



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**VOZES REMANESCENTES DA RESISTÊNCIA NEGRA NA LITERATURA  
BRASILEIRA: MARCELINO FREIRE E NEI LOPES, DOIS CASOS**

**KAYANNA PINTER**

Foz do Iguaçu  
2018



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**VOZES REMANESCENTES DA RESISTÊNCIA NEGRA NA LITERATURA  
BRASILEIRA: MARCELINO FREIRE E NEI LOPES, DOIS CASOS**

**KAYANNA PINTER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti

Foz do Iguaçu  
2018

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

P659v

Pinter, Kayanna.

Voices remanescentes da resistência negra na literatura brasileira: Marcelino Freire e Nei Lopes, dois casos / Kayanna Pinter. - Foz do Iguaçu, 2019.

100 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Emerson Pereti.

1. Literatura comparada. 2. Literatura afro-brasileira. 3. Literatura - corporalidade. 4. Lopes, Nei Braz, 1942. 5. Freire, Marcelino Juvêncio, 1967. I. Pereti, Emerson, Orient. II. Título.

CDU: 82.091(81)

KAYANNA PINTER

**VOZES REMANESCENTES DA RESISTÊNCIA NEGRA NA LITERATURA  
BRASILEIRA: MARCELINO FREIRE E NEI LOPES, DOIS CASOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti  
(UNILA – Orientador)

---

Prof. Dra. Regina Coeli Machado e Silva  
(UNIOESTE)

---

Prof. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame  
(UNIOESTE)

---

Prof. Dr. Diego Chozas Ruiz Belloso  
(UNILA)

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## AGRADECIMENTOS

Por todo o apoio, pela força, pela compreensão, pela humildade, pelas correções e pela amizade, ainda que tenhamos iniciado nossa caminhada juntos a tão pouco tempo, agradeço imensamente ao Prof. Emerson;

Por fazer parte da minha trajetória acadêmica, pelas contribuições após a leitura dos inúmeros textos que a ela já enviei, pelo apoio, pela pessoa incomparável que é, pelas conversas, cafés, encontros de pesquisa e por me receber tão bem na universidade e em sua vida, agradeço imensamente à Prof. Regina;

Pelas contribuições após a leitura de meu texto, pelas disciplinas e conselhos que dividimos, pelo aceite de participação em minha banca, agradeço imensamente à Prof. Josiele;

Pela participação em minha banca de qualificação, na qual contribuí sobremaneira com meu texto, pelas novas contribuições e pelo aceite do convite para a participação em minha banca de defesa, agradeço imensamente ao Prof. Diego;

Por fazer parte da minha vida, por ser meu amor eterno, pelo companheirismo, pela compreensão, pelas risadas que dividimos em todo esse tempo juntos – e que tornam minha vida mais leve, agradeço com todo meu amor ao meu marido, Xavier;

Pela ajuda em todo o necessário, pelos conselhos, pelos abraços e por todo colo que me deu (e ainda dá), agradeço à minha mãe, Sônia.

A defesa dessa dissertação não seria possível sem vocês.

Muito obrigada.

## DEDICATÓRIA

Dedico aos meus filhos e luzes da minha vida, Francisco, Catarina e Aurora.

*Penso, Senhor, que no meu primeiro dia  
dispunha o meu Deus só de tinta preta.  
E assim me coloriu por inteira...  
Ah, Senhor que grande lapso!  
Nunca mais pude ser igual as minhas irmãs:  
Meu cabelo de estopa, meu lábio pendurado.  
Meu nariz chato...  
A cor preta em tudo em mim.  
Escuridão é rejeição, Senhor!  
É cara virada.  
É porta fechada.  
É conversa apressada.  
É carícia negada...  
É ter que falar baixo para que vozes se sobressaíam.  
É ter que sorrir depois,  
para que os outros riam primeiro  
É ter que chorar pouco,  
para que o choro dos outros seja mais forte  
É ter que viver depressa, para incomodar menos.  
Os brancos, Senhor,  
me lançam um olhar negro.  
Vêem negra a minha alma.  
Vêem minha palavra.  
Vêem meu gesto...  
Irremediavelmente eu enegreço o mundo deles!  
Um dia eu me vou daqui, Senhor.  
E o que vos peço é que não repita o ato.  
O fato, é que não quero ir para o céu dos brancos.  
Não Senhor duas vezes não!  
Me pinte com o rosa da nuvem poente  
Ou com o azul das marés altas  
Ou com o louro do milharal de ouro  
Ou com outra cor qualquer, em que Vós,  
Na Vossa imensa vontade determinar  
Que seja para todo sempre a cor...  
Da Paz,  
da Graça,  
do Amor!*

Maria Célia Bueno

## RESUMO

Os contos e cantos analisados nesta dissertação, escolhidos a partir das coletâneas *20 contos e uns trocados*, de Nei Lopes, e *Contos negreiros*, de Marcelino Freire, reivindicam a representação de aspectos da resistência histórica de afro-brasileiros desde sua desterritorialização forçada, passando pela escravização, até os espaços marginais a eles relegados na sociedade brasileira contemporânea. Apesar de essas narrativas não se situarem especificamente no contexto da escravidão, são descritas, por narradores e personagens, as consequências presentes desse sistema, muitas vezes a partir de sua própria perspectiva, de sua voz, de seus corpos. As narrativas dos dois autores apresentam diversas histórias nas quais são encenadas divergências e confluências de sistemas que foram constituindo-se, a partir de um macrocosmo culturalmente diglôssico, de forma simultânea, ainda que hierarquicamente posicionados. Em Freire e Lopes, personagens e narradores colocam-se como rebeldes, que lutam por um espaço social ainda não totalmente conquistado. No caso específico de Lopes, como evidenciamos em nosso segundo capítulo, esse espaço se dá especialmente nas quadras de samba, que são entendidas como templos de uma cultura constantemente renovada por embates muitas vezes violentos, mas também por meio da solidariedade e da festa comunitária; nesses espaços, ecoam constantemente vozes da rebeldia em estado latente, a dissidência. Em Freire, por sua vez, os embates são travados de maneiras diretas, mediante a exposição de feridas abertas que, por séculos, foram paliativamente tratadas. Tais insurgências também são expostas nos contos analisados no terceiro capítulo desta dissertação, que tem narradoras e personagens femininas como principais objetos. Nele, expomos as dificuldades e especificidades da representação do feminino nos dois autores, que constroem tais personagens com base em experiências e vivências diversas, possibilitando (caso de Freire) ou retirando (em Lopes) a liberdade e a voz do feminino da literatura. Como instrumental de análise, utilizamos principalmente as teorias propostas por Paul Zumthor e Victor Fuenmayor, que têm, na poética vocal e corporal, um de seus pontos nevrálgicos. Entendemos que a escrita de Freire, por exemplo, necessita de uma performance do corpo e da voz, do enunciador e do interlocutor, para que a compreensão de suas metáforas, de suas rimas e de seus sentidos seja plena. Já em Lopes, apresenta-se uma narrativa mais linear, centrada na escritura, que tem na representação dos corpos de pessoas negras e de suas relações com o meio, o ponto principal. Mediante este trabalho de análise, pretendemos refletir, nesta dissertação, como constitui-se a representação de vozes que se insurgem, historicamente, diante de uma tentativa sistemática de silenciamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vozes reminiscentes; Corporeidade; Resistência negra; Marcelino Freire, Nei Lopes.



## RESUMÉN

Los cuentos y cantos analizados en esta disertación, escogidos a partir de las colecciones *Vinte contos e uns trocados*, de Nei Lopes, y *Contos negreiros*, de Marcelino Freire, reivindicán la representación de aspectos de la resistencia histórica de afrobrasileños desde su desterritorialización forzada, pasando por la esclavización, hasta los espacios marginales a ellos relegados en la sociedad brasileña contemporánea. A pesar de que estas narraciones no se sitúan específicamente en el contexto de la esclavitud, se describen, por narradores y personajes, las consecuencias presentes de ese sistema, muchas veces a partir de su propia perspectiva, de su voz, de sus cuerpos. Las narrativas de los dos autores presentan diversas historias en las cuales se escenifican divergencias y confluencias de sistemas que se constituyeron a partir de un macrocosmos culturalmente diglossico, de forma simultánea, aunque jerárquicamente posicionados. En Freire y Lopes, personajes y narradores se colocan como rebeldes, que luchan por un espacio social aún no totalmente conquistado. En el caso específico de Lopes, ese espacio se da especialmente en las canchas de samba, que son entendidas como templos de una cultura constantemente renovada por embates muchas veces violentos, pero también por medio de la solidaridad y de la fiesta comunitaria; en esos espacios, resonan constantemente voces de la rebeldía en estado latente, la disidencia. En Freire, a su vez, los embates son trabados de maneras directas, mediante la exposición de heridas abiertas que, por siglos, fueron paliativamente tratadas. En ambientes urbanos y en discursos que mezclan el lirismo con la violencia, las narrativas presentan ejemplos de insurgencia, de cuestionamiento directo acerca de las diferencias jerárquicas interpuestas entre comunidades que están en contacto constante. Como instrumental de análisis, utilizamos principalmente las teorías propuestas por Paul Zumthor y Victor Fuenmayor, que tienen, en la poética vocal y corporal, uno de sus puntos neurálgicos. Entendemos que la escritura de Freire, por ejemplo, necesita una actuación del cuerpo y de la voz, del enunciador y del interlocutor, para que la comprensión de sus metáforas, de sus rimas y de sus sentidos sea plena. En Lopes, se presenta una narrativa más lineal, centrada en la escritura, que tiene en la representación de los cuerpos de personas negras y de sus relaciones con el medio, el punto principal. Mediante este trabajo de análisis, pretendemos reflejar, en esta disertación, cómo se constituye la representación de voces que se insurrecen, históricamente, ante un intento sistemático de silenciamiento.

**PALABRAS-CLAVE:** Voces reminiscentes; Corporeidad; Resistência negra; Marcelino Freire; Nei Lopes.

## ABSTRACT

The short stories and chants analyzed in this dissertation, chosen from the collections *20 contos e uns trocados*, by Nei Lopes and *Contos negreiros*, by Marcelino Freire, claim the representation of aspects of the historical resistance of Afro-Brazilians from their forced deterritorialization, through enslavement, to the marginal spaces relegated to them in contemporary Brazilian society. Although these narratives are not specifically located in the context of slavery, the present consequences of this system are described by narrators and characters, often from their own perspective, their voice, their bodies. The narratives of the two authors present several histories in which are divergences and confluences of systems that have been constituted, starting from a macrocosm culturally diglossic, simultaneously, even if hierarchically positioned. In Freire and Lopes, characters and narrators pose as rebels, who struggle for a social space that has not yet been totally won. In the specific case of Lopes, this space occurs especially in the samba courts, which are understood as temples of a culture constantly renewed by violent encounters, but also through solidarity and community celebration; in these spaces, voices of latent rebellion, dissent, are constantly echoing. In Freire, on the other hand, the clashes are fought in direct ways, through the exposition of open wounds that, for centuries, have been treated palliatively. In urban environments and in discourses that mix lyricism with violence, the narratives present examples of insurgency, of direct questioning about the hierarchical differences interposed between communities that are in constant contact. As an instrument of analysis, we mainly use the theories proposed by Paul Zumthor and Victor Fuenmayor, who have, in vocal and corporal poetry, one of their neuralgic points. We understand that Freire's writing, for example, requires a performance of the body and voice, the enunciator and the interlocutor, so that the comprehension of its metaphors, its rhymes and its senses is full. Already in Lopes, a more linear narrative is presented, centered on writing, which has in the representation of the bodies of black people and their relations with the social environment, the main point. Throughout a work of analysis, we intend to reflect how is the representation of voices that have been facing a systematic attempt to silence.

**KEY-WORDS:** Reminiscent voices; Corporeality; Black resistance; Marcelino Freire; Nei Lopes.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 - LITERATURA BRASILEIRA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO: REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA AFROBRASILEIRA</b> .....	<b>15</b>
<b>Imagens e discursos da (des)colonização: aspectos sócio-históricos</b> .....	<b>15</b>
<b>A literatura latino-americana e as representações diglósticas: insurgências e dissidências</b> .....	<b>21</b>
<b>Narrativas e performance na literatura: representação, leitura e corporeidade</b> .....	<b>26</b>
<b>CAPÍTULO 2 - REMANESCÊNCIAS DA REBELDIA NA LITERATURA: LUTAS INVISÍVEIS EM UM ESPAÇO COMPARTILHADO</b> .....	<b>34</b>
<b>Trabalho, cultura e representação: elementos afro-brasileiros em Trabalhadores do Brasil</b> .....	<b>37</b>
<b>Dramatização da vida em Os Izidoros, os Belizários, de Nei Lopes</b> .....	<b>44</b>
<b>Entre a violência e a proteção do concreto: subversões dos espaços sociais</b> .....	<b>51</b>
<i>O documentário às avessas: problematizações e redimensionamentos do gênero em Solar dos príncipes</i> .....	<b>51</b>
<i>Contradições de um assassinato: Quem matou Geraldo e o preconceito no universo do samba</i> .....	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO 3 - REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE DO FEMININO EM NEI LOPES E MARCELINO FREIRE: UMA QUESTÃO PROBLEMÁTICA</b> .....	<b>64</b>
<b>As lembranças são milenares: Totonha, Tia Bilina e a voz ancestral</b> .....	<b>65</b>
<b>Nossa rainha e Cântico dos Cânticos: diferentes imagens da mulher negra na história</b> .....	<b>74</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – NOVAS DISSIDÊNCIAS E INSURGÊNCIAS NA LITERATURA BRASILEIRA</b> .....	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>92</b>

## INTRODUÇÃO

As narrativas literárias constituem-se como representações de mundo que, por sua natureza polissêmica, são capazes de suscitar sempre novas interpretações da realidade que buscam representar. Esse processo, que se configura, em diferentes tempos históricos, no instante de cognoscibilidade da leitura, abre constantemente espaço para questionamentos de algumas imagens e conceitos tidos aparentemente como verdadeiros, ou “normais”. É por meio deste emaranho de imagens que vemos, por exemplo, o quão grotescos parecem certos discursos e ações praticados no universo tido como “real”, mesmo que o discurso literário seja conivente com eles ou não tenha a pretensão de contestá-los. A literatura, no Brasil, tem sido um lugar onde se projetam histórias, memórias e visões de mundo que ora ratificam preconceitos, estereótipos e instrumentos de domínio social e cultural construídos historicamente na sociedade, ora se insurgem e se rebelam contra eles. Isso não poderia ser diferente na literatura contemporânea. Aqui se inserem as propostas poéticas de Marcelino Freire e Nei Lopes, exemplos de vozes reminiscentes da resistência negra que se erguem em meio à cruenta história brasileira desde a colonização. Os contos e cantos analisados nesta dissertação trazem à tona as problemáticas advindas de séculos de exploração, desigualdade, racismo e intransigência religiosa e política na sociedade brasileira

Tendo como aportes teóricos a diglossia cultural, cunhada por Martín Lienhard, os conceitos de corporeidade, performance e outras expressões do corpo e da voz em trabalhos de Paul Zumthor e Victor Fuenmayor, além de aportes da literatura comparada e da crítica feminista, principalmente a partir do trabalho de bell hooks, analisamos a representação do negro na literatura brasileira contemporânea, por meio das coletâneas *20 contos e uns trocados*, de Nei Lopes; e *Contos negreiros*, de Marcelino Freire. Interessa-nos, aqui, explorar os espaços ocupados pelos personagens e os discursos proferidos por estes e pelos narradores de cada um dos contos como manifestações atuais de uma voz histórica coletiva, a voz da resistência negra. É importante frisar, no entanto, que as duas coletâneas, apesar de sua similitude temática relativa à história do negro e às histórias ainda escritas por eles/sobre eles neste início de século, apresentam perspectivas e linguagens díspares. Tais perspectivas ficam ainda mais dessemelhantes em relação às representações de mulheres, conforme refletimos em nosso terceiro capítulo.

Com essa atenção, analisamos quatro contos de cada um dos autores, partindo

do pressuposto que tais representações literárias, enquanto atos particulares de resistência estética/política, podem ser também compreendidas como espaços alternativos de manifestação da memória e da história coletivas. As vozes que permeiam essas narrativas, sejam elas dos narradores ou dos personagens de cada obra, ressoam como manifestações artísticas que promovem a reelaboração constante de identidades no Brasil por meio da revisão crítica de nosso passado e do amálgama de nossas culturas. Essas vozes apelam, também, pela liberdade e por uma vida mais justa, digna e igualitária. São vozes que se levantam contra o preconceito e o racismo da sociedade brasileira, muitas vezes – como em *Solar dos Príncipes*, de Marcelino Freire – mostrando-a em seu avesso. Ou como em *Até a água do rio*, de Nei Lopes, que pelo fluxo de consciência de Tia Bilina, faz escoar a memória das comunidades afro-brasileiras confinadas às margens da grande cidade, de cujo os morros vertem sua cultura ancestral e seu grito por justiça. São manifestações dos encontros e desencontros por meio dos quais vem se construindo nosso território.

O instrumento teórico da literatura comparada é de grande valia para nossa análise. Nessa perspectiva, nos valem dos estudos empreendidos pelo comparatista francês Daniel-Henry Pageaux. Segundo Pageaux e Machado (2001), a função principal da Literatura Comparada é relacionar autores, obras e contextos, considerando sempre que não há um método comparatista em si, mas sim um movimento de aproximação cultural que torna as análises mais maleáveis e completas. É também nesse sentido que Paul Van Thiegem (1994) explica a análise literária pela perspectiva comparatista, enfatizando as etapas de leitura, que passam pela fruição para culminar na análise propriamente dita. Para o autor, o encanto presente na análise comparatista da literatura, encontra-se primeiramente no encanto pessoal pela leitura literária e pela vontade do conhecimento relativo a ela. Com base nesse conhecimento – inicial – e “por trás do livro, você perceberá o homem que o escreveu, e, em torno do homem, seu meio e seu tempo, e, por trás dele, a tradição literária na qual se vem inserir seu livro” (VAN THIEGEM, 1994, p. 90). Seguindo essa vontade, pretendemos analisar tanto perspectivas históricas, quanto as técnicas narrativas utilizadas pelos autores, relacionando-as por meio das concepções críticas também de Eduardo Faria Coutinho (2010), que descreve uma ruptura dos discursos hegemônicos da história e da literatura nas últimas décadas do século XX. Coutinho nos lembra que é este período no qual se passa a “incluir categorias do discurso até então excluídas do considerado “literário”, como os chamados “registros populares” ou “literatura oral” e a produção de grupos étnicos marginalizados no campo literário (COUTINHO, 2010, p. 114-115).

Esse material teórico proposto pelos estudos comparados é nossa primeira base conceitual, contudo, é principalmente a importância da voz e de outros elementos da corporeidade, presentes neste tipo de literatura, que norteia a maior parte de nossa análise. Para Paul Zumthor, que utilizamos como uma de nossas principais fontes, a poesia – característica principal da literatura – se materializa através da voz humana e de sua escuta. Nesse sentido, a narrativa de Freire, por exemplo, configura-se, por meio das expressões e representações performadas de discursos e personagens do cotidiano, a extensão da própria linguagem enquanto poesia promovida do particular ao universal, dependente da performance da voz e do corpo para escrever-se completamente. Essa estética proposta por Freire representa uma espécie de bilinguismo literário, à medida em que letra e voz, escritura e oralidade se fundem em um todo indissociável. Por meio de uma proposta estética distinta, Nei Lopes enfatiza as representações diglósicas presentes na cultura brasileira e na rebeldia dos afro-brasileiros frente às situações de exploração física e ideológica, mostrando a memória e o samba como elementos centrais da luta das coletividades negras. Nos textos de Lopes, figuram narradores que precisam contar a história escondida entre as ruínas do colonialismo brasileiro, esse narrador/historiador sabe a riqueza cultural que ali sobrevive às incontáveis tentativas de silenciamento por parte da classe dominante.

