

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

LEANDRO NASCIMENTO PEREIRA

Matéria Periférica:
estudos sobre a forma literária em *Reza de mãe* (2016) de Allan da Rosa

Versão Corrigida

São Paulo

2022

LEANDRO NASCIMENTO PEREIRA

Matéria Periférica:
estudos sobre a forma literária em *Reza de mãe* (2016) de Allan da Rosa

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ivone Daré Rabello

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Pm Pereira, Leandro Nascimento
 Matéria Periférica: estudos sobre a forma
 literária em Reza de mãe (2016) de Allan da Rosa /
 Leandro Nascimento Pereira; orientadora Ivone Daré
 Rabello - São Paulo, 2022.
 100 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Literatura periférica. 2. Literatura e
sociedade. 3. Periferia. 4. Cultura Negra. I.
Rabello, Ivone Daré , orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Leandro Nascimento Pereira

Data da defesa: 15/02/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Ivone Daré Rabello

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

|

São Paulo, 16/04/2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nascimento, Leandro. **Matéria Periférica: estudos sobre a forma literária em *Reza de mãe* (2016) de Allan da Rosa**. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

*À vó Maria, que me
confidenciou em seus ditos e
histórias seu desejo cifrado em
proceder.*

AGRADECIMENTOS

A redação destes três estudos foi realizada entre os anos de 2019 e 2022. Esses anos foram marcados pela adversidade e calamidade política e social que de diferentes maneiras atingiram a todos. Pessoalmente, só foi possível realizar essa pesquisa com o apoio e ajuda de muitas pessoas. Quero agradecer à professora Ivone Daré Rabello, pela orientação paciente, atenciosa e generosa. Com a Ivone aprendi sobre o compromisso ético-político das letras e a atividade intelectual que se constrói coletivamente.

Aos professores Leandro Pasini e Edu Teruki Otsuka, agradeço pelos apontamentos críticos no exame de qualificação e na defesa. Muito do rumo que esse trabalho trilhou se deve à leitura atenta e generosa dos dois. Com os dois aprendo as diferentes boas qualidades que um crítico literário deve ter.

Ao Acauam Silvério de Oliveira, agradeço por aceitar o convite em participar da defesa e pela instigante e generosa arguição que chamou atenção para novos caminhos. *É nois!*

Ao Prof. Dr. Rodrigo Cerqueira, pela leitura atenciosa e as indicações bibliográficas.

Ao professor Anderson Gonçalves, pelas aulas que em sala de aula ou não inspiram os estudos. Sem o Anderson, Ivone, Edu e todos os colegas do grupo Formas Culturais e Sociais Contemporâneas (os quais não ousou mencionar para não correr o risco de esquecer de alguém) não existiria esse trabalho. Nossas discussões foram fundamentais e me instigaram a aprofundar os estudos. Obrigado.

Aos companheiros Lili, Matheus Tomaz, Carlos Moacir Vedovato Jr., João Pace, João Victor Silva, Tauan Tinti, Guilherme Marchesan, Dimitri Arantes e Juliana Giannini do grupo Estética e Modernidade. As longas conversas virtuais durante a pandemia, mas mesmo antes disso, os encontros no antigo majâz, sempre foram um espaço instigante e alegre de discussão e aprendizado.

Aos amigos do grupo Periferia Pós-Fim de Século, sem os quais atravessar o isolamento da pandemia seria impossível. Com Dani Manzione, Fê Pinheiros, Mah Dias, Fê Messias, Giba, Léo Capucci, Vini Souza, Bia Miyazato, Erick e Miguel o tempo difícil da pandemia foi um pouco atenuado pelos alegres e bons encontros das quartas.

À Carol do Vale, pela amizade e ajuda de sempre, em especial pela ajuda com a tradução do resumo.

Ao Luiz, pela amizade e por me ensinar tanto sobre tantas coisas. E à Gabi Nunes, que também me ensina outro tanto, mesmo que eu demore a aprender. Obrigado pela amizade.

Ao Ricardo Cavalcante, Diogo Ferreira, Ailton Lima, Vinicius Faustino, Robson Venâncio e Renan Oliveira, amigos queridos da luta e do desbaratino.

À Andreia, Ana Paula e Leandro, agradeço a cumplicidade e amizade em todos os momentos da vida.

À Suzi e Binho, por todo corre que fazem pela cultura e literatura periférica. Também à Jenyffer Nascimento pelas confidencias literárias e a amizade.

À Beatriz Saks, que chegou decisiva nos últimos quarenta e cinco minutos do segundo tempo. Obrigado por compartilhar uma presença serena e afetuosa, atenciosa e cuidadosa que anima.

Aos meus pais, por todo cuidado. Sem todo o apoio e suporte não seria possível esse trabalho e muitas outras coisas. Aos meus irmãos Haroldo e Ricardo, por todas as trilhas abertas. À Ana Machado, Pérola e Maria Liz, porque chegaram à família e me tornam um pouco melhor.

Aos funcionários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, especialmente à Rosely F. Silva do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e à Biblioteca Florestan Fernandes.

Aos meus alunos da Escola Estadual Prof. Caran Aparecido Gonçalves, em especial aos estudantes do curso eletivo sobre literatura periférica, pela oportunidade em poder compartilhar e aprender.

Por fim, esse trabalho não seria possível sem o financiamento da CAPES, a quem agradeço a bolsa de financiamento à pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) que concedeu uma bolsa de estudos durante o período de abril de 2019 a julho de 2021.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) during the period April 2019 to July 2021.

RESUMO

A presente dissertação reúne três estudos sobre os contos do livro *Reza de mãe* (2016) de Allan da Rosa. No primeiro, busca-se observar alguns aspectos que caracterizam a prosa do livro. Argumenta-se que o traço mais saliente de seu estilo está localizado no ritmo, que incorpora, no plano técnico-formal, um movimento de resistência e revide originário da relação com as situações materiais das que se parte, e cujo teor se manifesta na convergência recorrente de cenas de humilhação associadas à matéria periférica. Esse fenômeno rítmico é interpretado como a formalização de um procedimento que se enraíza em uma específica tradição expressiva ligada às práticas cotidianas de sobrevivência e luta da população negra periférica. No segundo estudo, comentam-se os três primeiros contos do livro a partir da refuncionalização do motivo do *corpo fechado*. A partir do comentário analítico de algumas categorias e conceitos importantes para os estudos literários, busca-se interpretar esses contos por meio da noção de *short story cycle*. Observa-se como a configuração constelar de uma unidade temática revela aspectos importantes sobre as dimensões de desejo, vingança e imaginação política presentes na composição do livro. Por fim, o último capítulo é uma análise e interpretação do conto “Unha encravada e o esmalte”. A partir dele, tenta-se compreender qual é a figura do corpo político periférico que emerge no conto, cuja montagem compósita dá a ver um quadro heterogêneo e conflagrado, o qual é representativo da periferia contemporânea. Ainda nesse capítulo, tenta-se extrair algumas consequências sociais da interpretação de elementos estético-formais, em nível da organização dos significantes, como o *aspecto* do tempo verbal em algumas das vozes, e a relação e tratamento do ponto de vista narrativo com as personagens. Mostra-se como o recurso à ironia adotado pelo ponto de vista formaliza uma conduta cuja atuação em relação às personagens é focalizada entre os pares *zoados* e *considerados*.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura Periférica; Matéria Periférica; Estilo; Humilhação; Revide.

ABSTRACT

The present dissertation brings together three studies on the short stories of the book *Reza de mãe* (2016) by Allan da Rosa. In the first one, we seek to observe some aspects that characterize the prose of the book. It is argued that the most salient feature of its style is located in the rhythm, which incorporates, on a technical-formal level, a movement of resistance and retaliation originating from the relationship with the material situations from which it departs, and whose content is manifested in the recurrent convergence of scenes of humiliation associated with the peripheral matter. This rhythmic phenomenon is interpreted as the formalization of a procedure that is rooted in a specific expressive tradition linked to the daily practices of survival and struggle of the black peripheral population. The second study is about the first three stories of the book based on the refunctionalization of the motif of the *corpo fechado* (closed body). Based on the analytical commentary of some important categories and concepts for literary studies, we seek to interpret these tales through the notion of the short story cycle. It is observed how the constellar configuration of a thematic unit reveals important aspects about the dimensions of desire, revenge, and political imagination present in the composition of the book. Finally, the last chapter is an analysis and interpretation of the short story “Unha encravada e o esmalte”. From it, we try to understand what is the figure of the peripheral political body that emerges in the short story, whose composition shows a heterogeneous and conflicted picture, which is representative of the contemporary periphery. Also in this chapter, an attempt is made to extract some social consequences of the interpretation of aesthetic-formal elements, at the level of the organization of signifiers, such as the aspect of verbal tense in some of the voices, and the relationship and treatment of the narrative point of view with the characters. It is shown how the recourse to irony adopted by the point of view formalizes a conduct whose performance in relation to the characters is focused between the mocked and considered pairs.

KEYWORDS

Peripheral literature; Peripheral Matter; Style; Humiliation; Fight Back.

Sumário

Nota introdutória	13
I. VINGAR: estilo, matéria e forma	16
Observações preliminares.....	16
Sentimento de humilhação.....	22
Natimorto.....	30
Excursão: Proceder como procedimento: estilização de um modo de ser	37
II. Corpo fechado	45
Corpo fechado como forma de vida.....	47
A profanação do corpo fechado.....	57
O passado e o presente: Vingança-Esperança.....	67
III. (Junho, 2013)	79
Princípio de construção.....	82
Entre zoados e considerados.....	87
Membro fantasma.....	93
Referências bibliográficas	98

Nota introdutória

A formação das periferias urbanas é um fenômeno que resulta do processo de modernização e metropolização do capital. Desse ângulo, as milhares de pessoas que foram retiradas do seu enquadramento social originário para os centros urbanos foram forçadas por um processo objetivo que transforma permanentemente a pessoa humana em mero material do processo de valorização. Sobre essa condição de humilhação primária, os movimentos sociais e políticos tentaram instituir uma nova dignidade ao lutarem pelo reconhecimento de direitos civis e sociais vinculados a um Estado Nação (HEIDEMANN, 2004). Porém, o processo de modernização a partir da terceira revolução industrial, introduziu uma crise na sociedade do trabalho, que significou um aprofundamento do sofrimento e da humilhação de um grande contingente populacional que viu as expectativas migrantes serem frustradas numa realidade de pobreza e violência que passou a ditar o cotidiano das pessoas empobrecidas em regiões metropolitanas como as de São Paulo.

Nesse contexto, emergiu a partir da experiência juvenil das periferias urbanas os movimentos culturais da periferia. Tendo como referência os movimentos sociais e políticos do período de redemocratização, e tomando o fio da meada a partir das suas condições específicas, que era a de jovens negros desempregados que sofriam as consequências da crise do trabalho e o aumento da violência urbana, principalmente a policial, esses jovens buscaram através de diferentes linguagens artísticas o reconhecimento e a dignidade enquanto sujeitos. A produção cultural, não sem contradições importantes relacionadas ao mercado, tornou-se uma aposta política, cuja função social foi a de produzir uma nova identidade, que ao ser orgulhosa da sua condição socioespacial, passa a rejeitar e revidar à inferiorização e os estigmas impostos como marca de uma franja da população periférica, sobretudo, de sua parcela negra.

Como parte desse movimento cultural, o livro *Reza de mãe* (2016) de Allan da Rosa foi concebido como uma coletânea de contos que sedimenta em sua composição o processo social contraditório que incorporou à vida cultural contemporânea as vozes dos “sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013). O período de gestação criativa do livro se estende por aproximadamente 10 anos. Nele, as condições sociais que determinam o modo de vida das periferias são amplamente tratadas através de uma linguagem que busca elevar por meio de seu estilo a matéria de que se parte. Nesse sentido, vincula-se a um projeto coletivo de que

dá dignidade, através da literatura, a uma matéria cujo processo social é de humilhação e rebaixamento.

Para isso, o autor parece retirar material da tradição expressiva de matriz afro-diaspórica, que surge na experiência do chamado atlântico negro,¹ o repertório e os saberes desenvolvidos, por aqueles que lidaram com as situações de humilhação e exploração do passado e que, guardadas as diferenças, também estão presentes no sofrimento da população periférica. Uma espécie de continuidade entre o passado e o presente, mediado pelos sentimentos de sofrimento e as relações de exploração, tece a trama do imaginário simbólico que focaliza nos pormenores do cotidiano, em seus gestos, palavras, atitudes e comportamentos, os quais são fagulhas e reações às contínuas violências humilhantes que ainda se perpetuam.

Como foi revelado por sua editora, a primeira sugestão de título do livro foi *14 de maio*, em referência ao dia seguinte à abolição. Como se a temporalidade histórica do país fosse dividida pelo acontecimento do 13 de maio e, ao eleger como mais importante o dia seguinte, ao deslocar da data simbólica, trouxesse de novo ao chão a expectativa que foi elevada. O autor parece sugerir com esse título que é na latência do cotidiano que está contido as expectativas e frustrações, as esperanças e os medos, que desde então indica a condição cotidiana do mundo periférico.²

Esse conteúdo, que por excelência é prosaico-realista, entretanto, não está enquadrado a uma representação pitoresca ou naturalista, que tende apreender a realidade pela aparência dos elementos mais visíveis de sua condição social. A apreensão realista da matéria periférica é estilizada segundo um procedimento que imerge de um ponto de vista interno, de quem conhece e domina essa realidade, tanto em seus detalhes mais singelos,

¹ Cf. GILROY, Paul. *O atlântico negro*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editor 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2ª Edição).

² “quando um livro chega pra editora, às vezes já traz um título. noutras, o título aparece ao longo da produção. mas eu muitas vezes penso, que o primeiro título, quando é forte, fica reverberando por trás do título final. quando Allan da Rosa trouxe pra Nós o seu maravilhoso livro de contos, o título inicial era 14 de maio. na minha ignorância, demorei a compreender o título, que era uma referência ao dia seguinte ao 13 de maio (hoje) quando se “comemora” o Dia da Libertação dos Escravos. depois de muita conversa, chegamos ao consenso de mudar para Reza de Mãe, que dá nome a uma das narrativas mais bonitas e pungentes, na minha opinião, desse conjunto incontornável que é o livro do Allan, e que nas palavras de Eduardo de Assis Duarte, “traduz a periferia e a condição subalterna em formas, tons e modos distintos sempre surpreendentes” Rosana Paulino (em postagem no Facebook em 13 de maio de 2020).

quanto na expressividade dos complexos de vozes, pensamentos e sentimentos, revelando o ponto de vista social das periferias em sua textura e porosidade.

Como veremos nessa dissertação, em *Reza de mãe* não há reducionismos identitários. Qualquer traço de uma identidade periférica que foi estabilizada, seja através de estigmas da violência ou da pobreza, seja pela unidade do projeto coletivo do sujeito que aspira ao reconhecimento político, ambos, são vistos sob o prisma da contradição. São inúmeras as sentenças interrogativas que de modo irônico indaga e abre à exposição do contraditório.

Sendo assim, nesta dissertação, buscou-se através de três estudos analisar aspectos e elementos variados no conjunto de contos. O primeiro estudo se concentra na caracterização da prosa e nos impasses formalizados por ela; o segundo na análise interpretativa do ciclo de contos reunidos entorno do tema do corpo fechado; e, por fim, o último se concentra na análise de um único conto que, segundo a leitura proposta, revela aspectos importantes sobre o corpo político periférico. Os três estudos tenta ser uma leitura que busca através da análise da forma literária dizer algo sobre a vida social contemporânea.

I. VINGAR: estilo, matéria e forma

– *Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe
o coração.*

Machado de Assis

*Estilo é o emblema de uma maneira de
habitar o mundo.*

Maurice Merleau-Ponty

Observações preliminares

A humilhação, a precariedade e a violência dominam o teor do enredo de *Reza de mãe*, que está concentrado na figuração do cotidiano da população negra periférica. As condições precárias de habitação, a sociabilidade conflitiva, o racismo, a violência policial, a degradação física e moral são aspectos que compõem a ambiência dos contos. Suas personagens lutam para respirar em meio a essa atmosfera sufocante. Elas estão em embate direto e pessoal com as estruturas de subjugação e dominação que rebaixam e inferiorizam, impedindo e limitando, por vezes, suas ações, desejos e, até mesmo, existência. Muitas vezes, esse conflito dramático ocorre no palco da consciência das personagens. O leitor acompanha pelos pensamentos e sentimentos das personagens e mesmo do narrador o drama que é viver em condições que estruturalmente inibem a sua capacidade de ação e voz, e que não deixam de revelar o desejo de se projetar sobre o mundo de acordo com seus desejos e aspirações.

Desse modo, o núcleo que estrutura a matéria social para a qual converge o teor das histórias de *Reza de mãe* é a gradiente experiência de humilhação. Assim, em discurso indireto livre, indistintamente, vemos narrador e personagem, reflexivamente perguntarem: “humilhação diária no couro. Desde a placenta, o destino ditado é a pequenez espremida? Carcaça? Brincar dentro da saraivada de vergonha cotidiana? Como aceitamos ser essa

caricatura quebradiça da humanidade alheia?” (ROSA, 2016, p. 15).³ De maneira mais distensionada, em outros contos, a humilhação é personificada pela transfiguração metafórica da linguagem. "Amuadinha mastigava a humilhação" (p. 50), "come humilhação com farinha" (p. 65), "Humilhação lava o menino" (p.77), são alguns exemplos, não exaustivos, que coisificam em entidades e substâncias a relação diária e socialmente abstrata de violências sofridas. Esse aspecto dá o grau do peso com o qual esse sofrimento é percebido e sentido.

Por essas razões, as diferentes formas de violências são o núcleo estrutural do conteúdo social e psíquico do livro, que se manifesta por meio de cenas recorrentes de humilhação com as quais se estabelece uma unidade temática aos textos.⁴

Por outro lado, os contos não se reduzem a isso. Apesar das recorrentes cenas de humilhação que atestam seu teor e referente social, a peculiaridade da prosa de *Reza de mãe* está na variedade de recursos que são empregados e que imprimem um ritmo próprio à prosa. O leitor dos contos de Allan da Rosa observará como, a despeito do teor social que lhe fornece material (e como se verá, relaciona-se a um processo social específico de subjugação e eliminação), há uma forma de composição estilística que surge como procedimento literário, que pode ser interpretado como mimesis de um certo modo de ser intrinsecamente vinculado a formas de sobrevivências das camadas sociais historicamente humilhadas.

Enquanto tema, as práticas cotidianas de sobrevivência e resistência, as quais não aceitam gratuitamente o rebaixamento e a degradação social, compõem o repertório do livro e se manifestam como maneiras de compensação e revide de personagens diante de uma situação humilhante. Já na abertura do livro, em "Pode ligar o chuveiro?", a personagem de um trabalhador que vende churros para crianças de um colégio bilíngue da elite paulista, ao ser humilhado diante da "guriazinha" – com traços característicos da habitual desfaçatez das classes dominantes brasileiras – aparentemente finge gentileza e cordialidade para ocultar o verdadeiro gesto de revide que num "virar de costas e no desbaratino solta uma bolota de catarro, antes do ápice de doce de leite" (p. 8). Também em "O iludido", o personagem Caçu pretende enganar o coronel fingindo portar o segredo de como fechar o corpo; com astúcia ele desmascara o núcleo de poder e a estima que o coronel detinha diante da sua tropa. Em

³ Daqui em diante todas as citações do livro *Reza de mãe* de Allan da Rosa serão da primeira edição da Editora Nós, edição de 2016. Portanto, todas as citações dos contos faremos referência apenas ao número de páginas.

⁴ Desenvolveremos mais detidamente esse tema na seção seguinte.

“Costas lanhadas”, que recua ao tempo da escravidão como uma forma exemplar de insubordinação que remonta no tempo, narra-se a história de um homem escravizado que com canto sussurrado de palavra benguela transfere magicamente a humilhação das “trintas vergastadas” dadas em suas costas para as da “senhora dona” que assistia a tudo da janela do casarão. A personagem “boca” do conto “A unha encravada e o esmalte” vê nos acontecimentos das jornadas de junho de 2013 a realização de uma promessa: “lembra que tudo já estava escrito e uma hora a gente ia ficar quite mesmo” (p. 86), indicando a consciência de que o processo de humilhação é histórico e sistêmico – e que poderá se alterar. Cada uma dessas narrativas, em níveis distintos, expõe as tramas e complexidades das violências humilhantes que afetam o cotidiano de personagens comuns que buscam, em pequenos gestos, tradições, lembranças e palavras, formas de inverter, revidar, expectar e vingar a partir do resíduo de dignidade que lhes resta.

Em *Reza de mãe* a fonte de onde minam essas práticas cotidianas reativas brotam de um manancial herdado pelo imaginário e símbolos das tradições afro-diaspóricas.⁵ O narrador de “Costas lanhadas” reconhece, na história do homem negro escravizado, mais uma história “dos acertos de contas com os fazendeiros” (p. 32) que é protagonizada pelos “nossos avós” (p. 32). O ponto de vista pelo qual a história de formação do país é apreendida é o daqueles que sobreviveram, e reagiram, à sua história de opressão. Os laços, aqui, são tecidos por um vínculo íntimo mediado pela relação de humilhação e resistência do passado e do presente. “Nossos avós” indica uma filiação ancorada nas atitudes de resistência ancestral, diante da subjugação social.

A subjetividade que organiza o material do livro está comprometida em resgatar a herança de luta dessa tradição expressiva que se forjou no embate histórico e cotidiano com as estruturas de humilhação. Nesse sentido, ancestralidade é compreendida como um núcleo temático de força dinâmica que se reproduz e se reinventa em relação. Nos exemplos citados acima, o ponto de referência para o qual converge esse núcleo sempre expõe um elemento legado de um saber transmitido por essa ordem simbólica herdada. Valdeci, personagem do conto “Pode ligar o chuveiro?”, que disfarçadamente cospe no churro da “mademoizéli”, age com dissimulada cordialidade, caracterizada através de gestos civilizados que foram transmitidos pela avó. Caçu, do conto “O iludido”, semelhantemente, age e recorda, em

⁵ A noção de manancial simbólico é apresentada pelo autor em seu livro *Águas de homens pretos: imaginário, cisma e cotidiano ancestral (São Paulo, Século 19 ao 21)*. São Paulo: Veneta, 2021.

momento decisivo da fábula, de sua avó, cujo saber cristalizado na forma proverbial “quem fala demais dá bom dia a cavalo” (p. 29) oferece oriente e reflexão para sua ação.⁶

A presença temática da ancestralidade em *Reza de mãe* apresenta alguma semelhança com outros objetos artísticos contemporâneos, como no exemplo identificado em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, no qual a ancestralidade opera “como força que impele à luta política”⁷, embora, em Allan da Rosa, com exceção do conto “Costas lanhadas”, o tema da violência contra as formas de opressão seja estrategicamente plasmado e elaborado em forma simbólica, e não se apresente como saída para o destino de suas personagens.

O leitor dos quatorze contos de *Reza de mãe* notará que a peculiaridade de sua prosa não está reduzida aos aspectos temáticos vinculados à exposição da realidade violenta e aviltante das periferias e seus efeitos na subjetividade, encenadas também no plano da figuração da consciência das personagens. Para além disso, está presente na maneira pela qual a linguagem é estilizada, cujo aspecto rítmico é o mais saliente. A variação da velocidade frasal, o equilíbrio de sentenças (justapostas ou subordinadas), as imagens, a segmentação enfática de palavras e os recursos sonoros de aliterações, assonâncias e enumerações formam um conjunto de recursos expressivos com os quais a linguagem chama atenção para si como procedimento autônomo que, nesta interpretação, *revida à precariedade manifesta em seu conteúdo social*.

Para exemplificar, nota-se como um evento trivial, como o de deslocamento diário de transporte público ao trabalho, adquire pela estilização da linguagem novos contornos e sentidos:

Cedinho, ainda nem evaporou o orvalho e já custa três moedas a sessão de espinheira. Pra entrá na tortura tem até jura de morte. Cotovelada é assinatura, mochila é heresia. Bafo de café, bafo de cana, bafo de fome. Futum de roupa de varal sem sol, charque de desodorante. Metade dos sentados dorme, metade dos de pé também. Vai aprendendo o que é encoxada de safado e o que é encaixe sem malícia. Sai carqueragem por causa da janela. Fecha! Fecha, nada! Deixa aberto! Pérola não disfarça o desprezo pela manada, mas os outros olhos são espelho. E nesse sacode ela precisada de um banheiro, que ardência no canal... mas ainda tem uma hora e meia de romaria. Prende o respiro, que vacilou em tomar água pra sair. (p.56)

⁶ Esse aspecto relacionado à noção de tradição e ancestralidade estarão mais bem desenvolvidos no capítulo “Corpo fechado”.

⁷ Cf. “Torto Arado. Considerações sobre o romance de Itamar Vieira Júnior” de Edu Teruki Otsuka e Ivone Daré Rabello. *A terra é redonda*, 25 mar. 2022. Link: <https://aterraeredonda.com.br/torto-arado/> (Último acesso: 14 nov. 2022)

Nesse trecho, o espaço do transporte público é transfigurado através dos diferentes recursos expressivos adotados. De início, o peso do custo das três moedas logo pela manhã indica a presença determinante do dinheiro que se impõe e corta a imagem idílica do orvalho, para se referir ao ritmo acelerado imposto pelo tempo abstrato.⁸ Metaforicamente, “sessão de espinheira” vem conotar o espaço, indicando a condição de penar dos que ali estão. No período seguinte a palavra “tortura” reitera o sentido de agonia. Após essa descrição nada limitada aos dados objetivos de tempo e espaço, há uma sequência de orações que, com estrutura binária, descrevem a situação conflitiva das personagens (“Cotovelada é assinatura, mochila é heresia”, “Metade dos sentados dorme, metade dos de pé também”, “Vai aprendendo o que é encoxada de safado e o que é encaixe sem malícia”). No plano lexical, são as seleções de expressões como “charque” e “carqueragem” e a forma coloquial de se dizer que conferem um tom de oralidade à prosa. Esses aspectos associados à elaboração da linguagem expõem a proximidade do narrador com o mundo que é representado e seu domínio sobre a matéria. Relação que também é indicada no plano do discurso. Apesar de predominar o discurso indireto, pois, como se vê, o narrador em terceira pessoa é quem sustenta o processo de enunciação (com alguns momentos de discurso direto), há momentos importantes em que narrador e personagens se fundem através do discurso indireto livre (“fecha! Fecha, nada! Deixa aberto!”). Mas o que é mais saliente nesse trecho é certo efeito rítmico obtido pela sintaxe, que se manifesta no encadeamento dessas orações (com metáforas que partem das situações concretas) e na repetição de alguns fonemas consonantais (bafo de café, bafo de cana, bafo de fome).

Esse padrão rítmico construído pelo modo de composição dos períodos é um procedimento recorrente que toma forma e se apresenta desde a exposição inicial das cenas. Assim, é frequente o princípio de contos nos quais a introdução é ligeira, indicada através da elocução rápida de curva tonal descendente, característica das sentenças declarativas, e que suprime as possíveis pausas que poderiam ser indicadas por vírgula. Dessa maneira, precipita-se sobre a situação concreta com presteza, para em seguida se desenvolver extensivamente e preencher por meio de sentenças equilibradas, através de orações aditivas e alternativas ou justaposições. Novamente, reiteram-se formalmente sentenças declarativas e orações coordenadas ou nominais com seriações. Assim, o ritmo se repete em função da construção sintática. Esses recursos criam um padrão sonoro equilibrado, com tempos fortes

⁸ Cf. POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social*. São Paulo: Boitempo, 2014.

e fracos, avanços e recuos, e, especialmente, com acumulações de sentido, que se dá aos poucos, nas enunciações acumulativas. Como exemplificado nos seguintes contos:

O padrão de poste exigido pela prefeitura agora tem que ter 1 m e 60. Caixa de frente pra rua, com 15 centímetros de teto. Se tiver 10, não lê tua luz. Multa e corta. (“Pode ligar o chuveiro?” p. 7)

O Cantagalo era um timaço. Fineza e pulmão no meio campo. Mulecagem sem piedade na frente. A gana e o porrete na zaga. Marquito uma muralha no gol. O esquadrão não tinha nem reservas pra trocar de fardamento na beira dos campos sem vestiários. Desfalcado por contusão ou expulsão, ganhou mais de uma vez com apenas nove jogadores porque negava aos reis o vexame de vestir a camisa encharcada de suor, naquele tempo dos uniformes de pano. Cantagalo... vivão na memória dos boleiros. Anos sem perder e não era o caso de tiro na bola, que naquela época ter uma redonda era luxo e se preservava. Quem adquiria uma nova de capotão recebia até visita durante a semana pra conferir a danada que ia rolar no domingo. (“A torcida que levanta, derruba” p. 49)

Nascido estrangeiro. Não sabia falar a língua da gente do lugar. Passou primavera e aprendeu rudimentos, assim garantia alimento e passagem. Até bailar em toda conversa. Mergulhar e ser nascente. Mestre. Tradutor procurado nas vielas e salões. (“Nascente da língua” p. 97)

Esses exemplos, com algumas variações entre si, servem mais para indicar certo padrão rítmico, que se manifesta na velocidade e alternância rítmica obtida pelas relações das sentenças, do que para sugerir um padrão lógico. É como se os períodos dançassem ao improvisar e se elevassem sobre a sua matéria.

