field the notion of freedom of expression in the narrative voice of his mutilated protagonist. The narrator is a frustrated individual, solitary and melancholic, but is in search of a yearning for freedom.

Key words: Freedom; authoritarianism; resistance; Carlos Heitor Cony.

¹ Professora titular da Faculdade Educacional da Lapa (FAEL) e professora da SEED do Estado do Paraná. E-mail: camilapasqual11@hotmail.com

O presente artigo tem por finalidade examinar estratégias de escrita de resistência na obra ficcional de Carlos Heitor Cony. Ao lado de Antônio Callado, Cony foi um símbolo da resistência e, como jornalista e escritor, sempre se posicionou contra o autoritarismo imposto pelo governo no período da Ditadura militar no Brasil (1964-1985).

Publicado originalmente em 1974, *Pilatos* apresenta características de uma escrita inovadora. Nesse texto, a inovação se situa em um estilo de linguagem insólita, grotesca e escatológica, e traz como temática uma sarcástica crítica aos “Anos de Chumbo”, a qual entra em primeiro plano no romance *Pilatos*. Dessa forma, Cony rompe com a expectativa de público e de crítica ao abandonar a vertente de crítica política explícita do romance *Pessach: a travessia* de 1967, sem, paradoxalmente, deixar de dialogar ou aderir ao discurso de resistência. Tem-se em vista que os tipos com os quais o narrador protagonista de *Pilatos* cruza são, em sua maioria, excluídos e marginalizados da sociedade, vítimas da violência policial e de uma estrutura social opressora.

A escolha pela referida obra justifica-se pela escrita de estilo insólito, grotesco e escatológico e por apresentar uma narrativa vista sob a ótica da classe marginalizada que busca se libertar das amarras das pressões políticas “castradoras”, à procura de um forte desejo de liberdade de expressão.

Partimos da hipótese de que Cony, por meio da voz narradora de *Pilatos*, expressa sua frustração, raiva e desilusão, com a situação política repressora e violenta, e ao mesmo tempo manifesta sua indignação com a alienação de boa parte da intelectualidade brasileira diante da consolidação do regime autoritário e ilegítimo do governo ditatorial brasileiro.

Pilatos foi o último romance de Cony dessa primeira fase intensa de produção, o qual viria marcar a despedida definitiva da carreira ficcional literária do autor. O título do livro foi extraído de uma composição popular, “Samba Erudito”, de Paulo Vanzolini, e na epígrafe do romance, traz um fragmento da letra do samba: “E assim me rendi ante a força dos fatos:/ lavei as minhas mãos como Pôncio Pilatos.” Após a publicação de *Pilatos*, Cony só retoma a escrita ficcional no ano de 1995 com a publicação de *Quase Memória: Quase romance*. Do ponto de vista estético, o autor nomeia o romance *Pilatos* como a sua melhor e mais autêntica produção literária e o único romance que só ele poderia ter escrito.

Segundo Cícero Sandroni (2003, p.117), Cony escreveu *Pilatos* com o intuito de descarregar um sentimento de desprezo e raiva “pela vida de escritor que foi se tornando cada vez maior” diante dos fatos sociopolíticos arbitrários que ele vinha enfrentando desde a eclosão do regime militar em 1964. Daí a justificativa do título do livro. Cony “desistiu” de lutar diante dos acontecimentos políticos dos anos 1970, uma vez que “não podia fazer mais nada contra a força dos fatos, a não ser lavar as mãos”.

Sandroni (2003, p.118) assevera que, no protagonista de *Pilatos*, é difícil encontrar mãos lavadas, “mas a sujeira, o sofrimento, a miséria e a desgraça daqueles anos, diante dos quais quem narra, em vez de lavar as mãos, mete os dedos temperados com sal e vinagre nas mais dolorosas feridas, ainda hoje abertas, da sociedade brasileira”.

Na contracapa do romance, Otto Maria Carpeaux (1974), um dos poucos amigos com o qual Cony teve intimidade profunda e profissional, alerta o leitor para lavar as mãos antes de pegar no “*Pilatos*” de Cony, e aponta que o humor abundante do livro está repleto de símbolos, ou então, é o “mesmo símbolo de uma tristeza desconsoladora”.

Carlos Heitor Cony, quando lançou *Pilatos* em 1974, havia sete anos que não publicava nenhum romance. A sua última obra, antes de *Pilatos*, foi *Pessach: a travessia* de 1967, romance lançado contra a vontade contestadora do regime militar. Escrito em primeira pessoa, o personagem Paulo Simões se envolve com militantes revolucionários dispostos a se arriscarem pela liberdade. O livro causara desconforto à esquerda ligada ao Partido Comunista que considerava agressivos e afrontosos os trechos em que militantes da luta armada demonstravam suas fraquezas e vilanias. Paulo Francis (1997), na orelha da quinta edição de *Pessach: a travessia*, aponta que Cony usou “o *Ethos* da esquerda como metáfora do subdesenvolvimento, da nossa sufocante insatisfação cultural, que se estende à individualidade de cada um”. Todavia, a escrita de resistência do escritor é anterior ao *Pessach: a travessia*.

Eurídice Figueiredo (2017 p. 49) ressalta que, com a eclosão do golpe militar em 1964, em suas crônicas, “reunidas em livro já em 1964 com o título de *O ato e o fato*, ele [i.e., Cony] comenta que tais crônicas provocaram a cólera dos militares ao criticar a quartelada em suas crônicas publicadas”, no único jornal defensor da democracia: *Correio da Manhã*. Por meio desse jornal é que Cony enfrentou de maneira isolada a tensão do regime militar na época.

Vale destacar que o termo tensão, aqui, não é acidental. Na acepção concedida ao vocábulo “tensão”, Alfredo Bosi (2002, p. 130) afirma que o conceito está implícito na própria “ideia de resistência”. Daí que, nas chamadas “narrativas de resistência”, dá-se o momento “em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio” (BOSI, 2002, p. 130).

Cony traz em *Pilatos*, por intermédio da voz do narrador, um homem com pênis decepado, uma crítica sarcástica que aponta para a castração da liberdade de expressão, principalmente no meio intelectual. Além da castração da liberdade, o autor também se valeu da metáfora da castração em sua escrita para resistir às formas de opressão e confundir os censores da época, para que sua produção ficcional conseguisse passar pelo crivo dos censores. Dessa forma, o autor cria um narrador, segundo o seu desejo, ao lançar mão de uma escrita insólita em estilo grotesco e escatológico para fortalecer as possibilidades de exposição do “eu narrativo”.

Para Alfredo Bosi (2002, p. 125), resistência é uma força que resiste a outra, exterior ao sujeito, que quando conjugadas à narrativa se realizam de duas maneiras distintas: “resistência como tema da narrativa e resistência como processo constitutivo de uma certa escrita”.

A escrita resistente é a que empresta sua voz no sentido de resgatar o que foi dito no passado distante e que, frequentemente, foi ouvido por mais de uma testemunha. O crítico salienta ainda que “os valores mais autênticos e mais sofridos” são os que abrem caminho para emergir “à superfície do texto ficcional” (BOSI, 2002, p. 135).

É oportuno destacar que a literatura, assim como a música, a poesia, o teatro e demais manifestações culturais e artísticas, também necessitou se ajustar ao novo contexto de repressão e controle exercido pelo regime civil-militar. Acerca dos temas explorados pelos escritores, Regina Dalcastagnè (2007, p. 56) assevera “que a censura à produção ficcional foi menos intensa do que aquela dirigida à música e ao teatro, por isso, nossos autores se encon-

traram na obrigação de abrir espaço em seus textos para a denúncia das arbitrariedades e dos crimes do regime”. Para continuar exercendo sua atuação no campo ficcional literário, Cony se apropriou, em *Pilatos*, de uma escrita insólita, chocante e obscena que deveria estar fora de cena para os parâmetros morais, políticos e éticos da época. “É difícil – ou inútil – dar o início desta história. [...] Sei que a história existe, está escrita e inscrita em minha carne, mas creio que ela não teve início” (CONY, 2009, p. 11).

A obra é dividida em vinte e oito capítulos e separada em três partes, a narrativa de *Pilatos* é conduzida pela voz do narrador protagonista, Álvaro Picadura, que passa por uma série de amarguras e desilusões na vida. O enredo é ambientado no Rio de Janeiro da década de 1970, período de intensa repressão do regime ditatorial. O narrador, Álvaro, sofreu um acidente automobilístico e ao acordar na cama de um hospital filantrópico percebe que teve seu pênis amputado e na mesa de cabeceira, vê um vidro de compota com o seu “Herodes”, e após dois meses de internação deixa o hospital, levando consigo seu pênis mutilado. O acidente e o período em que ficou internado lhe custaram o emprego, e também fora despejado da pensão onde morava por falta de pagamento. Após a sua saída do hospital, a castração lhe desperta um gradativo sentimento de vazio, melancolia e solidão que o persegue por toda a narrativa.

Álvaro, desempregado e fraco, com pouco dinheiro, vaga sem propósito pelas ruas do Rio de Janeiro. O pouco dinheiro que ainda lhe restava, acabou. Obrigado a procurar emprego, porém, com sua condição física debilitada, seu estado emocional abalado e sua aparência de mendigo, acreditava que suas chances de conseguir um trabalho seriam bastante restritas. Essa condição o levou a pensar que, talvez, com o seu pênis decepado guardado no vidro de composta que carregava, pudesse ganhar algum dinheiro. A partir de então, o pênis começa a ser utilizado como forma de ganhar dinheiro.

A imagem de Álvaro e seu pênis mutilado, na visão de Sandroni (2003, p. 26) “induz a ideia da própria castração do autor”, e de sua própria condição de intelectual durante o período mais repressivo da ditadura seria, portanto, o primeiro momento no enredo no qual o autor, por meio da escrita insólita e escatológica, explora a utilidade e o valor de sua criação literária. Eurídice Figueiredo (2017, p. 45) pontua que na ficção a estratégia ordenadora de linguagem é parte essencial do ato de narrar, “mas a fantasia só surge nas narrativas de valor testemunhal para exprimir as incongruências e as ironias do comportamento autoritário”.

Bosi (2002) aponta para o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar de fantasia, mas que pode ser o lugar da verdade mais exigente. “É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real” (BOSI, 2002, p. 135). Dessa forma, a narrativa de *Pilatos* exerce a função de informar por meio da “fantasia” a realidade do contexto ditatorial, e é através da ironia cáustica e da linguagem grotesca e obscena que a obra ganha tom de resistência.

O narrador ao sair do hospital, sem emprego, sem lugar para dormir e quase sem dinheiro, após vagar sem rumo pelas ruas do Rio de Janeiro, encontra uma hospedaria simples a qual teria condições de pagar por uma noite de sono, mas o alojamento do seu Fernandes era sujo e se encontrava em péssimas condições de higiene, sequer possuía camas para dormir. A hospedaria parecia um presídio, em que os hóspedes eram autorizados a entrar às 20 horas e às 6 horas da manhã eram despejados do local aos chutes e pontapés.

Assim relata Álvaro a respeito da sua primeira noite após deixar o hospital:

Repetindo o ritual que devia ser o mesmo de todas as noites, foi num dos cantos e apanhou uma corda suja e puída. Passou uma das pontas por uma argola sustentada num pedaço de ferro cravado no assoalho. Esticou a corda e passou a mesma ponta por outra argola em outro canto, e assim armou uma espécie de ringue em frente aos bancos. Ficava uns trinta centímetros de nossa cara e foi então que compreendi o seu funcionamento. Tão logo seu Fernandes amarrou a corda na última argola, todos se curvaram e nela apoiaram os braços e cabeça. No início, a coisa balançou muito, até que todos se ajeitassem. Logo se fixou: a maior parte começou a dormir. Os poucos que resistiam ao sono não se sentiam à vontade para mexer a cabeça. [...]. Em condições normais, jamais conseguiria dormir naquela posição. Mas sem pau e sem colhões eu ficava em estado de permanente anormalidade. Para ser exato: minha anormalidade começava a ser normal. E estava cansado. Caí numa sonolência que não era sono, mas parecia. (CONY, 2009, p. 42)

Na passagem transcrita acima, é possível perceber que o narrador castrado, sem teto, em situação de maltrapilho, agarrado ao seu pênis decepado mergulhado em um vidro de compota, sentiu-se obrigado a apoiar-se sobre uma corda para descansar. Tal situação seria semelhante à de Cony e à dos demais escritores militantes brasileiros, na década de 1970. Sentindo-se obrigados a reinventarem estratégias de escrita para evitarem agressões políticas, assim como a vida do narrador tendo de se submeter a uma situação humilhante, a vida dos escritores brasileiros que viviam em constante insegurança sob rígida vigilância das arbitrariedades do governo militar não seria diferente.

Rodrigo Castro Orellana (2011-2012, p. 44), apoiado nas discussões de Michel Foucault, em *A vontade do saber*, afirma que “os pontos de resistência têm seu ápice nos mecanismos de sujeição, reinventando-se a partir do enfrentamento, escrevendo sua diferença sob a linguagem do poder”.

Uma das características mais marcantes do protagonista de *Pilatos* é o apego excessivo por seu pênis mutilado. Sendo assim, Álvaro faz um juramento de jamais se separar do seu pênis decepado, única razão da sua vida, embora o narrador não tivesse nenhuma razão para continuar vivendo. O “Herodes” “era mais do que uma relíquia ou um amuleto. Era também um fato histórico” que inauguraria um novo ciclo em sua vida. Nas palavras do narrador, o “Herodes” “era mais meu, agora, do que antes. Dependia de mim, eu o trataria como um pássaro – um pássaro ferido e importante, um pássaro do qual foram arrancados os olhos e as asas, mas que se obstinava em viver e ser meu. (CONY, 2009, p. 35-36)

É possível destacar que o pênis “Herodes” nos remete ao período intenso de repressão do regime ditatorial, quando os grupos de resistência estavam sendo derrotados pela violenta perseguição do governo. O pássaro ferido com as asas arrancadas e os olhos destroçados seria a metáfora da violência e da tortura sofrida pelos intelectuais, artistas e escritores que foram presos e na cela sofriam as mais variadas formas de tortura e violência.

O apego do protagonista ao seu pênis decepado pode ser interpretado também como o apelo de Cony como escritor de ficção literária. Apesar do tom melancólico na passagem

supracitada, é possível observar que Cony mais uma vez deixa subentendida a sua determinação de continuar escrevendo na tentativa de assegurar a importância da sua produção literária. Nesse sentido, afirma Rodrigo Castro Orellana, (2011-2012, p. 59) o escritor que luta contra o intolerável, constitui uma “ferramenta decisiva de resistência para intervir no espaço desta secreta violência”.

Ao final da primeira parte da trama, o protagonista encontra Joaquim dos Passos, personagem que vive em condições semelhantes, mas tem ideias excêntricas e absurdas. O encontro entre os dois é muito significativo, pois a relação entre eles vai perpassar toda a narrativa. A partir de então, os dois personagens se tornam amigos e companheiros inseparáveis. Os planos que Dos Passos vai elaborar para conseguir dinheiro à custa de “Herodes” será o tema central dessa segunda parte. Essa é a parte da narrativa em que podemos perceber a sátira e o humor debochado do escritor atingindo seu grau máximo de sarcasmo. Cony não poupa ninguém, nem mesmo os artistas e intelectuais da época.

O primeiro plano de Dos Passos, para ganhar dinheiro com o “Herodes” do amigo, fracassou. Dos Passos observa uma equipe de gravação de um filme cuja cena era o nascer do sol, mas com o atraso da equipe produtora, acabou resultando na perda do momento desejado para realizar as gravações. Houve, então, uma discussão entre o diretor e a produtora do filme. Ao ouvir o teor da conversa, Dos Passos teve uma ideia, a qual apresentou ao diretor e ao produtor do filme, e ambos gostaram da sugestão: a cena filmada com o nascer do sol seria substituída por outra, na qual ocorria a adoração do pênis amputado do seu amigo.

Assim afirma o narrador: “adoração ao sol, na realidade, seria uma cena simbólica, tudo era simbólico no filme, menos o Pedro Álvares Cabral, que ali estava, suando em suas barbas postiças e em suas roupas escamadas de pedrarias, parecendo ter saído de um baile de Carnaval” (CONY, 2009, p. 84).

Álvaro concordou com a ideia de Dos Passos e, em troca de um cachê de cem cruzeiros, acabou cedendo “Herodes” para a gravação, mesmo sem entender direito o roteiro do filme. Ao término das filmagens do “Herodes”, Dos Passos e Álvaro receberam a “merecida paga: com um cheque sem fundos” (CONY, 2009, p. 84).

Considerando que no filme, “tudo era simbólico”, pode ser tomada como uma crítica irônica de Cony a alguns artistas e intelectuais brasileiros que tentavam produzir uma “arte” que passasse pelo crivo da censura e, ao mesmo tempo, fizesse críticas ao governo militar, porém acabavam produzindo uma arte sem fundamento e extravagante. Segundo Homero Vizeu Araújo (2004, p. 150), “o roteiro do filme para o qual Álvaro cedeu “Herodes” para uma participação especial seria uma sátira de Cony aos desvairados roteiros dos filmes de Glauber Rocha”.

Na passagem do “violino afrodisíaco”, levado pelas ideias pervertidas e sonhadoras do amigo fascista, o narrador arranca os próprios pelos pubianos para que Dos Passos pudesse inventar uma “música luxuriosa”, ao substituir as cordas originais de um violino pelos “pentelhos” do protagonista. Após testar os efeitos do violino em uma igreja durante a missa, Álvaro e Dos Passos seguiram rumo à festa de casamento na qual foram contratados para tocar violino naquela mesma noite. A melodia do bizarro instrumento musical passa a despertar um desenfreado apetite sexual nos convidados:

Dos Passos entrou em transe. Do violino saía um som hediondo, a depravação era geral. Agora, todos estavam no chão, pelas cadeiras, em cima da mesa, até mesmo em cima de um armário. Excitado como um demônio diante de um querubim pervertido, Dos Passos passou-me o violino:– Toque esta joça que eu vou ali. O “ali” de Dos Passos era justamente em cima da mulata do dono da casa. E eu tomei o seu lugar na orquestra, o que foi minha danação. Não tinha habilidade para arrancar dos pentelhos aquele som fanhoso, acabei arrebrandando-os, um a um. Justo no instante em que meia dúzia de policiais entraram na sala e prenderam todo mundo, principalmente, a mim, tomando-me como culpado de tudo. (CONY, 2009, p. 119)

Álvaro e Dos Passos foram presos pela polícia em função da noite de orgia na festa de casamento, estimulada pelo violino improvisado, por intermédio da voz narradora do protagonista, o autor revela o autoritarismo das cadeias da época e, a partir do discurso fascista de Dos Passos, a lógica do regime opressor tinha por objetivo combater o comunismo.

No fragmento transcrito acima, além de nos remeter ao regime opressor, nota-se que o sexo ocupa papel central, sendo explorado, de forma degradante, por meio da sátira e do deboche. Malcom Silverman (2000, p.130) aponta o exagero do autor ao descrever as relações sexuais de seus personagens:

Pela sua própria natureza, o homem se encontra psicologicamente dividido entre o desejo de tornar-se independente e a necessidade de conformar-se às restrições sociais. É um panorama fatalista, degradante e irônico do nosso lado negro, onde prevalece a insensibilidade. Aqui, o sexo ganha do amor; a hipocrisia, da sinceridade; a emoção, da razão; e a mente humana permanece num estado continuado de deterioração. O pequeno humor que existe tende a ser cáustico, isto é, cínico, sarcástico, mórbido e satírico. (SILVERMAN, 2000, p.130)

O narrador faz questão de relatar que nunca havia sido preso e se surpreende ao ver a prisão superlotada, ele “sempre imaginara que as celas eram desertas, silenciosas e frias”.

Descemos do carro sob porrada e fomos jogados numa cela sem janelas, onde havia três colchões, uma lata que servia de latrina e, na parede mais larga, um gigantesco carvalho pintado a carvão. Durante o trajeto, principalmente nas curvas, fomos jogados uns contra os outros. Carnes e ossos que não haviam sido moídos durante a viagem, o foram na hora da descida, quando os policiais nos bateram com vontade e prazer. Tão logo nos vimos numa cela mais ou menos grande, ocupada apenas por nós cinco, parecia que chegáramos a uma espécie de paraíso. Em comparação com o cárcere da delegacia, equivalia a uma suíte de hotel. Caímos onde havia espaço e dormimos um pouco. E mais não dormimos porque a porta se abriu e um guarda jogou um balde de água em nossa cara. [...] O guarda fizera aquilo porque, segundo os regulamentos, nós devíamos tomar um banho – e o banho nos fora dado. (CONY, 2009, p. 123)

Na passagem transcrita acima, o autor, mais uma vez, faz uma descrição realista e crua, em tom cínico e sarcástico a respeito do sistema prisional brasileiro. A superlotação das celas, as precárias condições de higiene, a promiscuidade, a acomodação e as prisões arbitrárias aparecem em vários episódios cômicos na narrativa em pauta. É importante ressaltar que essa escrita irônica, debochada e sarcástica faz alusão ao absurdo sistema prisional brasileiro e às cassações políticas da época.

Malcolm Silverman (2000, p. 130) observa que é exatamente essa “visão desmoralizante o elemento a ser supervalorizado – em associação à ironia, ao cinismo e ao sarcasmo” que o autor busca revelar, ao leitor, o que “há de mais irracional na razão da ordem estabelecida”.