Partindo das perspectivas teóricas acima descritas, esta dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro deles volta-se especialmente às questões históricas e teóricas que permeiam a discussão sobre a estratificação racial e social na América Latina. Nele, são abordados os escritos de Martín Lienhard acerca da diglossia cultural, vista esta não apenas como uma forma assimétrica de convivência entre culturas, mas também como um recurso por meio do qual conseguiram sobreviver manifestações culturais africanas em meio à imposição cultural do ocidente cristão. Por meio desse bilinguismo cultural, propõe Lienhard, também se tornou possível, a organização de sublevações e revoltas que literalmente atearam fogo em várias partes do sistema colonial latino-americano e caribenho. Assim como o conceito de diglossia cultural proposto por Lienhard, discutiremos também, ao longo do primeiro capítulo, algumas perspectivas teóricas de Paul Zumthor e Victor Fuenmayor, principalmente no que se refere às questões do corpo e da voz implicadas no fazer literário, procurando assim abrir caminho para as leituras de Lopes e de Freire.

No segundo capítulo, são analisados os contos *Quem matou Geraldo* e *Os Izidoros, os Belizários*, de Nei Lopes, e *Trabalhadores do Brasil* e *Solar dos Príncipes*, de

Marcelino Freire. A ideia que permeia o capítulo em questão é analisar as similitudes e diferenças de tais textos frente à representação dos personagens, a voz do narrador e os espaços ocupados pelos afro-brasileiros em cada uma das narrativas. O terceiro e último capítulo desta dissertação analisa os contos *Até a água do rio* e *Cântico dos cânticos*, de Nei Lopes; e *Nossa rainha* e *Totonha*, de Marcelino Freire, mostrando as nuances da representação do feminino em cada um dos autores. Nota-se que os contos de Lopes prezam pela narração de um espaço no qual às mulheres são impostos determinados comportamentos sociais, enquanto em Freire, representam-se novas perspectivas para o discurso e para a representação do feminino. Conclui-se o presente trabalho com algumas considerações acerca das representações das insurgências e dissidências presentes nos textos de Lopes e Freire, apresentando-se os argumentos que apontam para tal perspectiva. Esperamos, desta forma, contribuir para os estudos de literatura e das outras manifestações heterogêneas que compõe nosso vasto mosaico cultural.

## CAPÍTULO 1

### LITERATURA BRASILEIRA NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO: REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA AFROBRASILEIRA

#### **Imagens e discursos da (des)colonização: aspectos sócio-históricos**

As narrativas de Marcelino Freire, que se assemelham a cantares do povo brasileiro – e são assim classificadas por seu autor, na apresentação de *Contos negreiros* – representam uma perspectiva diferente de expressão da cultura afro-brasileira e das consequências da colonização e da escravização de povos ameríndios e africanos na América. Nos cantos da coletânea, representam-se a exploração e o preconceito, mas também a luta perpetuada pelos sujeitos dominados e os imbricamentos culturais que compõem a sociedade brasileira. Em *Vinte contos e uns trocados*, tal temática também se faz presente, representando-se a “comunidade do samba” no Rio de Janeiro dos anos de 1950 e 1960 – fato que não desabona a coletânea, pois seus contos continuam atuais neste início de século. Nos contos de Lopes, a exploração e o preconceito, também presentes em Freire, apresentam-se de maneira implícita, por meio de frases dos narradores e dos próprios personagens, dado que seus contos apresentam em primeiro plano a felicidade das rodas de samba e dos carnavais, contudo, retumbam nas vivências desses mesmos personagens. São, dessa maneira, duas coletâneas que representam a sociedade brasileira em seus detalhes estruturais, refinados desde o período da chegada dos portugueses, que consigo trouxeram novas perspectivas e modificaram a realidade local, bem como a vida de inúmeras pessoas.

Os escravizados, após a chegada em terras americanas, tiveram de enfrentar, além obviamente da miséria da escravidão e dos flagelos de sua desterritorialização forçada, uma tentativa sistemática de apagamento de sua língua, de sua cultura, de sua história ancestral. Tudo isso construído em um espaço onde já haviam sido dizimados milhares de povos indígenas e sobre o qual se erigiu uma sociedade que achava que seu sistema religioso, sua língua, sua cosmovisão e seu meio de produção a partir da exploração da natureza haviam sido instituídos, divina e regamente, como única verdade aceitável. Nesse período histórico, que compreendeu os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, os negros foram explorados, torturados, despojados de seus costumes e crenças, reificados para a produção do bem-estar de outros. Tal condição foi representada na literatura e no



discurso da história, por diversas vezes, como algo natural, intrínseco à única condição cabível à comunidade negra. Apesar da eventual ascensão de indivíduos negros em outras esferas sociais, como a escola e a academia, as representações discursivas hegemônicas continuaram, ao longo do tempo, multiplicando imagens estereotipadas que seriam inseridas nas artes, sobretudo na literatura.

Diferentes estudos nos trazem dados sobre a representação e a representatividade da comunidade negra no Brasil, sejam tais estudos voltados para a literatura ou para outros campos do saber. Tratando-se da literatura, temos o abrangente estudo *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*, comandado pela pesquisadora Regina DalCastagné (2005). Após analisar 258 romances contemporâneos, a autora constatou que havia, apesar do enfoque às minorias dado pelos romances na contemporaneidade, uma sub-representação da comunidade negra. Os dados coletados com a pesquisa foram analisados e apresentam diferenças significativas entre os números de personagens negros e brancos, na literatura brasileira contemporânea<sup>1</sup>. É interessante destacar o fato de que a maioria da população brasileira se autodeclara negra/parda, o que totaliza 54,9% dos cidadãos, de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2016<sup>2</sup>.

Essa porcentagem é crescente, mostrando um auge desde a última apresentação dos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), na qual apresentou-se um total de 52,7% de negros e pardos. Os dados, desta maneira, demonstram, ao que parece, também uma maior aceitação da comunidade negra com sua própria cor que, por meio das políticas de afirmação, passam a compreender a cor de pele como um fator biológico, que não é desabonado socialmente. Tal fato é muito importante para que se repensem os discursos e representações das diversas esferas sociais no Brasil, bem como em outros países da América Latina. Além da criação de políticas afirmativas pensadas e aplicadas pelos cidadãos e pelos governos federal, estadual e municipal, outras áreas de conhecimento e de representação da realidade têm se empenhado em reescrever seus discursos e repensar suas imagens, de modo a evidenciar e repensarem práticas que silenciam sujeitos, utilizando aparatos legitimados

---

<sup>1</sup> Na pesquisa citada, que abrange romances publicados entre os anos de 1990 e 2004, Regina Dalcastagné afirma que “a personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca”. Após a análise, conclui ainda que “os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). Em 56,6% dos romances, não há nenhuma personagem não-branca importante. Em apenas 1,6%, não há nenhuma personagem branca. E dois livros, sozinhos, respondem por mais de 20% das personagens negras” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 30).

<sup>2</sup> A porcentagem da população que se autodeclara preta/parda teve um acréscimo entre os anos de 2012 e 2016, passando de 52,7%, para 54,9%, como apresentado. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98887.pdf>

por estruturas hegemônicas.

Para Carlos Ginzburg (2006), a História tradicional, tal como praticada até meados do século XX, é uma das disciplinas que, voltada à descrição dos grandes feitos que construíram a hegemonia do Ocidente no mundo moderno, contribuíram para a sub-representação de parte da população brasileira. Nas palavras do historiador, essas descrições podem ser compreendidas como “macrohistórias”, caracterizadas pela repetição reiterada de discursos, que por vezes passam a ser considerados como verdades incontestáveis. Esse discurso apresenta as conquistas territoriais europeias dos séculos XV e XVI como necessárias para o desenvolvimento do pensamento e da própria humanidade. Ora, para o crítico literário Edouard Glissant (1989), tais conquistas visavam uma homogeneidade de povos, crenças e saberes que, se olharmos mais atentamente, nunca foi pacificamente aceita e nem totalmente implantada. Isso porque, dada a resistência de outros povos a essa imposição, configuraram-se na América Latina, diferentes modos de vida marcados pela transculturação, pelo hibridismo entre culturas, pela tentativa de expressar a heterogeneidade de saberes e expressões culturais, ou em contextos nos quais indivíduos passaram a se constituir como culturalmente bilíngues, transitando e, por vezes, escolhendo os territórios culturais nos quais se manifestarão (LIENHARD, 2008).

Os ideais colonizadores, a imposição de uma língua e de uma religião únicas eram apresentados como benfeitorias dos povos europeus feitas aos povos colonizados. As expedições colonizadoras e escravocratas eram até mesmo justificadas por ideais de salvação das almas dos colonizados. Nas palavras do geógrafo Rafael dos Anjos (2014), o movimento histórico resultante das navegações europeias corresponde a um “processo geográfico de dominação territorial desenvolvido, amadurecido e implementado pelo continente europeu, sobretudo na Península Ibérica” (ANJOS, 2014, p. 335). Desse fato, o pesquisador infere a necessidade de repensar-se a construção dos territórios, bem como sua relação com as navegações europeias e os horizontes geográficos por elas constituídos, considerando-se que esse se amplia de forma significativa pelos encontros de identidades, culturas e pela formação de novas territorialidades, desde a conquista das américas pelos europeus (ANJOS, 2014).

Com os movimentos expansionistas deflagrados pelas nações europeias, além dos territórios europeus, grande parte dos outros povos – colonizadores ou colonizados – vivenciaram modificações em seus imaginários coletivos. O continente africano, que até hoje enfrenta a espoliação de seus recursos naturais e convive com a exploração de sua

mão-de-obra por parte de diferentes nações, foi o epicentro do qual se dispersaram povos que iriam reconfigurar, com sua obstinada resistência, outros espaços geoculturais. Não obstante, para a historiadora Flávia Carvalho (2010), o próprio comércio de escravos, que ajudou a expandir a economia europeia durante a Idade Moderna, foi responsável por inúmeras transformações também nas sociedades africanas, já que “a migração forçada de milhares de pessoas também foi responsável por transformações políticas nos reinos e potentados que atuavam no fornecimento de escravos para o mercado atlântico” (CARVALHO, 2010, p. 14), além de contribuir também para um grande impacto demográfico e para reconfigurações das identidades dos povos africanos escravizados.

Na América Latina, as relações estabelecidas entre colonizadores e colonizados, além do impacto geográfico já mencionado, desenvolveram (e foram desenvolvidas por) práticas sociais realizadas por grupos em contextos nos quais predomina a “colonialidade do poder”, conforme descrita por Anibal Quijano (2006). Para o crítico peruano, tais práticas implicam, até hoje, em uma “invisibilidade sociológica dos não-europeus, índios, negros e mestiços”, que culmina na invisibilidade assombrosa da maioria da população da América Latina, a respeito da produção de subjetividade, de memória histórica, de imaginário, de conhecimento racional. Logo, de identidade” (QUIJANO, 2006, p. 78).

Na literatura latino-americana tais embates também são sentidos, por meio de códigos e racionalidades representadas de maneiras historicamente opostas, captando os encontros e desencontros em sua relativa condição espaço-temporal, na margem de singularidades sociais, linguísticas, econômicas e políticas. Assim, percebe-se que a construção da imagem de uma comunidade ultrapassa os limites da percepção da imagem de cada um dos sujeitos ou dos grupos que constituem uma determinada “nação”. No Brasil, aspectos muitas vezes conflitivos ainda contribuem para a compreensão do sujeito pertencente ou alienado à comunidade brasileira. Para Luiz Silva, o Cuti, autor de *Literatura negro-brasileira* (2010) e um dos idealizadores do movimento *Quilombhoje*, foi elaborado no Brasil um discurso que afirmava o território brasileiro como um domínio do europeu branco. Ainda de acordo com o autor, tal discurso renega o papel do negro (e do índio) ao ostracismo da história, ou pior, à escravização e discriminação que perseguem tais comunidades ininterruptamente durante os mais de cinco séculos que se passaram após a chegada dos colonizadores em terras latino-americanas. Essa perspectiva teórica se assemelha às visões propostas por autores, críticos e intelectuais latino-americanos que afirmam a necessidade de repensar as categorias representacionais do continente.

Uma das instâncias representacionais que colaboram para a constituição de uma identidade de pertencimento é a literatura, bem como as imagens descritas em suas narrativas. Neste sentido, Cuti (2010) afirma que, apesar de o Romantismo no Brasil apresentar modificações relativas à representação dos sujeitos, da fauna e da flora nacionais que contribuíram para a construção de uma consciência nacional, nenhum movimento literário brasileiro, e aqui se inclui o próprio Romantismo, contribuiu para a construção de uma identidade negra e consequente compreensão do negro como sujeito de sua própria história. Para o autor,

os descendentes de escravizados são utilizados como temática literária predominantemente pelo viés do preconceito e da comiseração. A escravização havia coisificado os africanos e sua descendência. A literatura, como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuará no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes complexidade e, portanto, humanidade (CUTI, 2010, p. 16).

De tal maneira, a imagem constituída pelo discurso hegemônico, em relação à comunidade negra, passou a ser também a autoimagem pela qual essa própria comunidade passou a compreender-se, até os finais do século XX. Tanto na sociedade brasileira, quanto na literatura de maneira geral, com raras exceções, personagens e cidadãos negros são compreendidos, interpretados e construídos muitas vezes sob uma ótica distorcida por uma ideologia dominante que preconiza o *brancocentrismo* como a única maneira possível de seguirmos o projeto e destino de um Brasil e de um Ocidente pensados, ainda que utopicamente, por seus idealizadores: os colonizadores europeus. Contudo, esquecem-se tais colonizadores, imigrantes e, atualmente, cidadãos – já influenciados infinitamente pela miscigenação dos diferentes grupos étnicos, que uma sociedade é formada de diferentes caras, diferentes aspectos. A imagem de uma nação, tão amplamente difundida e defendida, nada mais é do que uma falácia, um discurso imaginado que acaba por estratificar a sociedade e fazer com que imagens de comunidades distintas devam adaptar-se a uma imagem previamente estabelecida, que as estigmatiza. As afirmações relativas à constituição de tais imagens – de nação e de comunidade, principalmente, deveriam pautar-se na compreensão de que:

toda imagem procede de uma tomada de consciência, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. Portanto, a imagem é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural. A imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se situar. (PAGEAUX; MACHADO, 2001, p. 110-111)

Nesse sentido, todas as esferas e instituições de uma sociedade delimitam-se de acordo com a imagem para si construídas, seja por sujeitos que as compõem, ou para aqueles a elas alheios. A compreensão da comunidade negra, por exemplo, em relação a seu lugar na sociedade, bem como de sua própria constituição enquanto indivíduos são perpassadas pelas descrições feitas acerca de seu posicionamento, tanto empreendidas por indivíduos que não pertencem à tal comunidade, quanto por aqueles que dela fazem parte. No âmbito literário, essas imagens se constituem de maneira análoga. Eduardo de Assis Duarte (2013), em artigo intitulado *Por um conceito de literatura afro-brasileira*, afirma que foi somente após a década de 1980 que os escritores negros “assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente” (DUARTE, 2013, p. 5) e fazem com que a produção literária que tem a cultura negra como enfoque principal cresça em volume e comece a ocupar espaço na cena cultural. Isso se dá, segundo o autor, à medida em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. É após esse momento histórico que também cresce, ainda que não tão intensamente, a reflexão acadêmica sobre estes escritores e seus temas, anteriormente objetos quase que exclusivos de pesquisadores estrangeiros (DUARTE, 2008).

Como objetos de análise desta dissertação, temos duas perspectivas representacionais do negro e de suas trajetórias em solo brasileiro. Em Marcelino Freire, percebem-se características de um espaço urbano contemporâneo, que fragmenta identidades e desconstrói grandes narrativas elaboradas a partir de discursos e imagens já cristalizados (e estereotipados) no imaginário social. Já na escrita de Nei Lopes, o espaço social apresentado nos contos revela ambientes opostos àqueles revelados em Freire, dado que os contos narram experiências vividas no universo do samba das décadas de 1950 e 1960. Apesar da distância temporal e espacial condizente às duas obras, em cada um dos autores percebem-se nuances que revelam as hierarquias sociais presentes ainda hoje nas sociedades latino-americanas e, especialmente, na sociedade brasileira, principal local de representação presente nas narrativas analisadas. Nesse sentido, a literatura de Freire em *Contos negreiros* e Lopes, em *Vinte contos e uns trocados* insere-se em uma perspectiva literária que tem como mote principal a denúncia de uma condição que nasce com as grandes navegações e ainda perdura na América Latina.

## **A literatura latino-americana e as representações diglósticas: insurgências e dissidências**

Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés (2006, p. 103), “a literatura nasce de uma dupla falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta”. Tal análise do texto literário é profícua, ainda mais quando relacionamos a criação literária com os espaços sociais nela representados, principalmente em contextos conflituosos, como o da América Latina, no qual se travam, historicamente, embates entre memórias e culturas de povos que aqui habitam. Nesse sentido, a literatura é uma possibilidade de reação à “insatisfação que o mundo nos causa”, que remete a um mundo “sem falhas”, no qual podemos reagir a essa mesma insatisfação causada pelo mundo dito “real”. É através da imaginação e do exercício de alteridade proporcionado pela literatura, que autores e leitores, inseridos e conscientes do pacto ficcional de que nos fala Umberto Eco (1994), proclamam mudanças ou posicionam-se sobre a própria sociedade na qual se inserem.

É óbvio que a narrativa literária não pode ser compreendida como o único meio de representação da sociedade e de suas manifestações, muito menos como um espelho perfeito da realidade circundante, dado que por meio das narrativas literárias constroem-se perspectivas verossimilhantes da realidade, que não necessariamente lhe são totalmente fiéis. Não obstante, a literatura é um meio de representação no qual se elaboram imagens sobre a realidade histórico-social de um lugar, além de outras realidades históricas e, nesse sentido, por intermédio da narrativa literária e de suas representações discursivas do espaço e dos homens, expressam-se, afirmam-se ou consolidam-se identidades do sujeito e imagens sobre o espaço ao seu redor. No Brasil, o período literário do Romantismo nos apresenta diversas tentativas de formação de uma identidade nacional por meio do texto literário, exemplificadas com os personagens Ceci, Peri e Iracema, dos romances *O guarani* e *Iracema*, de José de Alencar, com Isaura, do romance *A escrava Isaura*, Aurélia e Lucíola, dos romances *Senhora* e *Lucíola*, também de José de Alencar, entre outros.

No rol de personagens literários, os citados acima são somente exemplos de estereótipos reafirmados por meio da literatura, dado que os indígenas Iracema e Peri remontam a um ideal romântico dos povos primitivos, no período literário predominante no século XIX, principalmente para a formação de uma espécie de parceiro telúrico para o

colonizador europeu na formação do casal fundacional da nação brasileira. (SOMMER, 2004). Do mesmo modo, Isaura é a idealização da escrava, semelhante a uma mulher europeia e bem-educada, em oposição ao restante dos escravos negros e barbarizados. Enquanto isso, Lucíola e Aurélia exemplificam o ideal feminino da época. Tomando tais personagens como exemplos pontuais, podemos voltar nossa atenção a dois conceitos caros à literatura comparada enquanto disciplina acadêmica: as fontes e as influências, que por muito tempo foram objetos de análise da crítica literária.

Tais noções passam, no início do século XX, a ser questionadas pela própria crítica literária, tendo como um de seus principais expoentes Harold Bloom e sua obra *The anxiety of influence*, traduzida para o português com o título *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Na crítica de Bloom, a influência dos antigos reflete-se na angústia dos modernos, que se inserem em uma linha causal de dependências. Linha essa que não leva em consideração os aspectos externos ao texto, analisando somente a vertente interna da intertextualidade. Tal análise pode ser compreendida como um problema quando refletimos sobre a literatura latino-americana, pois espaços, aprendizagens, línguas e encontros culturais configuram-se de maneiras distintas – tanto das europeias, quanto entre regiões próximas. É neste sentido que se estabelecem, nas Américas, tradições literárias distintas, ainda que pautadas em imagens um tanto europeizadas, questionadas durante o período modernista no Brasil, por exemplo.

Atualmente, de acordo com o estudo de Coutinho (2013), há um comparatismo literário pautado pela noção de transversalidade, que engloba tanto as fronteiras entre nações e idiomas, quanto os limites entre as áreas de conhecimento, inicialmente não analisadas pelo comparativismo literário (COUTINHO, 2013). Para o autor, a noção de transversalidade é uma tendência dos estudos literários que vem se ampliando cada vez mais, na contemporaneidade. Podemos assim afirmar que, na contemporaneidade, os estudos literários comparatistas recebem contribuições dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, o que desvia a ênfase da estilística para outras áreas do saber. Atualmente, o enfoque da análise literária pode sobretudo recair nos contextos de recepção e produção, analisados em complemento da reflexão acerca da linguagem literária. Para o autor prevalece, na perspectiva comparada recente, um sentido de interdisciplinaridade do conceito de cultura.