No primeiro exemplo, o caráter semântico detido pelo seu sentido denotativo se desenvolve em ritmo ligeiro e direto, impelido pela oração inicial. A cadência do trecho é demarcada na sequência dos períodos através de pausas assinaladas por vírgulas. Por fim, os verbos no presente do indicativo conectados pela conjunção (“Multa e corta”), são equilibrados pela repetição sonora das consoantes. Seu traço explosivo e seco conclui o parágrafo de maneira abrupta, mimetizando pela expressividade do recurso sonoro o conteúdo pelo qual a arbitrariedade das novas regras da prefeitura é apresentada.

No segundo trecho, a justaposição e variações na estrutura sintática das sentenças sugerem movimento equilibrado e cadenciado. Sua dinamicidade é relativa ao seu conteúdo, que representa uma partida de futebol.

Algo semelhante ocorre no terceiro exemplo, com a diferença do recurso à pausa enfática assinalada pela segmentação da palavra “mestre”.

Os efeitos rítmico-sonoros construídos pela composição da sintaxe em *Reza de mãe* são abundantes e constituem seu elemento perceptivo mais imediato. A sua estrutura parece

se desenvolver com gingado. Um movimento desencadeado pela leitura que se move segundo o ritmo sincopado das construções sintáticas. Como, em ainda mais um exemplo, no conto “O barco”: “O barco atracado no deserto fofo. Esperava. Era um vasto terreno” (p. 45). Precipita-se, pára, continua. Movimento alternados entre avanços, pausas e recuos que não culminam no logro de ações, antes parecem se frustrar ou fracassar e persistir. “Nos domingos a certeza da derrota. Dia de enxergar com mais vagar a semana de frustração, a gangrena da impotência. Acalmar e parar era perceber o atoleiro. Domingo era dia de frescos, mas o suco vinha morno.” (p. 59), “Hoje passear depois da feira, promessa. Mas garou no pastel.” (p. 61).

A lógica dos movimentos alternados e fracassados ou frustrados em sua expectativa está presente e disseminada também no nível da ação ou desejo das personagens em relação ao desenvolvimento do enredo. Assim, na distração invadida pelas preocupações da vida, a personagem do conto “Chão” que joga capoeira recebe uma “calcanheira nas têmporas” e vai ao chão “na roda do mundo” (p. 84). Pérola, no conto “Reza de mãe” percebe tarde demais quando sua filha é raptada pelo próprio tio, frustrando em parte todo o seu empenho de mãe. Em outro conto, ela leva em sua “concha” um celular para seu “maroto”, que está detido em uma penitenciária; após ela se abaixar três vezes em cócoras sem ser pega em infração, o narrador diz: “saindo da saleta (...) Dentro de Pérola o celular canta na concha.” (p. 79). O destino das personagens parece não lograr suas expectativas.

Posto isto, parece que o ritmo encontrado no encadeamento sintático, que chama atenção para si, isto é, para a forma de organização da linguagem, opera em similaridade com as situações da personagem. Mas *onde viceja um, fracassa outro*. Enquanto a técnica fomal se desenvolve com uma exuberância estilística conquistada na elaboração de seus recursos expressivos, as situações encenadas pelas personagens malogram. Qual o significado desse aparente descompasso?

Sentimento de humilhação

Antes de expor e aprofundar alguns aspectos encontrados no estilo e a concepção de linguagem que emerge daí, indicamos nesta seção algumas das manifestações recorrentes das diferentes situações de humilhação que estruturam o núcleo do conteúdo do livro.

Saíram colados. Evitou o arpão nas costelas ficando pequenininho. Tava treinado, alongando, tinha escorregado por baixo de duas catracas. Não sabia que o outro havia sido desprezado uma hora antes, no mesmo momento que ele negociava a passagem com o cobrador do busão. Que havia tomado uma boca-de-calça mesmo sendo professor e passado carão. (p. 83).

Em meio ao jogo de capoeira, o narrador do conto “Chão” expõe a cena na qual dois capoeiras estão em pleno jogo. Descreve os movimentos de guarda, a atenção constante, o golpe, os cantos e melodias ao fundo; progressivamente “o jogo ia tomando grau” (p. 83). Então, o narrador motivado por um movimento do jogo desloca o foco da cena presente e faz saltar à vista do leitor o movimento menos coreográfico de escorregar horas antes sob as catracas de um ônibus. No que lhe interessa, a onisciência seletiva diz que o adversário havia sido desprezado no mesmo instante em que o protagonista também evitava ser desprezado e, portanto, negociava com o cobrador. É precisamente indiscernível quem, por fim, toma a boca-de-calça. O golpe de capoeira, que em um solavanco leva o oponente ao chão, aqui, ganha nova significação, mais ampla, para estabelecer uma relação ambígua entre a luta de capoeira e as condições sociais da personagem, que pode ser a de qualquer um que é rebaixado. Contudo, não se trata de um rebaixamento e desprezo qualquer, e, sim, de uma condição social particular.

Em outro conto, a personagem também vai ao chão. Como prenda por ter injuriado o almoço, uma espécie de “lavagem rejeitada pelos porcos, ração negada por cachorro...” (p. 73), Gugu Matusquela “ganhou férias, semana inteira de gozo numa antiga baía pra cavalo, estadia pra meditar sobre a audácia. Só ele, as baratas e uma lacraia. Retirado das férias arrastado, seu linguão de nobre lambia lixava o chão e com ternura lhe espetaram vacina de mula. De volta ao viveiro, nada mais retocou da comida e engolia bolinhos de carne de pomba recheados com Valium e Diazepan” (p. 73). À força, ele aprendeu a não injuriar e ficar manso. Gugu é um jovem que é internado em um sanatório após os sucessivos problemas que em surto causou em seu bairro, Vila Gengibre, na zona leste de São Paulo. “A família internou pra não enterrar.” (p. 67). O “pinel santo” (p. 71) é uma casa administrada por religiosos cuja missão é regenerar e endireitar os penitentes. A ironia do narrador expõe e denuncia a condição aviltante e rebaixada a qual Gugu é submetido. O dia da primeira visita da família na “Comunidade de Terapia Benta”, é a situação exemplar que serve para expor as cumulativas violências humilhantes sofridas por todos os penitentes.

Em “Três cocorinhas” a situação é similar. Pérola vai visitar seu “maroto” na penitenciária. Uma vez por mês, como se sabe no conto “Reza de mãe”, ela vai para a “Casa

de Detenção Provisória 1, em Osasco” (p. 75). Desta vez, além do jumbo, ela é solicitada a levar uma encomenda especial. O trajeto é uma procissão, cada etapa um sofrimento. Mas ela chega até seu destino. A cena: “O banheiro: este recinto é um castelo à parte. Entupido, fezes e papéis de pão pulando pra fora do vaso. Pérola vai se trocar aí. Três dedos de alagado no chão mas das torneiras nem mais um filete d’água. A angústia de Pérola sentada no ar. Ela se acaricia e os dedos tocam fundo a encomenda em sua gruta. ‘Eu ainda mal sei mexer nessa pitomba... mas ele disse que assim a gente vai poder falar durante a semana.’” (p. 78) Mais adiante, atravessam a primeira tranca, e “a revista no cômodo gelado: senhoras, moças, crianças. Nuas. Serão três cocorinhas” (p. 79). Mais uma vez, o corpo vai ao chão. Pavor, poço no peito, pânico são os sentimentos que a acompanham até o falso alívio de “nada sai de sua vagina”. Ao se erguer, “o celular canta na concha”. O conto termina por aí, mas a surpresa ao fim do enredo conduz o leitor junto à protagonista a uma espécie de descenso e frustração compartilhada.

As três cenas pinçadas mostram com algum detalhe e do ângulo daqueles que são rebaixados diferentes situações nas quais as personagens são humilhadas. A representação do corpo próximo ao chão representa e conota a condição social a que elas estão submetidas. Em “Chão” a violência social impelida pela condição de pobreza que leva a personagem a negociar a passagem; em “Gugu Matusquela” a violência física do aviltamento e punição por sua rebeldia, com o isolamento entre companhia de bichos rasteiros como baratas e lacraias; e em “Três cocorinhas” a violência da nudez exposta ao constrangimento e os repetitivos agachamentos. Em todas elas, as personagens sofrem algum tipo de derrota que é simbolizada pelo rebaixamento.

Mas talvez o conto mais emblemático e que reconstituí a partir de uma forma peculiar a história de derrota de uma personagem é o “Jogo da velha”. Peculiar porque a própria construção gráfica, com suas linhas descontinuas e interrompidas, quer representar e formalizar a trajetória da personagem. Esse conto apresenta um relato sobre a mãe do narrador. Os traços autobiográficos do conto não são suficientes para definir a fábula que é, dentro da coletânea, aquela que mais experimenta em sua composição. Nele, Alã conta à personagem Negrita, sua interlocutora, sobre como a mãe sucumbiu diante da violência sofrida. Ao passar por um aborto em uma clínica clandestina, Amora é estilhaçada pelas pedradas do moralismo público e é condenada a viver uma vida de ruínas. “O bisturi (seria

outro estilingue?) estilhaçou e emendou a vidraça de sua vagina”, diz o personagem-narrador, e prossegue:

todo povão escarrava. Era um só no travesseiro pra outros tantos na flechada. Telefonemas anônimos, desvergonha em julgamento de rádio, Cristo em louvor. Gozar pode, mas ter filho não? É uma vaca! E se ela fosse esse embriãozinho inocente, ia gostar de ser estrangulada? Vaca!

ela se sentiu foi vaca

viu a vaca, aquela da estória de sempre do meu vô

a que cambiava pela segura

estio bravo

tropeçava com a poeira encrostada nas ventas

a vaca que tremia pelo esforço de suspirar

que comia arregalada a folha acinzentada

equilibrando pra não cair de borco

que vê uma lameira o último vestígio da água

que se atira na papa

a vaca que bebe o barro

lambe e quase mastiga o que sorve.

papa marrom que é pirão na boca

e amorna o papo

vaca troncha

que não guenta carrear no bucho o peso que lhe enjoa

que não segura suas arrobadas e desaba

recheada de barro, de água que não vem.

minha mãe, vaca. boi. jumenta.

na cama, na correia, na curetagem

na manchete, no tribunal, na cela

e depois o reino dos escombros (p. 42-43)

Esse trecho apresenta como a violência contra a mãe é por ela internalizada e altera sua identidade, levando-a a uma situação decadente e deteriorada. A situação, porém, não é produzida apenas por razões psicológicas da subjetividade de Amora. Pois, como faz explicar o narrador-personagem, o que a impele à situação de completo esboroamento psíquico é um fundo material de expressão de classe, representado através do conflito personificado pela médica ginecologista e suas atitudes classistas, de um lado, e, de outro, a personagem pasteleira e suas atitudes humildes. A situação degradante da mãe, tanto no

sentido físico quanto moral, é explicada pelo narrador, que recorda e relata sua história à amiga, a partir da condição social e os consequentes efeitos psíquicos oriundos da acusação moral de que Amora é vítima, pois ao realizar o aborto clandestinamente ela vira alvo de recriminações públicas. É bem outra a condição de aborto realizada pela elite. Diz a médica: “Encaminhei a operação da minha filha, acontece. Foi limpinho. O anestesiista era um doce, a obstetra se formou comigo. E a menina é dona do seu corpo, eduquei e ela escolhe o caminho, é esclarecida. Não escuto é patrulha moralista” (p.42).

O ponto de vista autoral busca apreender por meio dos contos os meandros subjetivos, sentimentos e condutas desencadeados pelas formas de violências que a população negra periférica sofre. De uma perspectiva próxima e interna, tenta expressar a autopercepção que esses sujeitos assujeitados produzem sobre si e o mundo. Daí, a matéria periférica não ser representada apenas a partir de uma visão realista que expõe “diretamente” a sua aparência social. Antes, há o interesse em apreender essa realidade em sua presença múltipla, expondo os labirintos e emoções que constituem a periferia.

Sobre esse aspecto, o conto “Pode ligar o chuveiro” é exemplar. A construção do enredo privilegia o heterogêneo como princípio de sua composição. É montada uma gama ampla de situações exemplares por meio da representação de uma família negra periférica. A montagem é mediada pelo motivo da condição de precariedade da infraestrutura da rede energia elétrica compartilhada por duas casas; por essa razão, os membros da família ao entrarem no banho precisam avisar aos gritos para ninguém entrar simultaneamente no banho em outro banheiro. O foco narrativo desloca-se a partir disso, e é convocado pelos gritos. Ao todo são oito personagens e oito episódios. Da situação mais banal do banho, o foco narrativo imerge nos pensamentos e sentimentos das personagens, dando a ver situações complexas sobre o mundo do trabalho, relações de gênero, desejos sexuais, rixas familiares, discriminação racial, lembranças etc. A matéria periférica é exposta em sua heterogeneidade.

Sob outro aspecto, já se falou da maneira como o primeiro personagem desse conto reage à situação de humilhação que é vivenciada na cena de desfaçatez de classe de uma menina que pertence a um colégio bilíngue. Valdeci revida ao tom de mando e abusos da menina cuspidando disfarçadamente em seu churro antes de o entregar a ela. Mas, na continuidade do episódio, o foco narrativo aprofunda-se na psicologia da personagem ao dar a ver em discurso indireto livre a cena de banho em que os traços denotativos da situação se fundem aos sentimentos e sublinham a percepção da personagem sobre seu mundo e seu

trabalho. Diz: “Esfrega, quase se lixa, mas dá sábado, dá domingo e esse açúcar não larga nas dobrinhas do braço. Humilhação grudada, raiva peguenta, até atrás do joelho fica melando, entra por baixo do avental e da calça. Como chega ali esse açúcar?” (p. 8). A exploração ligada ao trabalho e sua condição humilhante impregnam o corpo do personagem. Aqui, porém, a humilhação colada ao corpo penetra a subjetividade da personagem que reage com raiva contra a humilhação. Importante observar que a reação de soltar uma bolota de catarro no churro da menina “como se baleasse uma vira-lata” (p. 8) vai se revelar com outra significação, quando, no penúltimo episódio do conto, o protagonista é o seu irmão Bira. Ali, descobre-se que Valdeci matou o cachorro do irmão (“Canjica baleado por Valdeci” p. 15), quando esse endoidou no tumulto. A analogia estabelecida entre as diferentes situações sugere manifestações distintas sobre a mesma reação explosiva da personagem.

Em outro episódio, a humilhação é internalizada pelo sentimento de vergonha da sua condição social.

A tia Ceci era menininha ainda e ruminava o nojo de beijar sua mão [do pai, Seu Tebas] na porta da escola, de pedir bença encardida. Um dia confessou, pura, tadinha. Pediu pra não acarinhar a cabeça também, que sua unha de encher laje era comédia das amiguinhas. Peão. Porqueira. Vergonha do esmalte de cimento.

Don Tebas de Jenê pesquisou sabão, campeou xampu que dissolvesse o vexame escombroso da sua filha... uma semana sem ler sobre construção. E chegou mesmo foi no sabão de coco. Mais a ponta de canivete futricando unha debaixo da água quente.

Restou esse descabelo de esfregar os dedos até sangrar. Se tivesse força... mas nem alho hoje pica mais, nem casinha de baralho sua tremura guenta montar. E esse sestro não perdeu. (p. 11)

Nesse trecho, nota-se como a condição de pobreza assinalada pela marca do trabalho pesado nas mãos de Tebas é compreendido pela filha com constrangimento público diante das “amiguinhas”. A condição de trabalho do pai é internalizada pela personagem não como uma função social importante – algo que o ponto de vista busca pôr em relevo –, mas como desclassificação social, tal como considerada socialmente e internalizada por Ceci, que sente vergonha do pai e não quer ser objeto de ridicularização, adotando, assim, o olhar desse “outro” social, que desencadeia o sentimento de vergonha.

O traço grotesco da cena, indicado pela violência física de Tebas sobre si, dramatiza seus efeitos e a deformação que a condição social de humilhação produz na dignidade e identidade dos sujeitos figurados.

Também nesse conto, o aspecto grotesco mais acentuado da deformação subjetiva que as formas de violência humilhante vão significar está expresso no episódio de uma criança que toma banho com água sanitária.

Esfrego água sanitária no pescoço. Clarear.

Girei no torcicolo pra ver o gibi na carteira da desgramenta. Fica escondendo, regulando, deixa só um téquinho pra aguar eu. Diz que o pai lê revistinha pra ela no almoço e antes de deitar. Mentirosa. Diz que ele contou estória da bailarina que dança de ponta-cabeça. Branquinha. E que eu era igual o dragão do mató.

Com cândida esfrego, arranho, esfolo cotovelo e joelho. Se funcionar, vou usar no cabelo também. A bucha com sementes é daqui do quintal mesmo, áspera, minha bisa plantou e colheu. Meu Deus, me ajuda! Ficar a princesa do gibi, a rainha do prézinho.

Rolaram no chão de tanto me aloprar. As três fantasmas gargalhando no pátio que se encostarem em mim vão ficar imundiça. Professora viu. Na reunião falou pra minha mãe que não tem nada com isso, negócio dela é dar aula, vão na secretaria vocês. Lá mandaram falar com a inspetora.

O menino firmou que comigo não faz par na quadrilha. Nem adianta chorar.

Ai... já tô em carne viva.

Vou chutar o nariz daquela viada! Igual minha vó Ceci me chama. Viada! Vou quebrar os dentes. Mas, e se depois nenhuma ali quiser mais ser minha amiga? (p. 12-13)

Esse trecho é o único cujo discurso a todo instante está em primeira pessoa. Esse modo de construção que pretende retirar qualquer traço de um narrador em terceira pessoa encurta a proximidade com o leitor com a cena e cria maior efeito de revelação.

Rebaixamento, desprezo, vergonha são algumas das formas de manifestações das violências humilhantes tematizadas no teor do enredo de *Reza de mãe*. Esse conjunto de emoções são significativas da tentativa de apreensão dos elementos subjetivos relacionados aos sentimentos e os efeitos psíquicos que o processo de dominação social inflige sobre a população periférica. Outra dessas manifestações identificadas através dos contos no conteúdo da experiência periférica é a inibição, algo como uma redução na capacidade de ação e voz das personagens.

No conto “Três cocorinhas”, o narrador, ao apresentar a ambiência que antecede a entrada de Pérola na penitenciária, revela a situação de humilhação de um menino que, junto com os demais, aguarda: “A Base Comunitária Móvel enquadra um rapaz. A PT, a metranca, o arsenal à disposição dentro da nave. Humilhação lava o menino, manda falar baixo e sim senhor, descarregar o jumbo todo, desempacotar cada tigela. O burburinho de tantos olhos e sussurros. ‘Tem passagem?’. E também não tem B.O.” (p.76-77). Nesse fragmento, a

violência policial enfatizada pelo ponto de vista é explicada pelo efeito de diminuição da capacidade de ação e voz da personagem, que está enquadrado numa situação de espera agonizante. Esse fragmento faz o leitor do livro de Allan da Rosa se lembrar, por contraste, do protagonista do conto “O iludido”, quando a personagem Caçu, à medida que progressivamente estabelece controle psicológico de si e da situação, age cada vez mais e projeta sua voz diante daqueles que o estão humilhando.⁹

Essas diferentes cenas estão relacionadas a algum traço característico das condições de vida da população negra periférica. Contudo, não se trata de um quadro pintado apenas pela aparência mais imediata que pode tender ao pitoresco e ao estigma. Ao dar representação para os sentimentos e emoções que são desencadeados na relação cotidiana e suas determinações sociais, almeja penetrar a complexidade e multiplicidade afetiva que constitui a matéria periférica.

O poema com o qual se abre o livro (“Desculpa perguntar”), nesse sentido, é paradigmático do núcleo subjetivo das emoções e afetos com que se pretende dialogar com o leitor pressuposto. Em tom acintoso, mas que dissimula estilisticamente as intenções provocativas e afrontosas, na atenuação matizada pelo significante “desculpa” do título, o poema indaga o seu possível leitor sobre se ele já sentiu uma série de emoções negativas. Em uma delas o substantivo abstrato é preenchido por um “gancho de significado” (p. 98) que representa uma condição social específica.

Já sentiu humilhação, rei?
A que trouxe na cangaia as caixas de fruta
que não podia mexer nem em uma baga.
Do chegado na feira e escorraçado
nos berros, cuspidos pra fora
depois do almoço vazio
quando perguntou se ia receber sua paga? (p. 4)

A condição de humilhação oriunda da violência da relação de trabalho indica (mas não se reduz a isto) a condição de classe presente no sofrimento subjetivo. Para o leitor, o projeto autoral do livro cria uma constelação de cenas cotidianas vivenciadas pela população negra periférica. Essas têm seu núcleo convergente nas formas atuais e passadas de humilhação.

⁹ Mais adiante nos deteremos com maior detalhe sobre esse aspecto do conto.

Natimorto

Enquanto no plano técnico-formal a prosa de *Reza de mãe* se realiza por meio de uma exuberância estilística ao formalizar um modo de ser através de um ritmo peculiar, o teor da experiência social revelado pelo livro mostra um núcleo central fundado na recorrência de situações de humilhação que criam barreiras para a realização da existência dos seres (personagens). De um lado, forma enquanto maneira de vingar dando através da estilização estética dignidade ao material; de outro, matéria periférica enquanto experiência social fundada nas relações estruturais de humilhação contradiz a realização autônoma da forma. Elevação como aspiração estética; rebaixamento como condição social estrutural. Ao mesmo tempo, Allan da Rosa joga com esses aparentes opostos trazendo para dentro da forma a contradição.

De passagem, seja dito que esse projeto estético-formal não é algo socialmente único e isolado, mas é manifestação de uma aspiração coletiva representada pelos movimentos culturais da periferia ao menos nos últimos trinta anos. Pablo Tiarajú¹⁰ mostra como os movimentos culturais da periferia foram responsáveis por transformar ou ressignificar o sentido pejorativo atribuído às periferias para um símbolo de identificação afirmativa orgulhoso de si. A condição periférica, estigmatizada pela representação unilateral da violência e precariedade, elevou-se a uma imagem de dignidade, partilhada por um conjunto de pessoas que passaram a reconhecer o valor cultural das periferias. Para ele, o conceito de periferia que tem sua origem no âmbito acadêmico foi apropriado por parte daqueles que vivenciam essa condição geográfica e social particular como identidade política. O grupo de rap Racionais MC's foi quem melhor traduziu e formalizou a aspiração desse projeto coletivo que emergiu nas quebradas de São Paulo ao produzir um ponto de vista, que, como explica Acauã de Oliveira¹¹, desenvolveu uma forma estética que não está completamente dissociada de uma função ética. O logro da forma, em última instância, é a sobrevivência daquilo que é seu material, isto é, a existência de milhares de jovens negros e periféricos.

¹⁰ D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2013.

¹¹ Cf. OLIVEIRA, Acauã Silvério de. *O fim da canção? Racionais MC's efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Universidade de São Paulo, 2015. Tese apresentada no departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

Os movimentos culturais da periferia desempenharam um papel importante num contexto no qual, no plano da ação política, teve certo arrefecimento dos movimentos sociais e políticos vinculados à experiência histórica da luta popular durante o processo de fim da ditadura e de redemocratização do país. À medida que os movimentos sociais “tradicionais” se incorporavam às formas de organização política mais convencionais e permanentes, ligadas às vias institucionais (como conselhos e partidos políticos), os movimentos culturais e artísticos representaram uma voz dissonante.

Este é o chão histórico-social da forma literária de *Reza de mãe* que, não apenas por isso, foi gestado e concebido entre os anos de 2005 e 2016. Mas é principalmente pelo aspecto estético-formal que almeja por meio da linguagem literária dar dignidade ao seu conteúdo que ele se vincula a um projeto coletivo da assim chamada literatura periférica. Ao experimentar através da linguagem que incorpora um ritmo peculiar que mimetiza através de sua sintaxe um modo de ser e falar específico, transcende através de sua sofisticação estilística a matéria social estruturalmente degradada. Contudo, Allan da Rosa não deixa de dar figuração a outras vozes e expor as contradições internas a esse mesmo projeto coletivo relacionados à periferia. Isso se deve, em grande medida, aos efeitos resultantes de uma concepção formal que prioriza a apreensão de sua matéria a partir da investigação literária pelo prisma das complexidades, heterogeneidades e contradições.

Em “A nascente da língua”, o conto que fecha a coletânea, o impasse apresentado entre forma e conteúdo, entre dignidade alcançada pelo procedimento e experimento linguístico e humilhação como núcleo central da matéria periférica, é incorporado à estrutura do enredo e dá a ver a concepção de linguagem poética e o projeto autoral implícito ao livro.

O conto, em uma prosa ostensivamente poética, narra, em terceira pessoa, a história de iniciação de um moço ao experimento da língua. A tonalidade de feição investigativa ontológica, narra o encontro do personagem com a língua universal. Esse traço da prosa confere a ela um sentido alegorizante, pois tende a sobrepairar o seu material em uma linguagem enigmática. Nesse conto, os traços já apresentados no início deste capítulo sobre a caracterização do ritmo da prosa são abundantes, como por exemplo, certo padrão sintático obtido pelo encadeamento das frases, a repetição e reiteração de palavras, o equilíbrio e variação da velocidade das sentenças e as segmentações enfáticas de palavras que imprimem algumas características musicais à prosa. Assim, no parágrafo inicial, o narrador diz “Nascido estrangeiro. Não sabia falar a língua da gente do lugar. Passou primaveras e

aprendeu rudimentos, assim garantia alimento e passagem. Até bailar em toda conversa. Mergulhar e ser nascente. Mestre. Tradutor procurado nas vielas e salões” (p. 97). Os contornos mais realistas da linguagem são hermeticamente apresentados por movimentos elípticos que obliteram os referentes de espaço e tempo, e põe em primeiro plano o processo de aprendizagem da personagem. Nesse trecho, a personagem evolui da condição de estrangeiro, estranho ao lugar, para a de pertencimento, mestre, de quem aprendeu, conheceu e se tornou natural ao lugar. A língua é o elemento de mediação e vínculo da personagem com o local. Também por isso, ela é uma linguagem particular que está restrita àquele território. Sua função está em primeiro grau associada a uma ordem prática da vida; por meio dessa língua se garante “alimento e passagem” (p.97).

A partir do segundo parágrafo do conto, o moço que então domina a língua do lugar atenta para um antigo que chegava. Esse outro personagem reforça o aspecto enigmático do conto. Pois ele é apresentado através de uma multiplicidade de identificações que não o circunscrevem a uma identidade estática e estabilizada, mas sim dinâmica e contraditória. A prosa progride em uma velocidade acelerada, recursiva e sinóptica, dando a ver sobre um mesmo ser identidades contraditórias e diferentes:

Aquele senhor era senhora e era senhor e era muito mais, era pomba bicando sujeirinhas e era vento colorido, seu espirro de arco-íris vazando pelo nariz miúdo. Era borbulha de água fervendo e era calma de garoa. Aquele senhor era senhora e era sobremesa e era feijão. E aquela senhora dizia língua que o moço ainda não traduzia. (p. 97)

A linguagem se desprende de uma estabilização imediatamente realista, cujo referente obedece e pressupõe certa lógica; a caracterização da personagem é oblíqua e a linguagem investe na sua capacidade de produção de estranhamento fundada na livre imaginação. Certa dimensão estética da experimentação da linguagem de traços surrealistas compõe o repertório e estilo deste conto.

Esse aspecto também faz recordar de outro conto (“Reza de mãe”), com alguma semelhança no conteúdo e no estilo, em que a personagem de uma mãe ao chegar em casa entre o período da vigília e o sono, conta histórias para a filha. Nessas histórias, as figuras são metamorfoseadas de modo repentino e a prosa contínua parece progredir de modo mais solto, como em devaneios. Como por exemplo, nos seguintes trechos: “O barraco virou um ninho” (p. 54) e “Esquecidas do medo, esse irmão gêmeo de cada uma, viam as chagas nas penas do seu transporte, o pardal avariado. Mas notavam que já galopavam numa cadela branca e soberana.” (p. 55). Ou também quando Lavanda, filha de Pérola, pergunta a mãe:

– *Como é que chove, mãe?*

Cada vez uma resposta. Saboreava abrir a cuca dela, falava com intenção de botar crença. Tinha uma vez de explicação séria, lembrava do colégio: *Uai, água evapora, Lavanda. Nuvem engorda e arreventa*. Noutra hora deixava arreluiar. *É sopa de estrela, filha*. Ou então inventava alguém no céu mijando. (p. 61)

Os devaneios e crenças inscritos nesses fragmentos estão a serviço de uma imaginação que faz da linguagem uma espécie de *ninho*. Diversamente utilizada por Allan da Rosa, essa imagem vem simbolizar um local de proteção. Assim, Pérola cansada do dia a dia sofrível do trabalho, encontra na reza, nas histórias e na tagarelice com o companheiro de ônibus, camaradagem e demonstrações de cuidado; com palavra *benguela*, o canto sussurrado, chiado ameno e ritmado, do malungo transfere por magia as chibatadas dadas em suas costas para as da sinhá (“Costas lanhadas”); ou o filho que ao contar a trajetória de humilhação da mãe para a amiga reconstitui ao menos pela linguagem os cacos da vida estilhaçada (“A língua é minha, Negrita. a memória é eu, mas isso é vero. Vida me deu sem eu pedir” “Jogo da velha” p. 37). Como se vê, por esses exemplos, a língua é um local privilegiado de proteção e revide, abrigo e magia, que institui a crença no diferente e no sonho de outro mundo, que não aquele dominado pelas violências humilhantes.