A libertação de Álvaro e de seus demais companheiros de cela acontece na última página da segunda parte do romance. Assim como foram presos sem nenhum motivo, a liberdade também veio de forma inesperada e sem avisos, deixando um novo ar de incerteza e insatisfação, como evidencia o narrador:

Aos poucos, compreendemos que era a liberdade, mas nem por isso ficamos satisfeitos. Nenhum de nós – creio – havia feito planos para a liberdade. E ela caiu sobre nossa cabeça como um desamparo, uma espécie de desemprego. Nem Dos Passos, nem o Grande Arquimandrita, dotados de imaginação, haviam previsto aquela hipótese. Nada se programara para a ocasião. Habitúramos à cela, às pancadas, à comida detestável. *Assim como eu me conformara a viver sem pau, conformara-me a viver sem liberdade.* (CONY, 2009, p.170; grifos meus)

O sentimento de melancolia, frustração e solidão acompanharam o protagonista até o dia em que foi preso, novamente esse sentimento se faz presente no dia de sua libertação, já que ele não tinha noção nem planos do que fazer com essa liberdade. O medo de Álvaro pela liberdade era a incerteza de conseguir emprego e obter recursos para sua sobrevivência: “Eu sabia o que a liberdade iria representar a curto prazo: fome. Tratei de comer o que podia, no que fui imitado [pelo companheiro de cela] o velho Sic Transit, que não precisava de nenhuma consideração especial para devorar tudo” (CONY, 2009, p. 170).

A prisão trazia incômodos e desconfortos; porém, para quem estava sem esperanças e sem perspectivas, como é o caso do narrador, a prisão seria a segurança, a estabilidade e a garantia de sua sobrevivência.

A liberdade e a insegurança que amedrontam o narrador fazem alusão à liberdade intelectual durante os “Anos de Chumbo”, que, possivelmente, resultaria em privações e dificuldades financeiras para muitos presos políticos, como escritores, artistas, compositores, entre outros. Nesse contexto, Cony comenta a respeito dessa experiência, pela entrevista concedida ao jornalista André Luiz Barros, da revista *Bravo!*: “o lugar onde me senti mais livre na minha vida foi minha primeira noite na prisão. Sim, pela primeira vez eu estava no lugar certo na hora certa. Se eu estivesse em liberdade é que estava errado” (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 97).

A última parte do livro é relativa à liberdade propriamente dita dos ex-presidiários, quais sejam: o narrador, Dos Passos, o Grande Arquimandrita, o Otávio e o velho Sic Transit. O grupo se manteve unido por mais duas noites. A partir de então, cada um tratou de

seguir seu rumo na tentativa de conseguir algum emprego ou dinheiro. Álvaro arranhou um emprego de ajudante no bar de um português e, em troca, receberia comida e gorjetas. Devido à situação de pobreza em que se encontrava, ele aceitou, ao final do expediente, acabou deixando o vidro com “Herodes” na geladeira do estabelecimento e saiu à procura de um lugar para pernoitar.

Ao retornar ao bar, no dia seguinte, para o expediente normal, defrontou-se com o português saboreando seu pênis numa fritada que a cozinheira tinha preparado, achando que o órgão mutilado guardado no vidro de compota fosse, na verdade, uma linguça. Diante da situação, o narrador a princípio ficou furioso, mas a raiva inicial passou, e constatou:

Herodes estava consumado. Não adiantava obrigar o sujeito a vomitar os pedaços do meu cacete. Uma pequena distração, uma só noite que ele passara distante dos meus cuidados, fora-lhe fatal. Acabara-se. Havia um pacto segundo o qual a minha vida só valeria a pena enquanto eu pudesse viver agarrado a ele. Agora não mais seria possível. Minha vida perdera sentido – coisa, de resto, que nunca teve. O pensamento não me deu alegria, mas me acalmou. (CONY, 2009, p. 198).

O dono do bar sugeriu que o “Herodes” fosse substituído por uma linguça qualquer. A linguça foi substituída, mais tarde, pelo pênis do personagem Sic Transit que acabou morrendo em consequência de um atropelamento. O novo pênis recebeu o apelido de “Herodes II”. Sandroni (2003, p. 120) ressalta que o “Herodes” foi substituído por uma língua vulgar, “simbolizando sua renúncia a qualquer forma de poder, Álvaro Picadura joga-a na baía de Guanabara”.

Pouco tempo depois da substituição do “Herodes” original pelo “Herodes II” falsificado, Dos Passos foi assassinado a tiros vindos de um carro enquanto perambulava pela rua em companhia de Álvaro. O protagonista foi levado à delegacia para prestar depoimento e foi informado de que o crime fora organizado por antigos parceiros de Dos Passos, que o consideravam perigoso e traidor. O narrador não acreditou nos falsos argumentos dados pela polícia, pois tinha certeza de que havia sido em razão de uma denúncia do ex-companheiro de cela, O Grande Arquimandrita que, após sair da cadeia, conseguiu um emprego no Departamento de Ordem Política e Social.

O narrador saiu da delegacia dolorido pela surra que levou e seguiu o seu caminho. Andando à beira da praia durante o resto da noite, cansado de sua triste jornada de atribuições, o narrador, sentado numa pedra admirando o horizonte, decide abandonar o “Herodes II”, já era “madrugada, quando soprou a aragem do amanhecer, peguei o vidro e atirei-o ao mar”. (CONY, 2009, p. 222).

Ao lançar o “Herodes II” ao mar por considerá-lo “uma carga exagerada para carregar pela vida”, o narrador solitário, melancólico e mutilado afirma que a sua salvação deveria começar pela consciência, e, partir de então, começa a valorizar a própria vida, já que tudo lhe fora tirado: emprego, moradia, bens materiais e, principalmente, a sua virilidade.

A liberdade, após a saída da prisão, não representou o início de um novo ciclo de vida para o protagonista. Os sentimentos de melancolia, solidão e frustração que o acompanharam desde sua castração até sua prisão ainda estavam latentes em seu íntimo. O fato de ter

conseguido um emprego em condições degradantes. Como a frustração, a solidão e a melancolia de Álvaro não se resumiam apenas à falta de dinheiro, passou então a refletir sobre sua nova condição de vida, e concluiu:

Minha vida resumia-se nos poucos milímetros quadrados da minha pele – mutilada pele, da qual um pedaço importante já fora arrancado, primeiramente do meu próprio corpo, depois de minha posse. [...] Aos poucos, nos conformávamos com uma vida menos miserável, mas lastimável, porque nos dava perspectiva para julgá-la. Cada vez que lavava as mãos pensava nisso. E me absolvía. Não era caso para cair em prantos. Tampouco para me encher de júbilo. Passara dias pensando em voltar às gráficas, à procura de um lugar de revisor de provas. (CONY, 2009, p. 204).

Ao fazer um balanço e analisando sua trajetória de vida até então, Álvaro Picadura revelou para si mesmo a realidade de um homem solitário, impotente e sem maiores ambições e perspectivas de vida. Impedido de executar a sua função mais importante, o protagonista enverga-se à força dos fatos e lava as mãos, e alcança a “liberdade”, ou melhor, uma liberdade aparente.

Os obstáculos e problemas enfrentados pelo protagonista de *Pilatos* podem ser resultantes das reflexões de Cony acerca de seu “inútil” trabalho como escritor, que decide encerrar definitivamente a sua produção literária após dez anos de vigência de ditadura civil-militar.

Pensando em termos de uma metáfora política, o sistema repressivo do governo ditatorial brasileiro nos vem primeiro à mente. Segundo Vizeu Araújo (2004, p. 154), “na castração do protagonista encontra-se sob a força do AI-5, a castração política do país?”. Em outros termos, a imagem da castração seria a representação de impotência, de desilusão e de angústia que tanto atormentou Cony e muitos outros intelectuais e escritores, especialmente aqueles que acreditavam no poder inovador da palavra escrita no período de maior violência e repressão do regime ditatorial no Brasil. O corajoso e engajado Cony de 1964 renuncia, ou melhor, abandona a produção literária ficcional, após a escrita de *Pilatos*. O autor, com esse romance, simboliza a sátira incisiva, grotesca e escatológica sobre a situação política e a contestação no Brasil durante os chamados “Anos de Chumbo”, e lava as mãos.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Homero José Vizeu. *Pilatos*: uma saga carioca mórbida e hilariante nos anos 70. Revista Letras, Curitiba, n. 64, p. 143-155. set./dez. 2004. Editora UFPR. Disponível em: <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/araujo.pdf>, acesso: 20 jul.2021.

BOSI, Alfredo. Narrativa de Resistência. In: BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CONY, Carlos Heitor *Pessach*: a travessia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

..... *Pilatos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

..... Contracapa de *Pilatos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974

..... *O ato e o fato: o som e a fúria do que se viu no Golpe de 1964*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2014.

DALCASTAGNÉ, Regina. Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, DF, n. 29, p. 55-66, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9117>; acesso em: 27 Jun. 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

ORELLANA, Rodrigo de Castro. A ética da resistência. *Ecopolítica*. São Paulo, n.2, p. 37-63, 2011-2012. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/9089>; acesso em: 15 abr. 2021.

SANDRONI, Cícero. *Quase Cony* – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MEMÓRIAS DO EXÍLIO E O TESTEMUNHO COMO RESISTÊNCIA

Danielle Fullan¹

Resumo: O exílio foi utilizado pela ditadura civil-militar brasileira como um ato punitivo, mas, para muitas pessoas contrárias ao regime de opressão, ele também foi a única alternativa de fuga das ações repressivas. O objetivo deste artigo é observar os modos de produção e de representação da resistência presentes no livro *Memórias do Exílio, Brasil 1964 - 19???: De muitos caminhos* (1976). Para essa empreitada, nosso arcabouço teórico conta com as proposições de Pedro Fornaciari Grabois e Rodrigo de Castro Orellana a respeito do conceito de poder e resistência em Michel Foucault; Eurídice Figueiredo no que concerne a produção literária realizada durante a ditadura civil-militar brasileira. No que diz respeito à narrativa testemunhal e seu papel como política de resistência, utilizaremos os trabalhos de Márcio Seligmann-Silva e Beatriz Sarlo.

Palavras-chave: resistência; ditadura civil-militar; testemunho; memória; exílio.

Abstract: During the civic-military dictatorship in Brazil exile arose as a punitive action, but for many people who were against the oppressive regime, leaving homeland was also the only alternative to escape repression. The aim of this work is to observe the modes of production and representation of resistance presented in the book *Memórias do Exílio, Brasil 1964-19??: De muitos caminhos* (1976). Our theoretical framework is based on the works of Pedro Fornaciari Grabois and Rodrigo de Castro Orellana, regarding the concepts of power and resistance in Foucault's theories; Eurídice Figueiredo concerning the literary production during the Brazilian civic-military dictatorship. With reference to the testimonial narrative and its role as a politics of resistance, we will use the works of Márcio Selligmann-Silva and Beatriz Sarlo.

Keywords: resistance; civil-military dictatorship; testimony; memory; exile.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (Poslit) da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: danifullan@gmail.com

Introdução

Se recorreremos ao auxílio do dicionário em busca de uma definição do termo “resistência”, ele nos apresentará diferentes acepções, algumas delas bastante significativas para o campo de estudos de literatura de resistência. A primeira refere-se à qualidade do que resiste a uma ação externa; a segunda aponta para a defesa própria do que luta contra os elementos externos; a terceira faz menção à luta sustentada contra uma ação enérgica de força armada ou contra um ataque; e, por último, força que anula os efeitos de uma ação destrutiva.

Todas essas definições são relevantes para pensar nas representações literárias enquanto modos de expressão da resistência contra atos de violência e violação dos direitos humanos ao longo de toda a história brasileira. Neste artigo, temos como pano de fundo o contexto da ditadura civil-militar, que oprimiu e subjugou aqueles que se opuseram abertamente contra o Estado de exceção. Nosso olhar tem como ponto de partida o livro *Memórias do Exílio, Brasil 1964- 19???: De muitos caminhos* (1976), projeto coletivo que reúne testemunhos de brasileiros que atuaram na resistência à opressão e que, por isso, precisaram partir para o exílio.

Procuramos identificar os modos de produção e de expressão de resistência presentes na obra em dois níveis: primeiro, pensando no papel sociopolítico dos realizadores do projeto e das testemunhas nas lutas contra a ditadura civil-militar brasileira. Num segundo momento, procuramos observar a manifestação da resistência presente tanto no texto introdutório da obra quanto nos relatos testemunhais.

Onde há opressão e subjugação, deverá haver resistência

Para identificar os modos de expressão da resistência na produção cultural precisamos recorrer ao trabalho de Foucault, buscando compreender a relação entre as formas de resistência e as configurações de exercício do poder. Grabois (2011) lembra que, para o intelectual francês, o poder é entendido como uma capacidade de ação de sujeitos independentes e livres sobre outros sujeitos independentes e livres. Além disso, ele provém de todos os lugares, por isso, não podemos pensar nesse termo como uma estrutura ou uma instituição, mas como “uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (GRABOIS, 2011, p. 89).

Apesar de se constituir a partir de correlações de força e domínio que toma corpo nas hegemonias sociais, formulações de leis e dentro dos aparelhos estatais, Foucault acredita na possibilidade de modificar essas estratégias de dominação, pois o poder existe em uma relação de imanência com a resistência. Retomando o pensamento foucaultiano, Grabois (2011) destaca que esses focos de resistência encontram-se distribuídos de modo irregular no tempo e no espaço, atravessando “as estratificações sociais e as unidades individuais, podendo provocar o levante de grupos ou indivíduos” (GRABOIS, 2011, p. 11).

Para resistir também é necessário que essa resistência seja tão móvel, inventiva e produtiva como o poder. Retomando as formulações de Foucault, Grabois alerta que os focos de resistência não se constituem apenas como uma recusa ou reação àquilo que é dito pelo

poder. A contraconduta incluiria ainda a capacidade dos grupos e indivíduos de criação política e de estratégias que modifiquem as relações de poder e a forma como esse poder se exerce. Valendo-se uma distinção do próprio Foucault sobre os três tipos de luta social Grabois (2013) cria uma definição sobre as principais contracondutas do presente:

as que fazem frente às formas de dominação (étnica, social e religiosa); as que contestam as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; e as lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão, que enfrentam tudo aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete aos outros (GRABOIS, 2013, p. 56).

Seriam, portanto, contracondutas que têm o objetivo de exigir necessidades fundamentais à vida e o direito à diferença. Um ponto em comum dessas lutas seria a oposição a todas as formas de poder que buscam assujeitar o indivíduo a uma estrutura totalizante seriam a recusa “à violência exercida pelo Estado econômico e ideológico, que ignora quem nós somos individualmente”, bem como uma recusa à “inquisição científica ou administrativa que determina nossa identidade” (GRABOIS, 2011, p. 57).

Ainda na esteira do pensamento Foucaultiano, Orellana (2012) acredita que a ética da resistência proposta por Foucault está diretamente relacionada a uma filosofia da liberdade. Essa liberdade existe mesmo nos espaços de sujeição como “um esforço de desprendimento da identidade a nós imposta” (ORELLANA, 2012, p. 42). Logo, a produção da subjetividade como foco de resistência pode operar como uma arma de luta a partir da relação que o indivíduo estabelece consigo mesmo e no exercício de sua própria liberdade. O ápice dos pontos de resistência se daria a partir do enfrentamento dos mecanismos de sujeição e da escrita da diferença sobre a linguagem do poder.

Orellana (2012) também lembra que, mesmo que não seja possível unificar uma dissidência sob uma proposta universal, o pensamento tem a função vital “para identificar territórios em que se desenvolvem formas de resistência” (ORELLANA, 2012, p. 57). Para o referido autor, mesmo que careçam de um programa, essas lutas de resistência servem para apontar uma das singularidades da análise foucaultiana de resgate da dimensão de nossa própria dor:

A violência exercida sobre nós, segundo o filósofo, está cada vez mais sobreposta e encoberta. O intolerável é “invisível” e ocorre como consequência de determinada familiaridade, ou de certa conotação de necessidade que a ele é atribuído (ORELLANA, 2012, p. 59).

Portanto, confrontar essa normatização da violência sobre os indivíduos é infringir esse sistema de opressão. Nesse sentido, podemos pensar que todo o trabalho que propõe olhar para essas violências, acaba adquirindo também um propósito de resistência.

Golpe, oposição, violência e exílio: poder e resistência durante a ditadura civil-militar

O caráter plural de construção das relações de poder observado por Foucault pode ser visto na própria estruturação do golpe civil-militar em 1964. De acordo com Souza (2018), a conquista pelo controle do Estado Brasileiro só foi possível graças à reunião de diferentes atores em torno de duas frentes: o anticomunismo e a rejeição ao empoderamento das classes populares que se constituíam a partir das políticas propostas por João Goulart. Ainda segundo o referido autor, a pouca resistência dos setores organizados surpreendeu até mesmo os arquitetos do golpe. Em *Memórias do Exílio*, Francisco Julião faz referência a esse momento em seu testemunho: “A vitória contra o regime constitucional foi tão fácil que eles mesmos não puderam acreditar! Não duvido que muitos se sentiram frustrados porque não encontraram resistência” (JULIÃO, 1976, p. 292).

Para Oliveira (2007) os focos de resistência apresentados a partir de 1964 se deram através das fissuras e brechas deixadas pelo Estado de exceção, elaborados principalmente a partir de práticas intervencionistas, especialmente as realizadas por operários, camponeses, estudantes, intelectuais e políticos progressistas. No entanto, essas ações levaram a reações.

Fullan (2019) lembra que uma ferramenta utilizada pelo regime militar para a centralização administrativa, social e política foi a implantação dos atos institucionais, normas de caráter constitucional expedidas entre os anos de 1964 e 1969. Esses atos também tinham o objetivo de tentar eliminar qualquer foco de resistência. Segundo Souza (2018), quando o movimento estudantil secundarista e universitário começou a se fortalecer como força política, conseguindo mobilizar uma ação com as massas, o Estado reagiu com o Ato Institucional número 5, “o golpe dentro do golpe”, restringindo ainda mais as liberdades civis e institucionalizando a violência de Estado.

O exílio foi mais um instrumento utilizado pelo governo brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970 para excluir a resistência de determinados grupos de oposição. Diante do forte aparato repressivo, temendo prisões e torturas ou enfrentando acusações judiciais de subversão, muitas das figuras importantes nas disputas políticas e sociais que marcaram o período da ditadura civil-militar brasileira também precisaram recorrer ao exílio como solução para garantir sua segurança e a de seus familiares. Não há números precisos sobre o número de brasileiros exilados a partir de 1964, mas estimativas indicam que cinco a 10 mil brasileiros deixaram o Brasil entre 1964 e 1979.

Rollemberg (2009) assevera que o exílio era visto como punitivo e, ao mesmo tempo, um incômodo para o regime. O motivo, segundo a referida autora, seria a resistência exercida pelos exilados no exterior e as campanhas com a publicação de livros que denunciavam as violações de direitos humanos, que se tornaram mais comuns a partir de meados dos anos 1970, e ajudaram a contradizer a imagem que o regime desejava deixar impressa dentro e fora do país.

Literatura, ditadura e resistência

Figueiredo (2017) dividiu a produção literária sobre a ditadura civil-militar em três fases. Convocando o trabalho de Leonor Arfuch e a ideia de temporalidades da memória, a

autora lembra que as memórias evocadas nessas obras são influenciadas pelos sujeitos que enunciam, pelo período em que foram escritas e pelo distanciamento temporal dos fatos aos quais ela se refere. Assim, “não se escreve, com efeito, sobre a ditadura da mesma maneira nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento presente porque a experiência se transforma com o passar do tempo” (FIGUEIREDO, 2017, p. 47).

De acordo com a proposta apresentada, o primeiro período se estende de 1964 a 1979, ano da assinatura da lei da anistia; a segunda fase compreende as obras escritas de 1980 até o ano 2000; o terceiro momento inclui a produção literária realizada entre os anos 2000 e 2016. Para Figueiredo (2017), essa primeira leva é caracterizada por uma tônica prospectiva e utópica, ora distópica diante do fracasso dos projetos revolucionários. Na categoria de não ficção, a referida autora inclui ainda as correspondências de presos políticos, obras de jornalistas que recolheram testemunhos sobre as violências contra os opositores ao regime e os trabalhos de historiadores (FIGUEIREDO, 2017, p. 49).

Em seu levantamento, a supracitada autora verificou a proliferação dos relatos testemunhais apenas a partir do segundo período, com a diminuição da censura e o retorno de intelectuais que haviam partido para o exílio. Figueiredo (2017) também lembra a relevância da recolha de arquivos e testemunhos ocorridos especialmente entre os anos 1964 e 1979, como aquele realizado pelo grupo “Brasil: Nunca Mais”. Esse tipo de trabalho era considerado passível de punição, o que obrigava os envolvidos a adotarem estratégias para evitar a perseguição e o apagamento de arquivos.