Contudo, como já apresentado, a compreensão das manifestações culturais enquanto relativizadas e em constante construção não esteve presente em todos os períodos históricos representados pela literatura. Estudos que têm por objeto a literatura

brasileira, tais como o de Vasconcelos (2016), Silva (2016) e Proença Filho (2013) refletem sobre as representações discursivas de personagens negros nas narrativas, demonstrando que, em grande parte dos textos analisados, são encontradas imagens pejorativas do negro, colocando-o em uma posição de objeto de seu próprio destino.

Essa não é a perspectiva adotada por Martin Lienhard, historiador e antropólogo suíço, em sua obra *Disidentes, rebeldes, insurgentes: resistencia indígena y negra en América Latina* (2008). No que se refere à resistência negra, especialmente, o autor aponta, reiteradamente, que os movimentos de insubordinação perpassam toda a história da escravidão africana na América, antecedendo até mesmo “la llegada de los cautivos a los puertos negreros americanos” (LIENHARD, 2008, p. 128). Observando documentos históricos, como julgamentos de réus acusados de sublevação na época, Lienhard procura entender como os escravizados negros lidavam com as relações culturais estabelecidas na sociedade colonial, ou seja, como esses transitavam entre sua própria matriz cultural e as práticas culturais hegemônicas. Especificamente no capítulo intitulado *La carta y el cuerno mágico*, contesta-se a tese comumente aceita de que as rebeliões anti-escravagistas eram principalmente orquestradas por sujeitos conhecedores dos discursos de liberdade e igualdade, principalmente a partir dos modelos democrático-burgueses em ascendência desde a revolução francesa. Para o autor, os indivíduos subalternizados pelas colonizações portuguesa, espanhola e francesa, por exemplo, parecem ter tomado a liberdade de combinar, de acordo com sua conveniência, os repertórios ideológicos-culturais que tinham ao seu alcance em suas lutas por liberdade. Trazendo uma reflexão da linguística ao campo da cultura, Lienhard chamou a esse processo de diglossia cultural.

Em *La carta y el cuerno mágico*, o autor dá exemplos do uso desse bilinguismo cultural utilizado na construção de sublevações negras no universo colonial caribenho e brasileiro. O emblema desse estratagema ideológico-cultural seria, para o autor, o corpo encontrado de um combatente negro, que, nos bolsos de seu colete, carregava, de um lado, pólvora e chumbo (ferramenta ocidental), e do outro, um fetiche para amarrar o corpo dos adversários (instrumental de matriz africana). Entre os casos relatados na obra, Lienhard cita, por exemplo, a rebelião de escravos ocorrida em 1832, no Rio Atibaia, que foi rapidamente reprimida. O autor, a partir de uma busca quase arqueológica de documentos e relatos acerca do ocorrido, afirma que os réus apresentavam um conhecimento vasto sobre a conjuntura política brasileira da época. É, contudo, na descoberta de uma pintura que mostrava “a um negro sentado em uma cadeira, e dous



brancos, um de cada lado, coroando o negro” (LIENHARD, 2008, p. 137) que o autor toma especial atenção.

Na obra de Lienhard, cita-se ainda o fato de que, no período da revolta do Rio Atibaia e da descoberta da pintura, circulavam no Brasil notícias sobre a coroação de Dessalines, no Haiti, “pero quienes lo coronam son negros” (LIENHARD, 2008, p. 137). Essa transformação da pintura original, que mostrava, entre os escravos rebeldes no Brasil, Dessalines sendo coroado por dois homens brancos, indica “la existencia, entre los esclavos de la región, de uma ‘utopia negra’. Una utopia cuya lógica no es la del igualitarismo ‘jacobino’, sino, más bien, la de un ‘mundo al revés’” (LIENHARD, 2008, p. 137). Nos testemunhos coletados por Lienhard sobre a sublevação de Atibaia, aparecem, por exemplo, nomenclaturas dadas a cada um dos revoltosos que “sugieren la existencia, en la comunidade negra, de uma jerarquia político-religiosa al estilo africano”, entrevista também nos nomes dados aos refúgios de escravos fugidos, que se organizavam “en términos militares, políticos y económicos com una inspiración nitidamente centro-africana” (LIENHARD, 2008, p. 139). Mas essa organização fazia uso também, a sua conveniência, do instrumental ocidental aprendido, principalmente a partir da experiência francesa.

Esse conceito de Lienhard pode contribuir nos estudos sobre arte verbal na América Latina, principalmente como resposta a certos lugares comuns que rondam o conceito de mestiçagem ou transculturação, por exemplo, convertidos, como lembra Antonio Cornejo Polar (2003), em uma espécie de “lugar confortável” para uma interpretação da realidade latino-americana. O conceito de diglossia cultural discute a possibilidade de transitar entre culturas sem necessariamente ser comido pelo *logos* civilizatório ocidental. Ela pode expressar mais um caso de diversidade das práticas culturais e, especialmente, os processos linguísticos dos sujeitos submetidos em uma situação comunicativa, mais uma presença da “nostalgia da voz” na literatura escrita na América Latina (CORNEJO POLAR, 2003). Nesse sentido, a ficção do continente revela a ancestralidade dos povos que compõem o solo latino-americano, em sua maioria advindos de culturas essencialmente orais, observando-se também, nas ficções contemporâneas latino-americanas uma contradição entre “las características ‘occidentales’ del texto literário (escritura, idioma, forma global, libro-mercancia) y un discurso narrativo que aparenta ser ‘indígena y oral” (LIENHARD, 2003, p. 191).

Contudo, por vezes parte-se de uma ilusão concernente à representação de povos dominados na América Latina, dado que a esfera da criação literária nem sempre é

capaz de questionar dicotomias simplistas, apesar de representá-las. É o que acontece com as narrativas apresentadas por Lopes que têm como personagens principais figuras femininas. Nesses exemplos, analisados em nosso terceiro capítulo, o autor explora imagens estereotipadas do feminino, cristalizando-as. Em Lopes, são poucas as mulheres que transitam em espaços masculinos, ficando evidente uma diferenciação entre o público (espaço privilegiado dos homens) e privado (espaço reservado às mulheres). Nesse sentido, apesar do fato de Tia Bilina, por exemplo, constituir-se como símbolo da cultura afro-brasileira e receptáculo de uma memória ancestral e coletiva, sua representação discursiva e o próprio discurso que profere acabam por legitimar a diferenciação entre homens e mulheres que vigora até mesmo na contemporaneidade. O mesmo acontece com Belkiss e sua mãe, Edna.

Em Freire, as discussões que envolvem o feminino e suas representações e posicionamentos na sociedade brasileira contemporânea também se fazem presentes, apresentando-se de maneiras muitas vezes opostas àquelas que se revelam em Lopes. Para Igor Duarte (2017, p. 3), o enunciado de *Contos negreiros* “dialoga com a realidade do povo negro a partir do momento em que seu autor, que não passa pelos mesmos preconceitos racistas, faz um profundo reconhecimento do outro e estabelece uma relação de alteridade imagética”. Os cantos de Freire, assim, demonstram que discursos se constroem também a partir de outros discursos, o que possibilita ao autor falar sobre um tema determinado, que muitas vezes não o atinge diretamente, pois insere-se em um local de fala privilegiado: branco, morador do eixo Rio-São Paulo e pertencente à classe média. Nesse sentido, por meio de recursos estilísticos e temas específicos, o autor insere em suas narrativas uma imagem do feminino que não é estereotipada, revelando outras possibilidades de representação e, para utilizar uma expressão de Antonio Candido, “avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida” (CANDIDO, 1987, p. 255).

Contudo, assim como a problematização referente à representação do personagem negro, aqui há também espaço para a problematização referente à escrita feminina e sua publicação por grandes editoras. Apesar de Freire conseguir, com desenvoltura, representar a violência e a luta das mulheres negras em diferentes ambientes, valeria ater-se a uma questão importante: podemos dizer que há ainda um vazio representacional do que se refere ao universo feminino, principalmente negro, na literatura, tanto de produção como de recepção. Como nas palavras da pesquisadora Regina Dalcastagnè, embora a literatura contemporânea venha caracterizando-se como

uma narrativa que apresenta múltiplos pontos de vista, “do lado de fora da obra, não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário brasileiro, uma pluralidade de perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 90). Por conta disso, nossa preocupação em tratar da representação do feminino nos dois autores, particularmente no terceiro capítulo desta dissertação. Discutiremos tais questões mais adiante, agora, concentremo-nos em aspectos da corporeidade como singularidades dessas narrativas.

De fato, os textos aqui analisados são exemplos de uma transformação da realidade social brasileira em matéria ficcional, que têm na corporeidade e na performance literária – cada qual a sua maneira distinta – o mote principal da elaboração artística. Além disso, tais narrativas têm como instrumento privilegiado a linguagem, visto que se ancoram no trabalho poético realizado pelos dois autores, os quais se utilizam de estratégias composicionais diferentes daquelas já canonizadas para apresentar questões sociais e literárias intrínsecas à própria condição do povo latino-americano – e de seus escritores. Entre essas estratégias composicionais estão a performance vocal, nos cantos de Freire, e as reminiscências da oralidade em Lopes, bem como a representação de uma corporeidade explorada pelos dois artistas, o que o professor e poeta Victor Fuenmayor classificaria como “el cuerpo histórico simbólico que el artista agrega consciente o inconscientemente en las materialidades de su lenguaje artístico” (FUENMAYOR, p. 4).

### **Narrativas e performance na literatura: representação, leitura e corporeidade**

Mi voz no es sólo mía. De mi gente, la palabra  
que viene renaciendo, yo soy la portadora de voz.  
Aunque joven, mujer, madre, en mí resuena una voz que  
viene desde antiguo, palabra que no muere, versos de sal,  
poemas que se dicen.

O poema acima representa uma concepção de história e de relações sociais que também percebemos nas narrativas de Lopes e Freire, dado que revela uma perspectiva lírica de literatura que relaciona memória e ancestralidade como fatores principais da construção de identidades. Em tal perspectiva, o artista, enquanto narrador, rapsodo, repentista ou contador de causos tem um papel primordial, capaz de transitar entre a resistência frente a uma hegemonia imposta e a materialização de culturas. Aqui, o artista e sua corporeidade, materializada no texto narrativo, estão em constante relação com outros sistemas sociais, posto que a língua, enquanto sistema, não se constrói sozinha,

mas sim por meio de “relaciones que que traducirían en la *interdependencia* entre lo semiótico y lo simbólico y en las *determinaciones* entre procesos primários o inconcientes y secundários más o menos conscientes (FUENMAYOR, 2005, p. 125).

Por meio da corporeidade, revelam-se as ligações existentes entre a singularidade do artista e de sua obra, com as práticas que constroem essa mesma corporeidade, pois o significado do corpo se dá somente em consonância com as demais práticas sociais. Através da narrativa literária, se representa essa mesma corporeidade, por vezes, questionando-a ou reafirmando-a por meio da linguagem – no caso da literatura. Assim:

un arte trata de uns síntesis en la representacion donde la corporeidade extiende los espacios de lo más individual de una historia íntima al espacio de las tradiciones culturales que pueden llegar a representar toda una cultura hasta llegar a los principios de la condición humana desde su origen (FUENMAYOR, 2005, p. 4)

Essa transposição da singularidade do artista para a coletividade da obra, alcançada por meio da construção de personagens e narradores que partilham dessa mesma concepção de corpo é encontrada nas narrativas de Lopes, nas quais se revela, de maneira indireta, a lógica associativa que existe entre a linguagem e a própria corporeidade. Nos contos do autor, a transposição dos elementos simbólicos de constituição do corpo e de suas relações com os espaços e com os demais sujeitos se dá, especialmente, através de seus personagens. Em Freire, o trabalho do autor com a linguagem, que pressupõe um leitor ativo e uma performance marcada frente à leitura, imprime à escrita um questionamento dessa mesma corporeidade, por meio do que também poderíamos classificar como “imágenes acústicas y grafemáticas” que estão “más allá de la comprensión”, pois o autor “trabaja en la lengua explorando la piel de las palabras, la superficie profunda de la sonoridade, la música de los signos unidos a las cosas” (FUENMAYOR, 2015, p. 7).

Nesse sentido, a corporeidade poderia ser entendida como um simulacro da construção do próprio corpo e dos textos, que permitem, a seu modo, a representação psíquica de conteúdos e sua tradução em linguagem, inserida em um sistema representacional permanente ou, pelo menos, estável. Na América Latina, as compreensões do corpo e de suas relações com o meio constituem-se a partir das junções e dos enfrentamentos existentes entre sistemas semióticos aparentemente opostos e cabe ao artista, “generar, con el tempo y desarrollo, las transformaciones em

zonas marcadas de su cuerpo en movimiento, en sus sentidos, en su memoria” (FUENMAYOR, 2005, p. 9)

A literatura latino-americana constitui-se como exemplo de uma representação que tem na corporeidade e em suas relações com a ancestralidade um ponto focal, principalmente se considerarmos a imensa pluralidade de arte verbal baseada na oralidade disposta em diferentes culturas no subcontinente. Apesar disso, só há pouco tempo a tradição e a crítica literária latino-americanas voltaram-se a tal questão. Esse fato pode ser compreendido se analisarmos a trajetória percorrida pelos estudos da Literatura Comparada, que se aliaram a outras fontes de pesquisa somente no século XX. A crítica literária Leyla Perrone-Moisés, no artigo *Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina*, afirma que se comparadas às literaturas europeias ou até mesmo às literaturas orientais, as literaturas latino-americanas têm uma história relativamente curta, que remonta ao período da colonização espanhola ou portuguesa, ou de mais ou menos dois séculos, se as pensarmos como literaturas nacionais após a independência política das nações latino-americanas (PERRONE-MOISÉS, 1997). Nessa passagem, Perrone-Moisés defende, ao que parece, um conceito de literatura relacionado apenas com a palavra escrita, em detrimento das narrativas orais que, já em um período anterior àquele das grandes navegações, e acompanhando paralelamente toda a história de ocidentalização desta parte de mundo, sempre fizeram parte das manifestações artísticas de povos diversos.

Portanto, como afirma Antonio Cornejo Polar (2003), para considerar a diversidade de manifestações artísticas da palavra no espaço geocultural da América Latina deveríamos, pelo menos, repensar o conceito tradicional de literatura. Se quisermos utilizar esta expressão, não podemos facilmente aceitá-la apenas como a mensagem expressa pela arte centrada na palavra escrita, representada por letras, como a própria palavra indica, mas também como a expressão artística manifesta por meio do corpo e da voz, “as palavras escritas no ar” às quais se refere Cornejo Polar. Nesse sentido, pelo menos nos textos elencados para este estudo, a experiência poética ultrapassa os limites da língua escrita através de rituais míticos, de provérbios, de cantigas, de repetições constantes que pressupõem estética, ludicidade e literariedade, corporeidade. Tais ligações manifestam-se na escrita de Lopes e Freire por meio de representações de outras artes (como a música, em Lopes) e de manifestações culturais distintas, pois assim performatizam-se experiências coletivas da história afro-brasileira na literatura nacional. Na literatura de Freire, a corporeidade e a performance manifestam-se

por meio da encenação da linguagem, que nos remete à própria vida cotidiana. Em Lopes, as manifestações culturais representadas têm na corporeidade uma possibilidade de resgate da memória e da história afro-brasileiras, retomadas com a voz de personagens e narradores.

Alguns exemplos de narrativas que utilizam-se predominantemente da voz como principal fundamento e fator de transmissão de sentimentos, valores, emoções e tradições são encontrados no Brasil, em diferentes contextos sociais, urbanos e rurais, contemporâneos e antigos: são os cordéis (no nordeste brasileiro), o rap (nas periferias urbanas), o repente nordestino e a contação de causos (na região amazônica), e nisso se implicam fundamentalmente as expressões poéticas de matriz africana. Assim, é por meio da voz, da ritualização e da performance do contador/narrador que se concretiza a voz e a própria história de um povo, pois “antes da escrita vem a voz” (BARBOSA, 2011, p.20).

O medievalista Paul Zumthor centra seus estudos primeiramente na cultura medieval e em seus escritos; e logo após em culturas predominantemente orais da América Latina, tendo por objeto as ligações existentes entre a escrita literária e a voz. Zumthor, em sua análise da voz como elemento principal para a atividade poética, utiliza instrumentos de análise e teorias que partem de diversas áreas do conhecimento, tais como a etnologia, a psicanálise, a mitologia comparada, a fonética e a linguística, tendo como principal e primeira vertente de análise a teoria da enunciação (ZUMTHOR, 2014). A partir das aproximações e distanciamentos entre disciplinas e áreas de conhecimento, bem como de suas experiências que, segundo o autor, iniciaram-se nas ruas de Paris, durante a escuta de artistas e poetas de rua da cidade, Zumthor elabora um conceito de literatura que se aproxima e, nas palavras do autor, define-se, a partir de uma ideia de *poesia*. Nessa perspectiva que relaciona a performance, a leitura e a voz, a literatura seria definida a partir de sua capacidade poética que, ainda para o autor “é a arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2014, p. 16). Assim, o efeito exercido pela literatura não é transmitido pelos manuscritos, mas, fundamentalmente, pela natureza, pelos sentidos e pelos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos particulares das estruturas grafocêntricas.

A noção de literatura proposta por Zumthor é interessante, pois relaciona-se com diferentes interpretações das histórias e manifestações culturais latino-americanas. Nossas memórias são construídas a partir de vozes que burlam o sistema hegemônico da escrita, sobrevivendo através das fissuras encontradas nesse mesmo sistema. É assim

que a narrativa-música de Freire se insere, atualmente, no sistema literário brasileiro, e é também assim que Lopes insere elementos da cultura negra – como o samba e as religiões afro-brasileiras – em sua narrativa. Além disso, a voz e as performances narrativas a ela atreladas pressupõem uma leitura mais ativa que aquela requerida pela narrativa escrita. Tal leitura ativa e performática tem muitas semelhanças com rituais, que em sua maioria são manifestações culturais oralizadas, realizadas em diferentes momentos históricos e por comunidades diversas. Tais cerimônias, nas palavras do linguista Emílio Bonvini, contribuem para a manutenção da memória coletiva das comunidades orais e baseiam-se em uma perspectiva dialógica da língua, que por vezes não encontramos na linguagem escrita (e no texto literário). Para o autor:

(...) a comunicação oral especializa a percepção auditiva, o que atinge uma tríplice valorização: a da dimensão temporal, a das relações de linearidade entre os signos e, enfim, a do ritmo que favorece o desenvolvimento da memória individual e coletiva (...). A memorização do passado é apenas uma centralização no presente e no futuro do grupo (BONVINI, 2006, p. 9).

A visão de Bonvini das práticas orais e ritualizadas exhibe muitas semelhanças àquela trazida por Zumthor. Ambos atribuem à poesia características que enfatizam as ligações entre a corporeidade e a leitura ou as práticas culturais orais, bem como a questões antropológicas e identitárias, tão caras às representações discursivas latino-americanas. Por muito tempo, as práticas orais foram sistematicamente silenciadas, dando-se um valor muito maior à palavra escrita e passando essa a ser a ferramenta principal para a construção dos discursos sobre o passado, o presente e o futuro da humanidade. Além disso, com as políticas coloniais e neocoloniais de ocidentalização das culturas, seja por meio da imposição de um idioma “nacional” e da proibição do uso de outras línguas maternas ou de coações voltadas às cerimônias dos grupos minoritários, a história ancestral de grupos minoritários tem sido violentamente atacadas, dado que

a palavra é força, ela tem valor de ato e engaja o grupo. Os textos orais dizem e não dizem, eles mais velam do que revelam. Sua estrutura é essencialmente de tipo dialógico: uma palavra sempre partilhada. O *vivido* do grupo está ligado a essa palavra. Um implica o outro: o vivido precisa ressoar na palavra e esta, proferida, deve repercutir no vivido. (BONVINI, 2006, p. 9)

No momento em que tal força é retirada da palavra e da poesia vocal (ZUMTHOR, 2014), o vivido pelas pessoas que os partilham passa a ser ressignificado em seu imaginário coletivo, formando-se assim uma identidade fragmentada que acompanha a

fragmentação da língua, dividida entre hegemônica e subalterna, ou ainda em língua escrita ou falada. Em oposição a tal silenciamento e lutando contra práticas que reafirmavam a homogeneização cultural nos territórios colonizados, diferentes comunidades passaram a utilizar estratégias que auxiliavam a concretizarem-se práticas solidárias, além de transfigurarem manifestações culturais diversas, formando novas características e identidades.