Mas a língua que o jovem de “A Nascente da língua” progressivamente aprende com o mais velho não é voltada apenas para o entendimento e organizada segundo uma coerência discursivo-representacional; ela é, sim, uma linguagem que comunica pelo ritmo, tons e timbres, presentifica-se, essa linguagem é a música. Livre dos conceitos e das particularidades que vinculam a língua a um lugar, explica o narrador: “aquela língua universal era a música” (p. 97). O estranhamento inicial sobre a língua do antigo, depois de tanto tentar aprender e observar (“E que tentou aprender aquela língua olhando os pés de quem falava, observando o respirado do peito, o piscar dos cílios, admirando a garganta e seu flauteio...” p. 97), é superado pela abertura da percepção para a sonoridade situada nos detalhes do presente, na captura do sentido obtidos pelos signos sensório-corporais:

Precisou ouvir a música na fala daquela senhora. Seu compasso. A harmonia entre memória e o que ela fazia com as mãos e o que escorregava pela boca. A orquestra entre os pés que pisavam sua gloriosa rotina e as mentiras que martelavam carinhosas no céu da boca. As notas e os acordes deslizando entre os dentes e o mau hálito da fome. Seus agudos conversando com ex-vizinhos sumidos enquanto torcia e pregava as roupas no varal. Seus graves comemorando gol. O dó-ré-mi que derramava enquanto comia o dia. Falava sempre de boca cheia. (p. 98)

Os sons produzidos em cada gesto e detalhe corporal são uma abertura para novas significações. A prosa flui com suas ações oblíquas e com tonalidade lírico-enigmática,

contando a experimentação do moço com a língua da música. Nesse instante, nova camada de sentido é atribuída a essa língua. “de mão na mão que a íris véia falou: Minha língua é a língua da água, Criança” (p. 98). A linguagem da música é simbolizada na imagem múltipla, fluída e fértil (“foi colheita de pétalas soltas... plantou caco e cresceu cuia.” p. 98) da água.

A água para Allan da Rosa é elemento simbólico plural, multifacetado e vasto que comunica em cada gota e por diferentes caminhos e sentidos.¹² Em *Reza de mãe*, repete-se em tom proverbial através da sentença “Numa gota cabe o mar” (“Pode ligar o chuveiro?” p. 14) e “gota do mundo onde cabe o mar da humanidade” (“Gugu Matusquela” p. 70). Em “A nascente da língua”, ela é utilizada em sua dimensão polissêmica (“saliva”, “lágrima”, “suor” p. 98), como uma espécie de manancial de significados presentes na imanência das coisas, às quais o moço passa a acessar pela intuição, advinda por meio dos sentidos:

Ouviu a fala da chuva, seu silêncio, seu grito e sorriu com o repente e o versado jongueiro do temporal. Ouviu o gaguejado que corria pelos bueiros. A urgência e o prazer do deságue do xixi. O fluído, dentro do peito, com os goles descendo levando as boas novas pelas costelas, num pequeno som íntimo, cachoeirinha de dentro. E cheiro de choro? O que ficava de partitura nas bochechas, na lábia... Reparou no alfabeto dentro do copo com água, cada letra ali nadando, umas de boia, outras peladonas em piruetas e outras espelhos de espelhos. Leu o abecê nas poças sujas. Brilhou na palavra nascendo vagarosa nas gotas de orvalho, nas pontas das folhas. Leu cada sílaba gemida e respirada fundo: ali o das praias de rio, ali os pés molhados até a canelas em paz de quilombos, ali o namoro possesso das beiras de mar madrugueiro. (p. 98-99).

A água em seu fluir musical transmite e codifica um conhecimento sensível do mundo. O narrador diz, “o rapaz que nasceu estrangeiro compreendeu a Língua. Sem gancho de significado, com calor de sentido.” (p. 98). Ele habita e experimenta a Língua como um local universal e autônomo (*sem gancho de significado*). A prosa poética de Allan da Rosa

¹² Apenas para indicar, mas não mais circunscrito à esfera da criação literária, um exemplo retirado da sua tese de doutorado onde o universo simbólico da água é investigado em sua pluralidade semântica: “Água, universo plural e plurais universos em cada gota e bacia, é a constelação simbólica escolhida porque é vasta a gama dos horizontes que tu oferece para nos compreender, nos traduzir e nos expressar. És feito um saxofone de John Coltrane ou uma marimba de currulao tocada pela turma do Socavón, já pelos lados do mar Pacífico colombiano. Flui, sua, afoga, nutre, balança, regenera.

Água é ninho e é projeção pro nosso entendimento de ser humano, nós que pulsamos o ordinário e o misterioso bem trançadinhos. Água é cosmos para filosofar ardido e para a comoção e a sapiência que me capturam enquanto te escrevo e me comunico com ancestrais. A linguagem, que sonha ser água por desejar ser fluidez, abrir canais e ter direção e fundura, faz da morte algo reversível, assim como operam o rito, o culto e a ... Imagem. Se ainda não há volta para o corpo de uma pessoa tornada cadáver, com a palavra plena desabrocham sentidos que não cabem em calendários rígidos que só andam em linha fixa para frente ou para trás. Com a palavra, com a linguagem, cismo que se entrelaçam os dedos dos tempos milenares e seculares, do concreto e do intangível.” ROSA, Allan da, *Águas de homens pretos: imaginário, cisma e cotidiano ancestral* (São Paulo, Séculos 19 ao 21). São Paulo: Veneta, 2021.

se eleva e paira sobre a realidade, desprende das situações concretas do mundo, as quais, como interpretamos, convergem para uma realidade estrutural de humilhação. Livre, a linguagem pode ser experimentada em sua textura, código, gota. A experiência estética se manifesta como singularidade universal. O rapaz em estado de epifania (“Depois de tanto, a iluminação” p. 97) e êxtase está tomado pela imensidão dessa língua oceânica: “mergulhou. Bebeu de golada. Cuspiu gostoso” (p. 99).

Até aqui, a concepção poética engendraria um mundo ficcional fundado em uma perspectiva ontológica de língua, segundo a qual a experiência estética presentificaria para o sujeito o ser das coisas do mundo. Entretanto, a realidade social e histórica que a personagem personifica dentro deste mundo impõe-se sobre o desenvolvimento do enredo trazendo o jovem de volta ao real. De modo repentino e inesperado, o leitor que navega sobre os devaneios do narrador, que acentua o grau de estilização lírica da prosa, corta e quebra o clima: “Veio safanão no pé d’ouvido por vadiagem. CEP suspeito. Eles tinham cheirado muita farinha impura. O moço da água foi assassinado por armas de fogo.” (p. 99). O efeito de anticlímax desse parágrafo, os elementos mais prosaicos e impuros e a dimensão simbólica do fogo (como metonímia para a arma de fogo dos policiais) são aspectos que contrastam e aterrissam (como um gancho de significado) a situação em direção a mais uma cena de humilhação. O safanão interrompe a possibilidade de existir e experimentar, impede a possibilidade de ser.

Ainda assim, como parece ser recorrente, pela insistência dos narradores de *Reza de mãe*, há um elemento sobrevivente nessa forma de vida abortada que persiste. Em “O iludido”, o narrador afirma, quando o personagem Valagume, após ser torturado e levado à morte pelo irmão, que queria acabar com sua humilhação: “ainda soltou mais um arroteo final fedendo a teimosia de seguir vivo” (p. 29). Em “A nascente da língua”, embora o jovem seja assassinado, “...Há quem diga que hoje xinga, mina maldições, num modo de estuque” (p. 99). Persiste como elemento de perigo que “mina maldições” e sua língua que “secou e endureceu. Ficou lasca de cimento” sobrevive como mofo. Que é uma espécie de fungo que dá em locais úmidos. Ele persiste e vinga, através da recordação daqueles que ainda contam e transmitem sua história (“...Há quem diga...”) e como *forma* persistente de revide.

“A poesia de suas gírias natimortas” (p. 99). Como um verso, essa única frase está enfaticamente segmentada no final do conto, entre o assassinato da personagem e sua sobrevivência como mofo. De maneira lapidar, ela incorpora as contradições e impasses aqui

apresentados entre a realização de uma forma de ser fundada na dignidade instituída pela dimensão estética e a realidade material humilhante que estigmatiza e rebaixa esses seres (“CEP suspeito” p. 99). A gíria, como um modo específico de falar que dá identidade a um grupo, é impossibilitada pelo atravessamento e violência do real, por um lado, é impedida de existir e passar ao ato/ação; por outro, enquanto poesia e potência, existe como símbolo legado e transmitido. Esse impasse é formalizado através do estilo de Allan da Rosa que tensiona a realidade entre aquilo que ela poderia ser e o que é. Sendo sua linguagem poética emblema de um modo de habitar o mundo.

Excurso:

Proceder como procedimento: estilização de um modo de ser

O conto “O Iludido” (2013)¹³ de Allan da Rosa narra a história de dois jovens irmãos negros que estão na iminência da morte. Assistindo à tortura humilhante que antecipa a morte de Valagume, Caçú, o protagonista da história, elabora uma astuciosa estratégia malandra para conseguir fugir da humilhação e da morte a que a tropa de policiais militares submete seu irmão enquanto não chega a sua hora. O foco narrativo construído a partir da percepção psicológica dessa personagem, por meio do recurso do discurso indireto livre, *conduz a narrativa a partir do autocontrole psicológico que o protagonista deve demonstrar diante da situação*. Sem conduzir a um desenlace bem sucedido, ao fim o narrador revela uma das facetas do título do conto. O Iludido como ficamos sabendo é o coronel que se deixou abalar pela astuciosa inversão malandra do ladino Caçú.¹⁴

A escassa descrição do ambiente da narrativa, assim como a ausência de motivos que legitimem a violência policial, constroem um espaço físico e moral desligado de quaisquer direitos e leis vinculados a um ordenamento jurídico. Esse lugar de exceção, descrito ora como galpão (p.24) ora como porão (p.29), figura a ausência da ordem pública alicerçada em direitos universais, reproduzindo no plano da ficção a contínua existência na realidade brasileira de práticas relacionadas à sobrevivência da escravidão que coexistem com o discurso dos direitos civis. Essa experiência histórica recalcada na sociedade brasileira retorna no plano da ficção na restrição estrutural do espaço da narrativa. Em sua economia, esse espaço de anomia configurará um complexo palco de conflitos.

Circunscrito às camadas sociais mais baixas, as oposições e os conflitos entre as personagens ocorrem no desenvolvimento do enredo menos por expectativas e desejos de mudança de sua condição de classe, e mais pela disputa de poder e controle – de si mesmo e do outro – no interior dessa mesma classe representada. Dessa perspectiva, a dinâmica da narrativa se estrutura por uma oposição de modos de existências distintos que disputam o poder (e também o direito à vida) na ação da narrativa com base nas suas normas e valores

¹³O conto foi publicado pela primeira vez em 2012 na revista *O'Menelick* 2º Ato. O conto não passou por nenhuma alteração em sua publicação para a coletânea de contos *Reza de Mãe* (2016).

¹⁴ Embora o que se reforça aqui seja a ilusão do Coronel, o título não se restringe a isso, pois o próprio Caçu ao longo do conto se enreda numa espécie diferente de ilusão. No capítulo seguinte, na seção “A profanação do corpo fechado” matizaremos melhor essa diferença.

de condutas opostos.¹⁵

A oposição central entre Caçú e o coronel em torno da vida e da morte é reduzida a um jogo de poder, humilhação, e vingança. Os dois, embora estejam do ponto de vista moral de lados opostos, situam-se em uma mesma condição social e econômica desfavorável. Muito embora o coronel e a sua tropa representem na realidade social os interesses das classes econômicas mais altas, no plano literário os conflitos se darão em sua aparência na forma das relações interpessoais.

Assim sendo, de um lado os policiais organizados hierarquicamente sob a ordem do coronel exercem o domínio sobre os jovens que do lado oposto sofrem a violência daqueles. Também nesse conjunto o ambiente descrito é tenso, pois a sociabilidade entre os policiais também é marcada por conflitos. Contudo a tensão não se intensifica a ponto de eclodir em enfrentamentos que deslegitimem a autoridade do *coronel*, de modo que eles se mantêm condicionados à disciplina militar (p.28). Apesar da ilegalidade da situação de Caçú e seu irmão, é significativo o fato de a estrutura rigidamente hierárquica da corporação (para)militar permanecer inabalada, o que acaba revelando a configuração de um mundo disciplinar rigidamente coeso.

Com exceção de Leite-de-Cobra e Ressecuela, dois tenentes que saem de cena e ao mesmo tempo são individualizados em função do arbítrio do narrador, os policiais são sempre caracterizados por substantivos comuns, impessoais, submetidos ao comando da maior patente e movidos por pulsões agressivas e perversas:

Honrado, mostra os da sua tropa que preferem quebrar dentes e as concursadas que desfrutam desentupir ouvido de *muleque saliente*. Cochicha para Caçú sobre as taras dos que gozam branco, pastoso e quentinho na mão quando esvaziam lata de querosene incendiando favela. – *Estão só te esperando pro recreio, neguinho*. (p. 25).

A tropa do coronel é caracterizada pela perversidade que goza na humilhação dos que estão a baixo e se autossatisfazem com o sofrimento desses. A perversidade oculta no poder

¹⁵ Para a compreensão da matriz social que orienta nosso olhar sobre as oposições e conflitos que se dão no plano da ficção vale citar a entrevista de Gabriel Feltran: “Não há só uma lei ou um direito no estado de São Paulo. Há diversas, e se vive operando um repertório de normas, plausibilidades. Se você foi roubado na favela, não deve chamar a polícia, mas os irmãos do PCC. Se tem um problema de saúde, vai ao posto. Se o problema é trabalhista, vai à Justiça do Trabalho. Se é um filho no crack, tem um pastor para ouvi-lo, encaminhá-lo a uma clínica. Cada um desses encaminhamentos, entretanto, opera com valores, códigos de conduta e princípios morais distintos. A política institucional é só um código a mais, na verdade distante, que se aciona quando e como possível.” (Feltran, Gabriel. Disponível em: <https://apublica.org/2015/07/a-disputa-politica-nas-periferias/>, acesso em 15 de julho de 2018). São esses valores, códigos e princípios morais formalizados no plano da ficção que também pretendemos entrever na configuração dos modos de existência das periferias.

demonstra seu duplo sentido na expressão “muleque saliente” cujo significado tanto pode expressar conotação de depravação sexual, quanto lugar de posição elevada ou de destaque. Nesse caso os sentidos se justapõem em sua moralidade perversa, uma vez que a função da tropa se identifica com a missão de correção moral por meio da tortura dos dois jovens negros. Para eles, isso não deixa de ser um momento de gozo e compensação ao reduzir “os neguinhos” a uma posição social rebaixada.

Ainda sobre o enredo e a posição das personagens nos acontecimentos da narrativa, a caracterização plana delas no conjunto da narrativa será fundamental para o seu significado. Caricaturalmente descritos como homens perversos e de valores construídos na compensação simbólica pela humilhação dos debaixo, esses personagens secundários são os observadores da astuciosa inversão que Caçú realiza contra o coronel, tornando-o a “piada do século” (p.29). Essa inversão também implica um desarranjo satírico na própria rigidez e hierarquia da corporação. E é essa inversão que vai *determinar o andamento da narrativa*, cujo significado pretendemos apreender.

Na posição mais elevada¹⁶ da relação de poder na estrutura de oposições e conflitos da narrativa está o Coronel. Sabemos das suas características por meio de um narrador onisciente seletivo aderido à consciência de Caçú. As caracterizações da personagem se constroem em volta dos atributos do seu poder (“Coronel mandou trazer as chaves...”, “Coronel mandou buscar as duas possantes pedidas”). Ele configura no enredo a função de antagonista.

É preciso reiterar que, embora protagonista (Caçú) e antagonista (coronel) também estejam em posições antagônicas do ponto de vista da caracterização do papel social, estando o primeiro mais próximo do crime, da moral desviante, e o segundo da lei, da conduta reta, do ponto de vista da convenção social eles apresentam algumas semelhanças. Como ficamos sabendo através da fala de Caçu, “*Apesar do continente que separa o meu moletom do seu colete à prova de balas, nossa cor nos une e compreendo sua grandeza ancestral*” (p.23). O elemento racial marcado pela cor da pele aparece como elo de proximidade entre os dois lados. No entanto, na narrativa ele cumpre uma função específica, pois também servirá para

¹⁶ Em toda a narrativa há uma construção de imagens que articula posições espaciais, morais e sociais elevadas e rebaixadas. Assim, o foco narrativo em discurso direto focalizará a posição rebaixada de Valagume que está fisicamente e moralmente no chão/humilhado; posteriormente, com alternância do discurso para o indireto livre, o narrador mobilizará a matéria narrada construindo uma percepção elevada desses que estavam rebaixados.

Caçú como um artifício do jogo por ele realizado mais adiante contra o seu antagonista. Também do ponto de vista de classe, embora não uniforme no aspecto da representação dos valores e convenções morais,¹⁷ ambos se situam em um mesmo território.

Retornemos um pouco mais ao desenvolvimento do enredo a partir do lado oposto da estrutura de oposição e conflitos das personagens, o que nos parece ser aspecto central de organização da narrativa. Na apresentação da narrativa, Caçú assiste compadecido à tortura do irmão. Presenciamos a cena através da sua consciência; por isso a exposição reificada do homem reduzido à descrição fisiológica se humaniza com a experiência afetiva da intimidade. “Duro ver o irmão mais velho em espasmo de sangue, no chão, tremendo os músculos da cara. Mero pacote inchado, ali quem dividiu beliche contigo” (p.21). Mas se a cena é visivelmente dura e direta, isso não ocorre pela antecipação da morte inevitável do protagonista e de seu irmão, mas sim por aspectos próprios ao modo como é construída.

O protagonista da narrativa vai procurar sua fuga. “E Caçú buscava paz no temporal da cabeça para bolar sua fuga. Até aceitava caixão, mas sem esse escarro todo. Sem esculacho, sem chupar nem sentar em nada à base de coronhada.” (p.22). Como se vê, a busca da personagem não é propriamente pela superação da iminência da morte, mas sim da forma humilhante por que ela é executada. Por isso, o andamento da narrativa vai ser determinado pela estrutura subjetiva da personagem que precisa *manter o psicológico em pé* independente da morte. “E essa já foi a primeira porrada na *casca quebradiça do psicológico*” (p.21)¹⁸. Significativa nesse sentido é a expressão utilizada pelo narrador para

¹⁷ Este ponto é importante para a nossa leitura. Além de ser índice das transformações ocorridas nas formas de identificação e representação das classes, pretendemos mostrar a maneira como os modos de existências dos indivíduos das periferias são figurados nos contos de Allan da Rosa. Nossa hipótese é que a representação formal dos sujeitos periféricos aparece na unidade dos contos sem tipificações simplistas, mas explora as contradições e conflitos próprios dessa camada social. Essa heterogeneidade dos modos de existências representadas está subsumida a normas de condutas e valores que disputam a gestão desses sujeitos-periféricos.

¹⁸ A palavra *psicológico* é vinculada a uma tradição expressiva específica. Não pretendemos estabelecer as relações históricas e sociais dessa tradição, mas em toda a narrativa há uma presença lexical de gírias e formas de conduta que estão vinculadas a ela. Como forma de exemplo copio um trecho do rap *Programado pra morrer* do grupo Trilha Sonora do Gueto, “E se não for **pedreira** vai pro 5 e não pro 7 / Me lembro na antiga eu não era assim / No mundão a vida é louca são várias contra mim / **Anjo** do bem me proteja do mal / Revolucionário bandido e tal / Filho de deus um vida louca da história / Programado para morrer ave maria e glória / Guerreiro é assim não treme *não gela* / Pode vim, pode rir o que se quer zé guela / Comigo é sem problema, só *disposição* / Com o sistema não *abala* e não desacredita não / Então deus que me ilumine / Eu eu divido com vc / Bokão raper nato nois na fita até morrer // Programado para morrer *nois é certo é certo é dê no que der* / Programado pra morrer *nois é certo é certo é dê no que der* / Programado para morrer *nois é certo é certo é dê no que der* // Deus seja louvado aqui na terra / *O barato é louco*, está tipo guerra / E só quem é sabe / *A psicologia* / *Permanece de pé olhar cavernoso* / Maldade ou fome / *Na lei do gueto atitude é para homem* / Antes de fala tente olhar seu nariz / Se pá no pente fino cabe 8 e deu no x / Não sou mais que ninguém / Não vim pra julgar

dar expressão à consciência subjetiva da personagem.

Em um primeiro momento da trama somos conduzidos pelo narrador às lembranças de Caçú: a execução do motoboy Tonho e mais outros 15 assassinados como forma de vingança pela morte de um policial no Jardim Maxixe. Isso contrasta com a lembrança do irmão brincando de futebol de botão com o sobrinho, a inocência ao cometer um gol contra seu pai (adversário no jogo) e abraçá-lo comemorando (“*meu carrasco vem comemorar comigo*”. p.23). A primeira lembrança de uma violência imediata é motivada pela lógica do revide, assim como a inocência é apresentada negativamente por seu avesso. Como se vê, ambas lembranças revelam uma subjetividade marcada por um mundo de violência. Ainda nessa primeira etapa da inversão, Caçú vai procurar sua fuga em uma estratégia que, de início, só existe como plano.

Caçú pintava na mente a fala garbosa de comício que deveria pronunciar, mas que sua sem-gracice não permitia. Assim ganhou consideração na quebrada, a sabedoria de quem fala pouco. Só ele sabia o quanto queria contar... e da saliva fervendo na boca, engripada na vergonha de dizer.

Respirou, até tentou prorrogar sua condução pro inferno e soltar a letra pro coronel, mas sua voz saiu ganindo, baixinha. Nos pés, o restolho do mano velho Valagume ainda gemia. (p.23)

Aqui a malandragem ainda não se realiza neste instante como ação objetiva que modifica o curso do enredo (“*E Caçú buscava paz no temporal da cabeça pra bolar sua fuga.*” p.22), mas, como apresentação, esse é um primeiro momento de transição na estrutura da narrativa. Nota-se que o narrador conduz a narrativa em conformidade com certa transição na disposição da conduta de Caçú.

Em um segundo momento, quando a complicação da narrativa propriamente ocorre, Caçú surpreende o coronel e a tropa. “Finou o irmão mais velho, findou a agonia” (p.24). Caçú senta o pé na boca de Valagume encerrando o estado de humilhação. “Foi a dinamite

/ *Que a psicologia permaneça no lugar / Se der falha a navalha estraçalha / Do lado de lá de cá o sangue espalha / Arma, dinheiro, seus truta/ Se estiver errado aqui está só/ Não passa batido nem despercebido/ Der no que der, certo é corrigido/ Ai choque vários barato cabuloso/ Se não analisa fica desastroso/ O mundo é um espelho corra pelo certo/ Zé polvinho morre feio no inferno/ Irreconhecível, tá ligado jáo/ Lá do leste, envolvido na função// (...)// Firmeza, a questão essa/ Nego o **procede** é o passaporte para você sobreviver/ Em no beco, em cana, made in favela/ Um dos vida louca não cochila/ *Nunca gela/ Morre na batalha, sangra na navalha*” (em negrito as ocorrências de expressões lexicais utilizadas no conto; em itálico chamamos atenção para certos valores e expressões vinculadas a essa tradição). Ver também o estudo etnográfico de Adalton Marques sobre os códigos de conduta nos *debates* do crime organizado no estado de São Paulo: MARQUES, Adalton José. “Dar um psicológico”: estratégias de produção de verdade no tribunal do crime. *Anais da VII Reunião de Antropologia do Mercosul*, Porto Alegre, 2007.*

para a atenção dos fardados. O coronel *encarou* Caçu, o próximo do pau-de-arara, mas *timidez* nenhuma azucrinou o mais novo. Caçu *desatou a voz* no volume pro galpão todo entender qual era tua panca” (p. 24). A demonstração de *atitude* de Caçu representa a passagem para a conduta necessária segundo normas e valores específicos de um sujeito que demonstra ter *proceder*;¹⁹ nesse instante, o *debate* está instaurado. O olho a olho com o coronel e a voz altiva para o galpão todo ouvir contrastam com o primeiro olhar rebaixado da timidez e da voz ganindo de Caçú.

Neste instante Caçú apresenta a sua proposta para o coronel. Pretende ludibriá-lo com a ideia de que detém o segredo de fechar corpo. (“Só tomba se tu mesmo vacilar e quebrar a regra. Te passo o segredo e tu não se preocupa mais nem com esses lobos da tua matilha nem com os urubus de fora do time. Pode invadir qualquer brenha, se meter em labirinto de favela e buscar o acerto... pode escoltar qualquer safado até dispensar esse colete.” p.25). A mandinga parece prometer compensações reais ao coronel. Se aceitasse a proposta – que não deixa de exigir certa conduta –, o coronel estaria livre das oposições e conflitos de todos os lados. Caçú também lhe promete a segurança para poder agir livremente. O feitiço se colocaria a serviço das realizações arbitrárias da perversidade e do interesse individuais.

O narrador que até aqui se ateu a focalizar a dimensão subjetiva de Caçú diante nos conta a progressiva adesão do coronel por meio da descrição da expressão dos seus gestos: “A sobancelha do majorengo inda rascunhou um desdém na testa franzida, mas havia uma fresta ali na vista que caguetava seu ego e a sintonia da sua ambição” (p.24); “O

¹⁹ Segundo Pereira ao estudar o proceder entre os pichadores de São Paulo: ele é “(...) um conjunto muito particular de regras de comportamento comum a determinados grupos na cidade, que não só regula as relações entre os indivíduos como também exprime o seu pertencimento. Esta ideia de *proceder* utilizada pelos pichadores também engloba outros dois elementos, já citados anteriormente: a humildade e lealdade. (...) estes dois elementos garantem o funcionamento da rede de reciprocidade e asseguram as alianças. Porém, a ideia de *proceder* é mais ampla e engloba outros elementos. Ela envolve um repertório próprio de modos de agir, de postura corporal, de fala, de gírias, de vestimenta e de outras referências comuns. Enfim, o *proceder* envolve um conhecimento específico, um capital simbólico peculiar a estes jovens e que inclusive extrapola os limites da pichação. O *procede* remete a dois significados: o de procedência (de origem, de proveniência) e o de procedimento (de modo de portar-se, enfim, de comportamento). Pode-se afirmar que estes dois sentidos da palavra *proceder* estão presentes no uso do feito pelos pichadores. Portanto, a ideia de *proceder* – ou simplesmente *procedê*, como muitos costumam dizer – refere-se a normas de procedimento permeadas por noções de procedência” (PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De “rolê” pela cidade: os “pichadores” em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia – FFLCH-USP), 2005) Outras referências também são importantes como: FELTRAN, Gabriel de Santis. (2007). *Fronteiras de tensão: Um estudo sobre política e violência nas periferias de São Paulo*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas; HIRATA, Daniel Veloso. No meio de campo: o que está em jogo no futebol de várzea? Em: TELLES, Vera da Silva & CABANES, Robert (Orgs.). *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Humanitas, 2006; e MARQUES, Adalton. *Crime, proceder, convívio-seguro: um experimento antropológico a partir de relações entre ladrões*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2009.

coronel se esforça pra não delatar a fagulha entre seus cílios” (p.25); “O coronel mastiga o interesse num palito, desafina de leve sua máscara. Bigode se eriça” (p.25); “O coronel olha fixo, seu corpo já se esticou, já pede mais calma pros soldados e manda sargento buscar um café” (p.26); “o coronel mordeu o beijo e denunciou a tremedeira no coco” (p.27); “Debaixo daquela espessura de marra o coronel quase caiu do sapato” (p.28). A atenção da narrativa focalizada na descrição objetiva dos gestos vai progressivamente revelando o condição de uma “subjetividade frágil” que se deixa enredar na ideia de Caçú, que penetra em seu psicológico até abalá-lo.

Como se vê, é possível localizar a mimese de certas formas particulares de sociabilidade na forma de organização da estrutura narrativa. Neste conto, *o ritmo da narrativa é impresso por uma disposição psicológica da personagem que deve saber desempenhar a conduta certa que progressivamente se desenvolve ao longo do enredo*. Este movimento da narrativa parece repor no plano da ficção a complexa relação ética do “ser ladrão”²⁰ descrita por Adalton Marques (2009):

cautos quanto a uma disposição específica e quanto a um equilíbrio singular para a condução de suas próprias vidas. (...) De fato, o que está implicado nesse volver-se sobre si mesmo dos presos é um particular modo de se constituir e de se reconhecer como sujeito de preocupações, de precauções, enfim, estratégias. Em suas miras, concomitantemente, o cuidado para não serem “humilde demais” – beirando o estado de existência daqueles contra quem se diz serem “sem disposição” – bem como para não serem “cabuloso pra caraí” – beirando o estado “bandidão”. Em suma, esse singular modo de voltar as próprias atenções sobre si mesmo, caracteriza um particular modo de existir: “ser ladrão”. (MARQUES, 2009, p. 63-64)

Retomando o fio da meada e indo ao fim da narrativa, observa-se como a disposição de Caçú diante das *porradas na casca quebradiça do psicológico* (p.21) (enunciada ainda nos três primeiros parágrafos do conto) demonstrou gradualmente a adequação particular às normas de conduta sociais reconhecidas como a de um *sujeito de proceder*.²¹ Nesse sentido, apesar da sua astúcia permitir-lhe ganhar tempo em relação à morte iminente – o que pode parecer se inscrever na tradição literária do malandro –, o desenvolvimento da narrativa expõe procedimentos que configuraram uma nova etapa na história literária da sua

²⁰ “Ser ladrão” não se refere apenas aos indivíduos que transgrediram alguma regra e lei, mas é uma forma de conduta que compreende aspectos positivos da atitude do sujeito que tem proceder.