Apesar de reconhecer a importância de arquivos e testemunhos que ocorreram, sobretudo, nesse primeiro período, a referida autora defende que apenas a literatura consegue representar o terror da ditadura civil-militar de 1964. Retomando os conceitos de história propostos por Walter Benjamin, Figueiredo (2017) afirma que apenas a ficção, por meio da liberdade composicional, pode evocar algo pensado, evocado, sentido ou sofrido por seus personagens diante da impossibilidade de recuperar o que aconteceu. A escrita objetiva seria homogeneizante, voltada para a narrativa de uma história linear, ao passo que a subjetividade da literatura resulta em uma escrita lacunar e fragmentária, mais propensa a despertar o *pathos* e provocar a compaixão dos leitores.

Não obstante, a autora reconhece o valor das produções não ficcionais para a elaboração de uma memória que ajuda a recuperar os vestígios do passado e a preencher as lacunas da história rasurada:

Todo livro — ficção ou depoimento —, todo filme — documentário ou ficcional —, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e democrático (FIGUEIREDO, 2017, p. 35).

Essa relação entre o real, a escrita e o Estado de exceção presentes nas produções ficcionais também pode ser encontrada na produção testemunhal do período. Para Seligmann-Silva (2008), a produção testemunhal do século XX é integrante de uma complexa “política de memória” que pode ser relacionada ao pensamento político, criando um local

meta-reflexivo que age dentro e fora. Por um lado, ele pode ser reconhecido como uma atividade elementar, na qual aquele sujeito que narra visa estabelecer uma conexão com os outros, rompendo a ponte que os separa daqueles que não viveram a experiência traumática. Por outro lado, especialmente na América Latina posterior à década de 1960, os testemunhos passam a adquirir ainda um papel de denúncia e resistência às ditaduras.

Beatriz Sarlo também defende os testemunhos produzidos durante as ditaduras civis-militares latino-americanas como pontos de resistência. Ela lembra que nesses relatos:

O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação. Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem, em contrapartida, verdades subjetivas que afirmaram saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à simples introspecção. Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis (SARLO, 2007, p. 39).

Esse olhar para o relato testemunhal proposto pela referida autora se aproxima muito da ideia da produção da subjetividade como resistência, conforme aponta Orellana (2012) a partir dos estudos sobre o trabalho de Foucault. Ao testemunhar, os indivíduos que sofreram com as sevícias cometidas pelo regime de opressão deixam de assumir o campo simbólico de vítimas – portanto, assujeitadas ao poder – para adquirirem uma identidade mais plural e diversa, que foge aos rótulos totalizantes e autoritários.

O testemunho, o exílio e a resistência

Memórias do Exílio é uma obra coletiva organizada por um grupo de exilados que vinha trabalhando em uma campanha sistemática para a conscientização de jornalistas, religiosos e oficiais dos governos no exterior sobre as violações dos direitos humanos cometidas durante a ditadura civil-militar. De acordo com Green (2010), essa rede de ativistas ajudou a forjar “uma imagem do Brasil sob o regime militar como país de tortura e terror” (GREEN, 2010, p. 301). Trata-se, portanto, de sujeitos que não apenas se opuseram ao Estado de exceção, como também participaram de iniciativas de denúncia da opressão e da violência.

A obra possui duas edições. O livro foi publicado em 1976 pela Editora Arcádia em Lisboa, enquanto a edição brasileira foi lançada dois anos depois pela Editora e Livraria Livramento LTDA. Logo, *Memórias* se enquadraria no conjunto da produção literária da primeira fase proposta por Figueiredo (2017).

O subtítulo “Brasil: 1964-19??” traz uma data incompleta, o que pode apontar para a incerteza desse grupo de exilados sobre a duração do regime militar, mesmo diante do abrandamento da censura que permitiu o lançamento da obra também no Brasil e com o fortalecimento do movimento a favor da anistia tanto dentro quanto fora do país. Por outro lado, “De muitos caminhos” aponta para o caráter não singularizante do material, a partir da recolha de testemunhos de exilados de diferentes trajetórias pessoais e políticas. Co-

brindo um vasto espectro de representações de modos de resistência, o livro traz relatos de membros dos movimentos operário, camponês, estudantil, parlamentar e cultural.

O trabalho é dividido em três partes intituladas, respectivamente: Entrevistas, Manuscritos e *Dossier* Frei Tito. As nove entrevistas foram realizadas a partir de dois pontos de partida: as mudanças e continuidades na vida dos entrevistados e o antes e depois do exílio. A segunda parte conta com 11 textos enviados pelos exilados em forma de depoimentos, cartas, poesias e contos. A última seção do livro traz um dossiê que relata parte do drama enfrentado pelo frei dominicano Tito de Alencar Lima, que culminou com seu suicídio no exílio.

No texto de introdução do livro, os organizadores Pedro Celso Uchôa Cavalcanti e Jovelino Ramos apresentam alguns objetivos que levaram à elaboração das memórias. O primeiro deles aparece no trecho intitulado “A ideia inicial”. Segundo os organizadores, o desejo de recolher os testemunhos dos exilados surge para atender uma necessidade de elaboração de uma memória cultural sobre o exílio durante a ditadura civil-militar brasileira.

Refletindo sobre o exílio, alguns de nós chegamos à seguinte conclusão: em condições marcadas por rupturas históricas tais como as que provocam o exílio, a memória coletiva tem de ser *feita* pois ela exige um esforço consciente de recuperação para uma cultura nacional (CAVALCANTI, RAMOS, 1976, p. 9, grifo original).

Nessa passagem podemos identificar o reconhecimento da experiência do exílio como constituinte do regime ditatorial vigente, marcado aqui como uma ruptura histórica, uma condição excepcional na trajetória sociopolítica brasileira. Já o trecho “a memória coletiva tem de ser feita” pode ser relacionado a uma ideia de dever ou política de memória, característico dos relatos testemunhais latino-americanos produzidos nas décadas de 1960 e 1970. Percebe-se a consciência da importância da narração da experiência subjetiva do expatriado para compor a representação histórica daquele período. Afinal, esse grupo reúne pessoas que estiveram diretamente ligadas aos focos de resistência no Brasil, testemunhando momentos importantes da luta contra a ditadura, como podemos observar no testemunho de Mariana V. Lisboa.

1968 é o ano do Edson Luís. Começou e não sentíamos nada diferente dos outros anos. Mas por que houve aquela explosão? Porque provavelmente já havia se acumulado muita coisa. De noite, após ser reconhecida a notícia do seu assassinato, os estudantes se reuniram na Câmara Legislativa pra velar seu corpo e impedir que a polícia o levasse. Mas já apareceram artistas, populares e no dia seguinte sai o enterro. A Cinelândia estava tomada e o governo teve que reconhecer que a oposição era bem grande, para reprimir a bala. Ninguém tinha previsto aquilo, e o povo se sentia solidário entre si, faixas pretas pendiam das janelas, e gritavam contra o governo: assassinos! Já na missa de 7º dia o governo pareceu resolver reprimir. E reprimir não toda a população, mas isolar os estudantes, que eram a parte mais exaltada. Decretaram feriado, esvaziaram o centro da cidade, retira-

ram as conduções e avisaram que não iriam permitir qualquer manifestação. Os tanques e metralhadoras tomaram posição no centro esvaziado. Na verdade não saiu nenhuma manifestação, mas a polícia provocou a massa na saída da Catedral, jogando os cavalos em cima e perseguindo por todos os lados. Mais uma vez um erro, pois a repercussão foi péssima (LISBOA, 1976, p. 240).

Aqui, o sujeito enunciador rememora o foco de resistência não organizada (“aquela explosão”, “a oposição era bem grande”) após a morte de Edson Luís e ilustra momentos de truculência do Estado, como o assassinato do estudante e o uso desproporcional da força para coibir as manifestações.

Também é interessante observar os desdobramentos desse sujeito enunciador. Na primeira parte do excerto ele se estabelece a partir do pronome pessoal plural “nós”, que coloca esse narrador como integrante de uma coletividade: “não sentíamos nada diferente dos outros anos”. No entanto, a partir da descrição dos acontecimentos seguintes ao assassinato de Edson Luís, esse sujeito enunciador se esconde. Como lembra Fiorin (2010), essa encenação elocutiva apagada do sujeito-narrador que se posiciona a partir do emprego da primeira pessoa do plural (nós) faz com que ele seja partícipe dessa coletividade e, simultaneamente, um porta-voz de outros indivíduos que também compartilharam coletivamente aquelas memórias.

Voltando ao paratexto, outro objetivo anunciado é o de desconstruir uma imagem pejorativa relacionada àqueles que foram obrigados a deixar o país e ficaram taxados como “maus brasileiros”.

O projeto *Memórias do Exílio* nasceu assim de uma preocupação com o passado, uma preocupação que, sendo típica de historiadores, é também comum entre exilados, excluídos que foram da vida pública de seu país. Mas o projeto é outrossim uma ponte para o futuro, um documento da presença ativa de gente atualmente marginalizada pela propaganda governamental com a pecha de ‘maus brasileiros’ (CAVALCANTI, RAMOS, 1976, p. 9).

Aqui, o projeto também é apontado como “um documento da presença ativa”, que parece querer sinalizar a continuidade das ações de resistência desse grupo mesmo distante do país natal. No excerto ainda é possível identificar uma crítica direta ao governo ditatorial brasileiro. A exclusão da vida pública em território nacional é, segundo os sujeitos enunciativos, consequência da intervenção militar. Além disso, há um reconhecimento da marginalização dos exilados resultante da propaganda realizada no país, o que pode ser uma referência ao lema “Brasil: ame-o ou deixe-o” divulgado nos principais veículos de comunicação da época.

A imagem pejorativa do exilado também era compartilhada pelos opositores ao regime que continuaram no Brasil e que criticavam aqueles que abandonaram voluntariamente a resistência no país, como mostra o testemunho de Juliana Rocha:

Faziam a diferença entre aqueles que ali estavam porque foram mandados sair do Brasil – “os representantes do proletariado brasileiro no exterior” – e os demais – “os que desertaram da luta” (ROCHA, 1976, p. 182).

A ideia de que esses testemunhos são uma tentativa de resistir à imagem negativa proposta pelo Estado de exceção e pelos opositores contrários aos exilados está presente em outros momentos desta introdução, como em “os brasileiros no exílio não estão fora, mas sim dentro da história do Brasil contemporâneo” (CAVALCANTI, RAMOS, 1976, p. 9). Para Green (2010, p. 306), essas narrativas pessoais também ajudaram a humanizar esses opositores que viviam no exterior e “retificaram imagens anteriores de comunistas e terroristas que o regime militar havia projetado no Brasil e no estrangeiro.”

Um terceiro objetivo assinalado pelos organizadores é o de aproveitar o espaço testemunhal para reflexões e autocríticas as ações de resistência adotadas nos planos individual ou coletivo, como nos testemunhos de José Barbosa Monteiro e Magno José Vilela:

Estou pronto a assumir tudo o que fiz até hoje, e ainda fazer muito mais. Se cometi algum crime, foi não ter feito o suficiente [...] Ilegalidade e violação dos direitos humanos quem faz são eles. É o poder da força usado pra massacrar nosso povo (MOREIRA, 1976, p. 119).

Progressivamente vi que a forma de luta da guerrilha urbana, no contexto e nas condições que foram feitas, era um erro político. Uma das provas seria a sua derrota militar, mas sobretudo sua derrota política. Porque o objetivo dessa forma de luta era justamente oferecer às massas populares uma alternativa política (VILELA, 1976, p. 217).

Embora esses dois fragmentos tenham uma resistência comum, a defesa do povo brasileiro, a reflexão sobre o projeto revolucionário de cada sujeito enunciador traz ponderações muito particulares. Isso confirma o quarto objetivo apresentado no paratexto que era o de “acumular memórias diversas sobre os mesmos fatos e problemas” (CAVALCANTI, RAMOS, 1976, p. 15). Nos relatos presentes no livro não há espaço para generalizações, pois os testemunhos se relacionam com o pensamento sociopolítico e cultural a partir de narrativas subjetivas que adotaram diferentes formas de luta.

Por fim, identificamos outro objetivo da obra que é a denúncia a violência. Destacamos aqui a terceira parte do livro que traz o exame clínico realizado por quatro médicos que examinaram o frei Tito de Alencar no dia 07 de dezembro de 1970, após uma série de torturas sofridas por ele enquanto estava detido no Presídio Tiradentes. A terceira parte conta ainda com a transcrição de um relato escrito pelo Frei Xavier Plassat “A tortura e morte de Tito”. O texto que fecha o dossiê é “Ele lutou contra a opressão”, escrito pelo chefe da clínica psiquiátrica que recebeu Frei Tito durante a sua estada em Lyon. Neste relato, Doutor Rolland reflete sobre o trauma da perseguição e da agonia que levou Tito a cometer o suicídio em 10 de agosto de 1974:

Tito descobriu algo que o separou radicalmente dos seus companheiros: a imagem inimaginável, monstruosa do homem, este torturador que o persegue, feito, no entanto, à mesma imagem que ele, da mesma carne, um compatriota, talvez um irmão, aparecendo sob um ódio quando se aferrava bestialmente a destruir sua presa... (ROLLAND, 1976, p. 364).

Nos materiais citados encontramos testemunhos que não foram realizados pelo sujeito que foi vítima da violência. Eles são testemunhas no sentido de *testis*, um narrador que ouviu ou presenciou o trauma enfrentado pelo dominicano após a prisão e as torturas. Aqui eles testemunham porque essa vítima não pode mais narrar sua própria experiência

No entanto, a terceira seção também apresenta uma carta-denúncia escrita por Frei Tito dirigida à Igreja Católica. Além de descrever sua experiência pessoal sobre a prisão e as torturas, ele traz o seu testemunho como *testis*, relatando a experiência de outros presos que também foram vítimas de violência.

É preciso dizer que o que aconteceu comigo não é exceção, é a regra. [...] A esperança desses presos coloca-se na Igreja, única instituição brasileira fora de controle estatal militar. Sua missão é defender e promover a dignidade humana. Onde houver um homem sofrendo, é o Mestre que sofre. É hora de nossos bispos dizerem um Basta às torturas e injustiças promovidas pelo regime, antes que seja tarde. A Igreja não pode omitir-se. As provas das torturas trazemos no corpo! Se a Igreja não se manifestar contra essa situação, quem o fará? Ou seria necessário que eu morresse para que alguma atitude fosse tomada? Num momento como esse o silêncio é omissão. Se falar é um risco, muito mais é um testemunho. (TITO, 1976, p. 351)

Esse narrador reconhece a instituição religiosa como um espaço detentor de poder e critica a postura adotada de omissão frente os relatos de vítimas da tortura. Aproveitando de sua identidade social de religioso, ele tenta construir uma ponte que ajude a reforçar a necessidade de reação às violações de direitos humanos sofridas pelos opositores à ditadura civil-militar. No excerto selecionado, podemos observar ainda a consciência desse sujeito enunciativo sobre a importância do testemunho como ferramenta de resistência no contexto de violência, ao mesmo tempo em que aponta para o risco do ato de testemunhar naquele período.

Considerações finais

Próximo da conclusão do texto introdutório, os organizadores apresentam três críticas sofridas durante o desenvolvimento do livro. A primeira dizia respeito ao medo dos opositores ao regime militar de divulgar o testemunho sob o risco de que essa narrativa pudesse ser usada contra eles pelos órgãos de repressão. “Se riscos há, procuramos eliminá-los cuidadosamente. Mas o silêncio nunca seria a solução” (CAVALCANTI, RAMOS, 1976, p. 17).

A urgência em apresentar um projeto como esse ainda dentro do contexto da ditadura

e do exílio foi importante para reforçar o caráter de denúncia e confronto da normatização das violências e das restrições à liberdade que aconteciam no Brasil, colaborando ainda para o enfrentamento das imagens negativas desses militantes construídas pelo regime. Entendemos que a resistência ao silenciamento dessas testemunhas foi também uma contraconduta frente às formas de submissão e subjetivação que caracterizaram aquele período.

As duas outras queixas eram relacionadas ao caráter político da obra, por uns vista como política demais e, por outro lado, “ouvimos até que ‘este livro não vai derrubar a ditadura!’” (CAVALCANTI, RAMOS, 1976, p. 17). Essas críticas mostram a necessidade de refletirmos sobre o conceito de resistência presente nas produções culturais, tentando observar nesses materiais os modos de lutas possíveis dentro do seu espaço de produção e sua relação com o mundo. Ademais, como vimos em Márcio Selligmann-Silva e Beatriz Sarlo, os relatos testemunhais das décadas dos períodos ditatoriais têm um caráter político agindo em um entre-lugar entre as narrativas subjetivas e o pensamento sociopolítico.

Para além de uma discussão sobre qual seria o local na cultura mais propício para a representação de uma resistência e de uma memória sobre a ditadura, o importante é a existência desses diversos olhares que enriquecem um período violento e ainda muito obscuro da história brasileira. Entre a literariedade e a dimensão factual desses relatos testemunhais, estabeleceu-se uma forma de resistência possível dentro da experiência do exílio.

Referências Bibliográficas

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino (Org.). *Memórias do Exílio: Brasil 1964-1976*. 1. De Muitos caminhos. Vol.1. Lisboa: Editora Arcádia, 1976.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2010.

FULLAN, Danielle. Ditadura: questões conceituais. In: FULLAN, Danielle. *Narrativas de sobrevivência: a (re)construção da identidade no documentário “Que bom te ver viva”*. 2019. 173 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

GRABOIS, Pedro Fornaciari. As lutas e o primado da resistência. In: GRABOIS, Pedro Fornaciari. *Governo, resistência e práticas de subjetivação em Michael Foucault*. Dissertação, Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2013, p. 56-62. Disponível em: http://www.btd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6079; acesso em: 24 abr. 2021.

GRABOIS, Pedro Fornaciari. Resistência e revolução no pensamento de Michael Foucault: contracondutas, sublevações e lutas. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*. v. 19, n. 2, p. 07-27, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/55736>; acesso em: 25 jul. 2021.

GREEN, James. Exilados e acadêmicos: a luta pela anistia nos Estados Unidos. *Cadernos AEL*, v.17, n. 29, p. 298-310, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2604/2014>; acesso: 12 jul. 2021.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGHIS, 2006.

MEMÓRIAS DA DITADURA. *Edson Luís de Lima Souto*. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-luis-de-lima-souto/>; acesso: 20 ago.2021.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Corpos Indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. São Paulo: Beca, 2007.

ORELLANA, Rodrigo de Castro. A ética da resistência. *Ecopolítica*. São Paulo, n.2, p.37-63, 2011-2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/9089>; acesso em: 25 jul. 2021.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>; acesso: 11 ago. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*. São Paulo, v. 30, p. 71-98, jan-jun, 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255/1348>; acesso em: 11 ago. 2021.

SOUZA, Rodrigo Basílio. Intolerância e Resistência: Análise de testemunhos dos combatentes à Ditadura Militar. *Perseu: História, Memória e Política - Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fundação Perseu Abramo*. São Paulo, n. 15, p. 183-206, 2018. Disponível em: <https://revistaperseu.fpabramo.org.br/index.php/revista-perseu/article/view/270>>; acesso em: 22 ago. 2021.

APORIAS DA MEMÓRIA: ESTRATÉGIAS DE ESCRITA RESISTENTE EM TRÊS ROMANCES CONTEMPORÂNEOS BRASILEIROS

Dayane de Oliveira Gonçalves¹

Resumo: A partir da dupla possibilidade de constituição de narrativas de resistência, apresentada por Alfredo Bosi (1996), coloca-se em foco os romances *K. Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *Não falei* (2014), de Beatriz Bracher; e *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage. Os três romances, ao abordarem a ditadura civil-militar brasileira, bem como suas consequências que ainda se fazem presentes, muito em razão de um processo de reconciliação extorquida, apresentam certamente uma temática de resistência. Pretende-se, no entanto, pensá-los também a partir da concepção de resistência como forma imanente à escrita. Para tanto, objetiva-se verificar as estratégias narrativas utilizadas, buscando conferir a hipótese de que a aporia da memória guarda em si a faísca da potência estética de cada romance, das saídas formais que cada um deles irá encontrar para lidar, então, com as (im)possibilidades da narração da memória.

Palavras-chave: romance brasileiro contemporâneo; ditadura civil-militar brasileira; memória; resistência.

Abstract: Based on the twofold resistance narratives possibility, presented by Alfredo Bosi (1996), the focus is on the novels *K. Relato de uma busca* (2011), by Bernardo Kucinski; *Não falei* (2014), by Beatriz Bracher; and *O corpo interminável* (2019), by Claudia Lage. The three novels, when approaching the Brazilian civil-military dictatorship, as well as its consequences that are still present, due to a process of extorted reconciliation, undoubtedly have a theme of resistance. However, it is intended to think about them also from the conception of resistance as an immanent form to writing. For this purpose, the objective is to verify the narrative strategies used, looking to check the hypothesis that the aporia of the memory holds within itself the spark of the aesthetic potency of each novel, of the formal resolutions that each of them will find to deal with the (im)possibilities of memory narration.

Keywords: contemporary Brazilian novel; Brazilian civil-military dictatorship; memory; resistance.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG). E-mail: doliveirag@outlook.com

Introdução

Alfredo Bosi, em “Narrativa e resistência”, define resistência como uma força, interior ao sujeito, que resiste a outra força, exterior: “Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir” (BOSI, 1996, p. 11). Ademais, afirma Bosi que, a princípio, tal conceito é originalmente ético e não estético. Assim sendo, considerando-se o modelo idealista de Benedito Croce na dialética das distinções, poderia haver uma certa contradição em se considerar, por exemplo, a concepção de narrativa de resistência, em que estariam conjugados conceitos próprios da ética/política e da estética/arte. No entanto, essa contradição (somente aparente), na realidade concreta (em oposição ao nível abstrato e idealista), torna-se justamente, conforme Bosi, a garantia da vitalidade das esferas artísticas e teóricas: “no fazer-se concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos” (BOSI, 1996, p. 13). Explorando, então, a noção de narrativa de resistência, o autor afirma que esta pode se realizar de duas maneiras, as quais não necessariamente se excluem: a resistência como tema e a resistência como processo constitutivo de uma certa escrita.