A narrativa constitui-se como um dos espaços nos quais identidades são reelaboradas. Vários fatores contribuem para tal reelaboração. Quando tratamos, por exemplo, o texto literário pela perspectiva da Literatura Comparada, percebem-se nos primórdios da disciplina algumas vertentes teóricas que, atualmente, geram inquietações em críticos literários e escritores. Essa mudança de paradigmas teóricos ocorre também com a análise da compreensão relativa às diferentes linguagens expostas na literatura. Entendendo a literatura a partir do conceito de poéticas vocais, cunhado por Zumthor, incluem-se outras performances relacionados à recepção do texto, tais como as repetições, a gesticulação, os paralelismos, a modalização da voz e o espaço destinado à própria leitura, que adquire papel essencial para a constituição da literatura, pois pressupõe que mudanças de interpretação, entonação e experiências leitoras modificam o próprio texto. Nesse sentido, a comparatista Mineke Schipper (2006) afirma que existem narrativas orais (*dicts*) e narrativas escritas (*scripts*), sendo as primeiras formadas por performances que acompanham a contação de histórias e as segundas pelas transcrições da oralidade. Para a autora, percebem-se em diferentes autores uma “oralidade escrita”, caracterizada pelo uso de recursos dos *dicts* durante o processo de construção dos *scripts*.

Tal perspectiva teórica vai de encontro às suposições teóricas de Paul Zumthor, e representam um material importante, principalmente para a análise da narrativa de Freire. Não obstante, determinados fatores linguísticos mencionados pela autora em seu texto *Literatura oral e oralidade escrita* (2006) encontram ecos também nos textos de Lopes. Nos contos do autor, provérbios, ditos populares e a sabedoria popular – geralmente repassada por meio da linguagem oral – são importantes elementos narrativos, como apontaremos no segundo e terceiro capítulos deste texto. Em Freire, também notamos o uso de tais recursos narrativos, ainda que em níveis e abordagens diferentes. Como já dito, o primeiro utiliza-se da memória ancestral, dos provérbios, das cantigas populares e de seus espaços de realização (tais como a roda de samba, o carnaval e o bar), enquanto o segundo autor prioriza a rapidez na linguagem, as rimas e os questionamentos dos



grupos minoritários para tecer suas narrativas, evidenciando-as principalmente a partir de uma concepção de poética que tem na leitura, na voz performática, sua grande força.

Nas sociedades ocidentalizadas, a arte verbal oral vem sendo há muito tempo subalternizada em relação à escrita.(FINNEGAN, 2006; BONVINI, 2006). Isso apesar da riqueza cultural que tais manifestações apresentam. Para a antropóloga Ruth Finnegan (2006), tal fato se dá por influência do imaginário voltado à cultura grega clássica, “onde a literatura escrita era aceita como a mais elevada forma de expressão” (FINNEGAN, 2006, p. 70). Ainda para Finnegan, tal interpretação é equivocada, dado que mesmo na Idade Média, na Europa, período no qual se privilegiava a palavra escrita, o acesso a ela só se dava por meio da palavra falada ou encenada, pois o índice de analfabetismo era muito alto. Sendo assim, a autora afirma que “ainda que percebamos que a tradição estabelecida e respeitada é a da escrita, a literatura continua sendo uma arte viva e há constante interação entre formas orais e escritas” (FINNEGAN, 2006, p. 98) e “quando pesquisamos essas diferentes possibilidades, começamos a entender quão limitada é a experiência de mundo da literatura impressa e da alfabetização em massa – a realidade que somos inclinados a pressupor como a forma natural para a qual todas as outras devem tender” (FINNEGAN, 2006, p. 98).

Assim, as concepções de língua, linguagem e literatura contribuíram – e muito – para a legitimação de uma ideia de hierarquia de culturas, especialmente quando se diferenciaram enormemente das práticas orais que permeavam a vida em sociedade, estabelecendo-se a dicotomia hierárquica entre língua escrita (considerada como superior) e língua falada (inferior). Na segunda categoria, incluíram-se as manifestações das comunidades de cultura oralizada, nas quais a poesia estava em constante aproximação com as práticas ritualizadas, como a dança, o canto, ou a própria elocução em voz alta. Em grande parte do Ocidente, contudo, a literatura aparece como discurso de legitimação da escrita, que tem geralmente a ênfase na palavra daquele que a toma, seja pela força, seja pela dominação ideológica.

A prática da performance vocal aparece, desta maneira, como uma retomada de tradições *ninguneadas* pela colonização das artes e dos conhecimentos ancestrais, nas sociedades exploradas. Configura-se, assim, como uma representação da cultura e da voz desses povos, sendo que tal representação pode ser vista na narrativa contemporânea de diferentes sociedades, exposta por autores distintos. Este é o caso das obras aqui analisadas, pois ambas retomam características e práticas que diferenciam suas manifestações daquelas impostas pelos colonizadores. A representação

de personagens nos contos e cantos aqui analisados configura-se também como uma representação das práticas culturais afro-brasileiras remanescentes, na perspectiva de Lienhard. O *ninguneo* do qual nos fala Octávio Paz (1982) transforma-se, nas obras dos dois autores, em uma possibilidade de luta. Os brasileiros Marcelino Freire e Nei Lopes utilizam-se destas tradições orais, performáticas e representacionais *ninguneadas* para construir personagens e narradores que têm consciência dos embates a serem travados e de seu local de pertencimento no mundo. Além de referir-se, na narrativa, às línguas sistematicamente apagadas durante o processo de colonização, o vocábulo *ningunear*, cunhado por Octávio Paz, define também os indivíduos representados nas duas obras aqui analisadas, se partirmos da perspectiva social que as envolve. Nas palavras de Paz (1982)

No sólo [los mexicanos] nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios, los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno. (PAZ, 1982, p. 48-49)

Da mesma maneira, nas narrativas aqui analisadas, temos similitudes temáticas que aproximam narradores e personagens, passando esses a ocuparem um mesmo espaço de questionamento e afirmação de uma tradição *ninguneada* por diferentes ideologias que se tornaram dominantes nas paisagens que fazem parte da construção destas mesmas narrativas. Assim, a partir da representação da comunidade afrobrasileira e de suas práticas de resistência, colocam-se no campo literário produções narrativas periféricas, excluídas do cânone anteriormente determinado, seja por conterem histórias ou personagens “não-canônicos”, ou por se utilizarem de tradições esquecidas, na construção de seus enredos. Essa produção torna-se, com a escrita de Freire e Lopes – cada uma a sua maneira, mais um exemplo de resistência. Assim, é necessária uma análise mais aprofundada dos espaços ocupados por Freire e Lopes no campo literário brasileiro.

Em primeiro lugar, podemos afirmar que tanto Marcelino Freire, quanto Nei Lopes localizam-se em espaços de fala privilegiados, considerando-se que estão inseridos no campo literário, conforme descrito por Pierre Bourdieu (1996). No entanto, cada um desses autores é aceito nesse campo em níveis diferentes. Freire é estudado pela academia por uma perspectiva crítica que tem em seu trabalho com a linguagem o objeto primordial. Lopes, ao contrário, revela-se um autor que enfatiza a história da comunidade

afro-brasileira, sendo as pesquisas acadêmicas voltadas à sua obra, em grande parte, relativas à construção de seus personagens e dos espaços e memórias que a eles se vinculam. É nesta perspectiva que nos afirmamos cientes das limitações e ambiguidades das palavras e representações tecidas pelos dois autores.

Nossa análise refere-se então a tais questões, concernentes às coletâneas aqui descritas. Considerando-se a narrativa dos dois autores como exemplos das representações de manifestações culturais que até hoje resistem, seja na poesia ou em diferentes esferas sociais, passamos à análise dos oito contos escolhidos, cinco deles de cada um dos autores.

## CAPÍTULO 2

### REMANESCÊNCIAS DA REBELDIA NA LITERATURA: LUTAS INVISÍVEIS EM UM ESPAÇO COMPARTILHADO

A literatura contemporânea, principalmente a partir da revisão crítica sobre conceitos como história, sujeito, classe, etnia, gênero – em grande parte empreendida pelos estudos pós-coloniais, subalternos, feministas, *queer*, por exemplo – trouxe novas possibilidades de representação da história social nos países que passaram por processos de colonização. Entre essas possibilidades está, por exemplo, a insurgência contra o silenciamento histórico empreendido sobre as coletividades negras e indígenas. Nos cantos de Marcelino Freire, por exemplo, a escritura é atravessada por vozes remanescentes da resistência negra no Brasil, em diferentes contextos. Tais vozes, mediante à articulação literária, assumem posicionamentos críticos e questionadores ante certas convenções literárias e sociais construídas a partir da empreitada colonial e do universo de violência, injustiça, desigualdade e racismo estrutural que se seguiu a ela.

Essas vozes, nas narrativas de Marcelino Freire, constituem, em seu conjunto, um discurso polifônico, seja por meio da perspectiva de cada narrador, seja pela subjetividade narrada por cada um de seus personagens. Essa preocupação em narrar a partir do subalterno, do feminino, do oprimido aparece em diferentes coletâneas do autor. Em *Rasif: mar que arrebenta* (2008), percebemos as diferentes vozes da população brasileira, representadas por meio das aproximações e distanciamentos existentes entre as cidades de Recife (do árabe *rasif*), e de São Paulo. Nas “cirandas, cirandinhas” do autor são utilizadas toponímias, nos títulos, que aproximam/distanciam espaços públicos e privados, além de passado, presente e futuro, que dançam no ritmo das cirandas cantadas pelas vozes do texto.

Além de *Rasif*, publicado em 2008, Freire teve outras coletâneas destacadas, como *BaléRalé*, de 2003, que ganhou uma segunda edição que reúne 18 contos e texto de orelha de João Gilberto Noll, já em 2004. Nos contos dessa coletânea, que enfocam as relações familiares e a representação da homossexualidade, o autor expõe problemas de violência, bem como a incapacidade de compreensão do outro que se substancia em diferentes formas de preconceito. O interessante na literatura de Freire, que permeia todas as suas coletâneas aqui destacadas, é a perspectiva de indivíduos colocados historicamente à margem, o que permite a percepção de realidades e pontos de vista singulares. Em relação ao uso da linguagem, os contos têm uma relação sempre muito

forte com a performance - aqui podendo ser compreendida como um jogo de diferentes sistemas semióticos de representação, oralidade, escritura, corporeidade - por meio de diálogos, de fluxos de consciência ou de monólogos a partir dos quais se interage com o interlocutor e com os espaços ocupados por personagens e narradores.

Uma das coletâneas de Freire que suscita debates e reflexões tem como título a alusão a um dos mais conhecidos poemas da literatura brasileira: *Navio negreiro*, de Castro Alves. *Contos negreiros*, publicado em 2005 e ganhador do Jabuti no ano de 2006, apresenta perspectivas linguísticas e representacionais semelhantes àquelas encontradas nas demais coletâneas do autor. Nessa, obra, como nas outras, há uma preocupação com a performatividade da voz, e a representação de grupos afligidos pela história de violência e de exclusão social, racial e de gênero do cotidiano urbano.

Em *Contos negreiros*, nos são apresentados 16 “cantos”, que têm como temática principal a exploração do corpo negro na contemporaneidade brasileira. Tal exploração é representada por meio de alusões à memória da ancestralidade afro-brasileira e à luta histórica de afrodescendentes contra as condições de humilhação, subalternização e preconceito que se estendem desde a escravidão. Não obstante, é a forma de narrar tal condição que chama atenção nos escritos de Freire. A ironia, por exemplo, com que são tratados certos discursos e ações pretensamente legitimados dentro de um sistema (do branco, do colonizador, do empresário, do sujeito da classe média) é um dos elementos centrais nas narrativas, assim como a performatividade e as manifestações da corporeidade relativas às personagens.

Em sua capa, o livro de Freire nos mostra um Brasil que pretendemos esconder: o Brasil da escravidão, remetendo o leitor ao período histórico no qual, abertamente, corpos tinham preço estipulado. Neste caso, esses corpos eram vistos por senhores, por mercadores e por autoridades somente como mão-de-obra alienada, um amontoado de objetos animados somente pela força do chicote. O projeto gráfico da capa, assinado por Thereza Almeida alude a tal passado, enfocando no corpo negro exposto, um código de barras, onde se lê o título da coletânea. O código de barras liga, assim, o passado escravocrata ao presente da exploração do corpo do negro na sociedade de consumo contemporânea. Nos cantos, a alusão ao preço do corpo negro é recorrente. Paratexto e texto funcionam aqui como um jogo alegórico mediante o qual se projeta a vida humana mais uma vez como mercadoria, sobre a qual estipulamos valores maiores ou menores, de acordo com a cor de pele, a classe social ou a identidade. Músicas como *A carne negra*, de Elza Soares e os debates sobre as diferenças existentes entre homens e

mulheres, no mercado de trabalho, travados recentemente por políticos e ativistas, demonstram que apesar do fim da escravidão, o hábito de impor valores a sujeitos, transformando-os em mercadorias ainda persiste, não apenas no imaginário, mas também na cosmovisão de muitos brasileiros.

Nesse sentido, percebe-se que a crítica social da literatura de Freire diante das feridas abertas pelas desigualdades é escancarada antes mesmo do início da leitura. Na apresentação da coletânea, escrita por Xico Sá, a narrativa de Freire é caracterizada como “prosa-rapadura”: é doce, mas não é mole. Sua doçura está nos vocábulos, no lirismo, na poesia que irradia da escrita do autor”. No entanto, é dessa mesma escrita poética, direta, curta e lírica que emerge a crítica, tão cara a Freire, à escravidão moderna e à desigualdade social ainda presente no Brasil.

A crítica voltada a tais agentes emerge nas vozes e no conjunto de presenças e ausências da narrativa, mas também nas contradições que tais elementos suscitam, quando questionam imposições e ideologias. Isso acontece em cada um dos cantos, por meio de rimas e parágrafos curtos, ou jogos de imagens e períodos sem pontuação, que tentam refletir a linguagem oral e, principalmente, a performatividade da voz. Mas o trabalho de Freire com a linguagem não se limita somente à mimetizar elementos da oralidade, transpondo-os para a literatura escrita. O autor vai além e, utilizando-se de metáforas, ironias e alusões históricas, rimas e ritmos, constrói essa “prosa rapadura” e a poesia presentes no livro.

Durante a leitura das narrativas de *Contos negreiros*, percebemos também a reminiscência das vozes dos negros, por tempos abafadas, inclusive pelo sistema literário brasileiro. Em Freire, aparecem tais vozes como possibilidades de luta da comunidade negra frente a uma hegemonia imposta por diversas frentes, tais como a econômica, a social, a artística e a científica. Além das vozes, em diferentes momentos das narrativas, emerge, dos discursos dos próprios narradores, das representações de seus corpos e dos espaços públicos que habitam, a capacidade de superar dificuldades e de colocar-se enquanto sujeitos soberanos de sua história, história que, a partir de agora, começa a deslocar o discurso histórico e literário hegemônico, mediante outras perspectivas.

Em Freire, essa reescrita se dá de forma irônica, pois nos cantos a voz narrativa por vezes reproduz discursos e imagens estereotipadas da comunidade afro-brasileira para, por meio dessas mesmas performances vocais e corporais, revelar a exploração sistemática sofrida pelas personagens. Além disso, a construção de um narrador negro, que se coloca enquanto enunciador soberano atua nas narrativas como uma reafirmação

de identidades que, em seus percursos históricos, lutaram sempre contra o silenciamento.

### **Trabalho, cultura e representação: elementos afro-brasileiros em *Trabalhadores do Brasil***

*Somos a voz do progresso  
E do Brasil a esperança.  
Os nossos braços de ferro  
Dão-lhe grandeza e pujança.*

*Seja na terra fecunda,  
Seja no céu ou no mar.  
Sempre estaremos presentes,  
Tendo na Pátria o altar*

*Canção do trabalhador – Ari Kerner*

A coletânea de Freire se abre com o canto *Trabalhadores do Brasil*, título no qual se faz menção a um bordão do período ditatorial de Getúlio Vargas no Brasil. O vocativo “Trabalhadores do Brasil!” dava início ao programa radiofônico *Falando aos trabalhadores brasileiros*, conduzido por Alexandre Marcondes Filho, ministro do Trabalho na era Vargas, e que pedagogicamente apresentava aos trabalhadores questões que lhes diziam respeito, tais como as leis trabalhistas implantadas e as mudanças propostas pelo governo Vargas. Evangelista (2015, p. 15) afirma que “Marcondes Filho tinha um pequeno grupo no ministério, encarregado de preparar as palestras semanais” que seriam apresentadas aos ouvintes durante o programa.

O fato de Freire iniciar a coletânea *Contos negreiros* com um canto que remete a episódios vividos por trabalhadores brasileiros, representando tais episódios em uma narrativa literária não temporalmente marcada diz muito sobre a intenção do autor, de situar seus personagens em um espaço determinado (o Brasil urbano), ao mesmo tempo em que, em relação ao tempo, estabelece similitudes entre períodos históricos diferentes entre si, nomeadamente o Brasil da escravidão, o das décadas de 1930/1940 e a sociedade contemporânea, do início do século XXI. Em seu início, o canto também traz à tona a exploração do trabalho que percorre a história brasileira exemplificando-a por intermédio do cortador de cana Zumbi, que representa a circularidade dessa mesma exploração. Em uma narrativa literária publicada em 2005, apresenta-se, assim, um personagem histórico que representa, a um só tempo, os escravizados trazidos ao Brasil durante o Ciclo da cana, que perdurou em nosso país entre os séculos XVI e XVIII, e o

símbolo de sua resistência histórica que se estende desse Brasil escravista ao desigual mundo do trabalho contemporâneo.

O que chama a atenção na narrativa é, portanto, a simbologia do corte de cana empreendido por Zumbi, que atravessa toda a história da colonização, partindo do ciclo da cana, passando pelo período áureo do rádio no Brasil, e chegando a nossos ouvidos na contemporaneidade. Em um tempo em que a cana converteu-se também em combustível automotivo, e, novamente, em uma espécie de propaganda da pujança da economia brasileira, não parece mais emblemático que a narrativa se abra assim, fazendo alusão aos trabalhadores dessa matéria-prima, eles, o próprio combustível barato que tem movimentado o país ao longo de sua história. O tempo de Zumbi, portanto, é unívoco, uma extensão quase sem rupturas entre o mundo escravista dos senhores de engenho e dos megaempresários do etanol. Mas essa extensão da empresa colonial parece não ser percebida, obliterada em meio dos famosos discursos de desenvolvimento e crescimento econômico, por isso a necessidade da pergunta constante: tá me ouvindo bem?

Para Paul Zumthor (1997), a palavra falada é a manifestação mais convincente de autoridade, um instrumento privilegiado do exercício do poder e do ato jurídico e, em sua representação do período ditatorial brasileiro (entrevista no título), das relações de trabalho literarizadas e do bordão utilizado, por meio do canto de Freire, revela uma tentativa de vocalizar assim experiências por muito tempo silenciadas. A ligação da escrita com o exercício de poder sobre si da palavra falada dá ao texto de Freire essa autoridade. Na estrutura do conto, o bordão “tá me ouvindo bem?” é uma marca linguística que enfatiza a relação também estabelecida entre o programa radiofônico apresentado e a necessidade de posicionamentos questionadores às vozes hegemônicas. Nele, pode ser vislumbrada a voz de um narrador que, ao final de cada um dos parágrafos, questiona seus interlocutores se viram, no mínimo, o óbvio. Do mesmo modo, mostra a força e a audácia do posicionamento que tenta reafirmar-se em um lugar de fala que lhe foi negado. O interlocutor a todo momento lê/ouve: “tá me ouvindo bem?” (FREIRE, 2005, p. 19-20). Nessa expressão, ficam evidentes as marcas performáticas da escrita freireana, que necessita da dinâmica da voz para materializar-se.