²¹ Esse também parece ser o motivo do conto “A torcida que levanta derruba”. Porém, nesse caso, a narrativa se concentra em contar a história de um jogador de futebol de várzea (Riva) que diante da pressão da torcida e das intempéries do jogo, precisa manter-se suficientemente controlado demonstrando que é um “homem de caráter” (ROSA, 2016, p.51).

figuração.²²

O coronel que não é nenhum ingênuo quis tirar a prova (“mas me prova que teu corpo não rompe com ponta nem com aço, que não trepida” p.28). Daí em diante o andamento da narrativa se acelera. Caçú ainda convence o coronel a buscar os seus últimos pedidos (mulher e moto: *duas possantes*. p.29), e esse, por sua vez, manda sua tropa buscar sua sobrinha malcriada que não acredita em Deus. Caçú inverte a ordem do (seu) mundo sem que as coisas mudem de fato. Ele se vê “com sua moto e sua mina, inteirão, vivaço com suas propriedades” (p.29). Então, “a lâmina varou aquela garganta toda” (p.29).

²² A sugestão sobre uma nova etapa na história literária da representação do malandro foi realizada por Roberto Schwarz ao observar o romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins. Para isso, conferir: Roberto Schwarz em “Cidade de Deus”, in: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 201.

II. Corpo fechado

O corpo fechado é uma maneira por meio da qual se evocam poderes de dimensão mágico-simbólica para se proteger de situações potencialmente perigosas. A sua presença na cultura brasileira é recorrente, seja nas histórias e lendas dos jagunços no sertão, no sistema de crença mandinga, na tradição de luta da capoeira angola e mesmo na literatura, no cinema e na música popular contemporânea. De modo geral, é um recurso mágico usual para lidar com situações de ameaça e perigo que exigem proteção. Apesar da sua diversidade de histórias e práticas e seus diferentes métodos, há um pressuposto de dimensão estrutural no qual essa tradição sobrevive e se faz necessária. O corpo fechado tende a ser recurso profuso dentro de um tempo de violência generalizada. Talvez por esse motivo sua presença seja tão recorrente no Brasil. Pois representa uma forma de proteção simbólica e mágica que dialoga com as condições materiais e culturais que constituem as relações sociais brasileiras e seus problemas particulares, os quais os indivíduos aprendem a enfrentar e com que têm de lidar em seu cotidiano.²³

Tendo isso em vista, nesse capítulo busca-se compreender a maneira como essa prática mágico-simbólica é elaborada através dos contos de Allan da Rosa. Sua presença é verificável em diferentes contos. Como por exemplo, no homônimo conto *Reza de mãe* no qual a personagem Pérola reza à sua cabocla pedindo proteção para sua filha Lavanda. Também é possível identificar traços ligados a essa tradição no conto “Chão” no qual a dinâmica do enredo acompanha em seu andamento uma roda de capoeira e o protagonista mantém uma relação de atenção permanente para não ser derrotado por seu oponente. Nesse caso, o capoeira precisa estabelecer uma vigilância psíquica e fechar o corpo diante do perigo iminente.²⁴ É possível notar como sua presença não é acessória para o autor e sim uma matéria vinculada a práticas e condutas amplamente utilizadas e que possuem contornos expressivos próprios. Por essa razão, é possível dizer que esse tema possui dimensão estrutural para a composição ao formar uma constelação.

²³ Conferir a dissertação de mestrado *O mandonismo mágico do sertão. Corpo fechado e violência política nos sertões da Bahia e de Minas Gerais (1856-1931)* de Luís Carlos Mendes Santiago e o artigo *Cosmologia, simbolismo e prática: el concepto de “cuerpo cerrado” em el ritual de la capoeira angola*, de Sergio González Varela. Revista Maguaré, vol. 26, N. 2, 2012. p. 119-146.

²⁴ Para aprofundar o significado de *corpo fechado* dentro da tradição da capoeira angola, remeto, ao já citado artigo de Sergio González (2012).

Essa constelação se manifesta enquanto ciclo estrutural nos três primeiros contos de *Reza de Mãe*.²⁵ “Pode ligar o chuveiro?”, “O Iludido” e “Costas Lanhadas”, de maneira diferente entre si, configuram elementos culturais associados a tradição do corpo fechado. A sua *função* e organização sequencial são significativas: em “Pode ligar o chuveiro” sua presença se dá através da caracterização da personagem Bira; em “O Iludido”, como motivo que dinamiza o desenvolvimento do enredo, enquanto, em “Costas Lanhadas”, como solução mágica que confere à narrativa uma atmosfera peculiar.

Em cada um desses contos o corpo fechado aparece como um recurso retirado da tradição popular de matriz afrodiaspórica e é reelaborado da perspectiva artística. Por isso, apesar de partir de uma mesma tradição, eles são relativamente independentes e revelam posições e *funções* diferentes dentro da trama, assim como sentidos igualmente diversos. No primeiro conto sua presença não completamente explicitada no discurso narrativo é verificada como um modo de ser segundo o qual a personagem central vincula-se à tradição religiosa afrodescendente, e subjetivamente se fecha e se retira do mundo prosaico, voltando-se para uma experiência ancestral. Em “O Iludido” a personagem Caçú busca se desvencilhar das arbitrariedades acometidas contra ele e seu irmão pela tropa de policiais (para)militares; com astúcia ele ludibria o Coronel através da promessa em confessar e repassar o segredo de como fechar o corpo. Por fim, em “Costas Lanhadas” a narrativa de feições mítico-lendárias tem no corpo fechado um desenlace bem-sucedido emergindo como símbolo-místico de resistência à violência escravista-colonial. Esses diferentes *usos* conferem sentido artístico-mundano para o qual essa tradição mágico-simbólica é literária e criativamente aproveitada.

Tendo isso em vista, busca-se comentar e analisar o uso e o motivo dessa tradição nos três primeiros contos do livro *Reza de mãe*. Como é que a criação literária dá expressão formal a essa crença popular? Qual a sua *função* dentro das narrativas? E quais são os aspectos da vida social que são incorporados e configurados e que fazem com que a crença na tradição popular do corpo fechado seja um recurso mágico para questões sociais, como por exemplo a violência e humilhação, econômicas e raciais, que são componentes estruturais da forma particular do capitalismo no Brasil.

²⁵ Cf. Russell, Paul M. “The Short Story Cycle”, in: *The Short Story: Na introduction*. George Square: Edinburgh, 1988.

Corpo fechado como forma de vida

O problema aqui considerado situa-se na temporalidade. Serão desalienados pretos e brancos que se recusarão enclausurar-se na Torre substancializada do Passado. Por outro lado, para muitos outros pretos, a desalienação nascerá da recusa em aceitar a atualidade como definitiva.

Pele negra, máscaras brancas

Frantz Fanon

A composição episódica do conto “Pode ligar o chuveiro?”²⁶ tem seu andamento marcado graficamente por subtítulos que frisam a passagem de um episódio a outro.²⁷ Eles tendem a ser pequenos fragmentos de fala ou de pensamentos da personagem protagonista do quadro. Com exceção dos dois últimos, os subtítulos (“Tem alguém tomando banho aê?” p. 7, “Alguém me abre o chuveiro aqui, por favor?” p.10, “Tem alguém se lavando aê?” p. 12, “Tem alguém com chuveiro ligado aí em cima?” p.12, “Aqui tá gota a gota!” p.13) são motivados pela condição revelada na moldura do conto segundo a qual “Aqui, antes de tomar banho, tem que gritar se alguém noutra casa lá embaixo tá no chuveiro. Senão é queda.” (p. 7). Esse aspecto da infraestrutura das duas casas construídas sobre o mesmo terreno é um procedimento figurado na construção literária e conforma a estrutura pela qual o ritmo do conto é produzido.

No conto, cada um dos quadros é precipitado a partir da forma enunciativa de frases interrogativas ou exclamativas vocalizadas pelo protagonista da vez. Apesar da representação como um todo se concentrar no dia a dia de uma família, pouca relação há entre as personagens. Privilegia-se o enquadramento das situações singulares das personagens. E o contato comunicativo entre elas ocorre, principalmente, através dos gritos,

²⁶ Neste capítulo nosso comentário se concentra apenas na análise de um dos episódios que compõem a estrutura do conto e que se distingue dos demais por sua dimensão simbólica.

²⁷ Compreende-se a composição do conto como episódica uma vez que se trata de um agrupamento de unidades autônomas em relação à totalidade sintagmática. Portanto, a conexão entre essas unidades se dá através de uma recorrência temática ligada às condições precárias da infraestrutura em que se desenvolve a ação (sua ambiência).

aos quais a condição precária exige: “Tem alguém tomando banho aê!?” (p. 7), “Tem alguém se lavando aê?” (p.12) “Aqui tá gota a gota!” (p.13). E aos poucos uma galeria de personagens se constitui por meio de um foco narrativo que se move como uma câmera, uma vez que a personagem em cena convoca a sua atenção aos berros.

Apenas em dois dos quadros esse procedimento é interrompido. Mas é o elemento insólito do penúltimo episódio que representa uma quebra no padrão de organização do conto ao introduzir a novidade do subtítulo: “Amaci”. De origem *bantu* a palavra se refere a um ritual de purificação no qual uma pessoa se banha com água perfumada com ervas naturais.²⁸ Um duplo estranhamento é provocado ao leitor, talvez menos pelo termo, de aspectos culturais específicos à matriz afro-brasileira, e mais por sua quebra no artifício compositivo adotado, que desloca o andamento habitual de sua construção para outra atmosfera. Essa surpresa logo é naturalizada pelo insólito aspecto semântico da oração inicial que nos introduz a uma ambiência na qual o sentido usual das coisas *ganha uma dimensão simbólico-ritualística*. “Ubirajara escovou com juá os dentes das palavras pesadas. Banha com as folhas de seu pai Mutalambô debaixo da mangueira. Abelhas não lhe picam” (p. 14).²⁹ As “palavras pesadas”, de efeito conotativo expandido, e o inabitual uso das folhas de juazeiro para escovar os dentes reforçam o aspecto simbólico antecipado pelo título e prepara para a sua peculiaridade. Nesse episódio, o ritmo prosaico pelo qual o conto se desenvolvia é suspenso pela presença simbólica de aspectos religiosos da cultura de matriz afro que preenchem a ambiência conotando às coisas funções ritualísticas, separadas do mundo profano.

No plano da construção da personagem, o protagonista do episódio também se diferencia dos demais personagens pelo grau de introspecção e reflexão no qual o foco narrativo se aprofunda. Tecnicamente, o episódio é contado pela observação analítica de dois planos. No primeiro, acompanha-se a partir de um foco externo a superfície do evento, quando a personagem está se banhando. Os pequenos fragmentos das cenas de banho (que sobretudo estão focalizados em fragmentos do corpo, os quais ressaltam a tonalidade alva da cor de pele preta) são suscitados e cintilam na superfície do primeiro plano, enquanto em sequência são preenchidos e intensificados pela focalização interna, na qual a imersão na interioridade da personagem dá a ver uma profusão de dilemas e conflitos. As intermitentes

²⁸ Cf. Nei Lopes, *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, São Paulo: Selo Negro, 2011.

²⁹ Cf. Nei Lopes, “MUTACALOMBO. Nos candomblés bantos, entidade correspondente ao Oxóssi iorubano. Do quimbundo *Mutakalombu*, entidade dos ambundos ligada aos animais aquáticos. Segundo Redinha (1984), o elemento *muta* é usado pelos quiocos para designar um amuleto de caça”. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, São Paulo: Selo Negro, 2011.

passagens de um foco a outro são mediadas e amalgamadas pelo sentido simbólico da cena ritualística que abunda a atmosfera do episódio. Esse aspecto produz uma tonalidade meditativa na qual o foco narrativo acompanha o processo de introspecção da personagem, que reflete sobre si e sua forma de conduta. Mas, cada vez que se aprofunda na sua interioridade, mais aspectos de um mundo externo são revelados e vêm à tona de modo perturbador. Através do ponto de vista introspectivo, o personagem Ubirajara configura para o leitor um complexo de contradições e conflitos sociais que se passam em seu interior.

No segundo parágrafo desse episódio, quando se imerge a substância psicológica da personagem e desse ângulo se apreende a sua realidade, nota-se como a experiência de vida do personagem é conduzido pelo modo de ser e princípios desenvolvidos e adquiridos com tempo por ele: “É tempo de passos mudos” (p. 14). Caracterizado como alguém cuja conduta agora é regida pela “reverência ao silêncio” (p. 14), Bira aprendeu a se calar e a evitar as tretas. À medida que se autoconhece, em um processo no qual o silêncio é reconhecido como sabedoria prática, as condições do lugar social e familiar em que ele habita vão se configurando como polos opostos à sua interioridade. Confusão, crise, “nervosia”, treta e desacordos são os substantivos com os quais o seu mundo externo é representado diante da sua presença (inclusive física) que, como em si mesma, é aparentemente conflitiva, “quando seu metro e noventa paira no centro da sala” (p. 14). A sua relação diante do mundo é de contenda e violência, mas o caminho que agora é adotado por ele é o de se reconciliar consigo mesmo a partir de certo modo de vida conectado a um saber. “Mutalambô lhe regia proceder e gesto. Prosperidade. Catendê oferecia oriente” (p. 15). Esse saber para ele é de ordem ancestral. As evocações de entidades ligadas ao culto e ancestralidade afro-brasileiros enquanto princípios éticos através dos quais ele se guia confere à sua vida um sentido sacerdotal, relativamente atomizado do mundo prosaico (cotidiano), e o inscreve simbolicamente no mundo do sagrado.

Contudo, apesar da figura humana de Bira ser caracterizada com traços de uma tonalidade sacerdotal de componentes sagrados, sapienciais e mesmo com aspectos aristocráticos (“cristal recordando que ele é descendente de reis”, p. 15), boa parte do episódio se concentra em desvelar as contendas, conflitos e contradições da personagem e seu mundo. Para a sua visão de mundo que nasce da relação imersiva com uma identidade ancestral, é como se a realidade externa estivesse presa sob os feitiços de uma outra

religião³⁰: “Deixa vidrarem na novela, ajoelharem pra dízimo, que continuem se estapeando pelos bilhões de futebol, esgoelando fofocas conjugais e se deslumbrando com cirurgias plásticas dos astros...” (p. 15). Fascínio por novelas, devoção ao dízimo, fanatismo pelo futebol, picuinhas e paixão por celebridades midiáticas constituem a forma de ser encantada dessa religiosidade mundana propagada pela indústria cultural. Esse modo de ser está alienado de si, e Bira tem plena consciência disso. Mas a sua postura é de se retirar desse mundo que segundo para ele é de “guerras” (p. 15). Diante desse mundo, Bira com certa razão estoica se resigna:

Parar de ser o montado na verdade. Bira passou a ser um adjetivo, gênero de unha encravada: “você tá um bira hoje”, “levar o vô no hospital é o maior bira”. Eis sua pecha, o chato. Birra, o Bira. Estorvo, o Bira. Não sabe caçar? Quer ser pastor? Mas ninguém tá vendo as meninas com essa testa puxada, caramba? Cabeça alisada obrigatória, séculos de chapinha, humilhação diária no couro. Desde a placenta, o destino ditado é a pequenez espremida? Carcaça? Brincar dentro da saraivada de vergonha cotidiana? Como aceitamos ser essa caricatura quebradiça da humanidade alheia? Treta que Bira traz ou desvenda? Sincero estrangula. Calma, Bira. Vá pra casa, tome um banho. (p. 15).

Bira sofre com a cisão entre ele e seu mundo, por isso fecha-se sobre si como uma *consciência infeliz*.³¹ É tido como estorvo e louco, uma espécie de *unha encravada*. Essa expressão que faz parte do vocabulário do autor é utilizada por ele para caracterizar, em outro conto (“Unha encravada e o esmalte”), a partir de uma metonímia, a figura de um trabalhador que ocupava as ruas com propósitos de luta por direitos sociais. Entretanto, aqui, repõe a condição caricata da consciência que entende e sabe, mas é inefetiva. Nesse trecho, algumas vozes aparecem como contraponto que inquietam e deslegitimam a credibilidade daquele que supõe estar montado na verdade.

³⁰ Penso aqui no aspecto etimológico da palavra religião revelado por Giorgio Agamben em seu texto *Profanações*: “Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariaram pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina.” Giorgio Agamben, “Elogio da profanação”, in: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-66.

³¹ Tomamos emprestado o vocabulário hegeliano, não totalmente estranho a Fanon, onde, segundo aquele, a *consciência infeliz* é uma consciência religiosa cindida. Com isso, queremos sugerir que a personagem Bira personifica uma consciência dividida e petrificada entre dois mundos. Apenas para indicar uma explicação, veja o bom comentário de Hyppolite, sobre essa figura da consciência. “(...) A consciência infeliz é a consciência de si como essência desdobrada e somente petrificada na contradição. A consciência infeliz é a *subjetividade* que aspira ao repouso da unidade, é a consciência de si como consciência da vida e daquilo que supera a vida, mas não pode senão oscilar entre os dois momentos, como a inquietude subjetiva que não encontra em si sua verdade.” Jean Hyppolite, *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*, São Paulo: Discurso Editorial, 1999, p. 210.

O tratamento estilístico, no trecho acima citado, tem bom rendimento ao produzir no plano do discurso o feito mimético de repor primeiro entre aspas e depois a partir do indireto livre a confusão e mixórdia de referente conduzindo o leitor a uma recepção que exige habilmente a reposição da dualidade entre Bira e seu mundo.

Ecoam no trecho “caricatura quebradiça da humanidade alheia” elementos da crítica psicossocial fanoneana. Frantz Fanon anteviu em condições coloniais do século XX as determinações da alienação da pessoa negra. Segundo ele, o processo relacional de formação e conhecimento de si, situa-se, por conta de diferenças econômicas e a consequente racialização sofrida pelo negro, fora da relação pressuposta pela teoria hegeliana de reconhecimento entre o *Eu-Outro*, sendo a pessoa negra interdita do seu processo de reconhecimento intersubjetivo ao ser condicionada a se fechar em si mesma e a se ver a partir da lente distorcida do racismo. Bira, em condições distintas daquelas das quais parte Fanon, internaliza, como indica a sua caracterização, elementos comuns dos *complexos psicoexistenciais* emergidos da questão racial e formaliza problemas relacionados ao processo de descoberta do sentido da identidade negra e sua relação com sua comunidade de origem, isso em contexto específico à condição periférico-urbana. Talvez, o texto de Fanon ilumine o conjunto de problemas teóricos e políticos a que a figura de Ubirajara dá expressão:

O negro “evoluído”, escravo do mito negro, espontâneo, cósmico, a um dado momento sente que sua raça não o compreende mais.

Ou que ele não a compreende mais.

Então ele felicita-se disso e, desenvolvendo essa diferença, essa incompreensão, essa desarmonia, encontra o sentido de sua verdadeira humanidade. Ou, mais raramente, ele quer ser de seu povo. E é com raiva nos lábios e a vertigem no coração que ele se joga no grande buraco negro. Veremos que esta atitude, tão absolutamente bela, rejeita a atualidade e o devir em nome de um passado místico. (FANON, 2008, p. 30-31)

Alguns são os elementos que aproximam esse trecho dos dilemas vivenciados por Bira. Ele encarna uma espécie de consciência estranha e inconformada em relação à sua comunidade (familiares e vizinhos) e, por essa forma de ser, se sente apartado entre os seus. Fanon utiliza a expressão “evoluído”, com aspas, mimetizando o termo pelo qual o colonialismo francês designava o africano nativo que foi educado na metrópole superando sua cultura tradicional. Ele sabe que essa “evolução” é parte do complexo de problemas, pois ela, entre outras coisas, significa uma cisão do eu com sua comunidade de origem. Seu texto aponta para dois caminhos distintos pelos quais essa cisão pode ser significada e desencadear práticas. Primeiro ela pode resultar em uma verdadeira humanidade que se reconhece como diferente,

desarmônica e aberta – algo que Fanon compreende como o sentido da identidade humana; mas há também outra atitude que, desejosa de se reconciliar com o povo, rejeita a atualidade e o devir e se fecha em um passado místico. Bira, salvo as diferenças que separam a alienação do intelectual negro em solo francês à qual Fanon se refere e a figura literária conduzida à consciência através do mundo religioso, parece se aproximar dessa segunda forma. A consciência que desejosa de se reconciliar recusa o devir e se concilia com uma imagem fora de seu presente imediato. Por isso, ele se afasta daqueles que são seus contemporâneos e retorna à ancestralidade representada por sua avó Esperança.

A atitude de Bira apreende uma contradição interessante. Por um lado, ele renuncia a relacionar-se com os seus ao identificar os processos de alienação nos quais eles estão enredados e através dos quais se veem (“ninguém tá vendo as meninas com a testa puxada, caramba? Cabeça alisada obrigatória, séculos de chapinha, humilhação diária no couro.” p. 15), por outro, ele adere a uma conduta em seu processo de desalienação na qual suas escolhas voltam-se para o passado; assim, ele se retira de uma relação com o presente, e todas as coisas (objetos materiais e as relações pessoais e interpessoais) ocupam um lugar dentro de uma ordem ancestral de matriz simbólico-religiosa. A sua cisão é com o presente chafurdado na chatice do mundo do espetáculo. Mas seu refúgio é imergir e se enclausurar no mundo simbólico preñado de mito, “absolutamente belo”, mas incomunicável e incapaz de gerar qualquer mudança sobre o seu presente.

Bira figura a imagem da pessoa enclausurada em seu corpo, mas, apesar disso, descobre (para bem) que esse não é uma fonte epidermizada de não-humanidade que se vê através do olhar distorcido do racismo. Para ele, seu corpo é “crystal recordando que ele é descendente de reis” (p. 15); através do seu corpo embebido pelo rito da purificação, descobre um novo sentido para o seu corpo-mundo, uma nova identidade apartada da atualidade e voltada para um passado místico por meio do qual ele vê o seu presente.

Se for assim, pode ser interessante observar como essa contradição é um procedimento explorado ostensivamente pelo foco narrativo. A maneira como Bira nos é apresentado configura um modo de existir no qual a coragem e a prudência são pintadas como suas virtudes. O episódio acompanha, pelo ângulo do protagonista, a maneira como ele encontra a sabedoria prática na reconciliação com o mundo simbólico-religioso. A cena na qual Bira situa-se é antes de qualquer coisa um ritual de purificação das suas paixões quando, ao se expressar, só se fazia visível entre os seus iguais de modo explosivo,

demonstrando descontrole e inabilidade em lidar com a sua diferença diante dos outros. Contudo, essa postura virtuosamente incontestada e elevada é questionada e rebaixada quando expostas a condições práticas e prosaicas da vida.

E Bira ser pacato? Findou a era da deselegância, mas Dona Esperança sabia que toda aquela hombridade de convicto flecheiro não tinha a coragem de reconhecer Lavanda, sua filha que veio da concha de Pérola, moça lá da Vila Inhamé. Lavanda germinada no motel Fecheleir. Bira dizia que a nenê já tinha família e tio digno pra ajudar, que não se acertava com a mãe, que era do mundo, que lutava para ter condição, que um dia daria tudo que preciso. Pagaria com juros a Pérola também. (p. 16)

A apatia e a hombridade virtuosa de Bira são postas em xeque na medida que sua covardia se torna manifesta ao ser dito que ele não reconhece a filha Lavanda. Mesmo assim, sua incoerência no plano da conduta é revelada e atenuada pela intimidade afetuosa e acolhedora da avó. Ela reconhece o neto a despeito de sua incoerência expressa no modo de agir. Nesse passo, o foco narrativo desloca o procedimento estilístico que se mantinha próximo à interioridade da personagem – por meio do indireto livre –, para uma distância irônica que expõe em discurso indireto uma série de explicações indicadas a partir da conjunção “que” e, pelas quais, o encadeamento de razões parece mimetizar uma justaposição de desculpas esfarrapadas, nas quais o sujeito do enunciado se enrola em seus predicados.

No parágrafo seguinte a esse trecho o efeito produzido pela estilização é revelado e arrematado em seu verdadeiro sentido: “Dona Esperança sabia de toda essa balela” (p. 16). Essa contradição entre a postura da personagem e suas ações negligentes é reforçada quando se sabe que sua filha Lavanda em outro conto é insistentemente ameaçada pela presença abusiva do tio.³² Essa disjunção entre ideal moral e prática corriqueira é apreendida e explorada pelo projeto autoral.

*

³² Para um comentário sobre a representação do gênero feminino afro-brasileiro e as práticas cotidianas de resistência nos contos do livro *Reza de mãe*, ver: “*Aquilo que nos faz humanos*”: cotidiano e resistência feminina afro-brasileira em *Reza de mãe*, de Allan da Rosa. Artigo de Cecília Paiva Ximenes Rodrigues. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 62, 2021. “Em leitura circular, o leitor descobre que Lavanda é filha de Bira, neto de Dona Esperança, personagens de “Pode ligar o chuveiro?”. Dona Esperança reflete sobre a hombridade do neto, que é valente para as brigas na rua, mas um covarde para reconhecer a filha. A desculpa do pai é que Lavanda já tem a família materna para ajudar, Pérola e o tio Riva, e que quando tiver condição ajudará (Rosa, 2016b, p. 16). Apesar da postura imoral do neto, Dona Esperança o trata com todas as regalias da casa de vó (faz doce de quiabo e sua casa é descrita como um útero). De maneira semelhante, a mãe de Pérola em “Reza de mãe” não repreende o filho Riva quando da tentativa de estupro da irmã. Pérola confessa que talvez tenha até passado “atestado de macheza pro fedelho” (p. 53). É importante observar que Rosa não se esquiva de abordar na sua narrativa as incoerências e preconceitos da própria comunidade afro-brasileira”.

O conto “Pode ligar o chuveiro?” investiga pela exposição ficcional a multiplicidade de dilemas e conflitos psicossociais de diferentes personalidades. A composição baseada na justaposição de episódios que apreendem singularidades e as expõem mediadas por condições materiais comuns demonstra o caráter heterogêneo que se pretende evidenciar e o olhar cioso de Allan da Rosa para as determinações objetivas que constituem a sua matéria à qual pretende dar expressão formal.

Nesse sentido, em outro episódio do conto (“Tem alguém com o chuveiro ligado aí em cima?”) fica patente a habilidade técnica com conseqüências formais importantes a partir das quais se busca expressar essa galeria labiríntica de personagens. Em cena se vê uma criança que assim como as outras personagens vai tomar banho. Mas a situação exemplar é difere das demais por seu traço grotesco. A cena expõe uma criança que se esfrega com água sanitária para clarear o tom de sua pele. A repulsa (do leitor “esclarecido”) aumenta à medida que se nota que tudo é conduzido na primeira pessoa, procedimento que demonstra o grau de deformidade subjetiva pela qual a criança se vê. Em fluxo de consciência, a personagem relembra a vez que tentou ver o gibi na carteira da colega. A “desgramenta”, como ela chama a colega, esconde a revista, mas deixa a protagonista apenas ver um “téquinho” (p. 12). Ela passa vontade, que só cresce quando ouve dizer que o pai da colega conta estórias de bailarina e dragão do mato. Cria-se paradigmaticamente a partir da sugestão de um termo ausente uma relação de equivalência entre pares de identificações: “bailarina” e “branquinha”, enquanto se elide o par de “dragão do mato”. O último termo é preenchido pelo leitor, mas é recalcado pelo discurso direto. Caso a personagem o nomeasse, talvez fosse um primeiro passo para a superação da violência ontológica que sofre, por isso a força do feito da elisão (que torna equivalente o “dragão do mato” e a menina negra). Esse procedimento que recalca a capacidade de nomeação do mundo da personagem também se repõe na construção que tem seu nome ocultado. Esse é o único episódio no qual a personagem protagonista não tem nome próprio. “Meu Deus, me ajuda! Ficar a princesa do gibi, a rainha do prézinho.” (p. 13), ela diz, nos revelando a íntima deformação de sua identidade. Essa deformação, porém, tem enraizamento estrutural: a cor de pele preta é naturalizada como inferioridade e monstruosidade aterradora (o “dragão do mato”).

Esse episódio contrasta com a consciência identitária com a qual o personagem Bira é figurado. Os seus conflitos pessoais e problemas relacionados a sua relação com o *outro* são justificados com base nos efeitos do racismo que sofre. Sua posição intransigente emerge

do enfrentamento permanente diante das situações adversas que vivencia. Sua caracterização autoconsciente das questões raciais e sociais são produtos de uma luta travada em seu cotidiano. O mundo para ele é de hostilidade:

Acaricia cicatrizes: brigas da rua com os piadistas da colônia. Bira, o favorito das portas giratórias. No braço as marcas das canetas que os vigias lhe enfiaram na saída. Bira espancado num quatinho de fundo de loja, o sangue repicado na sua nota de compra que não provou nada. No lombo ainda a tatuagem coagulada dos cacetes num estacionamento, no chão estirado o suspreto de furto, com as chaves da sua própria Brasília no bolso. E no gogó ainda o travo, a ironia das professoras que humilhavam com sua ignorância. Nessa vida toda não dá tempo de cuspir tanto nojo da piedade desnecessária e pontiaguda. Brio, o Bira. (p. 16)

As marcas no seu corpo dizem que não é uma hostilidade apenas contra ele, Bira, mas, antes de qualquer coisa, sobre sua condição racial e social. Esse aspecto o inscreve em traços gerais de um tipo. Ainda assim, o trecho termina assinalando sua singular autoestima (“Brio, o Bira”) que o particulariza em relação a outras personagens do mesmo conto.