Enquanto tema, a resistência aparece de forma mais explícita no texto, quando neste há representação na qual se evidencia posicionamento contrário aos antivalores operantes em um determinado meio; isso explicaria a razão de a “resistência como tema” ser um tópos presente em momentos de aceleração de luta social. Assim, não restam dúvidas de que a literatura brasileira que tematizou e continua tematizando, nos dias atuais, os anos e/ou as consequências ainda presentes da ditadura civil-militar instaurada a partir de 1964 é uma literatura resistente, a qual resiste, sobremaneira, a um projeto político que induz ao esquecimento alienante do horror, que, por sua vez, abre espaços na sociedade ao negacionismo e à possibilidade consequente de repetição de um golpe militar.

Os três romances considerados neste artigo, todos da segunda década do século XXI – *K. Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *Não falei* (2014), de Beatriz Bracher; e *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage – são, evidentemente, narrativas de resistência em seu caráter temático. Eles incorporam como tema o não expurgamento dos traumas da ditadura, que permanecem como “não-resolvidos”, mesmo meio século depois, seja para a sociedade brasileira como um todo ou para os que foram afetados por ela de um modo mais direto – consequências, em grande medida, resultantes de como se deu a Lei da Anistia (1979) e, em geral, o processo de transição democrática no Brasil.

Jeanne Marie Gagnebin, em “O preço de uma reconciliação extorquida”, adverte sobre as políticas de anistia que a utilidade delas é de, no máximo, tornar possível “uma sobrevivência imediata do conjunto da nação enquanto tal, mas não garantem uma coexistência em comum duradoura” (GAGNEBIN, 2010, p. 179); assim, a política de anistia “não pode pretender ser uma política definitiva de regulamento da memória histórica” (GAGNEBIN, 2010, p. 180), porque ela não é solução, reconciliação, menos ainda perdão. Contrariamente a tudo isso ergueu-se a Lei da Anistia brasileira, “ampla e irrestrita”, que propôs o silêncio e a imposição forçada do esquecimento, como se fosse possível sob ela enterrar definitivamente 21 anos de trágica história nacional. Esse projeto reconciliatório é, no entanto, insus-

tentável, “porque a memória efetiva não se deixa controlar, somente se deixa calar – às vezes também manipular, mas volta” (GAGNEBIN, 2010, p. 183).

Sendo assim, a respeito da representação do retorno desses denegados pelos romances selecionados, propõe-se, neste artigo, pensá-los a partir da ideia de resistência também como forma imanente da escrita, apresentada como segunda possibilidade por Bosi; ou seja, a partir de uma tensão interna (e formal) que torna tais escritas resistentes para além do tema.

A escrita resistente em K., Não falei e O corpo interminável

Para tratar da resistência como forma imanente da escrita, Bosi recorre ao conceito de tensão, o qual, de acordo com o autor, subjaz à própria ideia de resistência:

Chega um momento em que a tensão **eu/mundo** se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante [...]” (BOSI, 1996, p. 23, grifos do autor).

Dessa forma, a tensão é destacada como um dos constituintes de uma escrita resistente e uma das suas formas de expressão, conforme chama atenção o autor, dá-se por meio de uma perspectiva crítica e imanente à escrita que estabelece uma tensão com parâmetros e convenções de “realismo” e “realidade”, os quais estariam ligados a uma pretensão de narrar a “vida como ela é”. A perspectiva crítica torna-se, portanto, uma das chaves principais dessa tensão pressuposta na escrita resistente, à medida que a resistência apareceria como:

um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 1996, p. 26).

Pode-se afirmar, assim, que os três romances escolhidos para o recorte deste artigo, além da temática de resistência, empreendem escritas resistentes, cujas narrativas, entran-

çando os fios da memória com os da imaginação, constituem perspectivas críticas e em tensão com as limitações do que providenciou a realidade: restos lacunares de uma história. Com estratégias formais distintas, em cada caso, os romances incorporam a ausência como matéria, criando e dizendo, como podem, um vazio de memória – o que não pode mais esperar por um esclarecimento que chegue pelo discurso histórico, que dependeria da revisão da Lei da Anistia, da abertura de documentos ainda suprimidos (se não completamente destruídos) pelo exército, pela institucionalização e patrimonialização de lugares de memória entre outros.

Em *K. Relato de uma busca*, a saga de um pai (K.) à procura da filha desaparecida pelos militares na década de 1970 é transmitida por um narrador cuja escolha merece atenção. Trata-se de um narrador onisciente intruso que, por vezes, tece comentários lançando mão da sua onisciência, como quando, ao contar as desventuras de K. para derrubar “o muro de silêncio em torno do sumidouro de pessoas, o que nem gente muito importante havia conseguido”, pondera que “ele não podia saber que quarenta anos depois esse muro ainda estará de pé, intocado” (KUCINSKI, 2014, p. 145-146). Assim é que, nesse romance, duas temporalidades são articuladas numa relação em que passado e presente vão se desvelando mutuamente.

Além da jornada de K., a qual podemos chamar narrativa principal, gravita em torno dela muitos outros quadros narrativos, nos quais variam as vozes e perspectivas. Nessas narrativas, episódios do que *poderia ter acontecido* são reconstruídos ficcionalmente, cumprindo uma função suplementar e se apresentando onde no discurso histórico há o vazio. Esses quadros ora recriam a existência e a voz dos que não podem testemunhar porque sucumbiram para sempre, ora daqueles a quem a imposição do esquecimento forçado beneficiou, de modo que permanecem ainda hoje calados, como militares e torturadores. Um exemplo é o capítulo intitulado “A abertura”, cujo foco narrativo é alterado para uma narração em 1ª pessoa, no qual se ficcionaliza a voz de um delegado do Departamento de Ordem e Política Social (DOPS), Fleury: “É do consulado? Me chamem o Rocha, por favor, digam que é o Fleury.” (KUCINSKI, 2015, p. 71). Essas alternâncias dão a ver o lado oposto da saga de K., o lado das forças que operam contra os resultados de suas buscas por informações sobre a filha. Ademais, é interessante notar como essa voz ficcionalizada tematiza o próprio processo de apagamento dos rastros, cujas consequências são as lacunas de uma memória histórica que o texto ficcional tenta, à sua maneira, reconstituir:

Mineirinho, senta aí. Tá acontecendo uma coisa estranha. Não estou gostando nada. Sabe quem me procurou? O cara da cia, Mineirinho, o Robert, nem mais nem menos. [...] O Robert diz que mudou tudo. Que agora é a hora de limpar os arquivos, não deixar prova. Como se eu não soubesse. Entregar a moça, onde é que o cara tem a cabeça? Mesmo que eles estivessem vivos, como é que ia entregar, depois de tudo o que aconteceu? Não é para acabar com as provas? Pois nós acabamos. Muito antes deles mandarem. Fala a verdade, Mineirinho, perto de mim esses gringos não são nada, tudo amator. (KUCINSKI, 2015, p. 75-6)

Nos outros dois romances também se percebe um mecanismo formal em que a estrutura se compõe por uma narrativa principal – narrada sob a voz de Gustavo, em *Não falei*, e

de Daniel, em *O corpo interminável* – rodeada por outros diversos tipos de fragmentos, que descentram o foco narrativo limitado de primeira pessoa das narrativas principais, evidenciando a inviabilidade da composição homogênea de um passado rasurado e fraturado pelo impacto do trauma.

Gustavo foi torturado – ficou um pouco surdo, perdeu alguns dentes, teve quebrado alguns ossos da mão –, mas, principalmente, não delatou Armando, seu amigo e cunhado, embora pareça ter sido essa a conclusão a que chegou seu círculo mais próximo. O título da obra é uma referência à negação da delação e também à impossibilidade assumida de responder a ela publicamente, de negá-la. Como uma espécie de *leitmotiv*, o parágrafo que abre o romance ecoa em outros momentos do texto:

Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem o esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos – surgisse como pensamento de cada um, ou ainda, uma coisa, mais que um pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história (BRACHER, 2014, p. 7).

Essa preocupação é dominante em Gustavo durante seu fluxo rememorativo que remonta aos eventos das últimas três décadas, o qual é aquecido e colocado em marcha, uma vez que ele se prepara, recém aposentado, para mudar de cidade e para a entrega da casa familiar que fora vendida (por isso, em contato com papéis e outros rastros do passado encontrados pela casa) e, ao mesmo tempo, em razão da possibilidade considerada, a qual ele tenta ensaiar, de conceder entrevista à Cecília, uma jovem romancista interessada em sua história e que é a ele apresentada por uma amiga de trabalho na universidade.

O romance, no entanto, termina com a seguinte frase, recuada do restante corpo do texto: “Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível.” (BRACHER, 2014, p. 148). Tal fim deixa em aberto muitas possibilidades interpretativas. Entre elas, uma que remete novamente ao título, dando a ele mais uma camada de sentido: o da impossibilidade de narrar a sua história à Cecília, um passado que, de tal modo fraturado pelo trauma, não se põe de pé com inteireza e que só poderia ser traduzido se o impossível fosse possível (a transmissão ideal contida na ideia *leitmotiv*).

O trauma que marca e fragmenta Gustavo, além da tortura sofrida e da injusta acusação, é o da ausência do amigo a qual se juntam – em um “efeito borboleta” – a morte de sua esposa no exílio e o suicídio da sogra, por não suportar a fatalidade que acomete os dois filhos. O narrador afirma em determinado momento que poderia ter lidado com a situação se o morto tivesse sido outro: “eu poderia sentar-me e discutir o assunto, [...] tentar mostrar ao amigo meus olhos, lembrá-lo de quem eu sou, fazê-lo ver [...] enxergar e arrancar-lhe a dúvida com o toque da minha mão, escuta, sou eu que estou aqui, o mesmo” (BRACHER, 2014, p. 70). No entanto, tendo sido Armando, era impossível, porque “qualquer esforço em negar a traição implicaria que ela poderia ter acontecido e isso era incompreensível para mim, um ferro em brasa marcando as ancas do boi [...]” (BRACHER, 2014, p. 70). As causas que poderiam explicar a captura de Armando, que não a sua delação, são buscadas pelo narrador:

Armando fora entregue por minha causa, não por minha boca, mas isso não fazia diferença. Minha prisão deve tê-lo forçado a se expor, [...] E provavelmente fui preso por sua causa. E nessas causas todas esquecíamos a causa visível e incontestável, os homens que foram à minha casa e me prenderam, os homens que foram ao seu refúgio e o mataram. Militares, agentes da repressão, Operação Bandeirantes, os porões dos poderes [...] (BRACHER, 2014, p. 117).

Dessa forma é que Gustavo, marcado em brasa pelo estigma de traidor, torna-se o eleito desgraçado no bem-sucedido processo de transferência da culpa do Estado para o indivíduo, outra das facetas de um passado sobre o qual o esclarecimento vem sendo negado.

Por sua vez, *O corpo interminável* é o único entre os três romances em que se figura um narrador escritor, cuja narração dá conta do próprio ato narrativo de escrita, num gesto metaficcional explícito: a narrativa abarca muitos momentos de consciência de escrita e comentários sobre as suas próprias dificuldades e limites éticos.

Assim como em *K.*, o enredo da narrativa principal é definido por uma busca, por um luto negado na impossibilidade do corpo da mãe desaparecida. No entanto, a busca de Daniel – filho dessa militante da qual ele não tem nenhuma memória – é muito mais por respostas de um sujeito que deseja conhecer a sua história e, indissociáveis que são, a de sua mãe, esta narrativa que lhe é negada pelo avô, o qual apaga todos os rastros e vestígios da filha, à exceção de uma única foto que entrega ao neto e que dá a este a saber o rosto da mãe desaparecida.

Contra essa tentativa de apagamento da existência da filha pelo pai (cujas justificativas vão se desvelando aos poucos na narrativa), o surgimento do neto significa a sobrevivência do mais significativo “resto”. O avô lhe diz: “Eu tinha certeza, mas um dia um rapaz apareceu com um bebê nos braços, eu tinha certeza, garoto, não tinha restado nada, restou você.” (LAGE, 2019, p. 89).

Assim, o título faz referência ao corpo desaparecido da mãe, interminável porque sua presença fantasmagórica no presente não pode ser encerrada no trabalho de luto, inviabilizado pela ausência do corpo. Mas, pode-se pensar também na referência a um corpo cuja ausência de limites (por isso interminável) cria um amálgama que é, na sequência, violentamente partido – Daniel é o *resto* de carne que sobrou do corpo de Júlia. Seu próprio corpo é parte que se estendeu do corpo desaparecido da mãe. A cena em que Daniel escreve (e, para tanto, precisa imaginar) os sofrimentos de tortura a partir de uma perspectiva de dentro do útero da mãe corrobora essa ideia:

[...] Sofro por ela que enlaça a barriga, tateia a circunferência à minha procura, quer adivinhar onde estou, mas ela deve saber que ainda é cedo, embora esteja em seu útero não estou em lugar nenhum, sou uma presença anterior à forma, não posso me reunir nem me dispersar, por isso, talvez, por essa situação ainda indefinida, estamos tão entranhados que sinto todos os estremecimentos que ela sente, os choques que queimam a sua pele me queimam também, as pancadas ferem a nós dois num único golpe, quase escrevo, o corpo da minha mãe também é o meu, escrevo, é com esse corpo que inicio a vida, é nesse corpo que conheço a brutalidade [...] (LAGE, 2019, p. 153).

O enfrentamento a que Daniel se propõe ao escrever a sua história e, precariamente, a da mãe só é possível a partir do exercício literário; “por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47). As narrativas que se alternam com a principal compreendem muitas vozes que, como em *K.*, abrem um espaço de circulação de vozes impedidas. Gravita, assim, em torno da narrativa principal, uma série de histórias interrompidas, fragmentadas, sem fechamento, mas, de alguma forma, entrelaçadas. Alguns desses fragmentos compreendem a voz de uma mulher, militante, grávida, sugerindo uma reconstituição da voz da mãe; em outros, uma mulher em condições semelhantes aparece vista por um narrador observador. Esses fragmentos não constituem uma história com continuidade – ora essa mulher dá à luz antes de ser capturada pelos militares, ora o bebê nasce nos porões, entre outras. Assim, essas narrativas constituem um mosaico de possibilidades de uma mulher que, não podendo ter sua história bem delimitada (de onde também se pode extrair uma acepção do *corpo interminável*), são várias e, provavelmente, ao mesmo tempo, nenhuma dessas cujas histórias são narradas. Isso, no entanto, não anula o gesto restitutivo, “um ato obrigatório e não secundário para a fundação de uma memória comunitária também dos anos obscenos e mudos, pelo menos do ponto de vista das vítimas, do horror” (VECCHI, 2015, p. 155), uma vez que, na esteira do argumento de Ettore Finazzi Agrò (2014), o processo de ficcionalização por qual passa a representação do passado pela literatura não tira desta a sua potência em posicionar os problemas do real.

Enfim, o mal-estar quanto à operação de apagamento forçado é elaborado e nomeado – *totalitarismo institucional* – em um dos momentos de reflexão do narrador de *K.*:

[...] Enterrar os casos sem enterrar os mortos, sem abrir espaço para uma investigação. Manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária de uma determinada forma de lidar com a história. O “*totalitarismo institucional*” exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois (KUCINSKI, 2014, p. 169).

Tal fragmento mobiliza em poucas linhas aspectos que podem ser encarados como chaves de leitura para os três romances. O presente, essa temporalidade em que se paga o preço da *reconciliação extorquida*, está dado a ver nas dobras desses romances, na individualização do trauma da ditadura, no peso psicológico da herança mnemônica do sobrevivente e/ou no seu dever de memória, no funcionamento dos mecanismos de transferência da culpa do Estado para o indivíduo, nos abusos da memória e do esquecimento, de tal modo que esses romances não somente se voltam ao passado fechado em si mesmo, mas, também, e principalmente, à presença sufocadora do passado mal resolvido no presente.

Considerações finais

Se a Guerrilha do Araguaia é o silêncio e o vazio paradigmático da ditadura brasileira, por outro lado, as consequências do passado parcialmente suprimido e da verdade encoberta nessas outras violências de Estado trazidas à cena pelos romances selecionados – o corpo desaparecido da filha, o corpo desaparecido da mãe, a vítima transformada em culpada – não podem também dispensar ainda o aparato literário formal e ficcional no processo esclarecedor, de revelação e de resistência de memória. É nesse sentido, portanto, que tais narrativas, a partir da representação de um real que só é possível por meio da ficcionalização, de construções de linguagem empreendidas e elaboradas esteticamente, para além da resistência como tema, tornam-se também escritas que guardam uma resistência imanente. Sob o signo da simultânea necessidade e impossibilidade de restituição do passado, a aporia da memória guarda em si a faísca da potência estética de cada romance, das saídas formais que cada um deles irá encontrar para lidar, então, com essas (im)possibilidades.

Pode-se dizer, assim, que elas se filiam em um projeto literário que emerge sob uma demanda de esclarecimento e que parte do pressuposto de que, conforme Roberto Vecchi, o limite da teoria é sempre um limiar para o literário e, nesse movimento, ambos criam uma solidariedade profunda, talvez a única possível “entre uma factualidade fraturada e unitariamente impossível e uma ficcionalidade como campo de reorganização e interrogação dos rastros sobreviventes e escassos de uma violência destruidora total e definitiva” (VECCHI, 2015, p. 151). Ou, ainda, pode-se dizer, com as palavras de Bosi: “o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.” (BOSI, 1996, p. 27).

Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários – Revista de Literatura*. Araraquara, n. 10, 1996, p. 11-27.

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* 2014, n. 43, pp. 179-190.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: Teles, E.; Safatle, V. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

KUCINSKI, Bernardo. *K. – Relato de uma busca* (2011). São Paulo: Cosac Naif, 2014.

LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: Seligmann-Silva, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora de

Unicamp, 2003.

VECCHI, Roberto. Desaparição política e ditadura militar no Brasil: a literatura como ato de restituição. In: Vasquez, R. B. et al. *Estudos da AIL em literatura, história e cultura brasileiras*. Santiago de Compostela; Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, 2015.

PRÓXIMA PARADA: MANGUETOWN – FLUXOS DE CULTURA NA CIDADE E UM NOVO OLHAR DEVOLVIDO AO BRASIL

Felipe Roner Vilanova Novais¹
Rômulo Monte Alto²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo trazer à tona reflexões sobre a cena do Manguebeat, movimento que irrompe em Recife ao fim dos anos 1980. Nesse panorama, propõe-se uma relação entre a cidade e as produções culturais da banda Chico Science & Nação Zumbi – especificamente nos álbuns *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996) –, projetando um espaço simbólico entendido como Manguetown. Busca-se entender como as canções inscritas na cena repercutem uma outra imagem do Brasil ao Brasil e diversificam um eixo hegemônico de produção e circulação da cultura. Para isso, recuperam-se as contribuições de Lefebvre (2002), Anderson (2008) e Didi-Huberman (2015) para a construção de um aparelho teórico que permita a investigação desse cenário. Esse processo é acompanhado das considerações sobre as dinâmicas entre global e local – pensadas a partir das ideias de Huyssen (2002) na esteira dos Estudos Culturais – configuradas no espaço privilegiado de análise da cidade.

Palavras-chave: Manguebeat; Manguetown; cultura; resistência; cidade.

Abstract: This article aims to raise reflections about the Manguebeat scene, a movement that erupted in Recife at the end of the 1980s. In this context, a relation between the city and the cultural productions of the band Chico Science & Nação Zumbi – specifically in the albums *Da Lama ao Caos* (1994) and *Afrociberdelia* (1996) – is proposed, a dynamic that projects a symbolic space understood as Manguetown. The aim is to understand how the songs inscribed on the scene reflect another image of Brazil to Brazil and diversify a hegemonic axis of production and circulation of culture. To this end, the contributions of Henri Lefebvre (2002), Benedict Anderson (2008) and Georges Didi-Huberman (2015) are recollected for the construction of a theoretical apparatus that allows the investigation of this scenario. This process is accompanied by considerations on the dynamics between global and local – considering the ideas of Andreas Huyssen (2002) in the wake of Cultural Studies – configured in the privileged space of analysis of the city.

Keywords: Manguebeat; Manguetown; culture, resistance; city.