No que se refere a essa dinâmica, vale novamente aludir aos estudos sobre a poesia e a literatura em Zumthor. Neles, o autor amplia a noção fixa de escritura, afirmando que a enunciação da palavra, em suas diferentes expressões, ganha, em si mesma, o valor de ato simbólico: “...graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da



necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo”. O som vocalizado vai, segundo Zumthor, “de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (ZUMTHOR, 1997, p. 15). Nesse sentido, o canto configura-se como um espaço para o questionamento do pertencimento do negro à sociedade brasileira contemporânea, ou ainda de sua alienação. Em seu título, há reminiscências de períodos anteriores da história afro-brasileira e continuidade dessa mesma história e cultura em ambientes diferenciados, como aqueles discursivamente representados na narrativa. Mas essas reminiscências não podem ser expressas apenas pela escritura, elas carecem da expressão oral que liga, principalmente na cultura afro-brasileira, essas duas existências.

Novamente, no injusto mundo do trabalho brasileiro, um “Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana” (FREIRE, 2005, p. 19). No entanto, ao atribuir a um possível trabalhador esse nome, Freire redimensiona o sentido histórico dessa existência. Sabemos que o ato de nomear implica necessariamente em estabelecer poder sobre. Aqui, estamos diante de um nome que carrega consigo um significado especial para as coletividades afro-brasileiras, que remete o leitor a um símbolo da luta contra o poder colonial e escravagista, praticado por séculos em território brasileiro. Na narrativa, Zumbi, o homem nascido livre em 1655 e escravizado no Brasil, que com 25 anos de idade chega a liderança do Quilombo dos Palmares, um reino africano livre dentro do espaço da colônia escravocrata portuguesa, se reincorpora em um boia-fria, um trabalhador que ganha por eito de cana cortada, que novamente entrega sua força de trabalho a um ganho injusto. A exploração do trabalho e a resistência e insurgência a essa injustiça se fundem na figura do Zumbi de Freire, nessa ambivalência reside sua potencialidade enunciativa, *tá me ouvindo bem?*

Entre a comunidade negra escravizada nos engenhos de Pernambuco e arredores, Zumbi, a exemplo de Makandal, herói da resistência negra no Haiti, era tido como um ser imune à morte. Por conta disso, logo após sua captura, Zumbi foi decapitado. Sua cabeça foi então salgada e enviada à Caetano Melo de Castro, governador de Pernambuco à época, que solicitou que a pendurassem em praça pública, esperando, assim, que acabassem os rumores relativos à sua imortalidade. Aqui, estamos diante de uma manifestação literária que atesta essa condição imortal de Zumbi, ele continua vivo, e expressa sua existência, tanto na extenuação da labuta diária que recaiu, historicamente sobre os seus, quanto na obstinada resistência desse povo.

Assim como Zumbi, Freire deixa entrever, no jogo criado pela narrativa, outros símbolos remanescentes da resistência negra que se colocam em posições de luta e

questionamento. Logo após a menção ao rei Zumbi, são outras divindades africanas e da Umbanda brasileira que, por meio de uma representação muito ligada ao corpo e à sua força de trabalho, aparecem no conto de Freire. Essas entidades são novamente apenas alguns dos trabalhadores negros brasileiros que, de segunda a segunda, revezam-se em trabalhos periféricos, esforçando-se, como afirma (BALDAN, 2011, p. 76), em “posições subalternas para sobreviver em um país comandado por preconceitos de raça e de classe”. Aqui temos mais uma reflexão poética sobre a escravidão no Brasil, empreendida com a retomada de imagens tradicionais da cultura africana. Agora são orixás, como Odé, representado na mitologia yorubá como o deus da caça, que tem a virtude de dominar os espíritos da floresta. Odé é também filho de Oxalá e Yemanjá, garantindo ainda a fartura para seus descendentes. Em Freire, Odé “trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente” (FREIRE, 2005, p. 19). A relação estabelecida entre a profissão de Odé, um segurança, no conto de Freire, e suas funções na mitologia yorubá – de caçador, protetor e mantenedor – bem como a menção feita ao ditado (uma das marcas de oralidade na narrativa) “comer o pão que o Diabo amassou”, dão a esse personagem uma condição especial no imaginário das coletividades afro-brasileiras. O caçador que pega ladrão, o protetor dos trabalhadores que ganham o duro pão de maneira honesta.

Outra entidade de matriz africana, Olorum, orixá criador do mundo e dos homens, ser onipresente, é, no canto de Freire, um cobrador de ônibus que batalha “naquele transe infernal de trânsito” (FREIRE, 2005, p. 19). Nesse pequeno trecho, percebemos novamente as menções do autor à mitologia yorubá e às cerimônias do candomblé no Brasil, que se misturam com o cotidiano da população por meio da sonoridade das palavras “transe” e “trânsito” e da aliteração /tr/. Além do jogo de sons utilizado no canto, o termo “transe” caracteriza-se também como um “fenômeno religioso e social coletivo, no qual o médium experimenta um sentimento de identificação com comportamentos correspondentes a determinada divindade ou entidade” (JÚNIOR; COSTA, 2014, p. 73). Em *Trabalhadores do Brasil*, nota-se a identificação de cobrador de ônibus Olorum com os passageiros, pois partilham das mesmas condições sociais, além de colocarem-se em situações semelhantes em seus trajetos de idas e vindas. O cobrador de ônibus Olorum é também aquele que “dá e recebe o passe”, controlando as idas e vindas dos passageiros. Deste modo, o poder sobrenatural do orixá se junta ao esforço do cobrador em um *transe, transe infernal de trânsito*.

Quando performatizado por Marcelino Freire, o canto<sup>3</sup> torna ainda mais clara as relações estabelecidas entre os termos utilizados na escrita e a corporeidade necessária para o encantamento próprio à literatura. Freire, em um dos vídeos disponíveis no site *youtube*, no qual encena o autor performatiza a leitura do canto aqui analisado, enfatizam-se os movimentos do trânsito, por meio de gestos, bem como os movimentos de cerimônias do culto a Olorum, no candomblé. A leitura performatizada promove “certa difusão rítmica e vocal, na qual algumas palavras saltam do todo verbal podendo ser compreendidas, outras misturam-se à massa sonora” (OLIVEIRA, 2008, p. 6). Assim, amplia-se o significado do texto literário, que passa a difundir-se como “corpo de sons habitando e sendo habitado pela partitura do texto poético” (OLIVEIRA, 2008, p. 6). A vocalização, na performance de Freire, transforma assim o canto escrito em pulsação e, nela, como lembra (ZUMTHOR, 1997, p.13). “cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue”

Além de Olorum, Obatalá, conhecido como o grande orixá na mitologia yorubá, também “faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento” (FREIRE, 2005, p. 19), o que indica ao leitor que Obatalá, atualmente, é um pedreiro. Aqui, é instigante a relação estabelecida pelo narrador do conto e a representação de Obatalá enquanto criador do Universo, pois Obatalá caracteriza-se como o carregador do saco da criação, que iniciou com uma galinha d’angola. Percebemos desta maneira a importância de Obatalá na representação da criação da vida dos seres vivos e na construção das cidades atuais. Obatalá é aquele que ergue as moradas, a proteção dos homens, profissão essa de extrema importância, ao mesmo tempo em que extremamente negligenciada em nossa sociedade regida pela especulação imobiliária, que negligencia o direito à moradia para todos e subalterniza os trabalhadores da construção civil. Acerca dessa temática, os documentários *Por trás do concreto* (2015), de Fernando Sartori, e *À margem do concreto* (2005), de Evaldo Mocarzel, analisam as ligações existentes entre as ocupações de prédios abandonados, a falta de moradia e a especulação imobiliária em cidades como São Paulo e Porto Alegre. Mocarzel entrevista, por exemplo, mulheres que trabalham na construção civil e não têm, paradoxalmente, uma casa própria onde morar. No conto de Freire e nesses documentários, se assiste a uma percepção de cidade na qual a “imaginação se encaminha à geometrização e à contemplação passiva, levando em consideração o mundo enquanto espetáculo, enquanto teatro, onde o homem age

---

<sup>3</sup> No site *youtube* há várias apresentações performáticas do canto aqui analisado. Em um dos vídeos disponíveis, Freire enfatiza e repete a palavra “transe”, com o objetivo de enfatizar os movimentos do trânsito e os momentos das cerimônias do culto a Olorum, no candomblé. A performance está disponível no seguinte link: [https://www.youtube.com/watch?v=Tes1GKmA0\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=Tes1GKmA0_k)

como simples observador” (OSTERMANN, Sd, p. 47). Obatalá, os trabalhadores da construção civil e os moradores de ocupações assistem ao passar de suas vidas atravessadas por uma concepção de sociedade que prioriza a construção, e não seu construtor, o capital, e não o trabalho.

Situações semelhantes que revelam a pouca importância dada às pessoas na sociedade brasileira contemporânea são percebidas nas posições ocupadas por Ossonhe e Sambongo, o primeiro, um orixá também conhecido por Ossaim “é o conhecedor do poder mágico e curativo das folhas e sem sua ciência nenhum remédio mágico funciona” (PRANDI, 2001, p. 23). Além disso, Ossonhe, no Brasil, é muitas vezes confundido com um orixá feminino, denominado Ossanha. No canto de Freire, o orixá é um(a) trabalhador(a) do sexo: “Ossonhe sonha com um novo amor para ganhar 1 passe ou 2 na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá quem for” (FREIRE, 2005, p. 19). Tanto na mitologia yorubá, quanto no candomblé brasileiro, Ossonhe é representado como um orixá solitário, que vive embrenhado na floresta, sendo que, para aplacar sua solidão, Ossonhe enfeitiçou Oxóssi, levando-o consigo – o que irritou Iemanjá e Ogum. Nesse sentido, a representação de Ossonhe como trabalhador do sexo, em *Contos negreiros*, especialmente se consideramos a ênfase dada pelo autor à vontade de Ossonhe de encontrar um novo amor, denota a aproximação entre a profissão e a solidão que assola a história do orixá até mesmo na mitologia yorubá, bem como à solidão enfrentada pelas prostitutas em sua vida.

Nesse pequeno trecho do canto *Trabalhadores do Brasil*, o ritmo da narrativa, dado pela repetição dos sons de consoantes fricativas (/s/) em seu início, é algo que proporciona, a partir da leitura do texto poético, a “escuta de uma voz” e, por meio dessa escrita performática, que se transforma em escuta, o leitor “refaz em corpo e espírito o percurso traçado pela voz do poeta” (ZUMTHOR, 2014, p. 84), demonstrando que a literatura de Freire necessita também da leitura performática, para que o impacto, o “soco no estômago” proporcionado pelo enredo seja ainda mais forte. Neste mesmo viés, percebe-se a violência com que Ossonhe é tratado(a), “na praça turbulenta do Pelô”, que faz alusão ao Pelourinho, bairro muito movimentado e violento de Salvador e, no Brasil colônia, uma coluna de pedra localizada utilizada para castigar escravos, posta no centro de uma praça. A representação do Pelô como local de trabalho de Ossonhê também relaciona o esconderijo do orixá – as matas fechadas – com a solidão da cidade, compreendida como uma “selva de pedras”. Outros vocábulos também possuem significados duplos na narrativa. A palavra “passe”, para tomarmos um exemplo, refere-se

ao momento do culto em que o consulente se refere ao espírito guia, recebendo uma benção que o permite fazer perguntas e pedidos. Em Freire, inverte-se o papel de Ossonha, passando este a ser não um orixá, que recebe as oferendas, mas sim aquela ou aquele que muitas vezes precisa vender seu próprio corpo por uma passagem de ônibus ou de metrô.

Finalmente, o narrador do canto nos revela as histórias de Rainha Quelé e de Sambongo. Quanto à primeira, temos a figura de Clementina de Jesus, a grande mãe do samba brasileiro que eternizou-se na cultura brasileira por suas interpretações, inclusive, de cantos de trabalho de escravos. Nesse canto de Freire, Quelé se converte em empregada doméstica ou auxiliar de serviços gerais limpando fossa de banheiro e Sambongo em personagem de apenas mais uma história trágica consumida pelas culturas de mídia: “Sambongo bungo na lama e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte” (FREIRE, 2005, p. 19-20). O verbo “bungar”, de acordo com o dicionário *Aurélio*, tem o significado de “mexer”, “futuçar”, que remete à ideia de que o personagem mexe na lama, na merda; o que, de certa maneira, regozija a população que assiste à sua tentativa de suicídio, vista como uma tentativa de fugir desta mesma vida de merda, descrita a partir de seu local de trabalho. No momento em que Sambongo é aplaudido “pulando de cima da ponte”, admite-se a oposição existente entre a plateia (por vezes o próprio leitor) e Sambongo, o personagem assistido e, além disso, venerado em sua desgraça. O novo vocábulo criado por Freire para denominar o personagem acima descrito, que parece ser formado pelo substantivo “samba” e pelo verbo “bungar”, liga também a vida de Sambongo a realização de um espetáculo. Fato que fica ainda mais claro em seu final trágico.

Nesses cantos de Freire, os personagens circundam espaços de subordinação e opressão: o canal de Zumbi, o açougue onde trabalha Oloroke, o campo de obras onde Obatalá levanta seus sacos de cimento, o ônibus entulhado em que trabalha Olorum, na praça do pelourinho em que Ossonha vende seu corpo, nos banheiros que Rainha Quelé tem de limpar. Todos esses espaços são representações metonímicas do espaço reservado aos negros pela sociedade colonial-escravista-capitalista brasileira. Daí esses personagens falam, daí eles reivindicam justiça. Daí eles levantam suas vozes de acusação. O narrador que os observa e por meio do qual se enunciam suas histórias só pode expressar-se com raiva e indignação diante de uma história nacional construída por meio da extrema desigualdade entre brancos e negros, detentores de capital e trabalhadores. Seu grito de justiça, no entanto, anseia pela quebra desse ciclo histórico:

“Ein, seu branco safado, aqui ninguém é escravo de ninguém”. (FREIRE, 2005, p. 20).

Esse narrador do conto *Trabalhadores do Brasil* (2005) transcende esteticamente a representação de mundo comumente encontrada na literatura que, segundo dados da pesquisa anteriormente citada nesta dissertação, realizada por Regina Dalcastagné e referente à representação de grupos minoritários na literatura brasileira contemporânea apresenta-se na narrativa a partir de uma perspectiva hegemonicamente composta por homens, brancos, com idades próximas aos 50 anos e moradores do eixo Rio-São Paulo. Segundo a pesquisa, a predominância de autores com tais características é refletida na representação de personagens e na configuração de narradores dos romances e contos brasileiros contemporâneos. O narrador que problematiza a representação dos orixás e trabalhadores na narrativa de Freire parece não participar de tais classificações, posicionando-se como aquele que interpela o sistema literário hegemônico e suas ramificações. Ele deseja ser ouvido, e seus questionamentos desconstruem certas ideias e discursos presumidos, referentes à representação da comunidade negra trabalhadora.

### **Dramatização da vida em *Os Izidoros, os Belizários*, de Nei Lopes**

Assim como Marcelino Freire, que utiliza como personagens símbolos dos movimentos da resistência negra diante do silenciamento sistemático imposto pela história castista do Brasil, Nei Lopes elabora uma narrativa que problematiza esse espaço cultural e social no qual o negro teve que sobreviver na sociedade brasileira. Porém, a partir de outra estrutura poética, mais circunscrita, e poderíamos dizer, à esfera da letra escrita. Embora haja, na narrativa de Nei Lopes, histórias contadas pelos próprios personagens, diríamos, narradas a partir do espaço de seu corpo, de sua voz, e de sua memória, predomina, em *20 contos e uns trocados*, a figura de um narrador arguto, sempre atento a aspectos da vida e da história das coletividades negras no Brasil. Um exemplo dessa representação discursiva é o conto número 16 da coletânea, intitulado *Os Izidoros, os Belizários*.

O enredo do conto transita em torno de uma encenação que opõe dois grupos, denominados na narrativa a partir dos sobrenomes dos ancestrais de cada um dos seus principais integrantes: Izidoros e Belizários; grupos estes que travam uma batalha de posicionamentos divergentes “com seus megafones” (LOPES, 2006, p. 179). Como um “cortejo em procissão e não em desfile”, os seguidores de cada um dos lados,

caracterizados por Lopes como os militares e os manifestantes, encontram, “entre palavras de ordem, slogans, faixas e cartazes, o racismo que arreganha os dentes e late nas calçadas enquanto a caravana multitudinária passa”.

O caminhar da caravana que luta contra as manifestações racistas encontradas na cidade do Rio de Janeiro é descrito pelo narrador como um cortejo que lembra rituais religiosos de adoração a santos, no Catolicismo. Na narrativa, tal adoração tem como objeto, por parte dos militares, o “Patrono do Exército Brasileiro, Duque de Caxias” e “os valores da nacionalidade”. Do outro lado, a liberdade de expressão e de manifestação, já conquistada mas ainda não usufruída, é o símbolo que incentiva a realização do ritual realizado pela multidão. Nessa luta travada pelos manifestantes e pelos militares, compreendidos como o braço armado de um Estado repressor, revelam-se atitudes que esboçam as relações complexas que envolvem a memória e a identidade do negro no Brasil. No conto, a figura do Tenente Belizário personifica a dominação cultural acentuadamente colonizadora, bem como as incongruências existentes entre seu posicionamento ideológico e sua posição social:

É então que do meio da tropa destaca-se um soldado atlético, decidido, altivo, cara de poucos amigos. Traz a mão na pesada pistola, guardada no coldre negro pendurado no cinturão e bem preso por uma tira de couro à perna direita. Na tarjeta do lado esquerdo de seu peito, lê-se: “TENENTE BELIZÁRIO”. E em seu rosto tenso, nas narinas largas, nos zigomas, na testa ampla, nos lábios grossos, lê-se em letras invisíveis: “NEGRO” (LOPES, 2006, p. 183).

Frente ao Tenente Belizário, coloca-se a neta de Izidoro, que há quase cem anos atrás “ainda quase um moleque, botou o pé na estrada”. Filomena é descrita pelo narrador como a menina “que comia do bom e do melhor e estudava nos melhores colégios. Mas colégios públicos – e ainda os havia bons –, porque nos particulares a cor da pele era sempre um problema”. Ao caminhar ao encontro do Tenente Belizário e evocar, por meio de sua presença e de suas falas, “a memória de seus mais-velhos”, Filomena sofre uma grande transformação física. A menina bem alimentada e bem estudada cede espaço para a mulher batalhadora e revolucionária, “insubmissa como seu avô e como quase todo escravo baiano”:

Filomena Izidoro, 38 anos, caminhando sobre confortáveis tênis Athena, na pista sentido Zona Norte da avenida Presidente Vargas, vem com seu grupo da SOBA, Sociedade Organizada Brasil-África, participando da passeata de protesto contra a ‘farsa do 13 de maio’ (LOPES, 2006, p. 178).

Filomena é, ao lado de outros integrantes da SOBA, o rosto do questionamento e da revelação da “farsa do 13 de maio”, data simbólica problematizada pela passeata que segue em direção à Estação Central e “iria promover uma grande manifestação contra o patrono do Exército em frente ao seu monumento, em frente ao Palácio da Guerra”. É interessante, na narrativa, a oposição que se trava entre os temperamentos de Filomena e do Tenente Belizário. A primeira personagem é descrita em meio a um contexto no qual, a todo momento, são retomados símbolos, sentimentos e características que versam no sentido do apaziguamento de conflitos, enquanto Belizário tem sempre junto a si a fisionomia bélica, a chacota com os demais e um contexto social de violência e submissão. Após o efetivo encontro dos dois grupos contrários, as ordens dadas por Belizário geram tumulto, pois “uma tropa de choque da Polícia do Exército forma em ‘L’, em frente e ao lado do panteão de Caxias, fechando o trânsito e impedindo a passagem”.

A aproximação da tropa de choque que objetiva reprimir a passeata que segue em direção ao Palácio da Guerra pode ser compreendida como uma alegoria das repressões orquestradas pelo Estado brasileiro contra as comunidades subalternizadas que lutam por seus direitos. Tal repressão revela-se sempre pautada e fundamentada em discursos que defendem a manutenção da ordem social e a não-instauração do caos. Contudo, na mesma narrativa, encontram-se discursos opostos àqueles engendrados pela tropa e seu comandante, que fazem chacota dos representantes negros situados à frente da manifestação, tentando colocá-los em papéis não-legítimos, que têm como principal fundamentação as “diferenças” físicas existentes entre os dois grupos. Belizário e Filomena são os principais debatedores de tais questões, cada um a seu modo de argumentar:

O tenente ameaça sacar a pistola mas os manifestantes não arredam pé.  
 - Pela defesa e garantia dos direitos do cidadão negro! Contra a perseguição racial e a violência policial! Pelo apoio à luta internacional contra o racismo! Pela solidariedade à luta de todos os oprimidos e grupos étnicos discriminados! (LOPES, 2006, p. 184).