Os últimos parágrafos desse fragmento do conto são preenchidos por uma atmosfera terna e acolhedora que oferece ao protagonista do episódio proteção para os seus conflitos e dilemas. Do trecho com o qual o episódio se inicia (“Em casa, é tempo de passos mudos” p. 14), em passos lentos, como se estivesse sobre as pontas dos pés, o enredo leva a personagem até chegar à casa da avó. Ele reconcilia-se com a quietude e a temporalidade lenta: “Ali o tempo dormia” (p. 17). O silêncio atencioso do neto foca nas serenas lições da avó que lhe transmite gestos de civilidade (“Ali o ninho de aprender o licença, o por favor, o obrigado, o desculpe.” p. 17).³³

Porém, a avó é exemplarmente portadora de um saber que o neto parece não vivenciar ao fechar seu corpo em um gesto de autoproteção necessária frente às cisões com o mundo. Ele aprende “a letra de canção, pontos de trabalho. [Avó] dita o seguramento de faca, como é que se passa uma cortante pra outra pessoa pegar cabo. Ensina tempos do coentro, sapiência dos fornos da vida” (p. 17). Os mínimos gestos são desautomatizados em função de uma dimensão ancestral-simbólica. Mesmo os objetos transcendem sua forma reificada: “Na estante um apoio de nuca, madeira barroquinha talhada por Vô Tebas. Nessa peroba, Esperança se trançou penteados. No cafofo há talheres de cedro, cadeiras de jatobá, fivelas de umburana, máscara gravada de pilão, trinco de imbuia envernizado em flor” (p. 17). A

³³ Vale assinalar a ambivalência desses gestos de civilidade transmitidos pela vó Esperança. Neles está contido uma dissimulação na qual, quando se está diante de um outro ligado a uma classe oposta, sabe-se negociar os gestos e compensar a situação de humilhação social em que se está enquadrado.

mão de Tebas que em outro episódio era motivo de nojo para sua filha (“A tia Ceci era menina ainda e ruminava o nojo de beijar sua mão”, o que o levou “a esfregar os dedos até sangrar” p. 11 na tentativa malograda de tirar as marcas de seu ofício da mão), para Bira é motivo de reconhecimento e dignidade: “Estilosa mão firme de Tebas na estatuêra.” (p. 17). A reconciliação de Bira com parte da sua comunidade, a partir da ancestralidade, restitui certa dignidade perdida e confere iluminação a outras situações apresentadas em diferentes episódios.

A unidade entre saber e vida a que Bira aspira é simbolizada pela figura da avó. Sua presença e a do avô Tebas são para ele como um princípio ontológico. Deste prisma, os episódios podem ser vistos como fragmentos de um sentido perdido no qual se reencontra significado simbólico na ancestralidade que os avós encarnam. A presença deles no episódio “Amaci” é central. Contudo, os demais episódios manifestam sua presença através de pequenos detalhes. Seja através de uma recordação ou de um ensinamento, os pequenos quadros atomizados convergem para o símbolo perdido (e que parcialmente cintila em sua superfície). Como, apenas para indicar, o já citado caso de Valdeci, onde os mesmos gestos de civilidade que também foram ensinados para Bira são expandidos em sua significação e passam a ser gestos negativos orientados por uma vingança. Dona Esperança ensina aos netos esses gestos, e são ensinamentos que guardam em si mesmo uma ação ambivalente de revide.³⁴

Essa ambivalência simbólica sedimentada nos signos com os quais Allan da Rosa articula a tradição e a ancestralidade de modo produtivo é um traço ostensivo do seu estilo. Ele é retomado de modo significativo ao final do episódio “Amaci”:

– A gente tem outras minas e campinas também, meu filho, gerais. Mina cristalina, fonte... E mina de pisar, dinamite de depenar o pé até o joelho.

Vó Esperança aperta forte o queixo barbado. Firma carinho. – Vou fazer um doce prucê.

Cascando laranja quem criança em Campinas mexia tacho maior que ela. Horas no melaço do fervo, borbulhava vontade mas não podia passar nem um mindinho na colher de pau. Pegou íngua de doce, mas Bira nasceu e ela retomou a mão boa.

Lava a mão, Bira. (p.17)

O saber transmitido pela avó através de um discurso cifrado cujo sentido o neto precisa desvendar parece residir na compreensão das cisões que constituem o ser. Elas estão dissimuladas na ambivalência com as quais os signos são montados. Nesse trecho final, a

³⁴ Essa ambivalência será mais adiante desenvolvida e interpretada.

acentuação “mineirês benguela” (p. 8) da avó Esperança fala sobre a polissemia da palavra “minas”. Recordando ao neto, ela mostra como sua origem é duplamente uma fonte de água cristalina e dinamite. Seu ser pode tanto brotar e fazer nascer vida quanto explodir e fazer morrer. A demonstração prática desse saber é transmitida ao leitor através da lembrança da gênese de seu neto, o qual representou para a avó a cura da enfermidade à qual a privação da vontade a levou. Agora, sua mão volta a estar boa para *fazer* para os seus. Ela parece dizer que a função guerreira e caçadora do neto (indicadas pelo seu orixá de cabeça, Oxóssi) não pode renunciar às suas funções econômicas e de cuidado que sua comunidade de origem requer. Suas mãos devem estar limpas para sujá-las novamente, e não para fechar-se sobre si mesmo. Se assim for, o corpo fechado de Bira representa uma maneira de ser enclausurada de seu mundo e petrificada diante da cisão.

A profanação do corpo fechado

Antes de voltar à enigmática figura da avó Esperança é preciso delimitar a maneira como um outro modo de uso do corpo fechado foi realizado por Allan da Rosa. Entre os contos “Pode ligar o chuveiro?” e “Costas lanhadas” se interpõe a narrativa “O iludido”, a que retornamos sob outra perspectiva. Nesse conto não há uma atmosfera ritualística-simbólica que tende a funcionalizar os signos da linguagem com uma ordem ancestral-religiosa. Como já comentamos em momento anterior, desde seu início a atmosfera que se impõe é de uma violência imediata com a qual se pretende chocar através do vocabulário fisiológico que descreve em primeira pessoa alguém que está “em espasmo de sangue, no chão, tremendo os músculos da cara” (p. 21) situado no limiar entre a vida e a morte. Logo se sabe que quem descreve a cena é Caçú, o próximo da fila a estar em tamanha humilhação, e que o “pacote inchado” “estrebuchado” é o seu irmão, com quem “dividiu beliche”. A iminência da morte não é para a personagem pior do que a humilhação de permanecer nessa vida que se vive no fio da navalha. Nada aparentemente mais distante da atmosfera simbólica-religiosa do que essa apresentação sem ornamentos e segredos.

“O Iludido” narra o *excepcional* instante de violência brutal a qual dois jovens irmãos negros são submetidos por uma tropa de policiais (para)militares. Da perspectiva do irmão mais novo (Caçú), o ponto de vista onisciente se aproxima através do indireto livre e mostra o controle psicológico com o qual o personagem vivencia seus últimos minutos. Ele

acompanha de perto toda a agonia infinita do irmão não vendo a hora de ela acabar e findar com seu sofrimento. Para ele, esse tempo sem fim é pior do que saber que esse também é seu destino. Para Caçú a morte não é um problema principal do qual ele almeja escapar.³⁵ Como se soubesse que não se escapa do seu inexorável destino, o que lhe causa espanto é sobretudo a humilhação experimentada nesse instante que antecede a morte certa. É uma particular experiência “do lado de cá da fronteira com a morte” (p. 21), ou seja, é certo modo aviltante de se viver nesses derradeiros minutos que ele recusa. Por isso, Caçú é aquele que apressa a morte do irmão (“numa faísca de respiro, Caçú voou e sentou o pé na boca de Valagume” p. 24). Tomou a decisão de que era preciso para interromper a “agonia do irmão destroçado no chão, terminar aquela bagaceira” (p.24). Essa ação da personagem foi consciente e representou parte do plano que bolava em sua cabeça para acabar com toda humilhação. Foi o pretexto para Caçú desatar sua voz e fazer uma proposta para o coronel: “você que sobe ladeira e desce viela caçando, que sabe que sempre tem uma mira apontando pra tua orelha, tu vai girar fechado e voltar seguro de onde for” (p. 24). O menino oferta ao policial o segredo para esse fechar o corpo. Progressivamente, Caçú exerce controle sobre si e posteriormente sobre a situação invertendo astuciosamente a relação de poder.³⁶

O recurso à crença popular no corpo fechado é *utilizado* para os fins do protagonista. Como última solução, espera-se em um golpe de mágica inverter o estado atual das coisas. O corpo fechado aparece no enredo como um motivo dinâmico.³⁷ A partir dele a situação é modificada alterando a ação das personagens que estão em cena. Talvez seja preciso reconstituir mais uma vez a situação inicial do conto, enfatizando seus procedimentos e acompanhar o sentido da sua transformação.

In media res somos precipitados a situação do conto na qual Valagume está no chão arrebentado. Esse procedimento técnico oculta os pressupostos causais que conduziram as personagens àquele estado. Em nenhum momento ao longo da narrativa se justifica a condição de violência em cena. Ela é um dado e as personagens estão confinadas à sua própria sorte. Nem mesmo há referente temporal ou espacial claros e distintos para precisar o momento. Falasse em três dias, cinco dias pregressos, primeira noite de refinada tortura,

³⁵ “Só queria não ser torturado e agora quer também não morrer...” (p. 26).

³⁶ Essa maneira específica de autocontrole é a forma pela qual o conto organiza o seu andamento. Esse aspecto foi destacado no excurso, aqui, nosso comentário se concentra sobre outro aspecto, a saber, aquele que diz respeito sobre a arquitetura do enredo e a sua relação com a situação da personagem. Desse modo, algumas repetições ocorrem entre o primeiro comentário e este, mas as mantivemos para não prejudicar a construção do comentário do conto cerrado em seu desenvolvimento.

³⁷ Cf. Tomachevski, “Temática”, in: *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Editora Globo, 1970.

tudo é vagamente descrito. O que predomina é a percepção subjetiva sobre os fatos que diz: “a morte que teimava em demorar minutos eternos” (p. 22). Cada fração de tempo dura uma eternidade. De igual modo, o espaço também é impreciso. Primeiro chama-o de “galpão”, mas em seguida transfigura-se num “porão”. Vale menos como categoria indicativa de espaço do que como condição de ambiência obnubilada. Suspensa, a situação é de uma espera indefinida pela morte. Cada instante é vivido por Caçú e Valagume como o aguardar eterno de uma decisão. E é o coronel quem tem esse poder de vida ou morte.

O desenvolvimento do conto até a situação se modificar é preenchido por *flashbacks*. Caçú lembra dos conselhos do irmão mais velho: “*presta atenção: nosso boletim de ocorrência a gente traz na pele e no CEP*” (p. 21); e da “represália da corporação pro assassinato de um PM no Jardim Maxixe” (p. 22) que acabou ceifando a vida de Tonho, motoboy da pizzaria na qual ele trabalhava. Mas é sobretudo a imagem paterna, afetuosa e piedosa de Valagume que surge em suas lembranças. Ainda que o irmão seja apresentado como alguém que tem culpa no cartório (p.21) e é violento, a representação tende a se concentrar nos momentos afetuosos que o irmão tem com o sobrinho e no gesto de misericórdia (p. 24) de Valagume que apesar do “gosto de submeter” (p. 23), não maltratava. As ações violentas do irmão mais velho não são perversas e não tende a sadismos. Caracteriza-se o personagem com traços humano-afetivos que são visíveis em sua relação com o outro – representação que ganha relevo ao se contrastar com a perversidade sádica da tropa de policiais. Esses recuos no plano dos acontecimentos do presente da narrativa cumpre a função de acentuar a violência excessivamente arbitraria e brutal dos policiais na medida que, ao mesmo tempo, descortiamos as “cascas quebradiças do psicológico” (p. 21) e identificamos por detrás delas um núcleo de humanidade envolvida por condições degradantes. O que se vê é um jovem comum determinado em seu modo de ser por sua situação externa particular da qual não se tem controle.

Os *flashbacks* são fragmentos que resistem a reificação ao fincar o pé em um referente humano. Sem essas exceções o que se vê é um microcosmo completamente reificado. Essa objetificação na qual a violência reduz através da linguagem fisiológica as personagens às suas funções biológicas e impulsos primários parece não dar lugar a elaboração edulcorada pela linguagem simbólica-religiosa (como se viu no episódio “Amaci” do conto “Pode ligar o chuveiro?”). Por outro lado, a situação que está em cena guarda uma analogia com a projeção fantástica da alienação de tipo religioso que, ao separar

as coisas comuns, pertencentes ao mundo humano e seus processos sociais, dos elementos divinos, localiza na imagem espetacularizada do sagrado aquilo que socialmente foi produzido pela história. Há certa dimensão espetacular na imagem de violência que está em primeiro plano. Sendo assim, as categorias analíticas que ajudam a compreender esse aspecto religioso (alienação-separação) que sustenta a situação são menos aqueles relacionados aos signos pelos quais se constrói as personagens ou a técnica de estilo e mais os procedimentos de construção da fábula.

Notou-se como a exposição da narrativa é construída *in media res*. A esse procedimento soma-se um tratamento que expõe a violência de modo direto e atroz, cuja cena lembra certos filmes que espetacularizam gratuitamente a violência. Entretanto, a objetividade é contrabalanceada pelo olhar subjetivo do irmão e a recordação comum da infância. A distância é encurtada pela proximidade afetiva. Esse procedimento poderia conduzir o leitor à compaixão se sua linguagem não fosse isenta de tonalidade patética. A frieza com que é narrada ao mesmo tempo é uma distância. No plano do discurso a linguagem tem certa objetividade meticulosa ao descrever a cena. Ela parece ser consequência de uma condição naturalizada que exige apatia das personagens em cena. Talvez por isso, Valagume ainda consiga dar algum tipo de conselho e estabelecer contrato com o irmão dentro de uma situação absolutamente degradante. Essa disposição subjetiva é tema do capítulo anterior desta dissertação.³⁸ Por enquanto, parece ser suficiente dizer que se trata da formalização de uma conduta desenvolvida pelo contato frequente de situações limites entre a vida e a morte e que exige controle psicológico dos agentes. Portanto, a distância apática e proximidade solidária são recursos expressivo-discursivos enraizados em condições histórico-sociais específicas.

Em contraste, mas sem possuir força dramática, surge no plano do discurso um conjunto de vozes que são conflituosas e opostas a situação, mas que estão situadas fora da cena. Elas parecem ter o lugar da plateia, como se interrompessem a objetividade da cena e se manifestassem. O conteúdo das interjeições possui semelhanças com os comentários que vociferam ódio nas atuais redes sociais da internet:

– *Lincha, resolve na peixeira, nem gasta munição com esses trastes!* – nossa época do povo esperneando atrás do teclado e do controle remoto, infeccionando telefone com mensagens de execução pra Deus e os coronéis – *Apartamento de bandido é*

³⁸ Remeto ao excerto desta dissertação: “*Proceder como procedimento: estilização de um modo de ser*”. p. 34

no cemitério, quintal de bandido é a vala! – Júri de internet bate o martelo na mesa e na testa, esporra na macheza do sofá. – *Se hoje eu como na gamela trincada, amanhã vai ser na porcelana!* – Multidão já balança a bandeira de proteção ao patrimônio. Um dia há de pagar seguro pros herdeiros, assinar com caneta tinteiro o testamento da mansão na praia, contratar a vigilância... um dia... é só parar de trabalhar um pouco pra dar tempo de ganhar a dinheirama toda. Milhões. (p. 21-22)

Os comentários de matriz estilística brechtiana mimetizam em itálico uma miríade de vozes, mas para delas se afastar (o ponto de vista narrativo e a visão de mundo implícita). Esse recurso tem semelhanças com as vociferações que ganharam ressonância no típico discurso atual da extrema direita e o qual foi identificado com base na estilização zoeira do conto “Unha encravada e o esmalte”.³⁹ Aqui, o contraponto entre narrador e essas vozes populares reacionárias fica explicitado na intrusão que comenta as sentenças uma a uma. O que se apreende do conjunto dessas vozes é um discurso com o qual se cultua a morte do outro.⁴⁰ Seu rito parece se agarrar na promessa de que, ao eliminar o outro, o próprio sujeito não será eliminado (“*amanhã vai ser na porcelana*” p. 22). Cabe reter desse trecho a sua posição no enredo. Pois ele, tecnicamente, parece reforçar na cena principal a propriedade de espetáculo atomizado e suspenso da vida cotidiana. Como foi dito, a ambiência da cena demonstra o caráter oculto e separado ao qual os jovens estão confinados ao arbítrio dos policiais. Ademais, a reposição de vozes públicas externas que assistem de modo passivo-interativo à imagem de tortura confirma o caráter de exceção da situação. Exceção essa que é uma condição interna à normalidade cotidiana da vida social que está representada.

De modo semelhante, a morte do motoboy Tonho também ilustra a situação. E o ponto de vista narrativo demonstra a proximidade solidária ao dizer:

Nenhum chiadinho de estação ouviu mãe e nem filha de Tonho e nem de nenhum dos outros 15 que comeram fogo naquela madrugada, do Jardim Maxixe ao Jardim Cará, no município de Sabão da Terra. Teve jornal que publicou foto do enterro, flash do desespero, capacete sangrando, mas ficou nisso que já tá bom pra vender. (p. 22).

As situações de exceção são tratadas pela mídia como imagens que independem do chão da vida e que por isso servem apenas como valor de troca.

³⁹ Remeto ao próximo capítulo “Junho, 2013” p. 76

⁴⁰ Cf. ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

Caçú e Valagume também estão enredados nessa lógica do valor-imagem; em seus casos eles são, como Tonho, força de trabalho supérflua que pode ser eliminada.

A falta de qualquer justificativa causal identificável nos procedimentos de exposição (*in media res*), a ambiência obnubilada e a agônica temporalidade sem fim são componentes que constroem uma situação que pode se caracterizar como de exceção. Pois a situação presente das personagens em dado momento esconde tecnicamente os nexos causais que conduziram a ela, e a ação fica suspensa na espera indefinida de uma decisão que a modifique. Os *flashbacks* que poderiam cumprir a função de conhecimento digressivo das elisões do evento principal são recursos que demonstram caracterizações retrospectivas dos personagens, que no caso de Caçú e Valagume, servem como referentes que os humanizam com traços afetivos. O microcosmo reificado no qual as personagens situam-se parece incorporar à forma da criação a naturalidade com a qual a violência e o extermínio da população de jovens negros nas periferias urbanas são vivenciados no Brasil.

Com isso, o desamparo social de Caçú exige dele maneiras particulares de lidar e resistir ao seu mundo. O corpo fechado é um desses recursos que é *utilizado*. Nota-se que a tradição popular de aspectos religiosos está subordinada a um sentido deliberadamente utilitarista. Esse aspecto é fundamental, pois a tradição não está apartada das contingências da vida adquirindo uma função ritualística-religiosa. Há no *uso* que Caçú faz da tradição uma dimensão lúdica ou jogo, pelo qual pretende *zombar* do coronel e interromper com o rito de sofrimento⁴¹ ao qual seu irmão e ele são submetidos (“A Caçú só cabe jogar o xadrez da sobrevivência. Se entrar no reio dessa onda defeca na calça do terror e se urina.” p. 25). Desse modo, há algo de *profanação* na tomada de decisão de Caçú.

Então numa faísca de respiro Caçú voou e sentou o pé na boca de Valagume. Essa botinada arrancou dois dentes que se entalaram na goela do mano. Caçú feito um centroavante de pebolim no bar do Quentura, sede do Zulu Futebol Clube em Sabão da Terra. Finou o irmão mais velho, findou agonia.

Foi a dinamite pra atenção dos fardados. O coronel encarou Caçú, o próximo do pau-de-arara, mas timidez nenhuma azucrinou o mais novo. Desatou a voz no volume pro galpão todo entender qual era tua panca:

– *Vacilão! Era meu irmão mais velho, me ensinou o beabá do proceder mas era vacilão. Teve os remédios dos caminhos na mão e negou. Sabia o que era da sua necessidade, mas negou. Coronel, eu tenho uma proposta pra ti, você que sobe ladeira e desce viela caçando, que sabe que sempre tem uma mira apontando pra tua orelha. Tu vai girar fechado e voltar seguro de onde for.*

A sobrancelha do majorengo inda rascunhou um desdém na testa franzida, mas havia uma fresta ali na vista que delatava seu ego, a sintonia da sua ambição.

⁴¹ Cf. Silvia Viana, *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2012.

Pinicava na alma a oferta daquele maloqueiro. Tinha que ser do quilate noventa, preço da vida, porque era nessa beiradinha que tava a biografia do rapaz, já na linha de ser embonecado pelos fardados. (p. 24-25)

Esses parágrafos segmentam o momento no qual a ação de Caçú modifica a situação da narrativa. Localizado quase na metade do conto, esse trecho divide em duas partes a narrativa. No primeiro momento predomina o tempo da agonia sem fim de Valagume. O irmão caçula calculava em sua mente uma forma de escapar de todo aquele *esculacho* (p. 22), mas ainda não tinha atitude. Interrompendo esse tempo, Caçú decide apressar a morte do irmão e findar a agonia. Esse gesto tem a sua relevância dentro do sentido da *situação de exceção* que é representada. Ele significa uma atividade externa da personagem em uma condição de completa submissão. Sua “audácia vagabunda” (p. 25) realiza um primeiro passo na inversão de poder que até aquele momento achava-se na mão do coronel. Caso se pense na definição de Carl Schmitt segundo a qual o “Soberano é quem decide sobre o estado de exceção”⁴² verá que a atitude de Caçú tem implicações importantes ao atentar contra o poder do coronel e constrangê-lo diante da tropa.⁴³ Situados, o mundo do irmão mais novo sofre uma inversão simbólica em sua divisão hierárquica de poder. Essa contraversão tem seus primeiros indícios na transfiguração de aspectos ligados à ambiência. A voz narrativa diz que “o coronel encarou Caçú” (p. 24). Timidez, sem-gracice, “voz saiu ganindo, baixinha”, eram modos pelos quais o estado emotivo da personagem era caracterizado e que sofrem alteração após sua atitude: “Timidez nenhuma azucrinou o mais novo” (p. 24). Até mesmo o “galpão” passa por uma renovação em seu sentido. Agora, ele é uma espécie de caixa de ressonância que amplifica a voz de Caçú para que todos vejam sua “panca”.

Certa habilidade que esconde as reais intenções e produz discurso dissimulado é adotado por Caçú. Nele, precisa-se justificar aparentemente a morte do irmão. Valagume é apresentado como um vacilão. A palavra conota um descuido quanto a determinadas normas implícitas. Apesar de ele ter ensinado ao Caçú essa norma de conduta (“proceder”), ele mesmo vacilou. Esse aspecto moral que requerer um justo equilíbrio parece iluminar o destino do irmão contido em seu nome. “Vala” e “gume” expressam mais do que uma individualidade dotada de nome-próprio; ela aparenta mais a propriedade de um tipo no qual qualquer descuido sobre o fio tênue de um gume conduz à vala comum, ou seja, conduz ao

⁴² Carl Schmitt, “Definição de soberania”, in: *Teologia Política*. Trad. Elisete Antoniuk Belo Horizonte: Del Rey, 2006. p. 7

⁴³ Segundo a teoria hobbesiana da soberania, um dos males que o soberano deve evitar é o constrangimento diante de seus súditos.

lugar da morte (duplamente: real, mas também simbólica) de cadáveres indigentes. Porém, sabemos que se trata de uma dissimulação retórica com a qual Caçú prepara a armadilha para o coronel.

A proposição do maloqueiro para o coronel é fazê-lo “*girar fechado e voltar seguro de onde for*”. Promete-se proteção e segurança. O ideal de um estado de segurança se casa perfeitamente com as ameaças e vulnerabilidades que a vida militarizada do coronel possui. Caçú aposta na armadilha de que é capaz de fechar o corpo do Coronel como uma fórmula mágica capaz de realizar o desejo que progressivamente é denunciado pelo militar que abraça as ilusões do malandro. E essas ilusões estão enraizadas em um tipo social que o coronel figura.

Ancestralidade e evangélico são dois traços que caracterizam o coronel. “ – *Tu tem sensibilidade, tem origem, não tem, coronel? Sabe que não é papinho. Vem da tua família também essa força, mesma fonte da minha. Tá na tua presença, na tu aura, não vê quem não quer ou não sabe*” (p. 27). Caçú ludibria o coronel com o papo de que esse tem estirpe, possui uma qualidade antepassada que o torna especial. Essa qualidade amalgama com a crença de fundamentos religiosos segundo a qual o coronel é um eleito.

Caçú ainda arando joga a semente na terra do coronel, o homem que leva o livro dos livros para as mães na volta do culto, que extermina as ervas daninhas em nome dos concílios de Deus, que teve a luz numa perseguição:

- *Um meliante sapecava quilo de tiro mas nenhum me acertava. Eu ainda era sargento. Vi um anjo cantando e empunhando a foi do bem. Anunciava a ceifa no jardim. – A revelação guiou a coragem pra limpar os pastos do rebanho. Abençoada missão de conduzir as almas pro julgamento de Deus.* (p. 26)

Esses dois aspectos (valores familiares tradicionais e religião) são compreendidos como fundamentos que legitimam uma lógica de violência e extermínio. Como um enviado, o coronel é semelhante à figura do anjo da morte de matriz velho testamentária.⁴⁴ Como conta o relato no livro de Êxodo, Deus envia na noite de Páscoa um anjo para exterminar o primogênito das famílias egípcias, vingando e redimindo o povo hebreu. De forma semelhante, opera uma teologia-política na ação e no imaginário do coronel.⁴⁵ Pode ser

⁴⁴ Sobre a figura do anjo na obra dos Racionais MC's e sua tradição expressiva musical nas periferias remeto ao artigo: *Sobre anjos e irmãos. Cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias*, Gabriel Feltran, 2013.

⁴⁵ De forma semelhante, mas no âmbito das relações sociais que constituem a realidade, Gabriel Feltran chama a atenção para componentes possíveis de serem aproximados ao plano da criação literária: “Nas etnografias recentes nas periferias, verifica-se que o movimento totalitário que impulsiona o Messias, nome muito utilizado

interessante notar que a forma retórica como o discurso narrativo é construído também se vale igualmente de uma metáfora recorrente do cristianismo. A parábola do semeador cuja recepção corrente sustenta a crença na predestinação – aspecto tido como traço seletivo e particularista da doutrina universalista da graça – é utilizada de maneira profana para convencer o dileto coronel e o singularizar de seu meio. Caçú opera dentro da lógica teológica do poder estabelecido buscando minar sua forma de controle ritualístico que o submete à humilhação.

Posto isso, a metafísica religiosa que sustenta a construção da cena da *situação de exceção* tem seu fundamento no dispositivo teológico-político segundo o qual algumas vidas são passíveis de serem aniquiladas. Por isso, o soberano é o eleito para a “missão de conduzir as almas pro julgamento de Deus” (p. 26). Entretanto, as determinações histórico-sociais que produzem essa aparência têm sua matriz prática na descartabilidade econômica que assevera penalmente que não há lugar de integração possível dentro da realidade que é representada. Por essa razão, as vozes externas à *situação de exceção*, como já foi demonstrado, torcem pela eliminação desse excedente populacional na expectativa de que elas sejam o rebanho dos escolhidos.

O ponto de vista narrativo capta neste microcosmo a guerra civil do trabalho da qual são consequências o extermínio em curso e os aspectos de racialização desse estado. O conflito de expressão religiosa é significativo de um substrato social no qual a vida de alguns é descartável na lógica concorrencial vigente que, no outro lado do espectro social, assimila camadas como diletas. Nesse sentido, é necessário permanentemente se diferenciar e se destacar de seu meio como “indivíduo”. Caçú foi visto pela tropa de policiais (para)militares como “muleque saliente”. “A curriola fardada não tava gostando mas se calava.” (p. 27). Enquanto o *muleque* ludibriava o coronel com a promessa de invulnerabilidade e exigindo a conquista de algumas compensações materiais, só crescia a perversão e o ódio da tropa: “já nem era tão justo subir o cara sem tirar um sarro, sem descarregar a adrenalina da batalha,

nas suas redes de propaganda, coloca em ação uma outra promessa redentora: limpar a cidade dos bandidos e o Brasil dos corruptos, equacionando o conflito social brasileiro através da eliminação das diferenças. A ideia de limpeza é fundamental, com toda a carga simbólica que ela traz, para quem foi considerado sujo a vida toda. Há ainda emancipação no projeto. Quem se emancipa são os jagunços frente aos coronéis, como Antonio Prata descreveu de modo acurado. O povão assujeitado por jagunços e elites não é, nesse projeto, sujeito de nada. Ele deve assistir à mudança e ser redimido, ao final da guerra “revolucionária” hoje em andamento, mantendo-se confiante e calmo. O povo apenas teria a oportunidade de viver essa comunidade redimida, chamada de “pátria cristã” nessas redes, ponto de chegada das transformações em andamento. Há uma teologia, portanto, que orienta essa teleologia política.” FELTRAN, Gabriel. *Formas elementares da vida política.*, São Paulo: Novos Estudos/Cebrap, 2020.

sem ver fulano jubilado cuspiendo a língua.” (p. 27), “Farejou o desagrado dos seus subordinados, não armavam escarcéu que a disciplina não permite, mas iam se esfolando no rancor miúdo.” (p. 28). Há certa maximização da perversidade na compensação imaginária que goza com o espetáculo do ritual de sofrimento do excluído-eliminado.⁴⁶

Na medida que Caçú exerce autocontrole e inverte simbolicamente a relação de poder obtendo um mínimo de controle da situação, ele vai se autoiludir. Primeiro, ele não quer ser torturado, depois quer sobreviver e, por fim, entrevê a possibilidade de reinar (“Só queria não ser torturado e agora quer também não morrer... Só sobreviver já não era o mais desejado, sentiu que dava para montar um castelo” p. 26-28). *Barganhou* (p. 28) com o coronel uma casa do negócio imobiliário-rentista que os *milicos* empreendiam a partir da extorsão (p.28), solicitou a providência de uma mulher de família (p. 28) e uma moto para colorir seu caminho (p. 29). Casa, família e automóvel são os bens objetificados que constituem a imaginação desejanse da personagem. Sobre esses componentes, a posição subjetiva é de alguém que deseja reinar. Esse aspecto revela como a autoconservação possível decorrente de um autocontrole estratégico não é isenta de submeter à dominação o seu diferente (– *Me providencia uma mulher, coronel, é a paga.* p. 28).