1 Mestrando em Estudos Literários pelo programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. E-mail: feliperonervn@live.com

2 Professor Associado IV da Faculdade de Letras da UFMG. E-mail: romulomontealto@gmail.com

Introdução

*“When the beat is side be side of the rhyme
From the underground of the mud
To play your mind, to talk inside
Then I show you what you want to find”
Nação Zumbi – Lo-Fi Dream*

“Sexta sem sexo”. Assim anunciava o cartaz da primeira festa da cena Manguê realizada no Adilia’s Place, um dos bordéis da zona portuária da cidade de Recife dos anos 1990 (CALÁBRIA, 2019). O chamado prenunciava o potencial de deslocamento que viria a se consolidar com o movimento Manguêbeat, encabeçado pelo imortal Francisco de Assis França – a princípio, Chico Vülgo e, depois, eternizado mundialmente, Chico Science –, Renato L, H.D. Mabuse, DJ Dolores e Fred Zero Quatro. Interromper a dinâmica da casa noturna para lançar a energia do manguê sobre seus salões serviria como analogia para dizer sobre as mudanças de itinerários que o movimento provocaria na cultura brasileira, reposicionando um traslado já desgastado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

No nível da cidade, os artistas da cena buscavam “deslobotomizar” aquela Recife do início da década de noventa, a quarta pior cidade do mundo segundo relatório divulgado pelo Institut Population Crisis Committee de Washington. Essa injeção de energia aparecia no histórico *Caranguejos com Cérebro*, manifesto de autoria de Fred Zero Quatro que surgiria, a princípio, apenas como *release*. De um erro da imprensa na circulação do manifesto, Manguêbit se transforma e se consagra em Manguêbeat (CALÁBRIA, 2019). Entre informação e batida, toda aquela cena produz ruídos e lições que ecoam até os dias atuais.

*Buscaremos, nesse painel, revelar a dimensão da cidade na fundamentação do movimento Manguêbeat, atentando-se à sua forma de materialização discursiva em uma Manguetown, que serve de palco para os jogos culturais e de resposta à realidade material. Tal panorama acaba por luzir uma nova imagem do local e por projetar uma outra leitura do e para o Brasil, movimentando um eixo já cristalizado em relação às produções culturais no país ao início da última década do século XX. Para isso, buscaremos analisar composições dos dois primeiros álbuns da banda Chico Science & Nação Zumbi, sendo eles *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996).*

Cidades imaginárias e discursos de ação

Em uma de suas principais obras, o autor italiano Italo Calvino tematiza, em uma profusão de relatos de cidades proferidos por Marco Polo ao seu majestoso interlocutor, o imperador Kublai Khan, a ambivalência e o conhecimento das cidades – por meio da e na linguagem. Para além da interrogação sobre serem múltiplas ou una, reais ou ficcionais, *Cidades Invisíveis* (1990) nos diz, sobretudo, sobre o relato da cidade. Com a fala de Marco Polo, o imperador se aprazia em um discurso que revelava uma imagem sofisticada a ponto de deter a devastação dos cupins. Na indiscernibilidade das urbes, as ruínas eram supera-

das. Aquele que narra ao imperador proporciona, então, um outro olhar para se pensar as cidades – e, nessa nova mirada, outros efeitos são produzidos sobre o espaço e sobre seu entendimento.

Ensaçando ainda com os itinerários de Marco Polo e aproximando essa comparação da discussão do presente artigo, vale lembrar Despina, a cidade que se revela dupla, múltipla, a depender do caminho a alcançá-la: “cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe” (CALVINO, 1990, p. 22). Esse relato condensa bem as articulações daqueles jovens que pensaram o espaço da capital de Pernambuco (e de seus entornos, tendo em vista, inclusive, a origem dos membros em posições adjacentes a Recife) no que se difundiu como Manguêbeat. Encaram, assim, um novo caminho, um novo porto.

Esse outro olhar para Recife se revela no espaço simbólico da Manguetown, em que se percebem as tensões e as contradições da realidade material, mas em que se investe a análise de recuperação da potência criadora da terra e da cultura da terra, coordenada com as influências múltiplas e globais, revelando um desejo de mudança. A Manguetown tem, por isso, entrada pelo mangue, deslindando uma outra face do deserto do abandono, da circulação incipiente da cultura, da miséria. Como reforça a jornalista Lorena Calábria (2019, p. 14), ao fim dos anos 1980, a capital pernambucana vivia uma “vida cultural estagnada, nenhuma promessa no horizonte”. Aqui, ressaltando as ideias de Oliveira (2008, p. 2), “se a abordagem da cidade a partir de sua materialidade é limitada, a aposta na experiência musical de indivíduos e grupos revela que a música é um importante meio de propagação de outras visões sobre a cidade”, panorama que nos permite reforçar o potencial, sobretudo da música, das manifestações culturais que emergem no contexto do Manguêbeat.

Em depoimento, Renato L., o ministro da informação do Manguêbeat, afirma que o anseio da cena de movimentar a cidade unia as bandas daquele momento (CALÁBRIA, 2019), confirmando o projeto de resistir à inércia do contexto, de superar aquele quadro de déficit em relação à cultura e à sua circulação.

Aqui, ensaia-se um movimento que nos remete às colocações de Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas* (2008). O autor faz algumas considerações sob o aspecto imaginado das nações, indicando-o como um traço constituinte de qualquer comunidade, independentemente da dimensão ou da caracterização política. Nesse sentido, ao pensar num novo imaginário para a cidade, o Manguêbeat reforça essa lógica de operação das comunidades: os produtos de cultura tendem a produzir imagens sobre esse conjunto que envolve a sociedade, a geografia do espaço em que essa sociedade vive, a história dessa sociedade.

Dando densidade a essa noção do lugar simbólico da Manguetown, não se pode desconsiderar a imagem do mangue como elementar no processo. Como bioma, os manguezais podem se revelar nos estuários, em que a água doce e a água salgada se misturam, comportando árvores que têm a função de impedir a erosão dos litorais pela latente entrada de ondas, além de serem importantes espaços de desenvolvimento de espécies marinhas (RICKLEFS, 1996). Podemos recuperar, então, as metáforas (todas relacionadas entre si) da mistura, da resistência e da fertilidade como chaves de leitura para entender o espaço da cidade na cena Mangue. Ao comentar sobre a sugestão e sobre a incorporação do termo “mangue” para designar a cena, proposta do imaginativo Chico Science, Calábria (2019, p. 43) assim sintetiza: “a pluralidade de espécies, a fertilidade dos manguezais, o ciclo do ca-

ranguinho, enfim, o mangue como metáfora para a diversidade de ritmos”.

A noção de fertilidade do mangue é explorada por Paula de Vasconcelos Lira (2000). Numa perspectiva antropológica, a pesquisadora busca compreender, em um sistema triádico-fractal (manguetown-da lama ao caos-samba esquema noise), a cena que irrompia em Recife ao início dos anos 1990. Incorporando noções da ecologia para se pensar o mangue enquanto ecossistema, Lira (2000) propõe um entendimento do mangue como um sistema hermafrodita, em que injeta e recebe ao mesmo tempo, fertiliza e é fertilizado. Esses pares podem recuperar um enorme campo semântico que nos diz sobre as dinâmicas da cena – e que, por extensão, revela-se e é projetado na cidade. A antena parabólica na lama, captando e devolvendo sinais e ondas, é outra imagem recorrente. Esse par, como veremos adiante, ainda ganha contornos na reflexão e na análise das partilhas e das pilhagens que ocorrem no eixo global e local em termos da cultura.

Buscando compreender como essa cidade, observada com essa nova lente, projeta-se nas canções, é relevante condensar certas colocações de Lefebvre (2002, p. 158), que nos diz que o “fenômeno urbano manifesta-se como movimento. Ele não pode, portanto, se fechar”. A Manguetown seria, destarte, esse espaço simbólico e sintomático do movimento, que não se reduz a simples objetividade limitada da vida da cidade do Recife, ao mesmo tempo em que, dialeticamente, mantém essa Recife em mudança, em deslocação, injetando a energia motora necessária à atividade. Nessa articulação, reforça-se, novamente, a metáfora da parabólica no mangue, imagem da troca, da recepção e da partilha – capta Recife na lama do mangue e a transmite ao mundo, ao mesmo tempo em que recebe as ondas do mundo e injeta-as em suas entranhas, para que “o sangue volte a circular pelas veias da Manguetown”³ (ZUMBI, 1994). Assim, a cidade como o desejo (LEFEBVRE, 2002, p. 160) ganha um espaço simbólico de representação na Manguetown.

Toda essa imagem elaborada na Manguetown não se desvincula das contradições e das tensões que o urbano experiencia (LEFEBVRE, 2002, p. 158). A faixa “A cidade” traz à tona a dinâmica das diferenças sociais do Recife e da própria verticalização – “Sempre uns com mais e outros com menos/A cidade não para, a cidade só cresce/O de cima sobe e o de baixo desce” (ZUMBI, 1994). Em outro momento da canção, a tensão da realidade é retomada pelo olhar do controle e da vigilância – “Cavaleiros circulam vigiando as pessoas/Não importa se são ruins, nem importa se são boas” (ZUMBI, 1994) –, quadro a que Calábria (2019) remonta como possível associação à obra 1984 de George Orwell. A dinâmica da violência da cidade ainda é destacada nos versos de “Banditismo por uma questão de classe”, em que se diz “Que a polícia mata gente inocente” (ZUMBI, 1994). Mais ainda, é possível pensar em outra faceta da contradição da realidade: a cidade é vítima e algoz (CALÁBRIA, 2019), ao mesmo tempo “prostituída” e “ilusora de pessoas”.

A transposição também ocorre no campo das relações interpessoais, que são repensadas a partir do contato com a vida do espaço. Nos versos de *Corpo de lama*, há a seguinte passagem:

Esta rua de longe que tu vê
É apenas a imagem que sou

3 O manifesto *Caranguejos com cérebro* encontra-se no encarte do álbum *Da lama ao caos* (1994).

Esse mangue de longe que tu vê

É apenas a imagem que é tu (ZUMBI, 1996).

Sujeito e cidade se confundem; na verdade, a cidade, o mangue, a Manguetown, é o ponto de semelhança entre o eu e o outro. A cidade concentra a alteridade. Nela reside o múltiplo – e é nela que eles se relacionam. Ao fim e ao cabo, parece sugerir uma pacificação na diferença “Preciso e nunca lhe causar danos/ Sejam eles morais físicos ou psicológicos” (ZUMBI, 1996).

“Pernambuco embaixo dos pés e minha mente na imensidão”

*“Um curupira já tem seu tênis importado”
Chico Science & Nação Zumbi – Enquanto o mundo explode*

Em entrevista a Alexandre Matias (2003), o *webdesigner* H.D. Mabuse, quando interrogado sobre o legado de Chico Science para a experiência do Mangubeat, assim responde:

Chico tinha um puta *feeling* para as tendências que passavam ao seu redor. Uma frase que hoje é extremamente considerada no meio dessa história toda é: “think globally, act locally”, sem provavelmente conhecer a frase, Chico traduziu a essência como “Pernambuco embaixo dos pés e minha mente na imensidão” (MATIAS, 2003).

O modo de operação do qual se apropria a figura que colocava em órbita a cena Mangu diz sobre as dinâmicas de globalização que ganhavam espaço ao fim da década de 1980 e início da década 1990. Com a expansão dos recursos de mídia e com o avanço do modelo neoliberal norte-americano – potencializado ao fim da Guerra Fria – ao redor do globo, as trocas culturais e artísticas ganhavam outra dimensão. É preciso considerar que, apesar da ideia de um fácil trânsito, ainda existiam dificuldades em acessar discos ou revistas de músicas em Recife naquele momento – encontradas, por exemplo, em bancas de aeroporto, colocando em xeque uma interpretação neoliberal da globalização como trocas ininterruptas e facilitadas em todos os cantos do mundo.

Essas recepções, com suas dificuldades, podem ser ampliadas a partir das considerações de Andreas Huyssen em seu texto “Literatura e cultura no contexto global” (2002). Buscando avaliar o processo de globalização, o autor reconhece uma lacuna ainda no que diz respeito à interpretação desse fenômeno no que toca a cultura. Ao propor uma interrogação sobre as formas de compreendê-la nesse horizonte, reconhece que um olhar voltado à cidade se revela como um método importante.

Visto que as cidades são os principais lugares de interação entre forças globais e culturas locais hoje, um foco em como as principais cidades contemporâneas negociam o impacto da circulação global de pessoas, *commodities* e tecnologias, ideias, imagens e produtos culturais é inteiramente salutar (HUYSSSEN, 2002, p. 17).

Em relação a isso, é possível perceber como a observação da cidade se revela como espaço ideal para entender as trocas entre local e global.

Essa perspectivação ou historização dos fluxos de cultura muito se aproxima das colocações de Arjun Appadurai em “Disjunção e diferença a na economia cultural” (1994). O autor se vale da noção de panorama para que sejam avaliadas as disjunções no campo da cultura não em termos de relações “objetivamente dadas que têm a mesma aparência de cada ângulo de visão”, mas, na verdade, como “interpretações profundamente perspectivas” (APPADURAI, 1994, p. 312).

Os versos iniciais de “Monólogo ao pé do ouvido” refletem a dinâmica de articulação dos polos na cena Mangue: “modernizar o passado/ É uma evolução musical” (ZUMBI, 1994). Sendo a cidade o espaço em que se pode contextualizar historicamente o processo do ritmo de globalização, fica-nos evidente aqui a condensação desse esquema em que se negocia a vida histórica do espaço aos elementos de modernização que irrompem e que ganham o imaginário dos efervescentes do Mangue. O ritmo do “Maracatu psicodélico/Capoeira da Pesada/Bumba meu rádio/Berimbau elétrico (ZUMBI, 1996) caracteriza o traço da diversidade e da confluência na Manguetown, reforçando a ideia da mistura possibilitada pelo ecossistema mangue. Ocorre a união entre Bezerra da Silva e o *cyberpunk*, entre a TV interativa e a teoria do caos – todos esses temas caros ao movimento e expressos no primeiro manifesto. A própria morfologia da palavra Manguetown revela as colagens e as trocas que se articulam e que são urdidas entre o local e o global.

Além disso, é preciso lançar um olhar à tecnologia – tanto pelo seu valor para o Manguebeat quanto pelo seu indicador de trânsito no espectro da globalização. Reintroduzindo as colocações de Appadurai em torno da sua sistematização sobre os panoramas que dão forma à sua teoria de perscrutar as dinâmicas da cultura global, destaca-se aqui o “tecnopanorama”, entendido como a forma de “configuração global, também fluida, da tecnologia, e do fato de que a tecnologia [...] agora se movimento em alta velocidade através das diversas formas de barreiras intransponíveis” (APPADURAI, 1994, p. 313). Cabem, por sua vez, algumas ressalvas, sobretudo, quanto a essa indicação da velocidade das trocas dos produtos tecnológicos, como apontaremos a seguir.

Na websérie disponibilizada no canal de DJ Dolores na plataforma YouTube, o artista e integrante da gênese do movimento Mangue, ao lado de Renato L, revisita o Manguebeat e produz episódios com temas basilares à cena, compartilhando relatos de figuras importantes que orbitam em torno desse universo cultural. Detendo-se sobre o tema da tecnologia, DJ Dolores (2021c) ressalta o fato de como, principalmente àquela época, a tecnologia representava uma espécie de janela para o resto do mundo, o que nos permite compreender como, dentro das manifestações da cidade, havia um impulso consciente de se colocar diante de uma rota internacional, de se abrir para um fluxo mundial.

Nessa conversa, o designer relata o barateamento, naquele momento, dos instrumentos eletrônicos – o sampler, por exemplo, fica mais presente –, o que configura uma outra

estética para as produções culturais (no caso específico da música).⁴ Todo esse quadro se delineava em um jogo de desejos e de interesses em entrar numa rota internacional no que diz respeito às produções que se coordenava com uma realidade de precariedade em relação ao acesso a tais tecnologias (“discrepância entre o que a gente sonhava e o que a gente tinha acesso” (DJ DOLORES, 2021c)). Isso mostra como, mesmo havendo uma subjetividade forjada em termos dos desejos pelos produtos globais a serem incorporados nas produções culturais, resistia ainda uma realidade material que impedia esse pleno acesso. Essa observação é importante para, assim como destaca Huyssen (2002) e questionando a noção de velocidade e de limite das trocas de tecnologia conforme propõe Appadurai (1994), desconstruir a ideia de que a dinâmica da globalização se deu de modo uniforme e sem barreiras. A própria capa do álbum *Da lama ao caos* (1992) é um sintoma dessa disparidade. O caranguejo que se quer representado como produto da aplicação de avançado software foi, na realidade, produzido com recortes e com colagens de modo bastante manual.

Pode-se apontar, por fim, que a operação realizada pela cena no que diz respeito à cidade, sobretudo em relação ao simulacro da Manguetown, permite reavaliar o sistema de prevalência que Angel Rama constrói em *A cidade das letras* (2015). O autor argumenta que “a palavra escrita viveria na América Latina como a única válida, em oposição à palavra falada que pertencia ao reino do inseguro e do precário” (RAMA, 2015, p. 27). Os processos de globalização, assim como ressalta Huyssen (2002), colocam em xeque essa segurança – principalmente se se pensa no Brasil, expressivo em suas manifestações culturais orais. Refletir sobre a cena do Mangubeat permite um questionamento sobre a inscrição da palavra no campo do precário, do inseguro, do volátil.

Cristo transmutado

“Ninguém foge ao cheiro sujo
Da lama da manguetown”
Nação Zumbi – Manguetown

Nas paredes do estúdio carioca Nas Nuvens, local onde Chico Science & Nação Zumbi gravaram seu primeiro álbum, *Da lama ao caos* (1994), sob o comando do produtor Liminha, Jorge du Peixe inscreve um desenho com uma força indescritível para se pensar os efeitos (e, também, as bases) do Mangubeat: o Cristo Redentor ganha patas de caranguejo no lugar das mãos, trazendo, sobre os ombros, ramos desses crustáceos penduradas, como se os vendesse, e, ao peito, um colar de *plug* (CALÁBRIA, 2019). O Cristo transmutado em caranguejo é um flash do país após a eclosão do movimento. É o retrato de um Rio de Janeiro (e, por extensão, de um Brasil) incorporado pelo Mangubeat. A imagem exhibe a potência

⁴ Naquela cena, as formas de tecnologia interferiram diretamente no modo como eram compostas as músicas. DJ Dolores (2021c) nos lembra de que, naquele contexto, havia um privilégio dos médios e dos agudos nas produções musicais. Com a interferência da tecnologia globalizada e de gêneros internacionais, como o acid house, o grave passa a ser explorado e cuidado, revelando como as trocas transnacionais contribuíram para a criação de novas estéticas.

capaz de produzir deslocamentos⁵ no eixo cultural do Brasil, bastante roto num paradigma Rio de Janeiro-São Paulo.⁶

Os artistas irrompem em *shows* em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte no ano 1993. Em 1996, fazem uma expressiva turnê pela Europa, percorrendo 17 cidades ao longo do continente. Não se pode negar que eles ganharam o espaço do Brasil, o que marcou uma guinada nas produções culturais de Recife àquele momento. Em um dos episódios da websérie introduzida na seção anterior, a diretora de arte e roteirista Renata Pinheiro destaca que era comum que se mantivessem locais os trabalhos, circunscritos à região.⁷ O Manguê produz, então, um rompimento dessa inércia, levando a outros espaços as produções locais.

DJ Dolores (2021a) reforça ainda, em outro episódio da série, que a inclusão de bandas como Nação Zumbi no *hall* do cenário do *rock* abala uma padronização branca e europeia que era buscada pelas gravadoras, incorporando uma mestiçagem, um olhar sobre a tecnologia, a combinação de ritmos tradicionais, entre outros traços quem marcam a identidade da banda.

Toda a movimentação da cena permitiu uma ampliação do vocabulário pictórico para se pensar o Brasil. Nesse percurso, é significativo rearticular uma discussão explorada por Didi-Huberman (2015) no que concerne às formulações sobre a recondução das imagens. Pensando com base nas narrativas fílmicas, o autor francês propõe um jogo em que a restituição de uma imagem à esfera pública constituiria em deixar visualizar o que não quer ser mostrado pelas instituições, o refugio, para direcioná-las a quem é de direito, ao público (DIDI-HUBERMAN, 2015). Novais (2019, p. 21) acrescenta que

ao retornar, a imagem traz consigo outra série de interpretações, representações e valores. A devolução da imagem seria então uma forma de restituir a quem ela é de direito, porém sem se reter, devolvendo mais do que lhe foi tirado, mais do que lhe foi prometido.

Mesmo que se trate de uma reflexão específica sobre o universo do cinema,⁸ é possível ecoar essa recomposição para o esquema empreendido pelo movimento Manguêbeat, que possibilitou, a partir de diversas manifestações, um Brasil que se comunica internamente consigo mesmo (DJ DOLORES, 2021b).

5 Esse deslocamento já se anunciava nas próprias escolhas dos lugares para realização dos shows e dos encontros da cena, promovendo uma renovação dos espaços fora do circuito padrão, como a origem da cena no bordel da zona portuária – menção feita na introdução deste texto.

6 Nesse percurso, não se pode desconsiderar o papel da circulação da cena em revistas e portais de cultura expressivos no Brasil, como a revista *Bizz*, sobretudo na seção *Conexão Brasil* assinada por José Teles sobre o Manguêbeat, e o portal *Trabalho Sujo*, do jornalista Alexandre Matias – ainda com seu sítio eletrônico trabalhosujo.com.br.

7 Paulo André Pires, em depoimento a Alves (2015, p. 515), diz “que no Recife daquela época não havia um circuito em torno de bandas ou uma estrutura que comportasse uma cena musical de evidência”, cenário demolido pelo Manguêbeat.

8 Não se pode desconsiderar que a influência do Manguêbeat alcançou os cinemas, podendo ser percebida em produções como *Baile perfumado* (1996) e *Amarelo Manga* (2002).