Quando analisamos as palavras do narrador e dos manifestantes, enfatizadas na narrativa por meio do discurso direto, percebemos o uso da força e da repressão que parte das tropas e a tentativa de “desarmar-se” tal posicionamento, por parte dos manifestantes. Além disso, colocam-se em pauta, nas reivindicações dos manifestantes, a luta internacional que diz respeito a diferentes grupos étnicos marginalizados, bem como à desconstrução de discursos e símbolos referentes ao fim da escravidão no Brasil, citada pelos manifestantes, como anteriormente exposto, como uma grande farsa.



Acerca da questão da abolição da escravatura no Brasil, pela pena da Princesa Isabel, diferentes autores e escritores debruçaram-se anteriormente. Astolfo Marques, intelectual pernambucano; Aluísio Azevedo, Machado de Assis e Angela Alonso apresentam em seus textos exemplos e análises da maneira superficial e ideológica a partir da qual foram tratadas questões concernentes aos períodos do abolicionismo e do pós-abolicionismo brasileiros. No Brasil, as lutas concernentes às pautas da comunidade negra, às ideias e às ações de suas lideranças, que incluíam Amílcar Cabral, Samora Machel, Agostinho Neto, Julius Nyerere, Jomo Kenyatta, Léopold Senghor, Wole Soyinka e Sam Nujomo, na África; Malcolm X, Martin Luther King, Amiri Baraka, Stokeley Carmichael e os Black Panthers, na América do Norte (SANTOS, 2014) estimularam também a antiga luta afro-brasileira, encontrada anteriormente nos períodos da escravidão e, nas décadas de 1960 e 1970, rotulada de “Movimento Negro”.

No conto de Lopes, assim como na narrativa de Freire anteriormente analisada, as relações existentes entre as representações artísticas, a memória e a colonização e imposição de saberes institucionalizados e disciplinares são trazidas à tona, como motes para a problematização de uma tradição nacional que tem na exploração de pessoas e no apagamento de suas vivências uma característica crucial. Em *Trabalhadores do Brasil*, de Freire, a narrativa apresenta, por uma perspectiva transversal que tem na ironia uma de suas principais figuras, os trabalhos subalternos que são relegados aos descendentes da escravidão, ainda tão presente na contemporaneidade. Em *Os Izidoros, os Belizários*, de Lopes, a exploração do corpo físico cede espaço para a sistemática dominação ideológica sofrida pelos personagens principais, especialmente pelo tenente Belizário e sua tropa.

Um dos questionamentos principais do movimento que organiza a procissão narrada no conto é relativo ao discurso e à importância dada ao 13 de maio de 1888, data da assinatura da Lei Áurea. Para os líderes do movimento, mesmo após a passagem de cem anos do fim da escravidão, havia ainda a necessidade de “reivindicar uma sociedade mais justa, batucar e denunciar o racismo e a exclusão dos negros”. O conto de Lopes, publicado em 2006, representa, assim, um estigma da sociedade brasileira, que mantém em suas raízes características discursivas, representacionais e sociais, diferentes manifestações do preconceito e da integração tardia do negro à nação brasileira. Em diferentes passagens do texto, que descrevem a casa, o bairro, as agremiações do samba e a própria passeata, o racismo é escancarado pelo narrador. Na menção ao 13 de maio, no conto, revelam-se as características que dão ao negro o lugar de um cidadão de “segunda classe”, sendo ainda importante destacar que a luta do Movimento Negro e da

SOBA, também citada na narrativa, é motivo de piadas e de tentativas de invalidação da luta por reconhecimento. Para Gato (2018), o estigma imposto às lutas da comunidade negra é antigo, e não acabou com a abolição da escravidão. O jornal carioca *O carbonário*, publicado no dia 15 de maio de 1889 e citado por Mendonça (2013, p. 39) afirma que, “depois do 13 de maio, quando se quer cobrir de ridículo qualquer pessoa de cor, diz-lhe: és um treze de maio! Isto é, um liberto, um ex-cativo! Pois bem...”.

Ainda no conto de Lopes, a menção às características físicas dos manifestantes, que em pouco diferem daquelas dadas pelo narrador às tropas militarizadas, revela o preconceito e a imposição de uma imagem condizente aos padrões esperados. O diálogo travado por Filomena e Belizário ilustra as questões aqui problematizadas:

Filomena tenta iniciar um diálogo. Mas o tenente não é de diálogo e não quer conversa: sua missão é dissolver a manifestação subversiva. A advogada, entretanto, não se intimida:

- Irmão, nós somos o povo negro organizado! E viemos hoje protestar contra a farsa do 13 de maio! (...)

- Já passaram cem anos do 13 de maio e nós não temos nenhum ministro negro, nenhum deputado, nenhum alto dirigente de classe e nem mesmo um presidente de escola de samba (...). Estamos aqui protestando contra a discriminação do negro! Contra a discriminação racial! Contra a marginalização.

O tenente começa a perder as estribeiras:

- Vocês são todos uns macacos de imitação, metidos a americanos! (...)

- No Brasil nunca teve esse negócio de preconceito racial! E se vocês tivessem mais o que fazer não estavam aí nessa baderna (LOPES, 2006, p. 183-184).

Na fala de Belizário, revelam-se diferentes facetas do preconceito que o tenente tem por objetivo minimizar, bem como a menção aos encontros culturais que, como já dito, servem como pano de fundo para as lutas travadas pelos negros no Brasil. No momento em que Belizário compara os manifestantes – incluindo-se aqui Filomena – a “macacos de imitação, metidos a americanos”, percebem-se duas matrizes culturais opostas, que tornam-se complementares e configuram-se como as bases para o surgimento de novas representações e questionamentos: a matriz norte-americana e a matriz africana que, no Brasil, influenciaram fortemente a constituição de nossas identidades. No conto, a luta norte-americana organizada pelo Movimento dos Direitos Civis, nos anos 1960, aparece como uma subversão à ordem social vigente e se assemelha à manifestação que percorre as ruas da cidade do Rio de Janeiro. Como acontece em outros contos de *Vinte contos e uns trocados*, não somente as fragmentações de identidades e o esquecimento da memória coletiva são representados na narrativa. No enredo, estão presentes as relações existentes entre associações comunitárias que lutam pela garantia de reconhecimento de culturas que, por muito

tempo, ocuparam espaços subalternos. O samba e suas agremiações colocam-se como reminiscências das comunidades negras que, em suas atividades, integram pessoas. Na narrativa, é utilizado um trocadilho com a expressão “o maior espetáculo da Terra”, utilizada como referência ao carnaval brasileiro. Em Lopes, esse espetáculo transforma-se na concentração de manifestantes, na Candelária, e possui clima parecido àquele de “poucos anos atrás”, que conta com

amizades surgindo na hora, solidariedades improváveis brotando a cada momento, amigos que havia muito não se viam, apertando-se no abraço efusivo... Aqui e ali, um sanduíche para forrar o estômago, um refrigerante, um bolinho, uma latinha de cerveja. E até mesmo uma paquera, por que não? (LOPES, 2006, p. 178-179).

Como no canto de Freire, revelam-se em Lopes relações de comunhão e de solidariedade que ultrapassam fronteiras temporais e físicas. Nos momentos em que os manifestantes chegam à Candelária e ali, na concentração anterior à passeata, “apertam-se em um abraço efusivo”, são nítidas as presenças das memórias de duas ancestralidades que se colocam nas figuras de Argemiro Belizário, “professor do estado, gordão, de 37 anos” e que não esquece de seu pai; e Filomena Izidoro, a advogada combativa que, durante a caminhada, “evoca a memórias de seus mais velhos” e a eles pede proteção.

Tanto em Freire como em Lopes, há a tentativa de visibilizar as lutas diárias enfrentadas pela comunidade negra e cada um dos autores, a sua maneira, representa realidades sociais que até hoje afligem a sociedade brasileira. Não é difícil, por exemplo, reconhecer em Lopes a figura do conhecedor/historiador da história cultural negra que circunscreve o narrador em muitos casos. Seja por meio da alegoria de uma manifestação, ou mediante a evocação de personagens emblemáticos da cultura e da resistência negra, a história de exclusão, injustiça e racismo do Brasil ecoa nos dois autores. Apesar das diferentes maneiras de dar forma artística à história que querem contar, os dois autores convergem em suas temáticas, sempre na tentativa de representar as dificuldades históricas enfrentadas pelas coletividades negras no Brasil, sua resistência, e a pertinência atual desta temática. Em outros contos e cantos, aprofundaremos tais questões, analisando as poéticas dos dois autores por diferentes perspectivas.

## Entre a violência e a proteção do concreto: subversões dos espaços sociais

A questão do espaço, de seu pertencimento e alienação, bem como da rebeldia frente a um sistema já consolidado de dominação física e ideológica, como vimos observando, é entrevista nos cantos da coletânea de Marcelino Freire e nos contos escritos por Nei Lopes. Revelam-se, nas diferentes narrativas, espaços nos quais jovens, mulheres e idosos lutam por demarcar seu lugar, por meio de seus discursos e de suas memórias, bem como dos embates travados entre eles em uma sociedade estratificadora que objetiva tornar homogêneas manifestações linguísticas e culturais que se constituíram a partir de encontros heterogêneos. Tais embates estão presentes em *Solar dos príncipes*, canto de Freire também publicado em *Contos negreiros*, e também no conto *Quem matou Geraldo*, de Nei Lopes. Em seu enredo, as duas narrativas apresentam diferenças significativas, acerca de sua extensão e linguagem, visto que em Freire é necessária uma leitura performática do canto, enquanto em Lopes, se lê uma narrativa construída conforme as convenções mais ou mesmo estáveis do que vem a se configurar, dentro de uma convenção meramente literária, digamos, como gênero conto.

*O documentário às avessas: problematizações e redimensionamentos do gênero em Solar dos príncipes*

Em *Solar dos príncipes*, narra-se a história de quatro amigos que descem o Morro do Pavão e chegam a um condomínio para filmar um apartamento e fazer uma entrevista com o morador. Nada ali é anteriormente combinado e o canto se desenvolve por meio da mescla entre a surpresa da mudança (pois é a classe média a ser desvendada em um documentário filmado) e o desenrolar cotidiano de ações que escancaram o espaço privado tão caro à nossa sociedade (o porteiro barra a entrada dos jovens e a polícia é acionada). A ironia e o questionamento relativo ao preconceito e à desigualdade estão sutilmente presentes em toda a narrativa, como na representação do porteiro negro, nos discursos dos jovens e do narrador, nas aproximações entre eles e o mundo do crime e na visão reducionista de suas imagens a estereótipos.

No blog escrito por Marcelino Freire, *Ossos do Ofídio*, em publicação da data de 05 de fevereiro de 2014, o autor apresenta aos internautas uma “justificativa” para a escrita e publicação de *Solar dos príncipes*. No post, Freire afirma que “esse conto foi

inspirado e surgiu a partir do filme *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, em que ele vai ao morro carioca flagrar os moradores esperando a chegada do ano 2000”. Freire ainda aponta que, após sair de uma sessão de apresentação do documentário de Coutinho, o conto já estava “pronto em sua cabeça”. Ainda segundo o autor, “tudo a partir de uma mulher, no filme, que a todo tempo oferece Coca-Cola à equipe do Coutinho. Essa cena aparece várias vezes e, a cada aparição da mulher, a plateia ria. E eu não entendia por que tanto riam. Há uma referência sobre isto no conto”<sup>4</sup>.

A referência mencionada por Freire, em sua publicação, encontra-se no final do canto, de maneira a fechar a exposição escancarada no documentário de Coutinho. Em Freire, invertem-se as perspectivas de filmagem a partir de um ícone do consumo, a Coca-Cola e, assim, aproximam-se duas realidades que a plateia presente na exibição do documentário e o porteiro “preto e nordestino” do canto de Freire tendem a distanciar. Migliorin (2005, sp.) afirma que o documentário produzido por Coutinho faz uso da técnica do dispositivo, utilizada em diferentes obras do cinema brasileiro contemporâneo. De acordo com Migliorin,

a utilização de dispositivos na construção narrativa implica uma operação temporal. Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Dissolve-se quando o dispositivo é desarmado. Neste sentido, a narração via dispositivo coloca em prática um ao vivo do fato; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida, nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado – nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares – nem dá pistas para o futuro (MIGLIORIN, 2005, s.p).

Em *Solar dos príncipes*, a utilização do conceito de dispositivo também pode ser analisada, ainda que tal ideia seja mais próxima à imagem fílmica, dado que nas narrativas literárias, de maneira geral, constroem-se imagens da realidade circundante por meio do processo intermedial escritura/leitura. O personagem afirma: “comprei uma câmera de terceira mão, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida da classe média”, para, em seguida, determinar o ângulo necessário para a filmagem, bem como seu cenário: “A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a nossa”. O documentário pensado pelos cinco cinegrafistas,

---

<sup>4</sup> As citações deste parágrafo, escritas entre aspas, foram todas retiradas do blog de Marcelino Freire, *Ossos do Ofídio*.

assim como aquele pensado por Coutinho em *Babilônia 2000*, não visa explicar a história das famílias de classe média, analisar seu passado ou seu futuro. O recorte, nas duas obras, é temporal, mudando-se a perspectiva de filmagem.

Outro aspecto paraliterário a partir do qual também podemos tecer aproximações e distanciamentos entre o documentário de Coutinho e o canto de Freire são os títulos dados a cada uma das obras. *Babilônia 2000*, remete à ideia principal do documentário, no qual uma equipe formada pelo cineasta e seus assistentes vai até as favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, no último dia do ano de 1999. Lá, passam 12 horas colhendo depoimentos dos moradores das comunidades. Já *Solar dos príncipes*, canto de Freire, tem como cenário a portaria de um condomínio de classe média. Entretanto, o uso desses títulos não é arbitrário, pois todo termo possui significados dos quais, por vezes, emergem compreensões de mundo atreladas a ideologias subjacentes ao discurso.

No primeiro caso, o termo *Babilônia*, originado do idioma hebraico e com o significado de “grande confusão”, que intitula a filmagem e posterior documentário realizados entre os moradores das comunidades citadas, remete o espectador à desordem e ao caos vivido nas comunidades mais subalternizadas. Em *Solar dos príncipes*, a imagem de desordem é, ao menos no título, substituída pela imagem da ordem, da beleza e da nitidez, proporcionada por meio dos vocábulos “Solar” e “príncipes”, identificados à nobreza, em nosso imaginário coletivo. A imagem construída por Coutinho, em um momento no qual a favela ganhava uma famigerada visibilidade, é invertida por Freire, que desmantela essa mesma tentativa, através da escrita de um canto que inverte os posicionamentos de negros e brancos na já fragmentada sociedade brasileira contemporânea e no qual o posicionamento do enfrentamento emerge no título.

A comparatista Natália Oliveira Moura, em sua dissertação de mestrado, aponta que, no canto de Freire, se propõe

reverter o objeto do documentário [de Coutinho] descortinando-se na narrativa a problemática étnica que envolve o lugar dos negros e da negra favelados como documentaristas, enquanto sujeitos tidos por não-garantidos, subvertendo as formas de representação a que foram sujeitados. O canto aponta para as tensões que essa subversão de papéis coloca, a transgressão de fronteiras que exige, e como isso incide, também, na desconstituição de imagens sublimadas (MOURA, 2016, p. 59).

Na história, narrada em primeira pessoa, percebida por meio de expressões utilizadas pelo narrador, tais como “ – Viemos fazer um filme, respondemos” e “A ideia foi

minha, confesso”, a desconstituição de imagens sublimadas, conforme aponta Moura (2016) se dá por intermédio da iniciativa dos jovens negros, que conseguem um “microfone patrocinado pelo pai de santo”, compram uma “câmera de terceira mão” e “descem o morro” para “filmar o domingo da classe média”, saber como “a família almoça. Se fazem a mesma festa da nossa. Prato, feijoada, guardanapo”. Contudo, são barrados pelo porteiro, pois destoam daquele ambiente. “Nenhum negro entra em condomínio pra filmar; para os negros, nada de curta-metragem, somente a metralhadora”.

No discurso proferido pelo personagem-narrador, que mescla elementos de culturas subalternizadas e estereotipadas no Brasil, emergem sinais da importância de tais culturas para a reafirmação de identidades. Por meio de questionamentos, intercalados em um diálogo tecido pelo porteiro nordestino e pelos jovens, são citados símbolos da cultura afro-brasileira, que se mesclam com imagens estereotipadas para desmistificar a compreensão comum de que não existe o encontro de culturas em nossa sociedade. Os personagens do canto de Freire revelam existir, ainda hoje, um bilinguismo cultural que perpassa as comunidades negra e branca. No canto, esse bilinguismo é entrevisto quando se invertem as imagens do documentário que, em Freire é montado pelos jovens negros, tendo-os como sujeitos-autores e em Coutinho é protagonizado por outros jovens negros, compreendidos ali como objetos de uma classe média acrítica e preconceituosa.

A crítica exposta pela narrativa é direta, escancarada pelo personagem que a todo momento posiciona-se, utilizando para tanto ditos populares e orações que nos fazem inferir ser a escrita de Freire um exemplo de narrativa que é somente compreendida em sua totalidade, como nos lembra Paul Zumthor (2006), por meio da performatividade da VOZ:

A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. *Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora.* O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre *que nem passarinho manso.* A gente *desabafa que nem papagaio.* A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola. (FREIRE, 2005, p. 26 – grifo nosso).

A ideia de uma literatura feita para ser performatizada e entrelaçar diversos aspectos da cultura brasileira e de suas manifestações, presentes nos processos de leitura ativa, que trabalham com rimas – tais como a utilização das vogais /o/ e /a/ nos finais de todos os períodos do trecho – fica mais fortemente marcada na oposição

ênfatisada pelo próprio personagem: o porteiro *negro* não se posiciona como tal, por conta de sua posição laboral. Para o personagem, tal atitude é compreendida como uma afronta à comunidade negra e até mesmo à memória de seus familiares. Aquele porteiro negro é o mesmo personagem de “peito aberto”, tal qual “passarinho manso”. Além disso, o questionamento feito pelo personagem demonstra o distanciamento entre duas esferas que se configuram como transculturais desde a diáspora africana: as culturas hegemônicas e as culturas subalternizadas. Como já citado, a referência à Coca-Cola e, aqui, ao samba, demonstram tais aproximações, que são também teorizadas por Lienhard:

En la América española y portuguesa, el poder colonial/esclavista buscó imponer, desde el siglo XVI, sus propios valores y pautas ideológico-culturales. No desaparecieron, en este proceso, los sistemas culturales de los indios ni los que los africanos deportados – y sus descendientes – habían logrado recrear en América, pero quedaron relegados a la clandestinidad. La relación entre el sistema ideológico-cultural impuesto por los colonizadores y los sistemas que regían la vida comunitaria de los colonizados/esclavizados se fue organizando, básicamente, según un principio que hemos bautizado, en otra parte, como de diglosia cultural (LIENHARD, 2008, p. 130).

Contudo, a problematização de tal imagem já é questionada pelos jovens negros, moradores do Morro do Pavão, no Rio de Janeiro. Seu intuito não é fazer mais samba: “Escute só. A gente vai tirar a câmera do saco. A gente mostra que é da paz, que a gente só quer melhorar, assim, o nosso cartaz. Fazer cinema. Cinema”. Percebe-se nesse trecho que a imagem construída por um longo período passa, na literatura contemporânea, a ser desconstruída. E um desses indícios é a voz dada às personagens e narradores, tanto por Nei Lopes, quanto por Marcelino Freire, assim como a construção dos espaços sociais representados nas duas narrativas. Em Lopes, a “favela” é, apesar das “melhorias” proporcionadas pelo Estado e expostas por Tia Bilina (o saneamento básico presente em bairros pobres, a luz elétrica, etc.), “um depósito de corpos negros, sujos ou lavados pelas tempestades tropicais e amontoados em pequenos casebres embolorados e fétidos, localizados em um local longínquo.”