A indiferença do coronel que aceita atender o pedido do malandro é tanto mais absurda uma vez que ficam explícitas as suas motivações, que se encaixam na perspectiva teológica de seu poder: “Coronel mandou buscar as duas possantes pedidas. Deu endereço da sobrinha malcriada, que dizia que Deus não existia. Agora ela ia ter certeza. Chegou rápido, encapuzada numa garupa. Coisa fina pro machismo” (p. 29). O trecho que parece pesar a mão na verossimilhança, reforça o absurdo do caractere punitivo que constitui a personalidade e a missão do coronel. A incoerência que submete a própria sobrinha (família) é coerência com a violência de expressão patológica narcísica. O coronel deseja sobretudo a perpetuação insaciável de poder. Essa é a diferença fundamental do grau de ilusão dos dois. Enquanto parte de uma condição predominantemente de vulnerabilidade, Caçú almeja progressivamente um regime de proteção e segurança que identifica nos signos do microcosmo reificado (indicado nos bens de consumo e no valor da posse da mulher) as potencialidades ilusórias inerentes à sua liberdade. Por outro lado, o coronel não se identifica

⁴⁶ A matriz prática do processo social representado pode ser resumido na boa fórmula de Roberto Kurz sobre a nova pobreza: “A nova pobreza não surge pela exploração na produção, mas pela exclusão da produção. Quem ainda está empregado na produção capitalista regular já figura entre os relativamente privilegiados.” *O último estágio da classe média. Da pequena burguesia clássica ao capital humano universal.* Robert Kurz, 2004.

com nada que não seja o puro poder. Por isso, seu processo de seleção emana de uma fonte onipotente. A perspicácia de Caçú foi minar com outros recursos mágicos o núcleo teológico do qual depende sua legitimidade. Este é um ato profano.

O corpo fechado é um artifício que dinamiza a situação aviltante da agonia sem fim a qual Valagume e Caçú estavam submetidos. Contudo, essa dinâmica não conduz a trajetória das personagens para uma superação do destino que está dado desde o início do conto: a morte. A ação profana de Caçú que retira o poder de decisão das mãos do soberano parece significar uma espécie específica de “dignidade” ao apressar a sua própria morte, escapando (em termos) da realização perversa do gozo de seu algoz. Esse sentido não deixa de expor certa ineficiência de seu método.⁴⁷ Mas também por isso é rica em significado. Há na inevitável morte de Caçú e Valagume algo de exemplaridade em um contexto social de expectativas rebaixadas. A autopercepção de ser supérfluo implica uma disposição de sacrificar a própria vida. Dentro das condições de exceção qualquer ação é uma jogada de *risco*: “dali sairia anjo ou carniça” (p. 29). Sem alternativas, Caçú jogou com o que tinha e o que lhe restava era um verdadeiro milagre.⁴⁸ Mesmo que esse milagre reverta, afinal, na sua eliminação.

O passado e o presente: Vingança-Esperança

⁴⁷ Vale a observação crítica de Paulo Arantes sobre os limites do ato profanatório na atual configuração distópica do capitalismo: “Já não é mais assim com a espantosa acumulação e proliferação de dispositivos que vem a ser o capitalismo de controles rituais sob o qual vivemos, pois na operação de tais dispositivos o momento dessubjetivador tornou-se a tal ponto preponderante que parece não haver mais lugar para a recomposição de novos sujeitos, como no período estudado por Foucault. Havia na raiz de todo dispositivo ‘um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituíam a potência específica do dispositivo’. Por isso, a profanação poderia operar como um contradispositivo, e operar justamente pelo, digamos assim, titular de uma subjetivação conflituosa em vias de se consumir. Horizonte perdido nas sociedades contemporâneas, atravessadas por gigantesco processos de dessubjetivação, mas não por isso, que é o caminho da modernização, para recorrer a outro repertório, e sim precisamente porque a tais processos não correspondem mais nenhuma subjetivação real. A política de classes girava em torno dessas subjetivações, política cujo antagonismo constitutivo estruturou todo um campo de ‘instituições’, para voltar a falar à moda antiga. Com o seu eclipse, por falta de sujeitos e identidades reais, a “economia” triunfa sem inimigos como pura atividade de governo que visa apenas a sua própria reprodução. E governo do mais dócil e frágil corpo social jamais constituído na história da humanidade. Teríamos então tocado o fundo distópico de toda essa engrenagem, o limite do ato profanatório”. Paulo Arantes, “Depois de junho a paz será total”, in: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 402.

⁴⁸ Segundo Carl Schmitt o estado de exceção é para a jurisprudência análogo ao que é o milagre para a teologia. Diante disso, pensar em um verdadeiro milagre corresponde (livremente) à tarefa de “provocar o verdadeiro estado de exceção” dentro da regra a qual a tradição dos oprimidos nos ensina. Cf. “Sobre o conceito da História”, in: *O anjo da história*, Walter Benjamin. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 13.

“Costas Lanhadas (Revides e segredos antes do 13 de maio)”, de acordo com a organização proposta pelo projeto editorial, é o último conto do ciclo corpo fechado. Por outro lado, ele é um dos primeiros contos a ser concebido pelo autor. Foi publicado pela primeira vez na coluna de Allan da Rosa para a *Revista Fórum* em abril de 2013. Três anos o separam de “Pode ligar o chuveiro?”. Como obras individuais o tema do corpo fechado é elaborado de maneira distinta nesse ciclo de contos. Mas não por isso eles deixam de se articular a uma estrutura de significado. Cada um dos contos possui relativa autonomia, mas, ao articulá-los a partir da maneira como seu tema é desenvolvido enquanto elemento interno e compará-los, emerge um mundo simbólico peculiar. De modo que o leitor ao acompanhar o encadeamento sucessivo dos contos, chegando ao fim, é conduzido a uma leitura renovada dos contos iniciais a partir das descobertas de novos elementos fornecidos por esse último. Desse ponto de vista, “Costas Lanhadas” é especial uma vez que se faz como *um princípio* com o qual se ressignificam elementos que estavam espalhados nos contos anteriores. Isso ocorre não apenas porque o autor experimentou diferentes usos da tradição mágico-religiosa de matriz afro-brasileira em torno do corpo fechado, mas sobretudo por aspectos formais internos em que é possível identificar nesse último conto um princípio formal (como veremos ao longo desta seção).

A fábula se passa no interior paulista nas “décadas antes do 13 de maio” (p. 31). Nesse contexto social repleto de levantes e revoltas de pessoas escravizadas contra seus senhores, o foco narrativo pinça a história de dois homens escravizados vindos de Santos para o interior oeste de São Paulo. Quando eles se sentaram à sombra de uma mangueira após o exaustivo trabalho, ambos foram acusados de levante por seu senhor. Logo trataram de amarrar um dos “rebeldes” e preparar as chicotadas como forma de castigo “por tramar a morte de seus amos e a queima da fazenda” (p. 32). Carrasco, juiz e acusador personificam-se num mesmo “sinhôzinho”. Esse, em sua “justificada” paranoia, açoitava quem estava em seu caminho até chegar a um dos escravizados amarrado. De longe, no beiral da janela da Casa Grande, estava a sinhá com seus vestidos de cambraia e casimira (p. 32). Enquanto descia “as chibatadas despejava uma ladainha sobre a ingratidão e o peso de administrar o mundo”; ao mesmo tempo, o “negro mais velho” soltava um canto sussurrando em vez de “gritos de dor”. Quanto mais força e xingamentos do senhor, mais o angola chia ameno e ritmado. As vozes travam uma espécie de luta simbólica enquanto aparentemente o corpo cativo está completamente dominado.

A aparência, no entanto, pode ocultar segredos. Aconteceu que, após as trinta vergadas de lição, o “barão” viu que as costas do angola estavam intactas. Não compreendendo o que viu, injuriou-se com toda força e medo, preparando-se para desancar mais uma vez. Mas uma voz dissonante desarranjou seu mundo. Então correu atrás do berro que vinha distante da Casa Grande. “Ouvii uma longa agonia de último respiro”. Então viu “as costas lanhadas e arregaçadas da senhora dona, que tombou gemendo no chão empoçado de vermelho.”.

Esse conto se organiza em duas partes. Na primeira, a voz narrativa em terceira pessoa apresenta as condições da ambiência histórica e espacial onde o evento transcorre. O procedimento técnico é o da moldura-narrativa. Contam-se aspectos mais gerais que compuseram a vida social antes do 13 de maio. Contudo, a perspectiva histórica se vale de um olhar cioso às dimensões subjetivas que constituem a história. É o modo como o cotidiano é vivenciado, os sentimentos de medo, terror, ira e sonho que fizeram parte da representação dos indivíduos e sua experiência social que definem o cenário. Desse modo, a ambiência é construída como um local de conflitos e tensões entre senhores e escravizados. Nessa situação social, o foco narrativo seleciona uma das inúmeras histórias de revolta. Daí a segunda parte ser a história que ilustra a moldura narrativa e que particulariza os efeitos mais gerais da primeira.

Ainda nessa primeira parte o material mobilizado é de conteúdo histórico preciso. Refere-se à realidade precedente ao 13 de maio de 1888. O período pré-abolição é um terreno ainda hoje em disputa.⁴⁹ A historiografia mais recente tem buscado renovar o olhar para esse momento ao trazer para o primeiro plano os conflitos e tensões que constituíram a vida social daquele período. Superando leituras que deixaram de notar os processos da vida social e seus impactos relativos à abolição, a história social tem identificado uma miríade de situações protagonizadas pela agência de escravizados, ex-escravizados e abolicionistas. Esse processo social contrário a uma visão vazia e unilateral da história é um fértil material (manancial) para a imaginação criativa atual. Essas transformações sobre a compreensão histórica do Brasil é um elemento que tem consequências importantes para o mundo da literatura de ficção. Não por acaso, parece que parte da literatura contemporânea interessada nesse assunto se alinha a essas novas compreensões para inovar em aspectos significativos.

⁴⁹ Apenas para indicar um estudo circunscrito ao contexto da abolição, conferir o interessante prefácio de Matheus Gato ao livro *O 13 de maio e outras estórias do pós-abolição* de Astolfo Marques (2021).

Como parece ser o caso de romances como *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves e *Torto Arado* (2019) de Itamar Vieira Junior. Uma primeira consequência técnica ocorre na temática e na construção da personagem. A visão segundo a qual os escravizados são sujeitos ativos na história fomenta a criação a tratar as personagens de maneira muito mais ativa e complexa, liberando o discurso ficcional de tonalidade apenas patética. Ao mesmo tempo, a proximidade entre matéria histórica e ponto de vista é encurtada através do plano narrativo que constrói uma espécie de discurso de tipo peculiar. Nele, narrador e personagem fundem-se na tessitura do discurso buscando uma voz em comum. Essa continuidade e atualidade discursiva vinculam-se em uma noção importante de ancestralidade. Noção que se torna possível na medida que algumas desigualdades sociais são compartilhadas em uma experiência semelhante.⁵⁰

Esse último aspecto é verificado em “Costas Lanhadas” na passagem da primeira parte para a segunda. O discurso que até então era em terceira pessoa é substituído pela primeira:

Nossos avós seguiam varando rumo com os pés sempre descalços, mas agora levando nos ombros os sapatos que só gente livre podia ter, já que o pé não aceitava mais correias e apertos depois de uma vida pisando a sola direto no chão. Nos ranchos de meio de caminho, nas hortas novas, nas curvetas e nos becos urbanos onde se vendiam doces, se barbeava ou se carregava baldes e bacanas marcando o ritmo no lombo, rodavam as histórias dos acertos de contas com os fazendeiros. História sem dó. (p.32)

O “nós” aproxima matéria histórica do narrador. É o elemento de mediação através do qual o discurso opera e modula a distância e traz aproximação reflexiva. O narrador que não pertence ao tempo em que a ação transcorre vincula-se a ela a partir do ponto de vista da experiência ancestral.

Soma-se a isso o sentido de revide enquanto traço definidor da ação desses personagens antepassados. O narrador recorda, ao narrá-lo à maneira de um historiador, um conjunto de trabalhadores que desempenhavam diferentes funções (vendedores de doces, barbeiros, carregadores de água) e que ocupam locais variados na vida econômica. A mediação histórica elaborada através da ancestralidade resgata ao presente enunciativo o significado ativo de luta cotidiana desses sujeitos. São eles que preenchem o sentido expresso pela sentença “história sem dó”. Também aqui, usa-se o procedimento metonímico na imagem do pé para representar a atitude de recusa e insurgência contra a condição de

⁵⁰ O ponto de mediação é certa perpetuação de uma lógica de humilhação permanente cuja dominação é representada do ponto de vista da dominação pessoal.

exploração (“já que o pé não aceitava mais correias e apertos depois de uma vida pisando a sola direto no chão” p. 32).

O discurso literário apreende diferentes mediações através de sua forma. A primeira que se notou é a matéria social-histórica dos escravizados elaborada a partir de um narrador distante daquele tempo, mas que permanece próximo ou vinculado àqueles que torna protagonistas (os escravizados) por meio de uma experiência que, sob diferentes injunções, lhes é comum. Sob o signo da ancestralidade tece uma narrativa que faz reincidir no presente enunciativo as histórias de insurgência e revolta.

Mas também do ponto de vista da relação espacial a forma literária fechada no espaço geográfico do interior paulista borra suas fronteiras e cria uma ambiência que se constitui como um microcosmo da situação mundial do capitalismo. Por isso, Capivari ou Campinas não são referentes apartados de relações sociais mais amplas. São mesmo parte de um processo que se dá as costas dos sujeitos estão encerrados no local (mediação possível no nível da consciência narrativa). É importante ressaltar esse elemento da criação porque, ao mesmo tempo que se destaca o processo conflituoso e tenso protagonizados pelos sujeitos que vivenciam o cotidiano local da exploração do regime escravista, também se pretende mostrar como seus pressupostos dependem de relações sociais de dominação (no nível do desenvolvimento capitalista) que não se apresentam de modo imediato. É dessa maneira que a história encaixada ao particularizar o processo social mais amplo na história dos dois escravizados inicia fazendo as mediações com esses pressupostos relativos à ordem mundial. “Era nesse clima que, numa tarde em Capivari ou em Campinas, dois homens subidos de Santos...” (p.32). O trânsito de mercadorias indica a conexão com o mercado mundial então escoadas no porto de Santos.

O trecho com o qual se inicia a história de revide do “negro mais velho”, amarrado e açoitado, também parece se inscrever na tradição de histórias populares nas quais o referente histórico se esvanece e se aproxima do tempo e espaço difuso característico do conto de fadas.⁵¹ Nesse sentido, a indefinição do espaço geográfico indica importância menor em proveito, sobretudo, da memória de luta e vingança que o ponto de vista busca ressaltar. Por outro lado, também não se constrói um discurso que pretende reativar a verdade objetiva do

⁵¹ De maneira correlata Edu T. Otsuka observa a propósito de *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida a coexistência, no modo de narrar do romance, entre a dimensão histórica e a-histórica. Cf. OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2017, p. 23.

evento narrado. Trata-se de um discurso desenvolvido sob o signo da experimentação no qual a história social é material artístico. O conteúdo histórico da narrativa é medido e atualizado por seu valor simbólico de insurgência contra o senhor. A história social é transfigurada através da ficção, e neste caso, da ficção maravilhosa cujo fundamento simbólico é de matriz africana (o “canto sussurradi”, “o chiado ameno e ritmado”). Por isso, a história que antecedeu o dia da abolição no Brasil é elevada à forma simbólica.

O autor, que é historiador de formação, já havia explorado esse tema de maneira distinta em outro conto. Em “Breve história do veneno paulistano. Apenas um viés”, publicado em 2004, na *Caros Amigos/Literatura Marginal* nº 3, Allan da Rosa sumariza o processo de formação urbana de São Paulo enfatizando a relação de exploração econômica e política. Nessa espécie de crônica histórica, o ponto de vista desde a perspectiva das periferias apreende as formas de organização e luta que subsistem no cotidiano. Já nesse conto de 2004, nota-se como o autor procura reelaborar a história conjugando ponto de vista narrativo desde a perspectiva das periferias urbanas, uma continuidade histórica mediada por uma noção de ancestralidade e crítica social. Entretanto, o que parece ser novo em “Costas Lanhadas” é a presença apurada de um estilo que incorpora esses componentes em um discurso que modula tecnicamente o ponto de vista. Para se ter uma ideia, veja-se o trecho de abertura da narrativa mencionada:

São Paulo lá pros idos de 1800, até o 13 de maio de 1888 (quando soltos os dez por cento de negros que ainda eram cativos e tiveram que sair pra viração, sem nenhum apoio, na ebulição da escravatura), já tinha os homens e mulheres chamados de peças, interessando se tivessem bons dentes, músculos e curvas, e se agentassem pancada. Urbana, a escravidão já suava e cantava nas esquinas pedregosas, se misturando com outros miseráveis “livres”. Os ancestrais já tavam na ripa, de gingado e na instiga. Os fazendeiros cafeinados, bebendo do preto fervente, se estimulando mas também gelando, já ganhavam a lança das pernadas, mocambos e conspirações. São Paulo nem se destacava como hoje no país, nem era a cidade que tinha mais gente. Mas o Controle já incluía a miguelagem na informação. O plantio de café no Estado (naquela época província), amparado pela terra boa, localização melhor e pelo castigo, foi o que impulsionou SP. Até então não tinha barões e os zuados. Daqui, por exemplo, pela miséria debandaram os bandeirantes, pra caçar e assassinar indígenas e quilombolas, pra achar as pedras brilhantes. (ROSA, 2004, p. 8)

O procedimento sumariante se desenvolve ostensivamente com movimentos sinópticos que procuram à exaustão abarcar a dinâmica social. Gingando sobre os polos contrários do conflito social, o ponto de vista não é neutro, mas expõe sua perspectiva ideológica. Aliado aos ancestrais que já estavam na lida, o narrador recorrentemente reitera a expressão “já” indicando continuidades entre passado e presente e que vão demonstrar o vínculo do passado

com a matéria histórica do presente. Ou, antes, convocando o passado para entender o presente.

Em comparação com “Costas Lanhadas”, em “Breve história do veneno paulistano. Apenas um viés” há um excesso de pormenores históricos apresentados por uma linguagem mais denotativa, que será contrastada em “Costas lanhadas” por uma forma mais acentuadamente conotativa, oblíqua e focada nas emoções. Esses traços compõem o sentido de transfiguração simbólica a partir do qual se elabora a matéria histórica. Assim, o conto se inscreve em um plano que não é o da representação histórica imediata. Ele recupera a história a fim de reinventá-la. Nessa concepção os signos legados da tradição místico-popular de origem afro-brasileira são elementos com os quais a forma literária opera por meio da refuncionalização. Esse procedimento técnico se vale das práticas cotidianas de luta legadas da tradição-ancestral para colocá-las em relação (mesmo que implícita) com as condições atuais que caracterizam a vida da população negra periférica, de modo a constituir novos significados para as possibilidades da insurgência.

Para André Jolles (1976), a narrativa-moldura é como o oceano. Na situação analisada por ele da forma simples do *caso* cada um desses relatos exemplificaria o conjunto de normas explicitados na moldura-narrativa. Para medir por contraste as diferenças, essa noção oceânica ajuda na compreensão do procedimento adotado por Allan da Rosa. A tradição é como o seu manancial simbólico que se atualiza com base no presente. Nesse caso, a moldura-narrativa não expõe os caracteres normativos, as regras, mas sua fonte de imagens e símbolos. A partir daí se exemplifica com situações. Suas potencialidades são realizadas pela imaginação criadora. Por isso, a história encaixada é um produto do trabalho ficcional que particulariza a experiência histórica. As mediações entre esses dois níveis operam por analogia.

*

AQUI TÁ GOTA A GOTA!

Bisavó, Dona Esperança reza pra comer, sem ódio, apenas saudando a natureza e os trabalhadores que encaminharam comida pra sua mesa. A bisa carrega seus 77 anos e é Aquário, mas podem ser 79 e Capricórnio. Desde Bálsamo, seu arraial de nascença, até o cartório de Água de Ferro era tanto chão que registrar ficava pro talvez. E quando seu pai arriou da sela pra tirar o documento, lá não permitiram o nome escolhido pra certidão: Vingança. O nome desejado por todos meses de barriga de mãe: Vingança. Não pode ter nome assim no documento.

O pai, seu Avelino Lubango, já tinha visto um malungo derrubar uma barona em poça de sangue só com arrepio de palavra benguela, só no golpe de saliva. Força de oração. Ele arrenegou a censura do escrevente mas teve que bailar o

pensamento e calar, nem lhe deram chance pra retruco. Manda quem pode, obedece quem tem juízo. Com o tempo achou melhor o veto, assim não escancarava o desenganço do fio, ficava feito cobra em tóco véio. E dentro de casa sempre chamou a menina de Vingança, carinhoso.

No banho às sextas-feiras, Dona Esperança recordava do pai. No fim da lavação, ela deixava só pingando o nome na cabeça, uma a uma cada bolinha d'água, cada gota era uma voz chamando Vingança no detalhe na orelha, uma lembrança pingando no nariz, um cristal da voz do seu Avelino emaranhando no cabelo, outro fio d'água na nuca. Dona Vingança guardava sua caminhada e limpava o cultivo. Numa gota cabe o mar.

Por fim, escorrendo no vale, um pingo entre os seios. No peito mas não no coração.

Vó Esperança! A senhora já fechou a água? A Tia Ceci tá lá embaixo querendo lavar as crianças...

Pode banhar sim, menina. Usa o sabão que eu fiz.

Sabão caseiro. Tem soda cáustica, óleo, pinho e cinzas da criação que morreu, cadela cremada em segredo. Ofertou a cuia com moedas e uma vela na beira do rio. Não vai mais ter bicho, é muita agonia quando se fina um.

(p. 13-14)

No episódio de “Pode ligar o chuveiro?” em que a personagem Esperança é central (“Aqui tá gota a gota!”), apresenta-se de maneira clara o princípio formal que organiza a lógica desse ciclo. Por essa razão, a avó não é uma personagem identificada apenas em situações particulares, mas ela estrutura simbolicamente uma forma de coerência para a qual os significantes da tradição negra periférica são mobilizados. Porém, esse *locus* formal só é capaz de reunir em torno de si esses diferentes elementos e serem repostos na atualidade na medida que ele também é suficientemente dinâmico e contraditório. Com efeito, a avó foi concebida sobre o signo da contradição.

O primeiro parágrafo inicia assinalando a posição que ela ocupa dentro da família (“Bisavó”). Esse elemento sutil é importante porque indica a mobilidade da nomeação da personagem em relação ao ponto de referência a partir do qual se narra.⁵² De fato, esse aspecto que diz respeito ao ponto de vista narrativo revela a dificuldade de sua apreensão unívoca na medida que o procedimento de construção do foco narrativo modifica-se tecnicamente sem apresentar um ponto fixo.

Seja como for, nesse episódio a relação entre bisavó e bisneto-narrador cumpre a função de formalizar uma experiência em comum que permanece viva enquanto memória, uma vez que é dessa última perspectiva que o episódio é contado. Também por isso, os

⁵² Em outros episódios ela é caracterizada como avó. Esse elemento da construção literária indica a mobilidade do foco narrativo em relação à mesma personagem que se altera de acordo com o protagonista que está no quadro. Como por exemplo, nos episódios “Tem alguém tomando banho aê!?” e “Amaci”.

entrecruzamentos que também são de gerações e tempos históricos distintos tornam-se simultâneos por meio de uma noção própria de ancestralidade.

Mas a ambivalência enquanto elemento formal que define a própria personagem parece ocorrer principalmente no fragmento de história sobre seu registro civil. A imprecisão quanto ao seu dia de nascimento se deve às dificuldades relacionadas ao trajeto que separam o “arraial” no qual nasceu (“Bálsamo”) e a localidade do cartório mais próximo (“Água de Ferro”). Por esse motivo, seu pai condicionou o registro da filha, que “ficava pro talvez” (p. 13), isto é, à conveniência forçada que o obrigaria a ir até a distante cidade. Essa imprecisão que cria dúvida sobre a idade exata da bisavó (77 ou 79 anos) é reforçada pelo conhecimento esotérico-popular que identifica seus possíveis signos de nascimento: aquário ou capricórnio. Mas essa forma de conhecimento concernida a um modo de vida, cuja formação é constitutivamente depende de uma visão místico-religiosa da realidade, assinala para a certeza depositada mais nos astros e ao mesmo tempo a desconfiança quanto aos aspectos relacionadas à sociedade civil juridificada. Isso não é por acaso. Pois, quando “seu pai arriou da sela pra tirar o documento, lá não permitiram o nome escolhido na certidão” (p. 13). A despeito dos traços que caracterizam o personagem como homem-livre (a liberdade de registro jurídico e a simbologia em torno da posse do cavalo), esses não foram elementos suficientes para assegurar a liberdade total de escolha. Essa construção narrativa reforça, por contraste, certos limites entre a expressão subjetiva da personagem (vontade) e a norma instituída. Por outro lado, esses aspectos factuais estão subordinados a um aspecto insólito do nome que se almejava: Vingança.

A adoção desse substantivo como nome próprio surpreende por seu caráter insólito. A reiteração do nome denegado no plano jurídico é graficamente antecipado, também duas vezes, pelo sinal de dois pontos. Isso estiliza o ritmo de repetição frequentemente adotado por Allan da Rosa, o qual é cheio de significado. Durante o período em que Vingança era gestada, todos os meses, seu pai desejava: Vingança. O estatuto de nome próprio ao sentimento o inscreve no domínio do simbólico. A repetição organiza-se segundo uma elaboração desejante de futuro. Tanto parece ser isso que, ao leitor saber da interdição do nome escolhido para a certidão, imediatamente retornamos ao início do parágrafo no qual fomos apresentados ao nome de registro: “Dona Esperança”. Impressiona a construção

técnica desse parágrafo que se vale de frequentes repetições⁵³ para deslocar-se do mesmo, do idêntico, e produzir através da oposição significados que se entrecruzam. Esse procedimento que refuncionaliza os símbolos herdados da tradição e o atualizam conforme a realidade material dá o grau da criação estética.

Essa relação com o passado no episódio é tematizada a partir da recordação. No terceiro parágrafo, descobre-se que as lembranças são rememoradas pela personagem no banho (“No banho, às sexta-feiras, Dona Esperança recordava do pai” p. 14). Portanto, a primeira história da origem de seu nome e a outra contada no segundo parágrafo são fragmentos de reminiscências tecidas na trama que simboliza a personagem e sua constitutiva encruzilhada.

Essa encruzilhada é estrutural e pode, nesta leitura, organizar um conjunto de contos. Sabe-se que numa leitura cruzada novos sentidos são construídos a partir dessa personagem. A contradição do personagem Bira fica exposta quando a avó entra em cena revelando como a sua nova atitude de silenciar e não brigar não implica cuidado efetivo com sua filha Lavanda. Ao mesmo tempo, o leitor que conhece outros dois contos do livro *Reza de mãe* sabe que a consequência do abandono paterno é parte do destino de abusos da personagem Lavanda (em “Reza de mãe”) e que a figura pública do tio-abusador é a de um tipo heroico nos campos de futebol de várzea (em “A torcida que levanta derruba”). Mas no que diz respeito ao entrecruzamento de contos em torno do tema do corpo fechado, a história revelada em “Costas lanhadas” emerge metonimicamente na lembrança de Vingança-Esperança. Esse modo como a história vem à tona é fundamental.

Retomando, uma leitura do livro segundo a organização e seleção autoral apenas fornece uma noção global dessa história depois de passar pelo conto “O iludido”. “Costas lanhadas” é o terceiro conto da coletânea. Por isso, a maneira como a história se manifesta é enquanto fragmento cuja conexão imediata com a totalidade de sentido é subtraída. Contudo,

⁵³ Essas repetições que se abrem à contradição parecem estar anunciadas desde o subtítulo: “Aqui tá gota a gota!”. A expressão que conota uma repetição que pode remeter a uma espécie de escassez implode esses limites quando visto a partir da máxima que caracteriza o proceder de Dona Esperança: “Numa gota cabe o mar”. Sobre isso retornaremos mais adiante, mas é importante assinalar que a maneira como sentidos opostos ou ambivalentes são frequentemente relacionados pelo autor não se enquadram em uma concepção de dialética na qual os momentos opostos são superados em uma síntese. Parece operar um processo dialético no qual a contradição é estabilizada em imagens e as relações entre elas são feitas por ilações imediatas. Essa noção de dialética (negativa?) aproxima-se em alguma medida da noção benjaminiana de imagem dialética. No entanto, interessa menos aproximar a noção benjaminiana dos procedimentos de Allan da Rosa e mais identificar como um conjunto de problemas materiais foram transfigurados em uma construção formal que expõe contradições históricas pertinentes.

ele pertence aos fragmentos que emergem na descrição da lembrança da bisavó. Ele cumpre uma função dentro dessa narrativa segundo a qual a “palavra benguela” (p.13) do “negro mais velho” (p. 32)⁵⁴ é uma história transmitida por seu pai, Avelino Lubango, à filha. Ao mesmo tempo é uma história legada e contada pelo narrador-bisneto. (Num fragmento, cabe a História.) Uma história de vingança “só no golpe de saliva” (p. 13). A palavra possui um aspecto mágico. Ela estabelece uma relação imediata com a qual desejo de vingança e realidade se realizam. Mas a sua sobrevivência no presente permanece como segredo, como fragmento oculto que a palavra poética procura exprimir. É dessa perspectiva a narração em “Costas lanhadas” e nesse episódio. Por isso, o discurso literário torna-se o terreno da ancestralidade, o local da mediação e da exposição dos impasses. A história do *malungo* é recordada como um exemplo de vingança imediata (“uma tormenta de legítima defesa e de vingança, nem sempre comida fria” p. 31), mas sua forma de exposição é vivenciada em outro ritmo. É como se só restasse dessa experiência, no presente, a exposição cifrada através do dito que assevera que vingança é um prato que se come frio.