Esse novo olhar repercutiu na criação de novos caminhos para o Nordeste, como bem destaca Beto Barreto, guitarrista da banda BaianaSystem (também em entrevista à websérie já mencionada). Segundo ele, a cena Mangue confluiu tambores de maracatu com um diálogo expressivo com a tecnologia, permitindo a uma abertura de visão e oferecendo novas lições a uma linhagem que o seguiria (DJ DOLORES, 2021a) – como a própria banda BaianaSystem, que ganha a cena musical a partir de 2009 e que traz inúmeras referências e filiações estéticas ao grupo pernambucano.

Do estopim da cena cultural de Recife, que, na década de 1990, como relata Fred Zero Quatro, encontrava-se na “escória” (CALÁBRIA, 2019, p. 46), o Manguebeat ganha os espaços do Brasil, tensionando seu mapa e seus fluxos de cultura,⁹ servindo como base para a irrupção de diversas outras banda e artistas que beberiam da água desse mangue, diversificando o acervo das imagens e dos imaginários do país num jogo sem escapatória: “Ninguém foge ao cheiro sujo/Da lama da manguetown [...] Ninguém foge à vida suja/Dos dias da manguetown” (ZUMBI, 1996). O Brasil precisou reestabelecer sua rota ao Marco Zero.

Considerações Finais

É possível dizer que, ao lado do rapper Sabotage, morto em 2002, Chico Science figure como umas das perdas precoces que mais deixaram uma lacuna no cenário musical brasileiro. Mesmo em ausência, esses artistas perpetuaram um legado importante e ainda latente na atualidade. No caso do pernambucano, a vida da Nação Zumbi mantém em movimento toda a força do Manguebeat. A Manguetown anunciada no início da década de 1990 continua a produzir sentidos e efeitos na contemporaneidade.

Nesse percurso, foi possível compreender que a incorporação da cidade nas produções artísticas do Mangue revelou-se como forma de encenar outras possibilidades de existência, de percepção e de ocupação do espaço. Nesse sentido, é possível pensar a articulação do Manguebeat com uma força a resistir sob a cidade, criando um espaço de desejo para a transformação por via da cultura. A Manguetown pode ser lida como um espaço simbólico, construído pelo discurso, em que se pensa a superação dos problemas daquele Recife ao fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, colocando em evidência as dinâmicas de troca entre local e global.

Em um movimento dialético de reviver a cidade – reviver de dentro e reviver para o mundo, desestabilizando um eixo ossificado de produção cultural – o Manguebeat passou a pertencer à cidade, dinâmica que não se esgota e que deve ser ainda mais aprofundada.

9 É fundamental, por sua vez, não perder de vista um ponto importante: ainda que a banda tenha provocado um abalo no consumo de cultura àquela altura da década de 1990, redirecionando um olhar a Pernambuco – e, por extensão, ao Nordeste –, a produção cultural ainda se localizava no cenário Sudeste. A escolha do produtor paulista para o primeiro álbum e o estúdio de gravação no Rio de Janeiro, por exemplo, revelam a necessidade, em certo nível, de inclusão no eixo para a sua possível desestabilização posterior. O abismo, como já mencionado, entre os interesses tecnológicos para a produção musical e o acesso, de fato, a tais recursos reforçam uma conjuntura material que projeta os percalços e os obstáculos na projeção dessas novas imagens ao Brasil.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Cristiano Nunes. Os lugares da cena Manguebit no Recife: cultura e produção do espaço urbano. XI SEUR – V Colóquio Internacional sobre Comércio e Consumo, 2015. *Anais...Pelotas*: [s.n], 2015, p. 509-521.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994. p 311-328.
- CALÁBRIA, Lorena. *Chico Science & Nação Zumbi: da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.
- DJ DOLORES. *Viagem ao Centro do Mangue: O Manifesto*. YouTube, 2021a. Disponível em: [encurtador.com.br/gmuT7](https://www.youtube.com/watch?v=gmuT7). Acesso em: 10 ago. 2021.
- DJ DOLORES. *Viagem ao Centro do Mangue: Cinema*. YouTube, 2021b. Disponível em: [encurtador.com.br/nDK37](https://www.youtube.com/watch?v=nDK37). Acesso em: 10 ago. 2021.
- DJ DOLORES. *Viagem ao Centro do Mangue: Tecnologia*. YouTube, 2021c. Disponível em: [encurtador.com.br/nDK37](https://www.youtube.com/watch?v=nDK37). Acesso em: 29 ago. 2021.
- HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Maria Helena (org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002. p. 15-35.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MATIAS, Alexandre. Entrevista: H.D. Mabuse. *Trabalho Sujo*, 8 ago. 2003. Disponível em: <https://trabalhosujo.com.br/entrevista-hd-mabuse/>. Acesso em: 22 ago. 2021.
- LIRA, Paula de Vasconcelos. *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do MangueBit*. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – Centro de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000. Disponível em: <https://url.gratis/RAy8VZ>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- NOVAIS, Marina de Moraes Faria. *Cuba refletida nas telas: uma análise narrativa das obras de*

codireção Alea-Tabío. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://url.gratis/UOMQaF>. Acesso em: 20 ago. 2021.

OLIVEIRA, Anita Loureiro de. *Música e vida urbana: encontros e confrontos na cidade do Rio de Janeiro (1990-2008)*. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2008. Comunicação oral apresentada na sessão temática de Cidade Imaterial.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RICKLEFS, R. E. *A economia da natureza*. 3. ed. Tradução de Cecília Bueno. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996.

ZUMBI, Chico Science & Nação. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Polysom, 1994. 1 disco de vinil, 33 rpm.

ZUMBI, Chico Science & Nação. *Afrociberdelia*. 1996. Disponível em: <https://url.gratis/np3CqV>. Acesso em: 2 ago. 2021.

LITERATURA E RESISTÊNCIA: A FORÇA DA QUEBRADA DIANTE DOS SILENCIAMENTOS DO CAMPO LITERÁRIO

Marina Du bois e Souza¹

Resumo: A partir do levantamento realizado por Regina Dalcastagnè sobre o perfil do escritor brasileiro, pretende-se problematizar os silenciamentos e critérios de elegibilidade do campo literário, que culminam numa produção literária majoritariamente branca, heterossexual e masculina. Esta prevalência resulta numa adjetivação de literaturas que não se enquadram nesse padrão – literatura feminina, negra, indígena, LGBT, marginal e periférica –, na medida em que se pressupõe como universal a literatura canônica. Dialogando com as problematizações levantadas por Dalcastagnè, no segundo momento, o artigo trabalhará com os movimentos de resistência da literatura marginal, que abre vão a despeito do circuito de publicação das grandes editoras. Serão analisados brevemente dois saraus de importância emblemática nesse processo de descentralização, a Cooperifa em São Paulo e o Coletivoz em Belo Horizonte, que fazem circular a força da literatura marginal em suas escrituras.

Palavras-chave: silenciamentos; campo literário; literatura marginal; Cooperifa; Coletivoz.

Abstract: Based on the survey conducted by Regina Dalcastagnè about the profile of the Brazilian writer, intend to problematize the silencing and criteria of eligibility of the literary field, which culminate in a literary production mostly white, heterosexual, and male. This prevalence results in an adjetivation of literature that does not fit this pattern – female, black, indigenous, LGBT, marginal and peripheral literature –, insofar as canonical literature is assumed to be universal. Dialoguing with the problematizations raised by Dalcastagnè, in the second moment, the article will work with the resistance movements of marginal literature, which opens its doors despite the publishing circuit of the big publishing houses. Will be analyzed two saraus of emblematic importance in this process of decentralization, Cooperifa in São Paulo and Coletivoz in Belo Horizonte, which circulate the strength of marginal literature in their writings.

Keywords: silencing; literary field; marginal literature; Cooperifa; Coletivoz.

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG. E-mail: marina_bois@hotmail.com

Introdução

Segundo levantamento realizado pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, coordenado pela professora titular de Literatura Brasileira, Regina Dalcastagnè, o campo literário brasileiro ainda é dominado por uma parcela branca, masculina, de classe média e acadêmica da população. A pesquisa analisou as publicações das três maiores editoras do país: Record, Companhia das Letras e Rocco, totalizando 692 romances escritos por 383 autores em três períodos distintos: de 1965 a 1979, de 1990 a 2004 e de 2005 a 2014, conforme entrevista da pesquisadora, concedida a Amanda Massuela e publicada na revista *Cult*.

Na entrevista “Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro” (2018), Dalcastagnè detalha o perfil do escritor brasileiro, dentro do recorte editorial mencionado, dominado por homens (70,6%), brancos (97,5%), do eixo Rio de Janeiro (33%), São Paulo (27%) e Rio Grande do Sul (9%), heterossexuais e de classe média, edos seus personagens e narradores, em geral autorreferentes. “Em sua maioria homens, também brancos, de classe média, heterossexuais e moradores de grandes cidades” (DALCASTAGNÈ, 2018, s/p), resultando, segundo a pesquisadora, em uma literatura entediante e de temáticas repetitivas, que legitima a produção literária realizada por um segmento restrito.

O que essa pesquisa mostra é que quando as grandes editoras publicam livros que tratam sempre dos mesmos temas e trazem um perfil de autor muito parecido – e são esses livros que são resenhados nos jornais, que estão nas livrarias do país inteiro –, elas estão dizendo ao leitor o que é considerado literatura e quem pode ser chamado de escritor no Brasil. A presença dentro das livrarias e dos jornais é um carimbo do que é considerado literatura: se você quiser ser escritor, tem que se parecer com isso. O que é bastante perverso, principalmente quando se pensa na autoria de mulheres, de indígenas, de negros, periféricos ou pobres que estão longe desse circuito e que acreditam que têm algo a dizer, que acreditam que também podem expressar o mundo através da literatura, mas que acabam recusados de algum modo. O que está sendo dito, hoje, é que o que eles podem vir a fazer não é válido. (DALCASTAGNÈ, 2018, s/p).

O cânone literário reproduz os mesmos padrões de exclusão da sociedade, “a falta de mulheres e homens negros tanto na posição de autores (2%) como na de personagens (6%)”, (DALCASTAGNÈ, 2018, s/p) reflete a falta de representatividade desses autores no grande mercado editorial. Dalcastagnè assinala que muito se discute a questão da representatividade no cinema, no jornalismo e na publicidade, mas que essa questão não é levantada com a mesma intensidade na literatura, como se a literatura “estivesse à parte das críticas, como se fosse intocada, uma arte superior. Quando na verdade ela é mais um discurso social, mais um discurso que está aí para ser contestado e debatido”. (2018, s/p).

A pesquisadora aponta uma repetição nos enredos pela perspectiva da classe média, um discurso autorreferencial dentro de um microcosmo burguês, com pouca presença de personagens de outras classes sociais. “Por que temos tão poucos protagonistas cabeleirei-

ros, manicures, bancários, motoristas de ônibus? Outros universos que não aqueles que já conhecemos, tão batidos.” (2018, s/p). Dalcastagnè revela ainda, como essas pessoas são retratadas, “sempre colocadas em um papel inferior na narrativa, são subalternas, construídas de forma estereotipada, como se não tivessem outras preocupações que não envolvessem comida, emprego, dinheiro.” (DALCASTAGNÈ, 2018, s/p). Existe segundo a pesquisadora, uma ideia literária que correlaciona simplicidade com pobreza, “uma vez que pessoas pobres são retratadas como personagens simples quando na verdade poderiam ser extremamente complexas”, (DALCASTAGNÈ, 2018, s/p) e apresentar dilemas que não estivessem relacionados, na maioria das vezes, a sobrevivência ou aos dilemas do patrão e da casa grande.

Nesse contexto, é notória a necessidade de visibilizar uma produção literária brasileira que fuja a esse padrão, através do espaço para a construção de narrativas que contemplem outras autorias, a partir de outros olhares e contextos socioculturais. Problematizar as publicações das grandes editoras é uma escolha política de combate aos apagamentos no campo literário, a fim de que, cada vez mais, os estudos literários não vejam com naturalidade a predominância de uma autoria elitizada. Faz-se necessário que se suscitem indagações sobre os jogos de poder e opressões que essa estatística aponta, quando evidencia a ausência de certos perfis de autores nos catálogos das maiores editoras do país.

No livro *Literatura brasileira contemporânea: território contestado*, Regina Dalcastagnè apresenta uma profunda problematização sobre as vozes às margens do campo, cuja legitimidade literária é sempre posta em questão e “que tencionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.16). A pesquisadora reforça a necessidade de uma profunda reflexão de onde vêm esses critérios e a quem eles servem, afinal, o significado do texto literário e da crítica “se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto”. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 16).

A pesquisadora propõe a análise de “quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que o seu silêncio esconde” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 10), bem como das implicações das escolhas sobre o que é concebido e omitido, quando entendemos a literatura “como uma forma de representação, espaço onde os interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 10). Fato é que esses interesses sociais reproduzem no campo editorial, as mesmas opressões, hierarquizações e critérios de valoração, perpetuados por um grupo privilegiado economicamente e socialmente, que impedem o acesso de literaturas plurais que busquem desestabilizar e questionar o espaço do cânone. Dalcastagnè destaca a necessidade de uma produção literária numa perspectiva em mosaico, que abranja a diversidade social, cultural e étnica do Brasil: “Temos que pensar em termos de literaturas [...]. Há uma ideia de literatura com ‘L’ maiúsculo, que no final das contas não passa de uma literatura masculina e branca, já que toda a produção que não passa por esse lugar se torna adjetivada: feminina, negra, periférica, marginal”. (DALCASTAGNÈ, 2018, s/p).

As literaturas de “minorias” são verdadeiros atos políticos que margeiam o campo de poder, esse “espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico, ou cultural, especialmente)” (BOURDIEU, 1996, p. 244), e que determinam e legi-

timam o que é a “boa literatura”. Uma das variáveis apontadas por Bourdieu em *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*, que determinam a engrenagem da autonomia da produção literária e o funcionamento do campo, é o “capital simbólico”, definido como o “valor conferido ao nome de escritor ou de filósofo, licença estatutária e quase institucionalizada de contestar os poderes” (BOURDIEU, 1996, p. 250). O embate com a norma visibiliza a produção literária, “contribuindo para subverter a ordem estabelecida no campo do poder” (BOURDIEU, 1996, p. 285). Entender o jogo do campo editorial, pressupõe questionar as escolhas, por mais “naturais” que pareçam, bem como as construções históricas e sociais que legitimam o cânone e colocam em caráter secundário as literaturas “adjetivadas”. É preciso explodir com essas categorias críticas que legitimam o cânone.

Assim, falar da autoria marginal, LGBT, periférica, indígena, feminina e negra é falar, sobretudo, de corpos que resistem. Nesta esteira, este artigo trará alguns apontamentos sobre o movimento literário marginal oriundo das periferias e das margens dos grandes centros editoriais, que são verdadeiros atos de resistência contra as tentativas de apagamento do cânone, analisando brevemente, o surgimento dos saraus de literatura marginal Cooperifa em São Paulo, e do Coletivoz em Belo Horizonte.

A força da quebrada

Em contrapartida aos silenciamentos do cânone apontados na pesquisa de Dalcastagnè, os movimentos da periferia dialogam com as vivências do seu público leitor, esse movimento descentralizado de ser fazer literatura contra-hegemônica, da periferia para periferia ganha força no final da década de 90. Apesar da literatura marginal surgir na década de 70, com a geração mimeógrafo, – termo cunhado pela utilização do mimeógrafo para fazer panfletos contra a ditadura militar –, a literatura marginal ressurge na década de 90 com outro sentido. Ao contrário da elite intelectual que encabeçava o movimento lutando contra o regime militar, “representada pelos poetas Ana Cristina César, Cacaso, Paulo Leminski, Francisco Alvim e Chacal, em sua maioria oriundos da cidade do Rio de Janeiro, de classes média e alta,” (EBLE; LAMAR, 2015, p. 194) agora são os escritores oriundos da periferia, de outras margens geográficas e sociais “que atribuem a si e aos seus produtos literários o adjetivo marginal, tanto por conta do contexto social ao qual estão ligados, quanto por causa do tipo de literatura que estão produzindo” (NASCIMENTO, 2011, p. 101).

Em comum entre a geração de 70 e 90 ficou o espírito subversivo, a dificuldade de publicar nos grandes circuitos editoriais, priorizando as microtiragens, e o “estigma de estarem, de alguma forma, marginalizados, seja por um comportamento tido como transgressor, seja por estar fora da produção que a sociedade e crítica da época julgam como – boa literatura” (MOREIRA, 2016, p. 3).

Ferréz (1975), nome artístico de Reginaldo Ferreira da Silva, reivindica o termo literatura marginal como “uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas”, (2005, p. 12 apud MOREIRA, 2016, p. 3) e encabeça o movimento ganhando projeção

em *Capão Pecado*² (2000), um marco da literatura marginal, no qual o autor conta as vivências no bairro periférico de São Paulo, Capão Redondo, em “uma afirmação de uma cultura que se distancia de padrões e busca o marginal como meio de subversão” (EBLE; LAMAR, 2015, p. 198). Em Ferréz “a periferia foi apresentada na literatura por seus pares. Até então, o mesmo não ocorria, ou seja, eram representados quase que exclusivamente por autores que não faziam parte das camadas periféricas, sendo assim vistas e retratadas por escritores, em sua maioria, de classe média e que escreviam ‘em nome deles’” (EBLE; LAMAR, 2015, p. 203).

O autor foi o responsável pela idealização e edição da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*, com sua primeira edição em 2001, que sedimenta e unifica o movimento ao compilar as publicações dos autores da periferia. Vale ressaltar que “antes de 2001, apenas Ferréz, Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Edson Véoca, Erton Moraes, Jocenir e Paulo Lins haviam publicado,” (BRANDILEONE, 2016 p. 1.592) tendo a revista e as posteriores edições de 2002 e 2004, um peso importante na divulgação dos 48 autores que publicaram nas três edições da revista.

Érica Peçanha do Nascimento destaca que a literatura marginal pode ser compreendida tanto pelos autores “que se sentem marginalizados pela sociedade ou que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ditos marginais, ou mesmo, ambos os aspectos combinados.” (NASCIMENTO, 2011, p. 102). A linguagem coloquial, o uso de gírias e a aproximação da literatura com a realidade da periferia são um marco da literatura marginal. Nascimento esclarece outras expressões que orbitam o termo literatura marginal ou periférica, como literatura divergente, literatura suburbana e litera-rua, literatura hip hop, literatura de testemunho, literatura engajada e literatura da violência, reforçando que são diferentes categorias, por vezes “tomadas como sinônimos, ora dotadas de uma variedade de significados, obras e autores a elas associados, mas que revelam um esforço de refletir sobre o fenômeno em curso que aparece com força nos últimos tempos: a produção que emerge das margens econômicas, políticas” (NASCIMENTO, 2011, p.103).

Nesta esteira, surgem vários movimentos artísticos cruciais para a circulação e divulgação dos trabalhos negligenciados pelo cânone, como o sarau da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia).³ Criado por Sérgio Vaz, a Cooperifa é um movimento cultural que em outubro de 2021 completa 20 anos, sendo uma grande incentivadora da propagação dos saraus em outras comunidades. Com origem no bar Zé do Batidão, no Jardim São Luís,

2 Após 20 anos *Capão Pecado* foi publicado pela Companhia das Letras. “Na ativa desde os anos 90, Ferréz, que também toca uma ONG e uma empresa, vendeu mais de 100 mil cópias dos seus livros de maneira independente e foi traduzido para quase uma dezena de idiomas. Não à toa, o autor é hoje considerado precursor do movimento conhecido como literatura marginal. Em 2020, vendeu os direitos de “Capão Pecado” para uma adaptação ao cinema”. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/causadores-ferrez/#page2>. Acesso em 18 de agosto de 2021.

3 Segundo Sérgio Vaz: “A Cooperifa tem o Cinema na Laje, Cine Becos, Cine Quebrada, Cine Botecos, tem teatros para fazer na periferia. A gente fortaleceu a antropofagia periférica: pegamos toda essa cultura que vem do centro, mastigamos e entregamos de forma periférica. Damos nosso charme, nossa visão sobre as coisas. Queremos mostrar a poesia negra como ela é, a literatura periférica como ela é. Nosso teatro se comunica de outra forma, que não é nem melhor nem pior, é a nossa forma. A literatura periférica é melhor do que a universal? Não, ela apenas nos representa [...] Nossa arte vem da rua, das ruas que os anjos não frequentam. Vem da dor. Ela não fala dos negros, fala pelos negros, com os negros. Não fala dos pobres, fala com eles e por eles”. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/2016/09/a-periferia-e-um-pais-2631/>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

zona sul de São Paulo, local em que ainda são realizadas a maioria das ações, a Cooperifa chegou a sua 12ª Mostra Cultural em 2019, com exposições, debates, shows e saraus. Nas palavras da página oficial da Cooperifa⁴, “o sarau da Cooperifa é quando a poesia desce do pedestal e beija os pés da comunidade. A Periferia nos une pela dor, pela cor e pelo amor. É tudo nosso”.