Em Freire, a estratificação social, os lugares específicos de negros e brancos são *sets* de uma nova filmagem, proporcionada por aqueles que são geralmente, não os câmeras, os ajudantes ou os serventes, mas as personagens principais dos documentários pensados por uma classe elitista que vê a comunidade negra como um espetáculo a ser contemplado. No entanto, como em Freire o espetáculo tem como princípio a exposição dessa mesma classe, o documentário torna-se um filme de ação, no



qual, novamente os negros são os perseguidos. Até mesmo os termos utilizados por Freire remetem o leitor à uma teatralização da vida cotidiana. É interessante destacar que Daniel Henry-Pageaux (2001), ao analisar a obra do haitiano Louis-Philippe Dalembert por uma perspectiva semelhante à que adotamos na análise estilística do conto aqui empreendida, afirmando que, assim como em Freire e Lopes, as personagens, tal qual atores, seguem um roteiro pré-determinado. Em Freire, o roteiro é propositalmente escancarado para o leitor, por meio de termos como: o substantivo “filme” e diversas conjugações do verbo “filmar”, bem como dos termos “documentário”, “longa-metragem”, “entrevista”, “microfone”, “depoimento”, “computador interligado”, “sucesso”, “cinema”, “notícia”, “curta” e “edição”.

Além disso, ao escancarar as dificuldades enfrentadas pelo grupo de jovens periféricos que queria montar um documentário “às avessas”, mostrando a vida da classe média, o conto de Freire demonstra as agruras causadas pelas assimetrias sociais que ainda permeiam a vida da comunidade negra no Brasil contemporâneo. A violência se faz presente no discurso do porteiro negro que assemelha os jovens da comunidade a bandidos, e também nas ações da polícia, que chega após a denúncia do porteiro:

E avisou: ‘vou chamar a polícia!’  
 A gente: ‘chamar a polícia?’  
 Não tem quem goste de polícia. A gente não quer esse tipo de notícia. O esquema foi todo montado num puta sacrifício. Nicholson deixou de ir vender churro. Caroline desistiu da boate. Eu deixei esposa, cadela e filho. (...). Filma. O quê? Dei a ordem: filma.  
 (...).  
 O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro.  
 Em câmera violenta. Porra, Jonathan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. (FREIRE, 2005, p. 26-27).

São reveladas aqui diversas facetas da sociedade brasileira. Na representação do porteiro – nordestino e negro, de acordo com sua descrição – o racismo e o preconceito são radicalmente expostos, sendo esse também o sentimento externalizado pelos demais moradores do prédio, “que colocavam as cabeças na janela” (FREIRE, 2005, p. 26) para ver o espetáculo de horror que se desenrolava com os tiros da polícia e a filmagem dos jovens. *Solar dos príncipes* é irônico desde seu título, que satiriza a diferenciação das imagens das comunidades negra e branca brasileiras, transportando tal ironia para a voz dos personagens e do narrador e desconstruindo assim, também, a imagem estereotipada do negro, imposta pelos colonizadores e sua ideologia. Nesse contexto, o conto é também uma denúncia ao sistema ocidental de separação e hierarquização do

mundo, problematizado por Edouard Glissant (1989) por intermédio de seu conceito de criouldade.

Dos diferentes pontos de vista apresentados na coletânea de Freire, inclusive o canto *Solar dos príncipes*, emerge a compreensão que toma a literatura contemporânea como uma tentativa de reescrita da história, dado que a ficção dita pós-moderna procurou abrir-se para a história de maneira menos inocente – como acontece em Freire quando subverte-se a lógica da exploração negra a partir de uma voz narrativa que ao reafirmar a exploração, acaba por ironizar tal acontecimento. Essa reescrita da história que percebemos em Freire e Lopes por meio da performatividade vocal e corporal, bem como por intermédio da memória dos narradores e personagens, ironicamente situam-se dentro de um discurso histórico. As narrativas são, assim, como afirma (HUTCHEON, 1991, p. 163) “uma espécie de ironia que permite que os intertextos da história assumam um status paralelo na reelaboração do passado textual do mundo e da própria literatura”.

Aparecem assim, na escrita de Freire, reminiscências da história afro-brasileira. Em *Trabalhadores do Brasil e Totonha*, canto analisado em nosso terceiro capítulo, são reescritos discursos que, a partir da vocalidade necessária à compreensão da totalidade narrativa poética “se desenrolam sobre o pano de fundo do barulho de voz que a impregna” (ZUMTHOR, 2014, p. 60). Em *Solar dos príncipes*, o texto empresta mecanismos de outros tipos de narrativa, especialmente o cinema e o documentário, para parodiá-los, elaborando uma crítica não só desses próprios mecanismos, mas também de seus consumidores. Nos cantos, pressupõe-se a existência de um pacto entre texto e leitor, para que este possa entrever, nas narrativas, diferentes histórias, a depender do ponto de vista do narrador. Em *Contos negreiros*, as versões da História apresentam nuances diferentes, menos sutis e desconstrutores do discurso histórico oficial, que revelam, até mesmo, episódios de simulação do vencido (como veremos adiante em *Totonha*).

*Contradições de um assassinato: Quem matou Geraldo e o preconceito no universo do samba*

Em *Vinte contos e uns trocados* também se apresentam personagens e configuram-se espaços que dividem o Brasil em polos opostos. Um exemplo dessa representação hierarquizada da sociedade brasileira é narrado no 17º conto da coletânea, intitulado *Quem matou Geraldo*. O conto narra a história do assassinato mal resolvido do

personagem que dá nome à narrativa. Todavia, o enfoque no assassinato é antecedido por uma contextualização dos espaços de pertencimento e não-pertencimento da comunidade negra na sociedade brasileira das décadas de 1950 e 1960, que tinha na figura do malandro um símbolo emblemático da cultura nacional.

Na narrativa de Lopes, descreve-se o malandro a partir de duas perspectivas complementares que, ao mesmo tempo em que distanciam experiências e representações descrevendo brancos e negros de maneiras distintas, aproximam manifestações culturais e os próprios espaços sociais. O narrador afirma a seu interlocutor que “na Lapa, meu amigo, até os malandros eram brancos, filhos de família”, enfatizando ainda que “valente, malandro, salvo as exceções – que sempre tem, né? – era tudo branco”. Em seguida a essas afirmações, a descrição passa a ser mais específica e tem como objeto principal a figura de Geraldo, “esse preto aí, que eles falam que era pederasta mas batia em polícia, esse era mais é bafo de boca” e que será pormenorizada após a caracterização dos espaços e personagens. Nesses fragmentos revelam-se características dos malandros e dos juízos de valor que impregnam o discurso do narrador, acerca de tais pessoas. No decorrer do conto, apesar das aproximações subentendidas que norteiam as vivências de brancos e negros, diversas passagens e caracterizações demonstram visões racistas e estereotipadas do negro e de espaços que a ele são destinados.

Como mostrado pela epígrafe do início deste capítulo, e também problematizado por Freire em *Solar dos príncipes*, o narrador divide os ambientes frequentados por negros e brancos, diferenciando suas músicas, seus gestos e suas posturas, pois apesar da caracterização do malandro ser comum a todos os indivíduos do samba, nas décadas anteriormente mencionadas, em *Quem matou Geraldo* a valentia e a honradez são posturas que norteiam a conduta do malandro branco, somente.

E malandro de antigamente era honesto. Honesto, elegante. Tinha dignidade, tinha hombridade, tinha consciência do seu valor e da sua profissão. Malandro andava bonito, camisa de palha-de-seda, abotoaduras de brilhante, gravata, sapato de salto carrapeta. E a carteira, sempre recheada. Meu velho era militar também. E, na encolha, na dele, conheceu a Lapa dos bons tempos, a Lapa das francesas, das polacas que eu conheci um pouquinho também. Eram mulheres bonitas, estudadas, não era o Mangue, não! Até os velhos pederastas que tomavam conta dos banheiros, os garçons, os porteiros, todos eram brancos. *E tinham classe.* (LOPES, 2006, p. 189).

No texto, há também a ênfase em dois momentos históricos, revelados pelas memórias e pelas descrições do narrador. Assim como a dicotomização que se revela acerca dos malandros negros e brancos, as posturas antigas e atuais da malandragem

são citadas. Para descrever “o malandro de antigamente”, que divertia-se na Lapa e andava bem vestido, com suas “abotoaduras de brilhante”, se estabelecem na narrativa relações implícitas com o status social e econômico dos personagens descritos, que andavam com a “carteira sempre recheada” e trabalhavam para o Exército. Em direção semelhante, que aponta o malandro branco como a “nata da malandragem”, enfatizam-se as aproximações desses personagens com as mulheres francesas e polacas, que “eram mulheres bonitas, estudadas” e que o próprio narrador “conheceu um pouquinho também”. Aqui, novamente percebemos uma caracterização que hierarquiza vivências, contrapondo as mulheres francesas e polacas às demais mulheres brasileiras, que frequentavam – ou conviviam em – espaços semelhantes àqueles do narrador.

Contudo, algumas afirmações do texto de Lopes apontam em direções que, em momentos determinados da narrativa, entrecruzam as vivências que nas situações iniciais do texto parecem desenvolver-se em paralelo. Um exemplo disso é narrado no trecho seguinte, que aproxima o universo acadêmico e letrado das polacas, das francesas e dos militares, com o universo da festa e da sensualidade destinados à comunidade negra (HOOKS, 2014). Nas palavras do narrador:

Meu pai falava muito da Pensão Imperial, um palacete na Conde de Lages onde morou um grandão da política. Depois virou randevu. Mas era coisa de classe. A cafetina tinha até secretária particular. Nessa casa, meu pai contava que as secretárias liam bons livros, folheavam aquelas revistas bonitas, em papel cuchê; tomavam bons vinhos... e só falavam francês: *La mer... la vie en rose... bonjour... le crayon est sur la table...* (...). Meu velho contava que ia pra lá, fazia o que tinha que fazer, bebia o vinho, comia lá o chateaubriand dele e voltava pra casa cheio de livros: Victor Hugo, Baudelaire, Maurice Chevalier, Madame Pompadour... (LOPES, 2006, p. 189).

Nas narrativas de Lopes que compõem *Vinte contos e uns trocados*, há reminiscências da história do Brasil, que também figuram no trecho acima: a Pensão Imperial citada foi palco de grandes encontros no bairro da Lapa, sendo dirigida pela francesa Chouchou (GUIMARÃES, 2013) que, no texto de Lopes, era a cafetina que mantinha secretárias particulares. São interessantes as marcas linguísticas presentes, que revelam as aproximações entre o francês, o português e o inglês. Do primeiro, algumas expressões poéticas; do último, um jogo de palavras com a já conhecida frase “the book is on the table, que aqui se transforma em *le crayon est sur la table*; e dos encontros linguísticos promovidos pelos contatos culturais e pela transformação da própria linguagem, a mudança de *status* da Pensão Imperial, que passa a funcionar como um *randevu*, palavra do idioma francês que designa prostíbulos, bordéis. No conto, é

também citada “outra Lapa”, que tem a Mangue, “sem moças bonitas e estudadas” como principal casa de prostituição. O jornalista Saulo Pereira Guimarães (2013) narra a história desses dois conhecidos bordéis do Rio de Janeiro e de suas posições emblemáticas nos momentos de glória e decadência da Lapa, que em 1940 presenciou uma nova investida policial contra a Mangue.

Nesse sentido, além dos personagens representados na narrativa, chama também a atenção a configuração dos espaços nos quais o conflito desencadeia-se, que transitam pelo universo dos bares boêmios frequentados pelo narrador, por seus amigos e pelos “outros”: os negros e os “pederastas”, categoria na qual o narrador enquadra Geraldo desde sua primeira caracterização e até o momento de seu assassinato. Geraldo é o “crioulo” que fugiu do Rio de Janeiro após ter seu coração partido por outro homem, um violinista “que era um tremendo pau d’água”; que “tocava um bocadinho e virava um chope. Tocava outro pedacinho e virava outro chope”, pois

(...) crioulo não toma uísque, não é? Nem joga bacará. E esse anormal, esse pederasta aí que eles falam, o que eu sei é que ele era gamado pelo Fartura, um mulato alto, boa-pinta, mas sem-vergonha também porque viveu amasiado com ele vários anos. (LOPES, 2006, p. 190).

Com a história da fuga de Geraldo começa a desenrolar-se a trama da narrativa. Mas apesar de conhecer algumas nuances da vida do crioulo, o narrador aproxima-se dele somente após conhecer a mulata Zilda, no dia em que ele e seus amigos decidiram subir o morro, no auge de uma bebedeira. O episódio é narrado da seguinte maneira:

Eu nunca fui de andar em morro. Meu lema sempre foi ‘cada um no seu ambiente: cada um com seu cada qual’. Mas, um dia, a gente bebendo na Lapa, todo mundo já meio alto – sabe como é, né? – acabamos pegando um carro e fomos parar na Mangueira. (LOPES, 2006, p. 191).

Delineia-se nessa passagem o que fica implícito no início da narrativa: o racismo que corta as palavras e caracterizações feitas pelo narrador, ao descrever espaços e personagens que possuem valores diferentes na sociedade carioca, a partir de seu ponto de vista. Aqui, podemos estabelecer um paralelo com o canto *Solar dos príncipes*, analisado nesta dissertação, dado que constroem-se espaços de alienação do negro nas duas narrativas expostas, com a diferença de que, em *Quem matou Geraldo*, a crítica se faz de maneira mais sutil, sem a explicitação direta do discurso e dos questionamentos do personagem negro. Em Lopes, a voz principal da narrativa é a de um assassino branco, que sai impune de seu crime; enquanto em Freire, os questionamentos partem de

moradores negros das comunidades periféricas do Rio de Janeiro. No primeiro, apesar da tentativa de resistência de Geraldo, predomina um discurso hegemônico e seu porta-voz, enquanto o segundo conto revela novas dimensões e perspectivas da estrutura social brasileira.

Se analisada por esse ângulo, que privilegia a voz narrativa em detrimento das demais sutilezas do texto de Lopes, a história perde parte importante de seu impacto, que é justamente o de suscitar questionamentos frente às imagens da comunidade negra, especialmente nos espaços boêmios do Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. Nei Lopes expõe tais questionamentos em outras narrativas da coletânea também, por meio das falas proferidas por diferentes personagens que, em comum, têm marcas de manifestações culturais diglôssicas, novamente recorrendo ao conceito de Martín Lienhard. Nesse sentido, as narrativas de *Vinte contos e uns trocados*, ao mesmo tempo em que denunciam os distanciamentos culturais vividos, revelam relações sociais construídas pelos povos que, de alguma maneira, estabeleceram contatos na América Latina, representando identidades culturais diversas, sob nuances menos estereotipadas e até mesmo mais controversas.

No universo do samba carioca, que serve como pano de fundo para o conto *Quem matou Geraldo*, descortina-se a complexidade de um universo simbólico que representa, durante o auge do samba, a sociedade brasileira e os contatos entre os povos, com sua repercussão imediata nas culturas locais. No interior desse fluxo intenso de interinfluências, o samba, é possível reconhecer a coexistência de inúmeras representações diferentes”, que configuraram “a nação como idealização, impondo uma concepção generalizante de coletividade que atuou sobre a arte e a cultura produzidas pelo povo que a compôs. No conto aqui analisado, especificamente, tal coexistência é representada por intermédio dos conflitos causados por tais encontros culturais, bem como através das manifestações das causas de tais conflitos. O ápice desse conflito é o assassinato de Geraldo e a descoberta tardia de seu assassino: “E digo mais – agora que já prescreveu eu posso contar pro amigo: quem matou Geraldo não foi aquele presepeiro, não! Eu sei quem matou o crioulo. E agora eu posso contar. Foi o seguinte. (LOPES, 2006, p. 191) E continua seu relato, de forma a delinear cronologicamente os fatos que culminaram no crime, que tem como principais motivos o ciúme de Geraldo em relação à Zilda, quando esta passa a se relacionar sexualmente com o narrador e os “desaforos” do “crioulo” ditos a este, que estilham uma tradição escravocrata e preconceituosa.

Da minha parte, eu também queria tirar minha forra. Porra, meu chapa: escutar desaforo do crioulo, do jeito que eu escutei, e não poder fazer nada! Meu avô contava que, lá no sul, quando ele era rapaz, preto não era considerado gente, não! Tanto que não podia usar sapatos. Mesmo os de casa tinham que tomar a bênção aos brancos, até às crianças. E só podiam abraçar os brancos ajoelhados, pelas pernas. Agora, você vê: eu, levando decisão, aturando desaforo daquele macaco. E por causa de uma puta sem-vergonha. (LOPES, 2006, p. 195).

No início do fragmento, como é comum à narrativa de Lopes, o contexto histórico-social brasileiro vem à tona por intermédio do vocábulo *forra*, que de acordo com o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa apresenta, dentre outros, os seguintes significados: 1. Dar ou receber alforria; 2. Tornar ou ficar livre de algo; 3. Tirar desforra. No contexto ficcional estabelecido pelo conto, o uso de tal vocábulo reflete a ideia da vingança pensada pelo narrador frente à insolência de Geraldo, que não se curva à posição social a ele relegada pelo narrador, visto que o “crioulo” ameaça a tranquilidade do “branco”, que teve que “começar a andar trepado”, com um “trinta-e-foiszinho velho de guerra” para escapar da ameaça proferida após a traição:

- Ah! É o branco que foi lá no morro aquele dia, não é? – E aí veio a jura: - Olha aí! Eu vou-me embora, branco! Mas isso não fica assim, não! A gente vai ter que acertar essa conta. Tu anda na Lapa, não anda? Na Tiradentes... Pois, então?! A gente se encontra, meu truta. E aí você vai ter que engolir o escurinho aqui, seu frouxo. Seu arroz de terceira! Eu sou preto mas canto no rádio! E você é um merda! (LOPES, 2006, p. 194).

O acerto de contas que Geraldo cita, no conto, remete aos encontros amorosos existentes entre Zilda e o “branco”, mas em um contexto social mais amplo, notamos que a afronta maior, de acordo com o narrador, é feita a ele. Na história do Brasil, por vezes a aproximação de culturas que formaram nossas identidades foi representada de maneira etnocêntrica e, tratando do universo do samba, criaram-se estereótipos que, no conto de Lopes, despontam de modo a denunciar o silenciamento imposto e revelar a proximidade entre sujeitos. Hermano Vianna, em sua obra *O mistério do samba* (2007) enfatiza que é uma afirmação arriscada dizer que o samba é uma criação de grupos negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro. Para o historiador, outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais.

Na obra, Vianna (2007) cita uma edição especial do programa de rádio *A hora do Brasil*, veiculado pela imprensa no governo Vargas como tentativa de aproximação com a Alemanha de Adolf Hitler. No programa de 1936, o encerramento se dava com uma

gravação da batida da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, que ainda não havia completado dez anos de história. Contudo, o ponto interessante para o historiador é a utilização do enredo da Mangueira quase vinte anos antes do registro de *Pelo telefone*, canção de Donga e Mario de Almeida que “marcou o surgimento do samba no circuito da canção de consumo” (VIANNA, 2007, p. 35). De acordo com essa análise de Hermano (2007), é possível constatar a assimilação do samba como agente de resolução da crise de identidade brasileira, já que a partir do momento em que é veiculado pelas rádios, constrói uma “interação muito praticada entre as elites e as classes populares no Brasil”, o que lhe garante “uma posição privilegiada como fiel e autêntica representante da nossa cultura” (VIANNA, 2007, p. 36).

Nos contos e cantos aqui analisados, revela-se a aproximação de manifestações culturais, ainda que se coloque tal aproximação de maneira indireta, nos enredos das narrativas e por meio das performances dos narradores. Os personagens, cada um à sua maneira, e inseridos em espaços sociais que passam por processos de mudanças nos quais o samba tem um papel central, caracterizam-se como sujeitos que sofrem, até hoje, com os aspectos negativos da diglossia cultural por séculos desenvolvida na América Latina. Contudo, tanto os contos de Lopes, quanto os cantos de Freire, apesar de representarem perspectivas diferenciadas de escrita literária, de representatividade de grupos minoritários e de representação das memórias coletivas das comunidades descritas, apresentam perspectivas que convergem para práticas culturais bilíngues – em certos momentos, mas que ainda assim apresentam fatos que demonstram os embates travados entre negros e brancos, que ocorrem em *Solar dos príncipes*, de Freire, e *Quem matou Geraldo*, de Lopes.