É nesse sentido que as recordações são análogas à imagem da “gota a gota”. Aquilo que em um conto aparece na imagem da tormenta, aqui aparece sobre o ritmo meditativo e introspectivo da recordação que percorre lentamente o corpo:

No fim da lavagem, ela deixava só pingando o nome na cabeça, uma a uma cada bolinha d’água, cada gota era uma voz chamando Vingança no detalhe, na orelha, uma lembrança pingando no nariz, um cristal da voz do seu Avelino emaranhando no cabelo, outro fio d’água na nuca. Dona Vingança guardava sua caminhada e limpava o cultivo. Numa gota cabe o mar. (p. 14).

O mar está contido numa gota. Do ponto de vista da composição, é o fragmento que contém seu contorno mais geral, mas quando se revela esse contorno, histórico pessoal, volta-se ao fragmento com um sentido renovado. Uma leitura alegorizante do fragmento pode deixar de identificar a unidade simbólica pelo entrecruzamento das narrativas. Mas essa unidade paradoxalmente só é possível na medida que a interpretação adota um princípio formal que supõe os contrários.

A voz de seu Avelino prisma sobre a cabeça de Dona Esperança-Vingança emaranhando-se em seus cabelos, outro fio d’água desce sua nuca. É uma repetição de gotas que tomam diferentes caminhos. Todas prescram o sentimento de vingança que lhe foi transmitido e que a constitui. Mas em nada esse sentimento adere a uma acepção patológica de

⁵⁴ A justaposição de citações de contos distintos repõe a forma como as narrativas se sobrepõem.

ressentimento. A repetição do passado, aqui, não parece ser dessa ordem. Talvez por isso, depois de encerrar o trecho acima citado de maneira lapidar, o narrador acrescenta: “Por fim, escorrendo no vale, um pingo entre os seios. No peito mas não no coração” (p. 14). A vingança percorre o vale, mas não tem profundidade o suficiente para produzir rancor. É um detalhe, fruto da elaboração da linguagem, com o qual se cria um mundo simbólico peculiar. As palavras de Dona Esperança não são de ódio (“sem ódio” p.13), mas de vingança. A diferença parece estar na expressão “vinga” contida nessa palavra. Numa gota, cabe o mar.

É nesse sentido que o episódio se encerra portando uma espécie de saber prático aparentemente banal: “Sabão caseiro. Tem soda cáustica, óleo, pinho e cinzas da criação que morreu, cadela cremada em segredo. Ofertou a cuia com moedas e uma vela na beira do rio. Não vai mais ter bicho, é muita agonia quando se fina um.” (p. 14). Cumprir com as obrigações e saber vingar mesmo quando a situação é de agonia.

III. (Junho, 2013)

*“só através da diversidade e não da
unidade que o enigma promete, talvez de
um modo ilusório. O enigma é saber se a
promessa é fraude.”*

Theodor W. Adorno

*“Eu sei, você sabe o que é frustração,
máquina de fazer vilão”
Racionais MC's*

Em junho de 2013 uma sucessão crescente de manifestações que reivindicavam a diminuição imediata da tarifa do transporte público e o direito à livre circulação pela cidade, irrompeu e desestabilizou o cenário político da vida social brasileira tornando-se um acontecimento político incontornável para a compreensão da vida social contemporânea. Em retrospecto, essa afirmação que privilegia um acontecimento parece exagerada uma vez que os acontecimentos que sucederam junho de 2013 são de uma profusão vertiginosa que intensificaram a mudança de coordenadas sobre a realidade contemporânea tornando quase impossível a eleição de um único evento fundamental.⁵⁵ Apesar disso, muito das discussões sobre a série de acontecimentos recentes refere-se a junho como um divisor de águas. Para alguns, esse foi o acontecimento que realinhou a vida social para uma espécie de retorno ao autoritarismo após um período de estabilidade democrática. Para outros, junho demonstrou a incapacidade da política instituída em abarcar as demandas da base da sociedade, o que colocou na pauta do dia as insuficiências de suas práticas e a exigência de uma autocrítica. A despeito das posições políticas diversas e as disputas sobre o seu significado histórico-político, junho figura na experiência social brasileira como uma espécie de *enigma*.

A literatura não tem a tarefa de explicar ou mesmo solucionar os impasses do cotidiano vivido, mas ao mesmo tempo ela incorpora seus dilemas e, sem ter uma intenção

⁵⁵ A vertigem local associada à conjuntura política e social contemporânea do Brasil pode ser delineada desde junho de 2013 pela ascensão da chamada nova direita, o impeachment de Dilma Rousseff, o assassinato da vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes em 2018 e as eleições para o cargo executivo federal nesse mesmo ano. Todos esses eventos desencadearam reações políticas de parte da sociedade civil em nível nacional.

declarada, muitas vezes, repõe esses mesmos dilemas em configurações diversas daqueles imediatamente experienciados no dia a dia comum. É nessas novas configurações que reside o caráter enigmático da criação. O conto de Allan da Rosa que aqui se analisa e interpreta traz para a nossa leitura do livro o enigma de junho de 2013. É sob o signo cifrado de junho de 2013 que se enxerga a opaca matéria social contemporânea transfigurada em forma literária. Isso não significa dizer que se busca ver o “Brasil contemporâneo” a partir da criação de Allan da Rosa, mas sim como essa experiência contemporânea configura-se em *Reza de Mãe* e como ela possibilita novos olhares para o processo histórico-social sedimentado na forma.

O conto “Unha encravada e o esmalte (junho, 2013)” foi pela primeira vez escrito e publicado para a sua coluna “À beira da palavra” na Revista *Fórum* ainda no calor do acontecimento (21 de junho de 2013).⁵⁶ Com poucas alterações, o texto é publicado na coletânea em 2016. A data, que então não compunha o título, soma-se a ele circunscrevendo a criação ao seu referencial temporal. Mas a subtração do dia (junho, 2013) confere à data um aspecto particular no qual sua determinação do tempo prosaico é transfigurada na experiência elevada a símbolo, como se o tempo cotidiano fosse suspenso. De certa maneira, o conto representa na sequência da coletânea essa interrupção.

Cada um dos contos que compõem a coletânea lida intensivamente com situações exemplares.⁵⁷ Elas estão circunscritas ao universo simbólico de matriz afrodescendente e as condições sociais e psíquicas desenvolvidas na relação diária com os problemas da vida urbano-periférica. De maneira que, na leitura de cada um de seus textos, encadeado um no outro, o efeito obtido é de um complexo panorama dos modos de ser da população negra periférica. No contato íntimo com as personagens a sensação é a de que em suas trajetórias – que poderiam ser a de qualquer um, mas não o são, dadas as condições materialmente específicas – o curso da vida está completamente impelido pelo processo histórico. A imagem que expressa sua unidade é a de uma procissão penitente à qual as personagens e

⁵⁶ A coluna durou de março de 2013 até março de 2016. Nela, Allan da Rosa publicou alguns de seus textos literários, mas sobretudo publicou textos de ocasião. Para a leitura do conto e outros textos ver: <https://revistaforum.com.br/author/abeiradapalavra/>

⁵⁷ Remeto à definição de Alfredo Bosi: “Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo. Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra.”. Bosi, Alfredo, *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix. p. 7.

suas ações estão enquadradas e que acompanhamos com rosário em mãos.⁵⁸ Daí um estilo e ritmo ágil e ligeiro que parece se antecipar à próxima frustração sem perder a confiança.

Entre parênteses, junho de 2013 no subtítulo parece assinalar para a simbólica experiência ambivalente de promessa e frustração. Muitos dos que foram às ruas acreditaram que o estado de coisas poderia se transformar. E mudou, mas não para melhor. Pelo menos não para muitos daqueles de onde o autor extrai sua matéria. E talvez sejam esses aqueles que vivem permanentemente o negativo da promessa. Desde a voracidade na qual se deu a ilusão desenvolvimentista e seus efetivos resultados sociais,⁵⁹ dentre os quais se insere a origem histórica das periferias-urbanas, as populações pobres vivem essa agônica procissão.

O conto “Unha encravada e o esmalte” não narra uma única situação. Mas a desloca para sua ambiência e apresenta pela diversidade de fragmentos vozes que refletem o acontecimento. Esse procedimento fundado na montagem possibilita uma multiplicidade de perspectivas em torno de junho de 2013. Exige-se a leitura atenta sobre seus fragmentos e é na variedade de representações que se apreende o seu sentido. Ela é codificada numa sequência enumerativa de metonímias do corpo humano. Tentando apreender seu sentido, nosso texto decompõe sua forma em alguns elementos. Inicialmente procura-se compreender o princípio de construção pelo qual a matéria é organizada. Em seguida, a maneira como o foco narrativo atua e estiliza seus componentes. A compreensão de seu estilo é fundamental na configuração de um ponto de vista social específico sedimentado na linguagem. Num terceiro momento, comenta-se o recalque cometido pelo título do conto ao projetar uma estrutura binária na composição fundada numa estrutura terciária. Aprofundando a leitura desse terceiro termo reprimido pelo título mas caracterizado no conto, desenvolvem-se alguns aspectos interpretativos daí. Como gostaríamos de demonstrar, o sentimento de frustração vinculado ao processo histórico que se manifestou em junho trouxe consigo novos ventos que estavam historicamente lastreados.

⁵⁸ Devo a sugestão da imagem de um rosário para caracterizar o conjunto de contos de Allan da Rosa à tese de doutorado de Renata de Oliveira Batista Rodrigues. Apesar de ela não desenvolver essa imagem como um princípio organizativo do livro, chama atenção a coincidência de que a coletânea possui quinze textos, assim como um rosário é formado por quinze dezenas de orações. Para além das coincidências que também se aproximam do universo simbólico evocado pelo título, a personagem Pérola, no conto *Reza de Mãe*, é caracterizada em sua agônica jornada através da imagem circular do rosário e do barravento. Ver: *O sopro literário de Allan da Rosa – as ventaneiras distribuindo o sensível*, Rio de Janeiro, 2019.

⁵⁹ Roberto Schwarz, “Fim de século”, in: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 196.

Princípio de construção

A forma de composição do conto “Unha encravada e o esmalte” deixa em alerta o leitor dada a proeminente *maneira* como o elemento técnico é percebido ao operar sobre a sua matéria; chega mesmo a parecer excessivamente arbitrário. Ela se faz sentir sobretudo por seu gradiente andamento que imprime um consecutivo ritmo monótono de repetição. Alguma coisa da irritante *zoeira*⁶⁰ que conta incessante e reiteradamente do um ao três, é experimentada a partir da incoativa focalização de cada um dos fragmentos que configura a sua montagem, detida pela ordem da enumeração. Com uma mão, com outra mão, com a terceira mão. Quando finda esse primeiro bloco em seguida surge: um pé, outro pé e o terceiro pé. A contagem esquemática que marca a imagem sonora do número para não deixar escapar pelos dedos seu mundo é a maneira como a experiência social de junho é organizada na criação. Nesse aspecto, seu constructo remete às convenções poéticas “pré-modernas”, quando o procedimento da enumeração mesmo quando reconhecia o múltiplo estabelecia uma ordem para ele.⁶¹ Contudo, o uso técnico específico da *enumeração* na construção do conto fundamenta-se no conteúdo da experiência social periférica e formaliza de modo próprio alguns impasses que se pretende analisar.

Um significativo impasse social absorvido pela forma técnica do conto reside na sua construção e a maneira de apreensão de seu conteúdo. O acontecimento de junho de 2013 é construído ficcionalmente por meio de uma justaposição de vozes que refletem perspectivas contraditórias e conflituosas sobre a sua realidade. O conto é um compósito de dez blocos constituídos por essas vozes, onde cada uma delas surge representada, como já dissemos, por metonímias do corpo humano. Aparentemente, dois registros distintos de procedimentos estéticos estão mobilizados na criação de Allan da Rosa. Um primeiro, responsável por certo aspecto arbitrário, é tributário das formas estéticas modernistas. Paga-se o dividendo ao uso da técnica de montagem que atua formalmente na realização estética a partir da coexistência de materiais distintos, heterogêneos, coordenados paradigmaticamente, e não submetidos a uma coerência diegética. De outro lado, seu princípio de construção invoca através da representação metonímica do corpo o *topoi* da vida social como unidade orgânica, semelhante ao corpo humano. Mas se nota que a enumeração é construída pela focalização

⁶⁰ Mais adiante pretendemos mostrar como esse traço da composição do conto liga-se a uma estilização vinculada a um ponto de vista e comportamento específico relacionado à sociabilidade periférica.

⁶¹ Cf. Leo Spitzer, *La enumeración caótica em la poesia moderna*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.

do fragmento do corpo, sugerindo, pelo implícito sentido coesivo da metáfora orgânica, a presença ausente de um todo. O feito de Allan da Rosa surge desse contraste. No primeiro plano a junção de vozes que entretece uma superfície contraditória e tensa entre seus componentes. Simultaneamente, mas sem ganhar intensidade, a metáfora que não funciona como centro orgânico de sentido. Há uma tensão na forma entre esses dois procedimentos cuja matriz prática é um processo social complexo (mais adiante desenvolveremos essa questão).

Em um desses blocos o enquadramento se dá no tornozelo. As três vozes que surgem representadas por essa metonímia do corpo expõem perspectivas distintas e contraditórias sobre a realidade, atenuando a unidade simbólica da representação corporal. Cada uma delas apresenta situações e tipificações sociais heterogêneas e divergentes. A alusão ao corpo não é suficientemente eficaz para promover coesão. Assim a enumeração sequencial estabelece o nexos:

Um tornozelo vai pra casa descansar, varizes saltitantes da alegria que marcha.
Mas ainda não tem a chave pra soltar a algema apertada.

O outro tornozelo, rachado e inchado, trepida aqui na cama da calçada. Essa corja vai embora e eu vou catar é mais papelão pra forrar meu cocho. Tomara que a polícia hoje só jogue bomba, não use mangueira.

O terceiro tornozelo ganha um creminho, massagem, que a gente resolveu celebrar aqui nesse motel fofo do centro. Prazer é parte da luta, uai. (p.85-86)

A unidade temática desse trecho parece ocorrer em torno do descanso. Mas ele está dilacerado pela imposição das situações divergentes e desiguais que cada um dos fragmentos representa. Identidade e contradição parecem organizar o raciocínio criativo. Nesse caso, sintagmaticamente os fragmentos se estruturam em três momentos semelhantes. Primeiro apresenta-se sumariamente a situação a partir do foco em um tipo, consideram-se as circunstâncias e conclui expressando-se (em discurso direto ou não). Essa identidade sintagmática desorganiza as suas semelhanças entre os fragmentos na medida que os aspectos semânticos de seu conteúdo se impõem. Um primeiro tipo é a figura do manifestante que retorna pulsante para casa, outro é alguém que treme e teme o frio de dormir na rua, e um terceiro goza a massagem no motel no centro da cidade. Os aspectos sociais convocados literariamente pelos caminhos distintos pelos quais passa cada um dos tornozelos fadigados demonstram a natureza desigual do fundamental momento de reposição das energias físicas. Seus pensamentos e desejos não deixam de expressar e acentuar essas desigualdades. Num deles (o terceiro na enumeração), a distensão promovida pela celebração e massagem, elidindo as condições financeiras de sua possibilidade, logo

reconhece o princípio de prazer necessário à luta. O segundo deseja que a polícia jogue bomba, e não água, nos manifestantes, assim a calçada em que dorme não fica em condições impróprias para seu uso. A violência de sua condição naturalizada aspira à tranquilidade dentro dos limites da gramática da violência. Na primeira enumeração, contrapõe-se a sua alegria a condição limitada da algema ainda sem chave, numa clara referência ao indivíduo preso à condição simbólica do servo. O prazer suscitado pela experiência eufórica das ruas é entrecortado por sua condição, ainda, de cativo. A representação que se tem do cotidiano popular que compôs a multidão nas ruas, nesse quadro, prima pela diversidade das condições sociais a despeito da unidade (popular).

Não é por acaso que a forma possível encontrada para expor a heterogeneidade e contradições da realidade empírica da experiência social adota como recurso técnico a montagem. Na tentativa tateante de configurar “o fervo das ruas e o labirinto das cabeças”, como o autor autodeclara suas intenções, a justaposição de representações de conteúdo desigual é a forma privilegiada de apresentação do enigma que é junho de 2013 para uma parcela da vida social brasileira contemporânea. Sua razão decorre de uma percepção aguda do processo histórico-social e suas consequências específicas na vida cotidiana das camadas mais pobres da sociedade. Ela foi capaz de traduzir numa forma compositiva criativa os impasses de sua realidade.

A montagem como procedimento estético tem um extenso debate crítico. Não convém repor aqui sua história.⁶² Na coletânea *Reza de mãe* ela possui uma presença irregular. Ora aparece na criteriosa composição lexical de palavras como *suspreto* e *Valagume*, ora na composição do “enredo” de alguns de seus contos. Em “Unha encravada e o esmalte” sua presença é ostensiva. No que diz respeito ao particular modo de realização nesse conto, vale aproximar brevemente a maneira como Sergei Eisenstein definiu alguns termos para sua compreensão e relacioná-lo ao gênero conto.

Em seu texto “Palavra e imagem” escrito no final da década de 1930 e retrabalhado e publicado em 1941 como capítulo do livro *O sentido do filme*, o cineasta mostra como a montagem é um componente fundamental para a composição orgânica de toda obra de arte. Apesar de seu conceito derivar do cinema, ele demonstra como se trata de um fenômeno que

⁶² Para ver parte da discussão que aqui é pressuposta, ver: Carlos Eduardo Jordão Machado, *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*, São Paulo: Editora Unesp, 2016; e Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

se estende para as outras linguagens artísticas. Nesse texto, com relativa distância do período que segundo ele os cineastas “esquerdistas” atônitos estavam com a nova descoberta da propriedade do cinema, Eisenstein, avalia aquilo que identificou como sendo o erro da época: o deslumbramento com as possibilidades de experimentação da justaposição em detrimento da análise dos fragmentos do material justaposto. A partir dessa questão vai procurar desenvolver uma compreensão sobre a montagem que não se fundamente apenas na vontade da experimentação artística, mas que examine a natureza do princípio unificador da obra que determina ao mesmo tempo a técnica e os elementos unificados. Eisenstein procura refletir sobre uma forma superior de legitimidade da montagem dentro das artes. Sua resposta desloca a questão de um ponto de vista meramente contingente e fundamenta a montagem como um aspecto geral a toda obra de arte. Por essa razão seus exemplos vão além do cinema e até mesmo são anteriores à sua história. Esse modo de compreensão mais ampliado interessa-nos preliminarmente. Isso porque ao distinguir entre “representação” e “imagem” considerando que toda obra é justaposição de representações separadas que se formam num terceiro termo, numa nova imagem, ele organiza alguns esquemas analíticos importante. Antes de retornar ao conto, o significativo exemplo que ele dá é de *Ana Karenina* de Tolstói. Quando o personagem Vronsky descobre que a personagem homônima do romance está grávida, ele olha para o relógio, vê os ponteiros, mas não é capaz em ver as horas. Ele vê apenas a representação geométrica e não atinou com a imagem do tempo.

Modesto Carone ao comentar a noção de montagem do cineasta diz:

Nela podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da Estética moderna: o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção dos significados, chamados por Eisenstein de “terceiro termo”, circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção “alógica” de elementos estranhos uma ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente. (CARONE, 1974)

Interessa ao crítico literário mostrar as relações entre o que cineasta chama de imagem com o processo de produção de sentido próprio à metáfora, uma vez que essa se liga mais à totalidade de sentido dado pelas formas de representação do que às formas fragmentárias do modernismo estético. Não nos interessa enquadrar o conto de Allan da Rosa dentro de uma dessas tradições, mas verificar a maneira específica como a singularidade artística de sua criação relaciona-se a alguns desses procedimentos associados à tradição e ao mesmo tempo reformula-os de modo interessante.

Por esse ângulo, em “Unha encravada e o esmalte” a enumeração é a forma pela qual as representações são justapostas. Ela é o princípio de construção que promove a unificação dos fragmentos representados por metonímias do corpo. O seu ritmo consecutivo associado reiteradamente pela imagem-sonora da numeração estabelece uma unificação dado o aspecto coesivo da enumeração sequencial que sugere a imagem, nesse caso do corpo. As representações são fragmentos separados que se transformariam em uma imagem, como na boa fórmula de Eisenstein. Seria assim, desde que não houvesse um teor próprio ao conteúdo dos fragmentos que impedisse a formação desse terceiro termo. Como contraexemplo, surge a lembrança da advertência de Paulo à igreja de Coríntios que por analogia dizia: “assim como o corpo é uma unidade, embora tenha muitos membros, e todos os membros, mesmo sendo muitos, formam um só corpo, assim também com respeito a Cristo”. A diversidade dos membros está subsumida a uma totalidade orgânica simbolizada por Cristo. De forma diferente, a evocação da metáfora do corpo, no conto, não se constitui enquanto totalidade de sentido.

Eisenstein localiza a unificação das partes como um atributo de qualidade psíquica da percepção do espectador. No exemplo citado acima, de Tolstoi, quando não se vê a imagem, e apenas a representação geométrica dos ponteiros do relógio, ele comenta essa passagem sugerindo a falta de síntese mental ocasionada pela situação incomum a que a personagem está submetida. Transpondo o raciocínio para nosso argumento, essa situação incomum que impede a configuração da imagem de unidade vinculada à metáfora do corpo tem razões histórico-sociais específicas e estão relacionadas a uma experiência social particular segundo a qual a unificação da vida social através de formas imaginárias e simbólicas como, por exemplo, a imagem de corpo como totalidade orgânica para se referir à vida social, são explicitamente ilusórias. No conto, *os fragmentos da composição são como materiais periféricos de um núcleo orgânico incapaz de promover integração*. Isso se deve ao aspecto heterogêneo e conflitivo da matéria que nesse caso corresponde à experiência contemporânea de seu conteúdo social.

Pretendemos apresentar maiores razões ao analisar o conteúdo de alguns dos fragmentos, mas por enquanto vale pensar como neste conto alguns aspectos característicos do gênero são reconfigurados a partir das implicações já comentadas de sua composição.

Dois traços conformam tradicionalmente as características estruturais do gênero: sua extensão breve e seu efeito único. Eles foram definidos por Edgar Allan Poe sobretudo nos

prefácios que escreveu para o livro *Twice-told tales* de Nathanael Hawthorne. Poe centra seu comentário no procedimento de construção do conto em que, para ele, cada um dos seus elementos deve se ajustar minuciosamente ao efeito previamente concebido pelo autor. Segundo essa concepção do gênero, o conto precisa ter uma extensão na qual ele possa ser lido em uma sentada só para não se perder de vista o seu todo orgânico que concorre para suscitar o efeito pretendido. Essa estrutura tradicional do gênero sofreu diferentes inovações e incorporou à sua forma novas experimentações e estruturas provenientes de outras linguagens.

No conto de Allan da Rosa o efeito obtido não decorre do encadeamento submetido a uma coerência que confere totalidade de sentido aos seus componentes. Como se tentou mostrar, a justaposição de diversidades condicionada pela enumeração não é capaz de estruturar suas partes em convergência para um único efeito. Ao contrário, a insubordinação dos fragmentos através das múltiplas perspectivas sobre o evento de junho de 2013 desagrega a noção de efeito único num caleidoscópio que multiplica recursivamente os efeitos. É na constelação por meio da qual a revolta de junho é configurada, isto é, na maneira como o ponto de vista expõe a multiplicidade e diversidade de seu conteúdo que seu teor de verdade é revelado. Seu efeito reside no deslocamento múltiplo do olhar e no reconhecimento da diversidade da qual se compõe a sua matéria. Algo na sua composição aponta para a dificuldade em se representar de modo unívoco o cotidiano popular.

Entre zoados e considerados

Exemplarmente, o conto inicia dando a tonalidade ostensiva de conflito entre suas partes. O foco narrativo *conta* ligeiro a presença de um fragmento do corpo humano no desenvolvimento de uma ação, em seguida imerge nele *mostrando* aquilo que se passa em sua cabeça. O foco vai do enquadramento externo da personagem e imerge nela por meio do monólogo interior. Os discursos em primeira pessoa, no primeiro bloco, repetem-se predominantemente nos fragmentos. Cada fragmento é uma nova reação ao acontecimento das ruas. As manifestações de junho, desfocadas, aos poucos ganham contorno através da peculiar maneira pela qual cada fragmento nos leva a vê-la (ainda que por sua aparente indiferença). Conforme gira o caleidoscópio, novo ângulo:

Com uma mão, mesmo com punho cerrado passo bilhete na catraca e só pago mesmo três merréis. Foram sete passeatas pra isso, mas nas últimas veio gente com remela, nem escovou os dentes, acordou agorinha com o controle entornado no peito.

Com a outra mão aperto garganta de vampiro: devolve meu sangue, seu cariado! Ele pode ter meu vermelho há séculos no bigode ou pode ser uma sereia desdentada, o que importa é alguém pra esgoelar.

Com a terceira mão levo pra orelha um saco de feijão. Me entucho de fubá pelo umbigo. Vou à forra. Mas por onde mastigar? Sei levar pra boca é meu celular ultra, neon conectado ao futuro cinza. Comer as fotos. Garfo uma bombeta gringa e me empanturro. Bebo a gasolina do meu carango novo de 90 prestações. (p. 85)

O motivo incoativo da mão é reiterado pela montagem através do nexos construído pela enumeração sequencial. Primeiro o gesto de consciência do militante que se afasta dos retardatários; segundo a ação de revide com que a personagem visa à compensação imaginária; e o terceiro a ação sem sentido na qual o estado de confusão e a inversão de função da ordem das coisas se desorganizam num estado mental cindido consigo. Por meio do labirinto de suas cabeças a relação com o outro é figurada pelo *tom de reação*. Observa-se, entretanto, certa nuance de estilo no último fragmento no qual o efeito de espiral de incongruências parece resultar de certa estilização arbitrária que põe a personagem contra si. Ao expor para o leitor a condição de estupidez à qual a personagem está enredada, constitui-se uma distância em relação ao tipo que está em cena. De outro modo, esses três personagens que também são certos tipos sociais parecem mover-se em direção contrária a certa força expropriadora à qual se opõem: o primeiro tipo reage a ela com certo lampejo de consciência movida pela reivindicação de direitos; o segundo, à expropriação de séculos do seu sangue; e o terceiro, forro, goza da falsa liberdade a prestações. Em certa medida, todos estão nivelados a uma mesma camada social, mas ao mesmo tempo são significativamente diversos na postura ideológica.

Nos blocos seguintes, a padronização da sequência é acompanhada por sutis variações estilísticas na formalização do foco. Depois da presença ostensiva da primeira pessoa no primeiro bloco, a justaposição dos fragmentos oscila entre a primeira e a terceira pessoas. Também o uso intermitente do indireto livre entretetece no plano do discurso uma relação complexa de proximidade e distância. No primeiro bloco das enumerações, que vimos acima, o andamento dos fragmentos que procede do enfoque externo do corpo em ação à reação por meio do monólogo interior mostra as coisas de uma perspectiva próxima à da personagem em situação. Adiante, certo resíduo de uma voz externa a qual penetra (ou não) a mente das personagens se faz sentir de maneira mais latente e distinta em relação ao

conjunto de personagens que entra em cena. Essa movimentação do foco em relação às personagens e o conteúdo social que se apreende através dos fragmentos são traços estilísticos importantes, como veremos.

Um exemplo dessa aproximação e distância a partir de registros distintos de recursos discursivos é o bloco no qual o pé figura como foco:

Um pé meu é a mira, o boy caindo de queixo na rasteira. Vai rasgar bandeira de Palmares o caramba!

O outro pé espera doação de meião de chuteira.

E o terceiro chutou aquele pichador que escreveu ‘ladrões’ no caixa. Passou um pano com detergente na porta do banco onde baderneiro escarrou. Dever é deixar tudo em órdi depois da nossa festa cívica. E é verdade que os magnata ajuda, bancam a festa da democracia, o voto ano sim, ano não. (p.85)

Achatado graficamente no centro desse bloco, alguém espera passivamente por uma doação. Somos conduzidos à sua representação por meio de uma voz em terceira pessoa que se mantém certa distância relativa; e a omissão de voz própria à personagem e sua indeterminação destoam da forma pela qual as figuras *extremas* são representadas. Na primeira ponta, um pé dá rasteira em um boy como forma de reação à tentativa de este lhe rasgar a bandeira de Palmares. Na outra ponta, aos pontapés de boa-intenção, um pé cívico expulsa um pichador e limpa a porta do banco. A caracterização de prontidão e agressividade dos extremos sutura o tecido do texto numa tonalidade que vai da vociferação exclamativa ao imperativo sentencioso de quem imagina saber o que deve ser feito. De certa maneira, a posição isolada e achatada da segunda figura, que espera doação de meião e chuteira, também é reforçada no plano do discurso pela falta de voz. Mas sua ausência presente através da intervenção de uma voz externa parece reduzir em movimento sincopado as tonalidades da prontidão imediata do “fervo” das ruas para o suspiro intervalar das esperas cotidianas. Como se entre as situações extremas, distante do cenário deflagrado das ruas do centro, talvez nas várzeas das periferias urbanas⁶³, exista alguém que espera.