Sérgio Vaz é também o idealizador da Semana da Arte Moderna da Periferia, em 2007, e “escreveu o Manifesto da Antropofagia Periférica⁵, marco na propagação da literatura marginal/periférica e da cultura periférica”. (EBLE; LAMAR, 2015. p. 196). Se o mercado editorial das grandes editoras se recusa a publicar esses autores, o movimento marginal/periférico abre seus próprios caminhos. Sérgio Vaz relata como são feitos esses agenciamentos:

O sarau da Cooperifa é um entre as centenas que estão acontecendo, isso quer dizer que nós criamos um mercado para nós. O mercado editorial sempre esteve fechado, então vamos ler para nosso vizinho, vamos ler para as pessoas que pegam ônibus, que pegam metrô, vamos ler para as pessoas que sofrem racismo, vamos ler para os nordestinos, para os gays, e a gente tem que vender de mão em mão, de porta em porta, em escolas, teatro, saraus, a gente continua na mesma pegada. Esse é o nosso trabalho, de uma certa forma dessacralizar a literatura, não usá-la como uma coisa no pedestal, mas trazê-la de uma forma simples. (VAZ, 2017)

Observa-se, então, que são as editoras menores, ou as produções independentes (livros produzidos artesanalmente em gráficas ou impressões caseiras), as grandes responsáveis pela visibilização desses autores condicionados a um nicho de mercado fora dos grandes circuitos de publicação. A maioria das vendas ocorre dentro das próprias periferias, de mão em mão ou em eventos e saraus⁶ realizados pelos autores. Editais governamentais com incentivo a publicação de autores periféricos, bem como a organização de ONG's e da sociedade civil engrossam o caldo dos mecanismos de produção e circulação das obras. Poucos escritores marginais conseguiram publicar nas grandes editoras.

No artigo “Alguns apontamentos sobre a literatura brasileira contemporânea”, Luiz Ruffato apresenta um panorama do campo literário no século XXI, com o aumento das

4 Disponível em: <https://cooperifa.com.br>. Acesso em 18 de agosto de 2021.

5 Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/sergio-vaz-manifesto-da-antropofagia-periferica/>. Acesso em : 18 de agosto de 2021. “O Manifesto de 1922 foi, então, retomado na sua estética contestadora, agora com reivindicações de um escritor e morador da periferia que denuncia a “barbárie” de não ter espaços culturais em bairros periféricos, o racismo, a dor, a falta de oportunidades culturais e das manifestações culturais, de cinema, artes plásticas, música, dança, literatura e teatro e o não-compartilhamento de significados com a periferia” (EBLE; LAMAR, 2015, p. 198).

6 Sobre os saraus, Érica Peçanha do Nascimento esclarece que “cada um dos saraus tem sua particularidade: pode ser temático, ter periodicidade quinzenal ou mensal, privilegiar aspectos relacionados à tradição afro-brasileira, abrir mais espaço para outras linguagens artísticas, como a música, reconhecer-se como parte da luta popular e aliar-se a outros movimentos sociais, atrair sujeitos de diferentes classes sociais ou ser frequentado majoritariamente por moradores do entorno. Essas especificidades têm estreita relação com a personalidade e experiências de atuação das lideranças que os criaram. Assim, podem estar mais voltados para alianças com movimentos sociais ou para a divulgação das cultura nordestina, para citar alguns exemplos. Mas mesmo que preservem suas singularidades, é bastante comum os poetas e lideranças desses recitais desenvolverem atividades conjuntas (como o lançamento de antologias) ou promoverem eventos chamados de encontro de saraus” (NASCIMENTO, 2011, p. 111).

pequenas e médias editoras, cooperativas, proliferação dos blogs e o consumo de literatura direto, sem intermediários, responsável pela renovação do conto, maior democratização da literatura e surgimento da literatura marginal:

Aumenta o número de pequenas e médias editoras comerciais e o sistema de autopublicação e de edições em cooperativa é impulsionado. O interesse renovado pela literatura parece estar ligado, de um lado, à ampliação do poder aquisitivo da população em geral (que pode, então, dispor de parte do orçamento para a compra de livros, artigo ainda caro no Brasil), e, de outro, ao fenômeno da internet, que, por suas características intrínsecas, exige um mínimo de letramento do usuário. Assim, os blogues, surgidos no Brasil a partir do final do Século XX, revelam novos autores que, após uma espécie de estágio no mundo virtual, migram para editoras comerciais. Os blogues são também responsáveis pela renovação do gênero conto (a narrativa curta é a que melhor se adequa ao espaço cibernético), gerando subprodutos, como o miniconto e o microconto. Uma última constatação: o acesso à internet democratizou a produção e o consumo da manifestação escrita, o que impeliu o aparecimento, com força, de autores das periferias das grandes cidades, em geral ligados ao hip hop, aglomerados num movimento autointitulado “literatura marginal”. (RUFFATO, 2013, p. 9).

Por um lado, a mudança no campo editorial com o surgimento de coletivos e editoras independentes, foi crucial para a visibilidade de outras narrativas pouco publicadas nas grandes editoras, demandando o que Beatriz Resende chamou de “novas categorias críticas” (RESENDE, 2017, 4%) entre artista, mercado e produtor, que escapam à lógica do centro e suscitam “questões absolutamente contemporâneas que interferem hoje no próprio conceito de arte, nas diversas formas de produção artística, nas múltiplas linguagens, possibilidades de expressão cultural” (RESENDE, 2017, 15%). Por outro lado, é necessário questionar a falta de interesse do segmento editorial de maior porte em publicar esses autores, os silenciamentos que os colocam à margem do campo, as narrativas que tencionam a hierarquização social, e até mesmo o conceito do que é literário, sendo necessário pensar em uma literatura com múltiplas vozes que fale por todos, trazendo representatividade.

Na mesma direção, Sérgio Vaz destaca que a cultura na periferia sempre existiu, mas que ganha contornos de um movimento com o hip hop. “A periferia dá um grito de independência. [...] É aí que vem o orgulho de ser negro, de ser da periferia e o respeito por quem mora na favela. Antes fazíamos cultura para nos apresentarmos para a classe média e hoje fazemos para nós” (FERNANDES, 2016, s/p). A literatura marginal está diretamente associada à cultura *hip hop*, sobretudo ao Rap, que é uma forma de poesia cantada a partir de um determinado ritmo.

Por sua vez, Jorge Luiz do Nascimento (2019) destaca que o Rap vem desse histórico de resistência, de protesto e de denúncia já trazido pelo samba, problematizando em suas letras o racismo, a violência policial, as desigualdades sociais, além de narrar o cotidiano do homem da periferia. O autor observa, no movimento artístico, táticas de resistência contra a tentativa de apagamento desses corpos. O Rap, segundo o autor, seria uma forma-

ção identitária e patrimônio imaterial da memória, contra a coação, a desvalorização ou o apagamento da cultura negra e popular. Seria a resistência contra a tentativa de etnocídio, ao mesmo tempo um enfrentamento em ocupar os espaços destinados à branquitude. O autor menciona que o “pessoal do Rap aprendeu que, ser considerado ‘bandido’ pelo sistema racista opressor é cobrir-se de uma áurea de legitimidade poética na performance. Além, é claro, de dar uma resposta: ‘Se ser bandido é questionar o sistema opressor, somos bandidos’”. (NASCIMENTO, 2019, p. 89)

Assim como o Rap apropriou e subverteu o termo “bandido”, podemos entender que de igual modo o movimento da literatura marginal apropriou da palavra “marginal” para engendrar uma nova construção de sentido, ressaltando a força e a beleza de ser contradiscurso. Em *Eu, um crioulo*, José Fernando Peixoto de Azevedo trabalha poeticamente com a ideia da margem que direciona o centro, sugerindo seus próprios movimentos de ação, reação e mecanismos de subversão.

Margens são veias de um sistema, e pulsam. Nelas circula sangue. Quando se movem, os corpos ditos marginais movem as margens do sistema, evidenciando o provisório de toda e qualquer centralidade. Com efeito, o que está em jogo, antes de tudo, é exceder o desenho das fronteiras que a razão neoliberal impõe. Outras coreopolíticas interrompendo coreopolíticas, não se trata de expandir, mas explodir. Expansão e progresso são imagens brancas, sem as quais não compreendemos a modernidade e a noção de história que dela emerge. (AZEVEDO, 2018, p. 17-18).

As margens, por serem borda, têm a capacidade de chacoalhar o sistema e evidenciar o que há de mais mesquinho na estrutura social. Retomando aos sarau, o Coletivoz, sarau mais antigo da poesia marginal de periferia de Belo Horizonte, completa 13 anos. Com a pandemia os sarau acontecem virtualmente toda quarta pelo Instagram @coletivoz, antes os encontros eram semanais/mensais no bar do Bozó, local que se reúnem artistas, poetas, *rappers*, e a comunidade em geral com intuito de espalhar poesia. Formado por jovens da região do Independência, atualmente tem os “articuladores” – termo que o Coletivoz prefere usar – Rogério Coelho e Eduardo DW. O coletivo surge em 2008 com Kaká Pimentta, Jessé Duarte, Marcelo Titê, Marcelo Brasileiro, Kadu dos Anjos, Eduardo DW, e Rogério Coelho, no bar do seu Zé Herculano, e atualmente atinge uma rede de artistas de toda a cidade.

Apresentando em bares, praças, ruas, teatros e universidades, o Coletivoz não fica restrito às periferias, fazendo um movimento inverso da margem para o centro, e não do centro para a margem, como historicamente a cultura oficial apresentou. Inspirado no Cooperifa, o Coletivoz foi inaugurado por uma “conferência telefônica no momento em que os dois sarau aconteciam. [...] Saudações entre Minas e São Paulo feitas, estava aberto o

Coletivoz”⁷. Com mais de 150 edições, “tivemos lançamentos de livros da Cidinha da Silva (RJ), Wilmar Silva, S3M sobreviventes do terceiro mundo (lançamento de CD), entre outras apresentações de dança (poesia corporal), contos, crônicas e Causos Mineiros. O sarau agrega mais *Coletivozes* a cada edição”⁸.

Pioneiro na cidade, o Coletivoz já impulsionou a criação de mais coletivos de saraus de poesia e prosa marginal contemporânea em Minas Gerais, “que atualmente configuram um circuito de mais de 30 iniciativas literárias, como: Sarau Vira-Latas, Sarau Comum, Sarau Lanternas, Sarau dos Vagal (Nova Lima), Nosso Sarau (Sarzedo), Sarau’Sarau (Betim), Apoema (Contagem), Terra Firme (Ibirité), dentre outros.” (JESUS, 2020, s/p). O Coletivoz produz o Slam Clube da Luta, incentivando o surgimento de outros slams como o Slam das Manas.

Em 2020, o Coletivoz Sarau de Periferia em parceria com a Editora Venas Abiertas lançou o livro de coletâneas poéticas, *À Luta, À Voz* reunindo 22 autores de periferias de Belo Horizonte e cidades da região metropolitana. Levando a literatura de periferia para a periferia. O Coletivoz, a Cooperifa, e tantos outros saraus de literatura marginal espalhados pelo Brasil, lutam pela visibilidade das vozes do morro, estabelecendo redes para fomentar a proliferação dessas vozes, pelo culto da oralidade, da sua ancestralidade e das suas publicações.

Considerações Finais

Partindo da pesquisa de Regina Dalcastagnè, dentro do recorte editorial das três maiores editoras do país, que concluiu que o campo literário brasileiro, ainda é dominado por uma parcela branca, masculina, classe média, heterossexual e intelectual da população e dos seus personagens e narradores, em geral autorreferentes, o presente artigo apresentou algumas estratégias de resistência da literatura marginal frente a tentativa de silenciamento do cânone e dos grandes circuitos editoriais. A presença de feiras, de editais para publicação de literatura marginal, bem como a criação de coletivos e saraus como a Cooperifa e o Coletivoz são estratégias políticas desses corpos que resistem. Uma literatura produzida pela periferia e para a periferia que traz pertencimento ao dialogar com o cotidiano do seu público leitor.

Se, por um lado, a mudança na relação do mercado entre escritor e produtor, através das redes sociais, e do campo editorial, com o surgimento de coletivos e editoras independentes, demonstrou crucial para a visibilidade da literatura marginal, por outro lado, é necessário questionar os silenciamentos e a falta de representatividade nas grandes editoras.

Por mais que o mercado editorial tenha ramificado, a capacidade de publicação das pequenas editoras, não consegue produzir o mesmo eco, se esses livros, fossem publicados com tiragens mais expressivas. No entanto, as literaturas de minorias vêm tencionando o campo de poder, apontando as fraturas e os escuros do contemporâneo, para discutir os critérios de pertencimento e de legitimação do campo, que definem o capital simbólico da “boa literatura”, na potência do enfrentamento de uma sociedade e de um campo editorial elitizado.

7 Disponível em: <https://coletivoz.blogspot.com/p/historia.html>. Acesso em 18 de agosto de 2021.

8 Disponível em: <https://coletivoz.blogspot.com/p/historia.html>. Acesso em 18 de agosto de 2021.

As literaturas periféricas, marginais, LGBT's, pretas, femininas e indígenas apresentam fissuras nesse discurso oficial e possibilitam narrativas em outras perspectivas sociais. A arte não é desinteressada e reflete as opressões sociais e estruturais da sociedade ao iluminar as narrativas do discurso dominante. Existe toda uma demanda de leitores que sentem a necessidade de se verem representados para além da perspectiva da casa grande. Diante das pressões das outras literaturas, as grandes editoras são provocadas a ampliar o seu perfil de escritor, expandindo conseqüentemente o seu perfil de leitor. As literaturas de "minorias" por mais que resistam nos seus micropoderes, pretendem alcançar a mesma visibilidade e tiragem de exemplares que as grandes editoras podem proporcionar.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. *Eu, um crioulo*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. Literatura marginal: o lugar e a voz da crítica literária. *Abralic*, p.1591-1602.2016. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491262475.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

CANDIDO, Marcos. Após 20 anos, o ativista, empreendedor e escritor Ferréz publicará em uma grande editora. Mas nem precisava. *Ecoa uol*. 08 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/causadores-ferrez/#page2>>. Acesso em: 23 ago.2021.

COLETIVOZ. Coletivoz: sarau da periferia. Disponível em: <<https://coletivoz.blogspot.com/p/historia.html>>. Acesso em: 18 ago.2021.

COOPERIFA. Sarau da Cooperifa. Disponível em: <<https://cooperifa.com.br>>. Acesso em: 18 ago.2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: território contestado*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. Entrevista a Amanda Massuela. *Cult*, ano 20, n. 231, p. 14-19, 2018. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

EBLE, Taís Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemonia e a identidade cultural periférica. *Especiaria -Cadernos de Ciências Humanas*. v. 16, n. 27, p. 193-212, jul./dez. 2015.

FERNANDES, Sarah. Sérgio Vaz, criador da Cooperifa: A periferia é um país. *Rede Brasil Atual*. Edição 121. 12 de set. 2016. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/2016/09/a-periferia-e>>

[um-pais-2631/](#)>. Acesso em: 20 ago. 2021.

JESUS, Felipe de. Coletivoz lança livro para comemorar 10 anos de Literatura Marginal em Belo Horizonte. *Culturaliza BH*. Belo Horizonte, 13 fev. 2020. Disponível em: <<https://culturalizabh.com.br/index.php/2020/02/13/coletivoz-lanca-livro-para-comemorar-10-anos-de-literatura-marginal-em-belo-horizonte/>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

MOREIRA, Renata. A literatura marginal como alternativa ao fechamento editorial no Brasil de 1970 e breve revisão de sua recepção crítica. *Interfacis*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 01-13. 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/marin/AppData/Local/Temp/23-225-2-PB-1.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Depois que os escritores da periferia entraram em cena. In: NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 101-112. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/pt-br.php>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB. In: VERMES, Mônica; SODRÉ, Paulo Roberto; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.). *Entre literatura e música*. Vitória, ES: EDUFES, 2019, p. 71-98.

RESENDE, Beatriz. *Poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-galáxia, 2017.

RUFFATO, Luiz. Alguns apontamentos sobre a literatura brasileira contemporânea. *Conexões*. Itaú Cultural, 2013. Disponível em: <<https://conexoeditaicultural.org.br/biblioteca/alguns-apontamentos-sobre-a-literatura-brasileira-contemporanea/>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

TV BRASIL. Literatura marginal na década de 1970 e nos dias de hoje. Youtube, 09 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2_3S2kUNro>. Acesso em: 18 ago. 2021.

REVOLTA NAS ALDEIAS: O CONTO POPULAR FRANCÊS COMO FORMA DE RESISTÊNCIA

Luiza Carvalho Santos Brandão¹
Constantino Luz de Medeiros²

Resumo: O artigo analisa e discute o conto popular francês enquanto instrumento de representação literária e de conscientização crítica das camadas sociais populares. Enquanto forma literária cuja origem remete à tradição das formas breves, o conto francês é um objeto muito importante para pensarmos a cultura popular no início da modernidade na Europa. Tais narrativas evidenciam a consciência do povo do campo acerca da dura realidade que os cercava e forneciam estratégias resistir a ela. Em um período em que a fome e a doença assolavam o continente, as histórias que os camponeses contavam serviam não apenas de divertimento, mas levantavam questões latentes à vida nos feudos, as quais, no decorrer do tempo, auxiliariam a formar o espírito crítico dessas populações. Para os franceses, os contos informavam sobre o mundo e forneciam meios para enfrentá-lo. No presente artigo, objetiva-se realizar esta discussão a partir da teorização realizada por Darnton (2014) sobre as histórias que os camponeses contam, tendo em perspectiva o conceito de resistência inerente à narrativa apresentado por Bosi (1996) e a produção de Burke (2010) acerca da descoberta do povo e da cultura oral. Para tanto, serão analisados os contos O pequeno polegar (PERRAULT, 2010), Jean de l'ours (anônimo) e L'enfant perdu (DELAURE, 1956).

Palavras-chave: conto popular; literatura de resistência; literatura oral.

Abstract: The article analyzes and discusses the French folktale as an instrument of literary representation and critical awareness of the popular classes. As a literary form whose origin dates back to the tradition of the short forms, the french folktale is a very important object for thinking about popular culture in early modern Europe. These narratives highlight the country people's conscience about the harsh reality that surrounded them, and provided strategies to resist to it. At a time when starvation and disease ravaged the continent, the stories told by peasants served not only as entertainment, but raised important questions about life in the fiefs, which, in the course of time, would help to form the critical spirit of these populations. For the french people, the folktales informed about the world and provided means to face it. The objective of this article is to carry out the discussion based on Darton's (2014) writings about french folktales, having in perspective the concept of resistance inherent to the narrative presented by Alfredo Bosi (1996) and Burke's (2010) theorization about the Discovery of the people and oral culture. For this purpose, the tales Little thumb (PERRAULT, 2010), Jean de l'ours (anonymous) and L'enfant perdu (DELAURE, 1956) will be analyzed.

Keywords: folktale; resistance literature; oral literature.

1 Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: luiza.bran@hotmail.com

2 Professor de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: constanteluz@gmail.com

Introdução

Dentre os contos de fadas que emergiram no continente europeu, os franceses estão, sem dúvidas, entre os mais difundidos, contados e recontados ao longo dos séculos. Quando se fala a respeito de tais narrativas, o nome que nos ocorre de maneira mais imediata é o de Charles Perrault. O seu trabalho de compilação de contos populares,³ publicado pela primeira vez sob o título de *Histoires ou Contes Du temps passé, avec des moralités* (*Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades*), no ano de 1697, foi amplamente difundido e, nos dias de hoje, suas histórias são conhecidas por quase todos os adultos e crianças no mundo ocidental. O destaque dado ao trabalho de Perrault acaba, com frequência, por ofuscar o importante papel desempenhado por outros autores e compiladores, sobretudo mulheres como *Madame d'Aulnoy* e *Madame Leprince de Beaumont*. Muitas vezes também se ignora que as narrativas que conhecemos hoje sob o nome genérico de Contos de Fadas advêm de uma tradição popular e oral na qual não é possível precisar a autoria: se tratavam de histórias anônimas. Em seu trabalho, Perrault transplantou as narrativas da tradição oral para o ambiente das cortes, contribuindo para forjar uma nova tradição literária que pretendia “socializar, civilizar e educar crianças” (TATAR, 2013, p. 409).

A realidade é que as histórias recolhidas por Perrault, e por ele retocadas ao gosto dos frequentadores das cortes e dos salões burgueses, advêm da cultura oral praticada pelos camponeses que viviam na França durante o Antigo Regime. Nesse período, o país atravessava um momento de grande escassez e disseminação de doenças.⁴ A maior parte da população vivia em um grave estado de subnutrição, além de serem profundamente afetadas pelas epidemias que se alastravam pelo território francês. Segundo o historiador cultural Robert Darnton (2014), os camponeses tinham como principal fonte de alimentação espécies de papas feitas à base de pão, misturadas a verduras de plantio doméstico. Ainda assim, muitas vezes não era possível consumir a quantidade de pão necessária para que pudessem se manter saudáveis. O consumo de carne nesse cenário era extremamente escasso, sendo possível poucas vezes ao ano.