Entre parênteses: é possível entrever uma galeria de personagens que se ajeitam tipicamente numa espécie de *zona de espera*⁶⁴. Um tornozelo “rachado e inchado” que espera “a corja” de manifestantes passar para apanhar mais papelão para forrar sua cama de concreto, ele deseja “que a polícia hoje só jogue bomba, não use mangueira” (p. 85). Uma

⁶³ Essa situação relacionada ao universo do futebol de várzea é o tema do conto “A torcida que levanta derruba”.

⁶⁴ Paulo Arantes, “Zonas de espera. Uma digressão sobre o tempo morto da onda punitiva contemporânea”, in: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era de emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

unha que sonha com o esmalte perfeito para usar com a sandália chavosa que espera ser estreada na quermesse. Um peito que permanece com a camiseta agarrada fornecida pelo patrocinador. Outro que tirou uma boquinha da muvuca e espera para ver se vai aparecer no jornal. Uma costa que “agoniza de dor e espera 9 meses pra nascer uma consulta no hospital”. Essas personagens situam-se numa zona liminar e parecem representar processos de subjetivação específicos dada a posição social em que estão sitiadas.

Outro aspecto importante sobre a posição do foco narrativo em relação às personagens-tipo e suas determinações diz respeito a certa construção topológica do fluxo espacial. Uma boa parte das personagens transita pela cidade. Elas ora deslocam-se de casa em direção às ruas, onde ocorrem as manifestações, ora vão em direção à casa, vindos da manifestação ou do trabalho.

Desde o primeiro fragmento que abre o conto se enuncia esse trânsito através da personagem secundária que, de casa, acorda tarde com o controle entornado no peito e vai em direção às ruas. Retomando: uma mão de um possível manifestante passa o bilhete na catraca do ônibus com o punho cerrado, indicando, no plano da caracterização, sua consciência política e a identificação simbólica da personagem com a simbologia histórica da luta política de esquerda. Dentro de si, ele lamenta em tom depreciativo aqueles que com remela nos olhos e sem escovar os dentes se levantaram do sofá e compuseram a multidão nas ruas. Esse primeiro fragmento cumpre a função de compor a atmosfera da multidão nas ruas. Gradativamente, as personagens que se situam nas ruas se agrupam em traços típicos de vozes reacionárias. Como o exemplo já citado: “E o terceiro chutou aquele pichador que escreveu ‘ladrões’ no caixa. Passou um pano com detergente na porta do banco onde baderneiro escarrou. Dever é deixar tudo em órdi depois da nossa festa cívica. E é verdade que os magnata ajuda, bancam a festa da democracia, o voto ano sim, ano não” (p.85). O espaço da rua se configura como um ambiente ascendente de estupidez e agressividade. Sobre a estupidez como tonalidade dominante da rua, ela parece ser mais um efeito obtido pelo resultado de um procedimento de antipatia com o qual a estratégia autoral imita de maneira caricata essas figuras. O discurso típico da direita que ocupou as ruas em 2013 é mimetizado em um gesto contrário a ele.⁶⁵

⁶⁵ Esse procedimento é semelhante às reflexões de Pierre Pasolini sobre o uso do indireto livre em Gadda e outros autores: “É preciso enfim incluir nos sentimentos que criam as condições estilísticas da *oratio obliqua* também um sentimento de antipatia. Gadda é, ainda neste caso, um arquétipo. Muitas vezes ele imita as suas

Mais incisivamente, observa-se, por exemplo, o jogo de inversões humorada com traços populares e dicção própria com o qual a personagem-tipo do “cidadão de bem” é satirizada no fragmento acima citado. Em um discurso indireto uma voz apresenta o pichador que aos pontapés da personagem central é esculachado. Ainda que típica, a figura do pichador é nomeada como tal, não se reduz ao fragmento do corpo. Mas o foco, com maior interesse, acompanha o pé-personagem. Logo, somos apresentados às motivações que legitimaram a ação agressiva. O aspecto descritivo pelo qual o acontecimento central é conduzido não denota nenhum absurdo, justifica-se a violência quando o que está em jogo é a “órdi”. Tudo, no entanto, é conduzido em chave crítica. A assepsia moral em nome da ordem é motivada por uma relação de interesse promíscuo com o grande capital privado. Bancos, magnatas, são o substrato que banca a ordem pública. É expressiva a maneira popular de debochar do gesto caricato imitado pelo cidadão de bem que “passa o pano” na porta do banco. O dito popular é reencenado reforçando a estupidez da personagem. Ao mesmo tempo, a posição de limite simbolizada pela limpeza da porta indica a que condição social ele pertence. Há certo limite definido entre esse personagem-pé e os prestativos “magnatas” – aos quais a ajuda patrimonial só pode ser conforme a sua natureza: econômica. Em estilo indireto livre a confiança e subserviência da personagem é embalada por uma dicção própria ao discurso falado. “Órdi” e “os magnata ajuda” são infrações tão naturais à língua portuguesa que é difícil inferir daí uma posição social definida. Apesar disso, certa fisionomia caricata parece expor a contradição entre aquele que defende a aparente ordem social, mas não sabe identificá-la nas convenções sociais escondidas na linguagem. Tudo isso pode ser uma divagação, mas não deixa de surpreender a pichação cuja concordância de número parece ter uma coerência crítica reveladora do sujeito indeterminado a que se direciona: “ladrões”. A pichação ao banco mostra a coerência crítica em relação ao conjunto das relações sociais capitalistas. A pichação não é de fundo moral, como se alguém acusasse os magnatas de corrupção ou algum desvio. Ela é precisa em acusar a expropriação econômica realizada pelo capital. A cegueira dessa personagem-pé é mimetizada por um

personagens a fim de expressar a sua antipatia para com elas. Se uma vizinha o aborrece com ruídos ou gritos, ele procederá a uma *mimesis* furiosa dela: uma *mimesis* dominada não por um espírito compreensivo e de simpatia (que é, no entanto, o espírito dominante neste gênero de operações), mas que ilumina a partir de dentro os elementos odiosos e associativos da vizinha. Muitas vezes este Discurso Indirecto Livre escandaloso, devido a uma ‘simpatia’ linguística que é ‘antipatia’ humana ou social, manifesta-se nas polémicas explicitamente políticas: é o caso dos ricos de Brecht ou de Gorsz”. Pierre Pasolini, “Discurso sobre o indireto livre”. In: *Empirismo Hereje*. Trad.: Lisboa: Assirio e Alvim, 1981. p.P.69.

estilo que recusa o puxa-saquismo (de traços clientelistas) daqueles que em certa medida pertencem a sua mesma classe social, mas não enxergam o entrelaçar obscuro da dominação, *iludindo-se*. Essa imitação caricata direcionada por uma intenção de disjunção do ponto de vista faz parte de certo *modo de agir* pautado na *zoeira*.⁶⁶ Ela parece agir como um princípio que estiliza certo comportamento e psiquismo social.

A conjunção em cumplicidade estilizada, por outro lado, é estabelecida com aquele conjunto de personagens-tipo cujo principal traço que os associa é uma experiência particular de deslocamento pela cidade em direção à casa. Essa situação conforma uma característica típica da experiência social de parte da população que habita as periferias dos grandes centros urbanos.⁶⁷ Nesse conto, ela aparece reiteradamente como um deslocamento motivado pela situação de conflagração na qual a cidade se encontra: “Um tornozelo vai pra casa descansar...” (p.85), “Um peito, que muchava e agora acende, brinda o abraço inflado do meu moleque quando chego em casa...” (p.86), “o terceiro lábio breca o papo com as baratas madrugueiras da calçada: Tem culpa eu, amor? Não tem ônibus de noite. Mas vou chegar hoje sim...” (p.87), “Vich, hoje chego é meia-noite em casa...” (p.87), “As ladeiras da volta tem ciúme das calçadas lisas do centro.” (p.87) e, por fim, “reza pro filho não estar em confusão, voltar com deus.” (p. 88). Um tom ameno e sensível de respeito renuncia à *zoeira* para caracterizar esse conjunto de personagens.⁶⁸

Costuma-se compreender popularmente nas periferias de São Paulo um indivíduo que é inversamente oposto ao *zoador* como *considerado*.⁶⁹ A forma de tratamento popular,

⁶⁶ A *zoeira* se apresenta na literatura de Allan da Rosa como componente de seu traço estilístico. Ela se refere a algo como um modo de agir ligado ao modo específico de *proceder* diante das situações particulares as quais os grupos periféricos estão submetidos. Ela codifica um processo de subjetivação a partir de condições históricas e sociais específicas. Sobre a *zoeira* como conceituação antropológica vinculada à experiência dos jovens na periferia de São Paulo, cf. PEREIRA, Alexandre Barbosa. “A maior *zoeira*” na escola: experiência juvenis na periferia de São Paulo. São Paulo: Unifesp, 2016.

⁶⁷ O espaço doméstico, as relações familiares e os deslocamentos em transporte público são aspectos privilegiados na construção da atmosfera da coletânea. Ele não é necessariamente um espaço de repouso e de solidariedade. Paradigmaticamente, esses aspectos são desenvolvidos no primeiro conto “Pode ligar o chuveiro?”, já analisado. Em outro conto, “Chão”, aparece um dito sapiencial que dá o tom geral dessa ambivalência entre rua e casa: “Na rua, num confie nem na mãe.” (p.83).

⁶⁸ Essa mudança, que pode sugerir certo problema de realização estética ao eleger parcialmente as personagens conforme uma associação sectária, é, nesse caso, expressão de seu princípio formal fundado em valores específicos. Por isso, menos do que uma deformação do quadro, esse efeito é resultado estético da configuração de um ponto de vista social na forma literária que visa à multiplicidade de perspectivas.

⁶⁹ A partir de suas pesquisas sobre o mundo do crime nas periferias paulistas, Gabriel Feltran também observa sobre essa forma particular de tratamento, o que não significa que é uma forma restrita ao universo do crime. “Em universo moral fundado nessas bases, como tem sido o caso paroxístico do ‘mundo do crime’ paulista dos

meu considerado, é uma maneira de expressar o reconhecimento e a estima que um determinado indivíduo possui por certa postura e procedimento (*procedê*) que demonstram humildade e lealdade. Digamos que a técnica de composição das vozes em cada um dos fragmentos é balizada por um conjunto de valores e condutas pautados em uma condição de classe específica e numa fração ideológica (moral e política) particular existente no interior dessa mesma classe. Existe no foco narrativo certa organização formal entre *considerado* e *zoadado* que incide sobre o plano da construção das personagens. Além disso, ele também parece estruturar a forma superior de composição do conto ao expor a configuração complexa da vida social não redutível à imagem unívoca do corpo. A caricatura obtida é a de um corpo periférico não orgânico.⁷⁰

Membro fantasma⁷¹

Continuemos por meio de um comentário ao título do conto: “Unha encravada e o esmalte”. Há nele uma oposição fundamental entre duas imagens localizadas em posições antagônicas dentro da tradição estética. Um primeiro associado ao domínio do feio; o segundo, ao domínio do belo fabricado. Naquele, sugere-se a condição de dor, incômodo físico, lesão, inflamação. A unha encravada é uma inflamação gerada pela penetração da unha à sua pele adjacente. Seu significado aponta para a condição do corpo doente ou de uma parte específica do corpo que gera incômodo ao organismo. Na outra ponta, “o esmalte” refere-se ao artefato cuja função é produzir uma película ornamental à superfície da unha. Sua imagem evoca a noção do belo fabricado que confere à superfície uma aparência de beleza

anos 2000, o que faz com que uma pessoa seja *considerada*, expressão intransitiva que indica ter prestígio e reputação positivas, é sua capacidade de demonstrar aos pares que tem toda a disposição e coragem, além de compromisso e força para, em prol daquilo que ‘é certo’, enfrentar qualquer opressão sem jamais desrespeitar ou humilhar os seus pares. Disposição, coragem e compromisso com o “certo”, para enfrentar as vicissitudes da vida, e força para enfrentar a guerra que isso implica. No ideal compartilhado pelos ‘irmãos’, a virtude aparece, portanto, exatamente na atitude de se colocar como igual a todos os seus pares, ou encenar essa igualdade para, simultaneamente, demonstrar as capacidades incomuns de exercer sua diferença – seja econômica, seja armada, seja política – em prol do ‘certo’. Gabriel de Santis Feltran. “Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 56, p. 43-72, jun. 2013

⁷⁰ Diz-se não orgânico porque a despeito das intenções entrevistadas na estilização que se vincula simpaticamente a um conjunto de personagens e que pode sugerir a formação de um sujeito coletivo, o quadro configurado é de um cotidiano popular heterogêneo e conflitivo. Esse resultado estético formaliza o conteúdo da experiência periférica e rejeita idealizações que conferem à periferia uma imagem única (orgânica).

⁷¹ “Membro fantasma” é uma alusão à nomenclatura médica segundo a qual na ausência de um órgão amputado persiste no cérebro um esquema corporal que continua a produzir a sensação da presença do membro ausente.

ornamental. Essas oposições também correspondem a certa divisão entre natural e fabricado. A lesão natural do organismo e a segunda natureza produzida por intervenção humana. Entretanto, os dois termos do título estão coordenados pela conjunção “e”. Apesar da separação no campo ampliado do sentido, elas estão sintaticamente coordenadas. De modo que parecem representar uma oposição dentro de uma mesma ordem lógica de comparações reconhecidas por sua visão de mundo.

Essas duas imagens homônimas ao título são personagens-tipo em uma das enumerações detidas do conto.

(...) Uma unha, encravada, agoniza quando roça no bico da bota da firma. Que eu vim de avental cheio de graxa mesmo.

Outra unha sonha o esmalte importado do shopcent. Já tenho a sandália guardadinha esperando pra estrear na quermesse. (p.86)

A ordem sintática do título é a mesma do desenvolvimento desse fragmento do conto. De início, o mundo da personagem é construído através do verbo relativo à condição interna de dor (“agoniza”) em relação à situação material sofrida. Com rima interna (“roça no bico da bota da firma”), o mundo do trabalho é apresentado através dos significantes “bota” e “firma”. São traços característicos de um processo de produção no qual certo gesto prático é indicativo do trabalho vivo que ainda não foi totalmente eliminado. Além do mais, adiante a presença do avental sujo de graxa elimina qualquer dúvida do tipo social que ele representa. Dito pela própria personagem (“eu vim de avental cheio de graxa mesmo”), a frase pode indicar a consciência de dignidade que possui. Em seguida, também a ação se passa através da condição interna da personagem. Dessa vez, a agonia do primeiro é contrastada com o “sonhar” da segunda. Mas aqui a condição de desejo é direcionada ao produto acabado que é possível de ser conquistado no “shopcent”. A reprodução da dicção popular para se dizer o estrangeirismo aproxima-o e cria a associação entre o mundo da indústria de massa e a cultura popular. A sandália nova aguarda para ser estreada na quermesse, melhor ainda se for com a novidade do esmalte importado. Nesse caso, a inversão de papéis entre sujeito e objeto (“sandália guardadinha esperando...”) indica certa ação limitada à aparência da mercadoria e suas compensações via acesso ao mercado de bens de consumo. No caso do típico “trabalhador” é à esfera da produção a que se refere. Em suma, a oposição entre mundo sujo e feio da produção e o mundo da aparência limpa e bela da mercadoria possui relativa correspondência com indícios atrelados à construção das personagens.

Porém, a redução a dois levada a efeito pelo título não fecha o conto. A projeção de esquema binário não corresponde a sua construção, que é baseada em uma sequência recursiva de três. Salta aos olhos, por sua omissão, o recalque, no título, de um terceiro tipo.

A terceira unha deve tá contaminada, infeccionando. Que rasgamo teta de puta decotada porque nós é macho e tem que manter o respeito nessa zona. Onde é que vai parar isso aqui? Devia estuprar essa vaca, mas demo uma lambuja. (p. 86)

Nota-se a diferença verbal em relação aos dois fragmentos anteriores. Aqui, “deve tá” indica certa distância da voz do discurso, na terceira pessoa do presente do indicativo, em relação à personagem em foco. Em seguida, a mudança repentina e abrupta no plano do discurso a partir da conjunção explicativa “que” impõe a voz dessa personagem ao tecido discursivo. Nesse *golpe*, o mundo da personagem é caracterizado através de uma visão moral da sua realidade. A visão patriarcal contrária ao sexo oposto legitima para a personagem o exercício da violência. Também aqui, a “órdi”, ou melhor, o “manter o respeito nessa zona” é o imperativo da ação agressiva. O *tom de reação* levado ao extremo, em sua feição reacionária, soma-se ao coro de outras vozes em outros fragmentos: “Manicômio pra viadagem!” (p.87), “O outro joelho prepara o golpe na costela dos viado, antes deles apresentarem o atestado de doidice. Achando que vão enganar quem? Vai tomar vacina pra curar do transtorno, vai! Agora dá de graça no SUS.” (p.88). Esses exemplos, em seu conteúdo, repõem a violência de gênero característica desse grupo de personagens-tipo.

Mas quando vista mais de perto a sentença derradeira (“Devia estuprar essa vaca, mas demo uma lambuja”), o verbo *deveria* com *aspecto* mais associados ao seu uso oral que o liga ao futuro do pretérito, guarda certas particularidades significativas relativas à temporalidade. Predomina no conto o presente do indicativo ou pretérito perfeito; esses recursos linguísticos circunscrevem as ações e acontecimentos ao tempo presente do universo ficcional ou assinala, nesse segundo caso, a narração de um evento passado, também em relação ao tempo da narrativa. Desse modo, cada um dos fragmentos expõe perspectivas detidas na realidade imediata, que se singularizam.

Com poucas exceções, as formas que indicam alguma duração ou futuro em relação ao tempo, ainda assim, não parecem ultrapassar ou apontar caminhos definitivos para além do imediato. É o exemplo da unha-personagem que inicia esse mesmo bloco e que diz, “Nossos filhinhos inda vão ter escola boa, sem forca pra nós. Com cabelo branco, ainda vamo contar na janta pros netos quase tudo dessa noite histórica” (p.87). A forma incerta com aspecto subjuntivo em relação ao futuro não deixa de ser a motivação para a sua

disposição em ir à manifestação. Ainda assim, a tonalidade que se faz impor no conjunto de fragmentos, quase imperiosa, é a maneira como se apresenta o verbo dever através da voz reacionária (no fragmento anterior que estamos comentando). Ela indica um prolongamento de um estado de coisas no qual a atmosfera temporal é preenchida por uma situação permanente e costumeira de ameaça.⁷²

Outro momento no qual essa forma verbal reincide chama atenção: “A outra vista busca o relógio no sofá. Quando acaba essa zorra de passeata? Já *devia* ter começado o seriado do justiceiro” (p.87). A passeata é compreendida como empecilho à programação habitual (“já devia”). E, ironicamente, o que se espera habitualmente é o desejo compensado de revide através da série de TV.

Em outro fragmento, porém, “uma boca canta rap, lembra que tudo já estava escrito e uma hora a gente ia ficar quite memo” (p.86). O imaginário de revide parece ter alcançado uma compensação real manifesta nas situações da rua conflagrada (retornaremos adiante esse trecho).

Essa amálgama entre vozes reacionárias cuja forma verbal denota uma experiência temporal de ameaça permanente, indicada pelo uso do pretérito imperfeito (como forma popular do futuro do pretérito cujo aspecto indica “necessidade” ou desejo), parece assinalar para a temporalidade de uma ação que perdura incompleta. Pelo prisma do seu conteúdo, a ameaça da violência do estupro, o tratamento grosseiro em relação ao outro conduzido por xingamentos e a suspensão da ação ocasionada por livre-arbítrio sem passar pelo reconhecimento da dignidade do outro, parecem incorporar o discurso emergente do tipo de homem comum⁷³ que é capaz de dizer que “não estupra, porque você não merece”.

⁷² Para se ter uma noção do uso da ameaça como energia política dos movimentos ligados à nova direita, ver: Felipe Catalani, “A decisão fascista e o mito da regressão: o Brasil à luz do mundo e vice-versa”, publicado em 23/07/2019 no blog da Boitempo Editorial.

⁷³ Essa expressão foi utilizada por Eliane Brum para caracterizar o tipo social que emergiu com a figura de Bolsonaro nas eleições de 2018. Apesar da distância que a separa em relação ao tempo figurado pelo conto, visto com os olhos de hoje alguns aspectos que eclodiram esses ovos de serpente parecem terem sido identificados como tendências de uma base social capilarizada no cotidiano popular através da transfiguração literária de Allan da Rosa. “Bolsonaro rompe com a ideia da excepcionalidade. Em vez de votar naquele que reconhecem como detentor de qualidades superiores, que o tornariam apto a governar, quase 58 milhões de brasileiros escolheram um homem parecido com seu tio ou primo. Ou consigo mesmos. Essa disposição dos eleitores foi bastante explorada pela bem sucedida campanha eleitoral de Bolsonaro, que apostou na vida

Esse tipo literário, se o pensarmos nos dias de hoje, em retrospecto, parece ter capturado uma tendência social emergente na vida social brasileira. E ao pôr em primeiro plano o conflito de vozes dissonantes e heterogêneas, como componentes não orgânicos de um cotidiano popular desagregado e internamente desigual, o conto apreende e formaliza um aspecto dessa vida social que rejeita e contradiz certas imagens e concepções que enxergam a periferia como um bloco monolítico e orgânico. De certa forma, essa percepção para o caráter tenso e complexo que forma o conjunto de problemas da matéria social periférica foi desvelado ou tornou-se mais evidente a partir do acontecimento de junho de 2013. Ao elaborar literariamente a matéria psicossocial desse evento com base no modo de ser do cotidiano popular-periférico o autor apreendeu as tendências sociais em curso que resultaram, se não na completa decifração do enigma social-político da vida brasileira, ao menos oferece e expõe elementos importantes dessa esfinge.

“comum”, falseando o cotidiano prosaico, o improvisado e a gambiarra nas comunicações do candidato com seus eleitores pelas redes sociais. Bolsonaro não deveria parecer melhor, mas igual. Não deveria parecer excepcional, mas “comum”. (...) O que se deixou de perceber é que quase todos tinham um tio ou um primo exatamente como Bolsonaro. Logo essa evidência ficou clara nos almoços de domingo ou nas datas festivas da família. Mas ainda assim parecia apenas uma continuação do que as redes sociais já tinham antecipado, ao revelar o que realmente pensavam pessoas que até então pareciam razoáveis. Deixou-se de enxergar, talvez por negação, o quanto esse contingente de pessoas era numeroso. Os preconceitos e os ressentimentos recalçados em nome da convivência eram agora liberados e fortalecidos pelo comportamento de grupo das bolhas da internet. As redes sociais permitiram ‘desrecalcar’ os recalçados, fenômeno que tanto beneficiou Bolsonaro.” Eliane Brum, “O homem mediano assume o poder”, disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/02/opinion/1546450311_448043.html

Referências bibliográficas

- ARANTES, Paulo Eduardo. **O novo tempo do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014
- _____. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad Editora Brasil, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”, in: **O anjo da história**, Walter Benjamin. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BOSI, Alfredo, **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Literatura marginal**. 2008. Disponível em: <www.heloisabuaquerdehollanda.com.br/literatura-marginal/>. Acesso em: outubro/2018.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. “O rap e a cidade: reconfigurando a desigualdade em São Paulo”. In: KOWARICK, Lúcio. **São Paulo: novos percursos e atores. Sociedade, cultura e política, São Paulo: editora 34**; Centro de Estudos da Metrópole, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.
- _____. **Educação pela noite**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARONE, Modesto. **Metáfora e montagem. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CATALANI, Felipe **A decisão fascista e o mito da regressão: o Brasil à luz do mundo e vice-versa**, publicado em 23/07/2019 no blog da Boitempo Editorial.
- CHKLÓVSKI, Vitor. Arte como procedimento. **Teoria da literatura, formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.
- D’ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FELTRAN, Gabriel. **Formas elementares da vida política: sobre o movimento totalitário no Brasil (2013-)**. Blog da Novos Estudos, 2020. Disponível em: <http://novosestudios.com.br/formas-elementares-da-vida-politica-sobre-o-movimento-totalitario-no-brasil-2013/> . Acesso em 04/10/2021.
- _____, **Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do "crime" numa tradição musical das periferias**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 56, p. 43-72, jun. 2013
- FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Planeta, 2016.
- _____(Org.) **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013

GAULEJAC, V. **As origens da vergonha**. São Paulo: Via Lettera, 2006.

GIAVAROTTI, Daniel Manzione. **Eles não usam macacão: crise do trabalho e reprodução do colapso da modernização a partir da periferia da metrópole de São Paulo**. Tese de doutorado. Depto. De Geografia, FFLCH-USP, 2018.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editor 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2ª Edição).

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HEIDEMANN, Heinz Dieter. Os migrantes e a crise da sociedade do trabalho: humilhação secundária, resistência e emancipação. In: **Migrações: discriminações e alternativas**. São Paulo: Paulinas/SPM, 2004.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

KURZ, Robert. **O colapso da modernização**. Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1993.

_____. **O último estágio da classe média. Da pequena burguesia clássica ao capital humano universal**. Trad. Luís Repa. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/kurz/2004/09/19.htm> Acesso em: Novembro/2022.

LEITE, Antonio Eleilson. **Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo**. Revista de Estudos Culturais. Dossiê sobre Cultura Popular Urbana 1. Junho 2014. Disponível em: <http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/marcosfundamentais-da-literatura-perif%C3%A9rica-em-s%C3%A3o-paulo> Acesso em: outubro/2018.

MARICATO, Ermínia. “Autoconstrução, a arquitetura possível”. In: MARICATO, Ermínia (org.). **A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil Industrial**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1982.

MARQUES, Adalton. **Crime, proceder, convívio-seguro: um experimento antropológico a partir de relações entre ladrões**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2009.

MARQUES, Astolfo. **O 13 de maio e outras estórias do pós-abolição**. São Paulo: Fósforo, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do (2009). **Vozes marginais na literatura**. São Paulo: Aeroplano; Fapesp.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção? Racionais MC's efeito colateral do sistema cuncional brasileiro**. Universidade de São Paulo, 2015. Tese apresentada no departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista o ornitorrinco**, São Paulo: Boitempo, 2003.

OTSUKA, Edu Teruki. **Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2017.

_____. Estrutura, função e valor na crítica de Antonio Candido”. In: BERGAMO, Edvaldo A. & ROJAS, Juan Pedro (orgs.). **Candido, Schwarz & Alvim: a crítica literária dialética no Brasil**. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 23-37

_____ e RABELLO, Ivone Daré. **Torto Arado. Considerações sobre o romance de Itamar Vieira Júnior**. A terra é redonda, 25 mar. 2022. Link: <https://aterraeredonda.com.br/torto-arado/> (Último acesso: 14 nov. 2022)

PASOLINI, Pierre. “Discurso sobre o indireto livre”. In: **Empirismo Hereje**. Trad.: Lisboa: Assirio e Alvim, 1981.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **“A maior zoeira” na escola: experiência juvenis na periferia de São Paulo**. São Paulo: Unifesp, 2016.

POE, Edgar Allan. “Review of ‘Twice Told Tales’” (1842). In: May, Charles E. (ed.). **Short Story Theories**. 2ª ed. Ohio University Press, 1976, p. 45-52.

POSTONE, Moishe. **Tempo, trabalho e dominação social**. São Paulo: Boitempo, 2014.

RABELLO, Ivone Daré. **Som ao redor: sem futuro, só revanche?** Novos estudos – CEBRAP n. 101 São Paulo Jan./Mar. 2015.

_____. **A caminho do encontro. Uma leitura de Contos Novos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

RODRIGUES, Renata de Oliveira Batista. **O sopro literário de Allan da Rosa – as ventaneiras distribuindo o sensível**. Rio de Janeiro, 2019.

ROSA, Allan da. **Chão**. In: FERRÉZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Pérola**. In: FERRÉZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. e GUMA. **Morada**. São Paulo: Edições Toró, 2007.

_____. da. **Zagaia**. São Paulo: DCL, 2007.

_____. **Da Cabula**. São Paulo: Global Editora, 2008.

_____. **Imaginário, Corpo e Caneta: Matriz Afro-brasileira em Educação de Jovens e Adultos**. 2009. 231 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

- _____. **Reza de mãe**. São Paulo: Editora Nós, 2016.
- _____. **Zumbi assombra quem??** São Paulo: Editora Nós, 2017.
- _____. **Águas de homens pretos: imaginário, cisma e cotidiano ancestral (São Paulo, Século 19 ao 21)**. São Paulo: Veneta, 2021.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- _____. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- _____. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHMITT, Carl. **Teologia Política**. Trad. Elisete Antoniuk Belo Horizonte: Del Rey, 2006.
- SPITZER, Leo. **La enumeración caótica em la poesia moderna**, Bueno Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945
- SÜSSEKIND, Flora. **Desterritorialização e forma literária**. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. Literatura e Sociedade, Departamento de Teoria Literária e Comparada da USP, n. 8, p. 60-81, 2005.
- TENNINA, Lucía. **Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo**. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- TOMACHEVSKI, Boris V. “Temática”. In: **Teoria da literatura, formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 169-204.
- VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.