Diferente do que circula no pensamento comum, os camponeses – alguns inseridos em relações de servidão e outros com um pouco mais de liberdade –, não aceitavam de forma passiva essa realidade. Para Silvia Federici:

Contrariamente à descrição da sociedade Feudal como um mundo estático no qual cada estamento aceitava o lugar que lhe era designado na ordem social – descrição que costumamos encontrar nos livros escolares –, o retrato que emerge

3 O trabalho de compilação empreendido por Charles Perrault consistiu não apenas em transplantar as narrativas da oralidade para a cultura escrita. Em seu trabalho, Perrault retocou as histórias ao gosto da burguesia, acrescentando a elas uma série de ensinamentos de valores morais e cívicos modelados de acordo com os anseios da classe dominante. Vale ressaltar aqui o fato de que Perrault atuava enquanto funcionário da corte de Luís XIV. Embora as relações do autor com a política da classe dominante possam proporcionar um amplo debate, não é objetivo do presente ensaio realizá-lo com profundidade.

4 O problema da fome, evidentemente, não afetava os membros da classe dominante, que levavam, em sua maioria, uma vida de ócio e fartura.

do estudo sobre o feudo é, na verdade, de uma luta de classes incansável. (FEDERICI, 2017, p. 54)

A autora ainda afirma que, em alguns casos, essas lutas chegavam a momentos de grande tensão nos quais “os aldeões matavam o administrador ou atacavam o castelo de seu senhor” (FEDERICI, 2017, p. 54).

A consciência crítica e a resistência do campesinato à ordem feudal não se expressava somente na luta política cotidiana. Se observarmos a cultura popular francesa, em especial os contos populares, é possível perceber isso de forma bastante evidente. A maior parte das histórias dizia respeito à realidade do povo no campo: informavam sobre o mundo, ao mesmo tempo em que apontavam formas de sobrevivência. Como veremos mais adiante, o contador de história francês identificava, sem dificuldades, o seu inimigo de classe, além de apontar a astúcia e a inteligência enquanto mecanismos para que os “mais fracos” pudessem triunfar sobre os “mais fortes”. Pode-se afirmar, portanto, que, embora as histórias contadas ao redor das fogueiras fizessem parte do divertimento do povo do campo após exaustivas jornadas de trabalho,

Os contadores de histórias camponeses não achavam as histórias apenas divertidas, assustadoras ou funcionais. Achavam-nas “boas para pensar”. Reelaboravam-nas à sua maneira, usando-as para compor um quadro da realidade e mostrar o que esse quadro significava para as pessoas das camadas inferiores da ordem social. (DARNTON, 2014, p. 93)

Para que possamos melhor compreender a configuração do conto popular enquanto narrativa de resistência, utilizarei a concepção apresentada por Alfredo Bosi (1996), na qual o autor compreende que a resistência na narrativa pode se constituir de duas maneiras: a primeira enquanto tema, e a segunda enquanto processo inerente à escrita. Estamos tratando aqui de uma tradição oral, mas podemos observar a resistência mencionada por Bosi enquanto elemento intrínseco ao próprio ato de contar histórias, praticado pelos camponeses durante o Antigo Regime na França. Os contos franceses podem ser situados em um recorte temporal específico: a França que existiu entre os séculos XV e XVIII (DARNTON, 2014). Essas narrativas resistiram, ao longo de três séculos, sendo contadas de geração em geração. A esse respeito, Peter Burke afirma que

Cada artesão e cada camponês estava envolvido na transmissão da cultura popular, da mesma forma que sua mãe, mulher e filhas. Eles transmitiam cada vez que contavam uma estória tradicional a uma outra pessoa, ao passo que a criação dos filhos necessariamente incluía a transmissão dos valores de sua cultura ou subcultura. A vida numa sociedade pré-industrial estava organizada em base à coisa feita à mão pelo próprio indivíduo num grau que hoje em dia mal podemos imaginar. (BURKE, 2010, p. 130)

O fato de resistirem por três séculos através da transmissão oral, e também sua persistência até os dias de hoje através do reconto, aliado ao teor de inconformidade com a ordem feudal presente nessas narrativas, evidenciam que o conto popular francês se constitui enquanto forma de resistência, mostrando, sem dogmatismos, a “vida como ela é” (BOSI, 1996, p.23). Ao longo deste ensaio poderemos perceber o elemento da resistência no conto popular francês a partir de dois focos principais: a identificação do inimigo de classe, geralmente representado na personagem do ogro e a astúcia enquanto ferramenta de sobrevivência.

Identificando o inimigo de classe: o ogro como *le bourgeois de la maison*

Durante o período do Antigo Regime, os que não enfrentavam a pobreza e a fome nos campos, tentavam a vida nas estradas à procura de melhores condições. Burke (2010, p. 138) afirma que, devido ao fato de não haver uma alta densidade populacional na Europa no início da modernidade, muitos serviços eram prestados de forma itinerante. De artistas a latoeiros, inúmeras pessoas viviam de cidade em cidade. Ainda assim, entretanto, muitas vezes “a busca de fortuna era um eufemismo para a mendicância” (DARNTON, 2014, p. 58). Os que optavam por essa vida se viam em face a diversos perigos postos pelas andanças nas estradas e florestas: naquele período, os barulhos de animais, sobretudo o uivar dos lobos, presentes em diversas histórias informam mais a respeito de um medo real do que criam uma atmosfera fantástica ou sobrenatural.

Esse, certamente, é o contexto em que, no conto francês, Jean de l’Ours ganha a estrada, após realizar trabalhos para um ferreiro por três semanas. No conto, o personagem, junto aos seus companheiros de viagem, vive uma série de desventuras. Quero chamar a atenção aqui para a primeira delas: após caminharem quatro dias e quatro noites, o grupo de viajantes comandado por Jean de l’Ours se depara com um opulento castelo, e, ao adentrarem o lugar, dão frente a um salão no qual encontra-se uma mesa farta com um magnífico banquete. A comida desempenha, no conto popular europeu, um papel central. Se tratando de histórias que emergem em um período de grande fome para a maior parte da população, o grande desejo do herói de conto de fadas consiste, na maioria das vezes, em saborear um bom prato de comida. Ao passo que o herói camponês enfrenta as maiores adversidades para cravar os dentes em um pernil de porco ou abocanhar um bife suculento, os ogros franceses são, com frequência, proprietários de terras que levam uma vida de conforto, regada a fartos banquetes.

O ogro do conto francês nos é apresentado de forma bastante realista, se distanciando, em muito, da concepção de tal criatura sob a ótica do fantástico. Em *O Pequeno Polegar*,⁵ o Senhor e a Senhora Ogro são representados nos exatos moldes da família patriarcal monogâmica: enquanto o marido sai para suas caçadas, a esposa vive encerrada no ambiente doméstico, sendo responsável pelos cuidados com a casa e com as sete filhas do casal. Diferente das mulheres do campo que necessitavam, para sobreviver, participar do trabalho

5 Por questões de acesso, trabalharei aqui com a versão do conto escrita por Charles Perrault. Ainda que o autor submeta a narrativa a um processo de depuração, fazendo com que alguns elementos da mesma sejam bastante diferentes do que encontraríamos ao ouvir a história pela voz de um narrador camponês, os aspectos de maior relevância para a análise aqui proposta seguem existentes em sua versão do conto.

produtivo tanto quanto os homens, a Senhora Ogro é uma típica dona de casa cuja função é satisfazer às necessidades do marido. Isso se evidencia se nos atentarmos ao momento em que o patriarca chega à casa: “O ogro perguntou primeiro se o jantar estava pronto, se o vinho fora tirado da pipa, e foi logo se sentar à mesa.” (PERRAULT, 2013, p. 276) Além disso, o Senhor e a Senhora Ogro discutem, como qualquer outro casal, sobre o que irão servir em um banquete que será oferecido aos amigos do marido. Nessas histórias, então,

os ogres franceses aparecem no papel de *le bourgeois de La Maison*, como se fossem ricos proprietários de terras locais. Tocam violino, visitam amigos, roncam satisfeitos na cama ao lado de gordas esposas ogradas; e, por mais grosseiros que sejam, jamais deixam de ser bons pais de família e provedores generosos. (Darn-ton, 2014, p. 37)

Ao identificarem em suas narrativas a nobreza e a burguesia emergente enquanto ogros, os camponeses da França demonstram uma consciência crítica sobre o seu ser e estar no mundo, contrariando a já mencionada premissa de que, nos feudos, as relações entre as classes ocorreriam de forma estática e pacífica. A luta de classes empreendida nas aldeias, aliada à transmissão, através da oralidade, de histórias que informam sobre a realidade e, ao mesmo tempo, oferecem estratégias para suportá-la, evidenciam a capacidade de reação e resistência do povo do campo durante o Antigo Regime.

Astúcia e trapaça: estratégias para resistir e superar os problemas cotidianos

No período aqui compreendido, todos os membros da família eram responsáveis por trabalhar para garantir o sustento da casa. A noção de infância enquanto um período distinto da vida, no qual a criança é considerada um sujeito em desenvolvimento que deve ser protegido ainda estava a ser formulada, tendo em perspectivas, entretanto, somente aquelas pertencentes aos estratos mais abastados da sociedade. Os filhos e filhas de camponeses não eram tratados de forma diferente dos adultos, e se viam inseridos na realidade do trabalho a partir do momento em que pudessem ficar de pé. Por conta da fome e das doenças, a mortalidade infantil atingia índices extremamente altos e era corriqueiro que os pequenos fossem enterrados em valas comuns, sem nenhum tipo de tratamento especial (DARNTON, 2014). Além disso, as famílias de camponeses da França do início da modernidade europeia, se caracterizavam por proles numerosas. Essa característica é ressaltada em diversas histórias, frequentemente com certo exagero. Em *O Pequeno Polegar*, a mãe do personagem dá a luz em proporções quase inumanas. Dos seus sete filhos “O mais velho tinha só dez anos e o mais novo só sete. É de espantar que o lenhador tivesse tido tantos filhos em tão poucos anos; mas é que sua mulher não perdia tempo e não fazia menos de dois de cada vez.” (PERRAULT, 2013, p.270). Nesse cenário, ter uma boca a mais para alimentar poderia significar, como afirma DARNTON (2014), ultrapassar a linha tênue que separava as famílias entre a pobreza e a miséria. Por conta disso, além da morte de crianças por causas naturais, o infanticídio e o abandono constituíam práticas comuns para garantir a sobrevivência da

unidade familiar. É justamente este o contexto no qual o lenhador e a lenhadora resolvem deixar a sua prole na floresta: “Veio um ano de miséria, e a fome foi tão grande que esse pobre casal resolveu abandonar seus filhos.” (PERRAULT, 2013, p. 270) O mesmo ocorre no conto *L'enfant perdu*,⁶ similar ao alemão *Hansel und Gretel*, em que um casal avarento, ao perceber que os seus filhos, Jean e Jannette, causavam muitas despesas, resolveu abandoná-los na floresta: “A mãe disse ao marido: ‘Eu os levarei para o meio da floresta e os pedirei que recolham galhos secos; quando eles estiverem muito ocupados, eu os deixarei sozinhos e nós estaremos livres deles; pois os lobos irão comê-los quando anoitecer.’”⁷ (DELARUE, 1956, p. 97) Estamos aqui diante narrativas nas quais os pequenos se vêem impelidos a sobreviver por conta própria, enfrentando os perigos existentes nas florestas.

É certo que, com frequência, o conto francês versa sobre uma realidade de brutalidade nua e crua (DARNTON, 2014). Entretanto, as narrativas apresentadas também ofereciam àqueles que as escutavam estratégias para sobreviver à dureza da vida nos feudos. Aqui, a astúcia e a trapaça são meios encontrados pelas crianças para escaparem de ogros, bruxas e demônios empenhados em devorá-las. Diferente da moralidade burguesa, que condenaria tais características, nas histórias orais transmitidas por camponeses e artesãos, os heróis e heroínas, na maioria das vezes, não apenas sobrevivem, como são recompensados por suas ações no final das histórias, proporcionando aos pobres alguma esperança de superação, individual ou coletiva, do contexto de miséria no qual estavam inseridos. Em *O Pequeno Polegar*, o personagem demonstra sua astúcia antes mesmo de precisar lidar com o ogro que o deseja devorar. Atento, o menino escuta os pais planejarem o abandono dele e de seus irmãos e, a partir daí cria um plano para conseguirem retornar para casa, colhendo seixos e espalhando-os pelo caminho para que pudessem encontrar o rumo de volta. Em seguida, quando abandonados novamente, faz o mesmo com migalhas de pão. Embora a segunda tentativa de volta para a casa não seja bem sucedida e as sete crianças acabem parando na residência de um ogro ansioso para devorá-las, o menino consegue encontrar meios para escapar, contando com uma pequena ajuda da Senhora Ogro, que logra convencer o marido a abatê-los no dia seguinte, uma vez que o patriarca já havia devorado um farto jantar. Uma vez postos para dormir no mesmo quarto que as sete filhas do ogro, o Pequeno Polegar recebe que o monstruoso “anfitrião” resolva dar fim a ele e seus irmãos naquela mesma noite. Em uma tomada de decisão muito rápida, o menino consegue trocar o gorrinho que ele e os irmãos vestiam pelas coroas douradas das ogrinhas, fazendo com que estas sejam degoladas em seu lugar e possibilitando a fuga. Ao descobrir o engano, o ogro calça a suas botas de sete léguas e se põe a correr atrás das crianças. Já em *L'enfant perdu*, quando o Demônio, decidido a devorar Jean, pede que Jeannette corte o dedo do irmão a fim de verificar se ele já está gordo o suficiente para ser comido, a irmã corta a cauda de um rato, desapontando-o: “Ah’

6 A versão do conto utilizada está contida no livro *The Borzoi book of French folk tales*, de Paul Delaure (1956), traduzida do francês para o inglês por Austin E. Fife. Na obra, o autor apresenta os contos de forma mais aproximada daquelas versões que poderíamos escutar nas aldeias, sem os retoques realizados no trabalho da maioria dos compiladores de histórias populares entre os séculos XVII e XIX.

7 “The mother said to her husband: ‘I’ll take them into the middle of the wood and order them to gather dead branches; when they are very busy, I’ll leave them alone, and we’ll be rid of them, for the wolves will eat them when night comes.’”

disse o Demônio, ‘ele continua muito magro.’”⁸ (DELAURE, 1956, p. 99) e todas as vezes que o demônio pede à garota uma parte do corpo do irmão, ela o entrega um novo pedaço da cauda do rato. Um pequeno êxito dos “pequenos” contra os “grandes” já é conquistado no simples fato da sobrevivência, mas, para o consolo daqueles que escutavam as histórias no pé das fogueiras, a recompensa material também é alcançada.

Ao descobrir a trapaça de Jean e Jeanette, o Demônio de *L'enfant perdu* decide devorá-los imediatamente. Entretanto, ao deixar as crianças sob os cuidados da esposa, a mesma fica bêbada e adormece, possibilitando que as crianças cortem a sua garganta e consigam fugir com o cavalo e as jóias que pertenciam ao Demônio. Ao passo que o Demônio morre afogado ao ser enganado por um grupo de lavadeiras que encontra no caminho, Jean e Jeanette retornam à casa dos pais, tornando-os ricos e vivendo, daí em diante, uma vida feliz e confortável. Já o pequeno polegar, enquanto é perseguido pelo ogro, consegue tirar proveito do momento em que o vilão para a fim de descansar: manda os irmãos para casa e logra a façanha de roubar a bota de sete léguas e retornar à casa do ogro, onde inventa uma série de mentiras para a sua esposa que o possibilitam roubar todas as riquezas da casa para si, retornando, então ao lar dos pais, onde é recebido com muita alegria.

Podemos observar, portanto, que, para os pobres que necessitavam viver nas situações mais adversas durante o Antigo Regime, a mentira e a trapaça podem compensar. Diante da miséria, das doenças e o descaso, alguns valores morais perpetuados pela classe dominante – que, com frequência, não são seguidos por ela própria – podem ser abandonados diante da tentativa de alcançar melhores condições de vida. Nos contos populares franceses, nos vemos diante da representação de uma realidade despida de moralismos

Considerações finais

Para os franceses, os contos informavam sobre o mundo e forneciam meios para enfrentá-lo. Tais narrativas são dotadas de elementos que expõem a realidade e os perigos do mundo, seja mostrando a fome e as dificuldades às quais os heróis são submetidos, seja expondo, de forma metafórica, os ricos e poderosos enquanto ogros e demônios desprovidos e sentimentos e que provocam a morte por onde passam. A partir disso, os contos advindos da França do Antigo Regime, como afirma DARNTON (2014), tendem a sugerir cautela e estão longe de nos ensinarem a amarmos os nossos inimigos. É necessária malícia e esperança para sobreviver a uma realidade tão difícil, e a confiança no outro, sobretudo naqueles pertencentes às camadas privilegiadas da sociedade, se tratava de um item raro.

O conto popular evidencia uma luta de classes que, embora diferente da empreendida no seio da sociedade capitalista, se mantinha viva e constante. O triunfo do pobre sobre o rico demonstra o desejo de ruptura com a ordem vigente por parte do campesinato não apenas da França, mas de toda a Europa.

Burke (2010, p. 26) irá afirmar que, justamente entre os séculos XVIII e XIX a cultura popular tradicional começava a desaparecer. Diante disso, a cultura do povo se converteu em um interesse para os intelectuais europeus preocupados, sobretudo, com a formação de

⁸ “Ah,’ said the Devil, ‘he’s still too thin.’”

uma identidade nacional durante o período de emergência dos Estados-Nação. Ao buscarem na cultura popular encontrar o “verdadeiro espírito do povo”, os estudiosos encontraram também uma expressão de resistência e revolta diante das desigualdades e injustiças do mundo. Embora ficcionalizadas, sob a forma de histórias dramatizadas e repletas de criaturas inexistentes no plano real, a literatura que emergia do povo evidenciava as lutas empreendidas em um campo bastante concreto: a luta dos pobres contra os ricos que se fartavam em banquetes às custas da exploração e da pobreza da maioria. Portanto, “Ao virarem a mesa contra os ricos e poderosos, os oprimidos franceses o fazem de uma maneira bem material, num cenário bem terreno. Não matam gigantes numa terra imaginária, mesmo quando têm de trepar por pés de feijão para alcançá-los.” (DARNTON, 2014, p. 83).

O fato de fornecer elementos para pensar sobre a realidade e nela atuar configura o conto popular enquanto narrativa de resistência. A resistência em tais histórias, entretanto, também se expressa na sua permanência ao longo dos anos. Os contos populares na França sobreviveram por três longos séculos através da transmissão oral, com o empenho de camponeses e artesãos que mantinham vivas as suas respectivas culturas, transmitindo entre as gerações os saberes dos antepassados. Com o avanço da industrialização a partir do século XVIII e a gradual dissolução da vida comum durante o período de formação e expansão do capitalismo (FEDERICI, 2017), a tradição de contar histórias através da oralidade se tornou cada vez mais restrita. A individualização da vida aliada às, cada vez mais exaustivas, jornadas de trabalho reduziram a tradição de contar histórias após a labuta a algumas pequenas aldeias. É nesse momento em que emergem diversos trabalhos de compilação como o de Perrault, dos Irmãos Grimm, Madame Leprince de Beaumont, Alexander Afanasyev, Joseph Jacobs e vários outros. Retocando as histórias ao gosto da classe dominante e, posteriormente, adaptando-as para que pudessem adentrar os quartos das crianças, ensinando-as todo tipo de valores morais e cívicos, os contos, antes pertencentes aos contadores de histórias que davam vida às narrativas através de suas performances, assumem a forma estática da palavra escrita e passam a ser apreciados sobretudo de forma privada e individual. Afinal, como afirma Carter (2007), falar é uma atividade pública, e ler é uma atividade privada.

Embora tenham a sua natureza profundamente alterada na passagem da oralidade para a escrita, o conto popular se mantém vivo ao longo dos séculos através do reconto. É claro que essas narrativas tais como conhecemos nos dias de hoje não são idênticas às aquelas contadas pelos camponeses em suas lareiras a séculos atrás. Entretanto, tais histórias, como afirma Darnton, “Mudaram sem perder seu sabor, mesmo depois de absorvidas pelas principais correntes da cultura moderna, são testemunhas de uma antiga visão de mundo.” (DARNTON, p. 94). Muitos dos ensinamentos transmitidos por essa tradição, segundo o historiador cultural, se converteram em provérbios e ditados populares que, até os dias de hoje, preenchem o imaginário francês. Tais histórias resistiram e seguem resistindo no tempo e no espaço, impactando profundamente a forma de perceber o mundo em quase todo o ocidente, sendo elementos fundadores da cultura ocidental.

Referências Bibliográficas

- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Intinerários*. Araraquara, SP, n. 10, p. 11-27, 1996.
- BURKE, Peter. A descoberta do povo. In: BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 26-49.
- BURKE, Peter. A transmissão da cultura popular. In: BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 130-162.
- CARTER, Angela. Introdução. In: CARTER, Angela. *103 Contos de Fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 13-26.
- DELAURE, Paul. The Lost Children. In: DELAURE, Paul (org.). *The Borzoi book of French Folk Tales*. Trad. Austin E. Fife. New York: Alfred A Knopf, 1956, p 97-102.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: DARNTON, Robert. *O Grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p. 21-93.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Syncorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- JEAN de l'Ours. *Tous les contes*. Disponível em: <<http://touslescontes.com/biblio/contes.php?iDconte=408>> . Acesso em: 24 ago. 2021.
- PERRAULT, Charles. O Pequeno Polegar. In: TATAR, Maria. *Contos de Fadas*. Trad. Ma Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 269-283.
- TATAR, Maria. *Contos de Fadas*. Trad. Ma Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