Nesse ponto de vista, as narrativas de Freire e Lopes aproximam contextos sociais que, em diversos momentos, parecem ocupar lugares diferentes e, até mesmo, opostos. Nessas mesmas narrativas, há um processo de desterritorialização complexo, que não implica somente a perda ou o desaparecimento de territórios – o território do samba, o condomínio de luxo, a comunidade, mas também a construção de novos territórios, mais múltiplos e agora ocupados por pessoas de classes e cores distintas. Essa transposição territorial, que por vezes é forçada, e acaba por forçar posicionamentos políticos e físicos – caso do conto *Os Izidoros, os Belizários*, de Lopes, está intimamente relacionada com as práticas culturais diglósicas e a conquista de imaginários, a imposição de saberes e as redes de poder que, com ela, surgiram em território latino-americano. Assim, em Freire e Lopes, são apresentados questionamentos e



representações que, em relação ao território ocupado pelos personagens, a suas descrições pessoais, a suas vozes e suas vivências, revelam a dominação estrutural que ainda vigora em nosso continente, pois a partir das leituras e da análise realizadas podemos afirmar que as manifestações linguísticas e os espaços de pertencimento – bem como as mudanças históricas e sociais que os transformam, dizem respeito a relações de poder que extrapolam o concreto. Se estabelecem, então, relações de poder nos quais os símbolos são apropriados e desapropriados, esquecidos e lembrados, de acordo com as lutas travadas entre forças sociais opostas que, em nosso caso, têm espaço na literatura.

### CAPÍTULO 3

## REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE DO FEMININO EM NEI LOPES E MARCELINO FREIRE: UMA QUESTÃO PROBLEMÁTICA

Nas obras de Freire e Lopes aqui analisadas, revelam-se também personagens e narradoras femininas, que lutam por seus espaços por intermédio das diferentes linguagens e histórias narradas. Histórias essas que demonstram, por meio da ironia – nos cantos de Freire – e da reafirmação de estereótipos oriundos dos espaços do samba, especialmente – nos contos de Lopes, a importância dos discursos ancestrais e da sabedoria feminina silenciada, bem como a nocividade das imposições acerca do corpo e do próprio pensamento feminino. Na América Latina, estudos que tomam as mulheres como objeto de pesquisa fortaleceram-se a partir da década de 1980, quando na Universidade iniciou-se o que Luciana Ballestrin (2017) denomina de feminismo do cone-Sul, oposto aos ideais da primeira onda feminista: classista e racista. Ballestrin (2017) embasa-se nos estudos interdisciplinares de Frantz Fanon em *Pele negra: máscaras brancas* (2008), obra que afirma ser o racismo um fenômeno sistematicamente construído que se configura como um dos mecanismos do sistema político capitalista e, principalmente, colonial, atuando na distribuição dos privilégios em sociedades cada vez mais marcadas pela desigualdade (FANON, 2008).

Fanon (2008) afirma ainda, com base em depoimentos, arquivos históricos e outras referências bibliográficas e artísticas, existir uma hierarquização entre homens brancos e mulheres negras que afeta diretamente os possíveis relacionamentos amorosos entre esses sujeitos. Para defender sua tese, o autor se vale da publicação de *Je suis Martiniquaise*, de Mayotte Capécia, casada com um homem branco na Martinica. Em sua análise da obra, Fanon (2008) afirma que o racismo presente em diferentes esferas da sociedade martinicana internaliza-se no discurso de Capécia e “parece que, para ela, o branco e o negro representam os dois pólos de um mundo, pólos em luta contínua” (FANON, 2008, p. 115) que refletem uma “verdadeira concepção maniqueísta do mundo”, na qual existem o branco ou o negro” (FANON, 2008, p. 115). Para Fanon, revela-se na escrita de Capécia a diferenciação entre homens brancos e mulheres negras, bem como a diferenciação entre as representações dessas duas comunidades:

Sou branco, quer dizer que tenho para mim a beleza e a virtude, que nunca foram negras. Eu sou da cor do dia [...] Sou negro, realizo uma fusão total com o mundo, uma compreensão simpática com a terra, uma perda do meu eu no centro do

cosmos: o branco, por mais inteligente que seja, não poderá compreender Armstrong e os cânticos do Congo. Se sou negro não é por causa de uma maldição, mas porque, tendo estendido minha pele, pude captar todos os eflúvios cósmicos. Eu sou verdadeiramente uma gota de sol sob a terra... (FANON, 2008, p. 116).

Na obra de Fanon (2008) há uma análise detalhada sobre a posição da mulher negra em ambientes dominados por colonizadores brancos, espaço do qual também faz o marido da autora. Além disso, podemos depreender da escrita de Capécia reminiscências da exploração e da luta das mulheres negras e de toda comunidade, que quando se distanciam das representações e imagens construídas pelo branco, configuram-se como exemplos da continuidade de histórias que, apesar da diglossia cultural, sobrevivem.

Nas narrativas de Freire e Lopes percebemos nuances de tais representações diglósicas, que revelam-se nos discursos dos personagens e narradores, bem como nos espaços ocupados por eles. No entanto, ao mesmo tempo em que se hierarquizam sujeitos e espaços, aparecem manifestações e ideais que recolocam as mulheres, por vezes subalternizadas, como sujeitos da reafirmação identitária de comunidades periféricas. Como Capécia, que compara homens brancos e mulheres negras, exigindo tomar seu espaço na sociedade martinicana, as personagens de Freire e Lopes caminham entre os bosques tortuosos do racismo e do silenciamento, mas também revelam as marcas históricas de comunidades que sobrevivem.

### **As lembranças são milenares: Totonha, Tia Bilina e a voz ancestral**

A primeira narrativa de *20 contos e uns trocados*, de Nei Lopes, é intitulada *Até a água do rio* e tem como personagem principal a velha Tia Bilina que, em sua aparente apatia frente à favela e seus moradores, apresenta a partir do discurso polifônico construído por meio de relações existentes entre passado e presente, impressões que revelam a importância da memória por muitas vezes silenciada. No conto, Tia Bilina aparece imersa em recordações dos tempos antigos, que diferem fortemente da realidade atual, também representada no conto, com ares de “uma crônica histórica inusitada e plural” (DUARTE, 2015, p. 2). No conto, mesmo graficamente as diferenças reveladas por Tia Bilina e pela narradora são representadas, dado que a fala da primeira é apresentada em itálico, diferenciando-se do restante do texto, impresso sem nenhuma ênfase.

No conto, narrado a partir de tais memórias que se mesclam com a voz da narradora, escancaram-se problemas sociais que foram se agravando no decorrer do

tempo. Esses problemas se desgarram da paisagem da favela, por onde “passa o bêbado falando doideira, passa o moleque trepado na Uzi israelense, passa a menina de 12 anos exibindo o barrigão lustroso” (LOPES, 2006, p. 11) enquanto os olhos de Tia Bilina “olham pra dentro do tempo, pra dentro da mina de onde brotava aquela água. Água do rio. Limpinha, fresquinha, boa de lavar, cozinhar, beber, molhar a horta”. É também com um questionamento sobre o rio, feito pela narradora, que a fala de Tia Bilina remonta ao começo do povoamento daquela região:

*Ninguém nunca soube direito como isso aqui começou. Veio um, que trouxe o outro. Outro que trouxe o um... Minha mãe dizia que naquela época a maioria era filho ou neto de africano. Meu bisavô mesmo, ela dizia que era um nego alto, forte, bonito. E que ele era de Moçambique... Depois é que começou a vir esse povo do Norte, da Paraíba, do Espírito Santo (LOPES, 2006, p. 13 – grifos do autor).*

O início da fala de Tia Bilina demonstra a interculturalidade presente já na formação daquele espaço que, inicialmente ocupado por filhos e netos de africanos, recebeu sujeitos de diferentes partes do país. Todavia, no conto, ressalta-se também a marginalização desses indivíduos, personificada nas imagens de meninas de 12 anos grávidas, “que exibem seu barrigão”, bem como de garotos com seus fuzis, sustentados pelo narcotráfico e perambulando em meio a filetes de água que, outrora, já foram límpidos e, agora, “escorrendo pela pedra dão a impressão de que é a nascente, a mina, chorando a esculhambação a que isso chegou”.

No conto de Lopes, a representação da nascente límpida está também relacionada à formação da comunidade exposta na narrativa, assim como a “esculhambação” do local em que se encontram os sujeitos citados liga-se à poluição da água e os castigos naturais advindos dela, como “o aguaceiro e a trovoada, que continuavam”. Com a qualidade da água da nascente deteriorada, Lopes constrói também uma metáfora para as diferentes estruturas sociais e históricas que na narrativa são entrelaçadas pelas vozes da narradora e de Tia Bilina. Exemplos de tal entrelaçamento histórico são revelados pela segunda com a reminiscência do discurso histórico de segregação dos negros recém libertos e de seus descendentes, que passaram a habitar o morro. Tia Bilina, na narrativa, representa a história dessa comunidade. Mulher que “já tinha passado da condição de mulher” e, em sua corporeidade enquanto personagem, mescla elementos da cultura de outrora com questionamentos sobre a globalização vivida pela comunidade. Em suas lembranças e questionamentos, o processo de urbanização vivido pela comunidade, estreitamente relacionado à industrialização do país, ganha ares de contradição, pois mostra, concomitantemente, o “progresso” que chega ao morro, com

os celulares, os tênis de marca, as televisões grandes da “pequena classe média” e a decadência que acompanha tais elementos, como a pobreza extrema e o aliciamento dos garotos pelo narcotráfico, que ceifa vidas jovens:

Lembro do Beißola, molequinho levado que não respeitava ninguém. Em casa, porque tinha a pele mais escura que os irmãos, era sacaneado o tempo todo. Na tendinha, os marmanjos debochavam do beißo caído, babando. No campo, era o saco de pancadas dos moleques mais velhos. Que não deixavam ele entrar na brincadeira.

*“Esse já foi minha filha! Que Deus o tenha no Reino da Glória! Ou dos Quiumbas, sei lá... Tinha 13 para 14 anos e só andava doidão. Não respeitava ninguém mesmo! Batia na mãe, roubava dinheiro das mulheres, tomava bolsa de compras. E tudo isso garantido no bagulho que cheirava, no revolvão que não largava e nos companheiros dele lá. Teve um dia que o Batalhão ocupou o morro. E umas meninas aí, sem juízo, bateram palmas, cheias de graça com os peeme. Só que eles foram embora. E aí o Beißola e a turma lá dele barbarizou elas todas. E ainda botaram elas nuas na rua, pra todo mundo ver”* (LOPES, 2006, p. 19).

Vários elementos são trazidos à tona pelas duas vozes expostas no conto, que transitam entre os espaços da tradição e da contemporaneidade. Além das contradições expostas (neste trecho, voltadas especificamente à vida do jovem Beißola, que personifica toda uma geração, na comunidade), percebemos elementos que revelam o caráter de sujeitos culturalmente bilíngues, que convivem com tradições e manifestações de culturas hegemônicas e subalternizadas, escolhendo quais delas serão utilizadas. Para Wissenbach (1989), a formação de aglomerados urbanos, como este descrito em *Até a água do rio*, é uma consequência direta do processo abolicionista que não livrou as comunidades negras e indígenas dos estigmas que, por séculos, foram carregados pelos sujeitos escravizados. De acordo com o autor, “o *status quo* do negro mudou para pior, de serviçais e cativos, passaram a vagabundos, ociosos e desorganizados social e moralmente” (WISSENBACH, 1989, p. 52), impressão que, no conto, atinge especialmente os homens que residem naquele local.

Durante uma ocupação do morro, pelos “peeme”, revelam-se elementos de enfrentamento entre o Estado e a comunidade, entrevistas nas representações de Beißola e “sua turma” e nas próprias figuras de ordem, idolatradas pelas garotas e abominadas pelos demais membros da comunidade. Tal abominação pode ser lida de diferentes maneiras, frutos de interpretações e histórias diversas, que caminham lado a lado com a história oficial do Brasil. Uma delas é proposta por Valadares (1989), que afirma tal cenário de distanciamento e até mesmo de fuga da autoridade burguesa como uma fuga do passado de dominação, pois ocupar morros e dificultar o acesso aos desmandos do Estado dava às comunidades fragilizadas tempo de reorganizar suas vidas e memórias,

contornando os resquícios do domínio escravista, os flagelos da fome e das secas, fugindo dos alistamentos e das conturbações políticas, “buscando novos espaços sociais que permitissem minimizar não só as mazelas do desenraizamento, como também a condição de exclusão pretendida pelos projetos modernizantes das elites brasileiras” (1989, p.60).

Contudo, há também, no diálogo tecido entre Tia Bilina e sua interlocutora, questões que exteriorizam as aproximações culturais que sobrevivem às tentativas de silenciamento. Em Tia Bilina, as memórias são revividas de maneira semelhante a um transe: “Mas Tia Bilina nunca olha lá pra baixo. Nem pra frente. Nem pros lados. (...). Seus olhos olham pra dentro do tempo, pra dentro da mina de onde brotava aquela água. Água do rio. Limpinha, fresquinha, boa de lavar, cozinhar, beber, molhar a horta”. Tais rememorações revelam, nos momentos em que se entrecruzam com as imagens dos garotos e garotas com rádios e fuzis; dos prédios “horrríveis e indefesos, sem os blindex, as grades, as câmeras e os porteiros”, duas culturas que, na figura da narradora, constituem elementos de bilinguismo cultural. Para referir-se ao visual dos marmanjos, Tia Bilina relembra:

*“Antigamente era cabelo esticado. Pra homem, eu não achava legal, não! Neles, eu gostava era do paletó comprido, a calça boquinha, o chapéu copa-norte... Era coisa de crioulo americano, também. O pessoal do cais é que começou com isso... Mas era alinhado!”* (LOPES, 2006, p. 19).

Há, no trecho acima, diversas referências à história cultural do Brasil, que tem como um dos elementos constitutivos o samba e suas características que, para Tia Bilina, apagavam tradições e imagens específicas da cultura afro-brasileira, como o samba. Além disso, a moda do “cabelo esticado” também não lhe agradava. Contudo, apesar da relutância da velha tia, as culturas presentes no espaço de desenvolvimento do conto, acabam por entrecruzar-se, tendo no cais um palco. O espaço aqui colocado é também emblemático, dado a reminiscência da imagem da água em todo o conto (até mesmo em seu título). No trecho, o cais, no qual comumente ancoram navios e tem-se um local de chegada e partida, é o espaço primeiro de encontro, trazidos e levados pela água, que é também uma imagem constante na memória da velha Tia Bilina.

Para Duarte, “entre os flashes de memória dos mais velhos, o texto afro-brasileiro dramatiza os resíduos presentes deste passado que não passa” (DUARTE, 2015, p. 4). No conto, especialmente no trecho citado, a voz de Tia Bilina revela uma imagem do morro, de onde descia a água limpa, em sua infância, para refletir sobre a ocupação

desordenada que “agora está uma cidade”, com “água, tijolo, laje, encanamento...”, dando a impressão de que está alheia aos efeitos dessa mudança. No entanto, diferentes passagens do conto demonstram as ligações estabelecidas entre a corporeidade de Tia Bilina acerca do tempo presente e as reminiscências de sua luta e de seu discurso enquanto testemunho da história silenciada. Em um desses momentos, Tia Bilina relembra, por exemplo, a inserção e o vertiginoso crescimento do Protestantismo entre os moradores do morro e, em sua fala, encontram-se indícios da convivência latente entre essa nova manifestação da religiosidade e as “obrigações” anteriormente oferecidas aos orixás. Percebemos aqui diferentes momentos de luta dos sujeitos que transitam entre esses dois sistemas culturais, pois ao mesmo tempo em que doam-se aos orixás as obrigações, vai se instaurando uma nova religiosidade, que passa a ser adaptada a um novo contexto, revelando elementos de um bilinguismo cultural (LIENHARD, 2008) a que se adaptaram historicamente as coletividades afro-latino-americanas:

*Lh, já começou! Agora é todo dia essa insana! O alto-falante começa a apitar, esse homem começa a gritar feito um maluco... é ‘senhor’ pra cá, ‘senhor’ pra lá. (...). Já tem mais umas três dessas aqui em cima. Mulher que pulava a cerca, homem que batia na mulher, moleque que bulia nas coisas dos outros, está tudo agora de paletó, de saia comprida, com a bíblia debaixo do braço. No fundo, no fundo, é tudo uma grande malandragem! Mas, também, pra fazer uma obrigaçõzinha hoje se gasta um dinheirão, né? Você já viu quanto é que está uma galinha, um charuto, uma garrafa de marafo? E uma vela de sete dias? As coisas mudaram muito, minha filha” (LOPES, 2006, p. 23).*

É pertinente destacar aqui a relação estabelecida, na voz de Tia Bilina, entre a chegada dos homens de cabelo esticado, vindos do cais com suas “modas diferentes” e as novas manifestações religiosas que tomaram para si o espaço antes ocupado por religiões de matriz africana. Para Antônio Gouveia Mendonça (2013), o Protestantismo que chegou ao território brasileiro possui características marcantes advindas de sua vertente estadunidense, pouco identificando-se com as manifestações culturais brasileiras. Ora, não é isso que percebemos no conto de Lopes. Em toda a narrativa, a partir da voz de Tia Bilina e de sua conversa com a narradora, que explicita suas viagens intercontinentais ampliando a sensação de bilinguismo cultural já presente na narrativa, percebemos duas questões essenciais do enredo: a importância dada ao testemunho da história, recontada por Tia Bilina e a constituição de novas manifestações culturais a partir de encontros culturalmente diglóticos, se aqui utilizarmos o conceito de Martin Lienhard (2008).

Na narrativa, dessa maneira, percebemos uma questão que perpassa, segundo Cuti (1995), a maioria das manifestações literárias escritas por autores afro-brasileiros

contemporâneos: a voz dada aos narradores revela o discurso de um “grupo social, uma coletividade que elabora sua própria cultura, na diversidade de seus componentes, e através do qual reforça ou questiona sua identidade” (1995, p. 39)

Em Freire esse discurso que representa, por vezes, a diglossia cultural presente em nossa sociedade, ao mesmo tempo em que revela posicionamentos de indivíduos culturalmente bilíngues ou, ainda, abertamente confrontadores de tais práticas bilíngues. Esse é o caso de Totonha, personagem principal do conto homônimo de *Contos negreiros*. Totonha, canto XI da coletânea de Freire, expressa uma narrativa contemporânea voltada à representação de tradições subalternizadas, evidenciando os encontros engendrados entre culturas e sujeitos e apresentando as aproximações culturalmente diglósicas constituídas a partir de tais encontros. Nele, percebemos a performatividade da voz, “na sua qualidade de emanção do corpo, como um motor essencial da energia coletiva” (ZUMTHOR, 2006, p. 62).

Em *Totonha*, a personagem homônima que intitula a narrativa, coloca-se “a contrapelo das vozes que afirmam os benefícios da leitura e da escrita, propalados pela escola e pelas campanhas governamentais em prol da alfabetização” (OLIVEIRA, 2016, p. 476). Questiona-se a aquisição da linguagem formal e apresenta-se, nas palavras da narradora-personagem, a importância e a beleza de outros tipos de conhecimento relegados pela modernidade técnico-científica, da “química da bosta da cabrita”. Totonha se recusa a ser letrada, preferindo ficar na ignorância das letras, afirmando-se de forma soberana por meio de um gesto de resistência à dominação imposta pela linguagem escrita que, “ao contrário de emancipar, colabora com a manutenção das desigualdades e das condições de subalternidade do sujeito” (OLIVEIRA, 2016, p. 476).

O leitor, neste canto, coloca-se frente a uma narradora insubordinada, que a todo momento questiona a importância da aquisição da linguagem formal da língua, afirmando ser seu conhecimento ancestral e advindo de suas experiências tão rico e necessário quanto aquele adquirido em bancos escolares. Totonha é também um símbolo de resistência, quando consideramos ser um de seus principais interlocutores, parece, a “dona professora”, a quem Totonha questiona muitas vezes diretamente: “Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar só para a mocinha aí ficar contente?” (FREIRE, 2005, p. 80).

No pequeno trecho acima transcrito, a “insolência” de Totonha está representada até mesmo nos substantivos utilizados como referência à professora, personificação da autoridade concedida por diferentes esferas sociais que legitimam o discurso formal. Para



Totonha, a “dona professora” é uma “mocinha” que se satisfaz com desenhos e garranchos. Além disso, o uso do diminutivo “inha”, quando Totonha se refere à professora, indica a propriedade reivindicada pela personagem, de organizar e externalizar um discurso próprio, baseado em suas próprias experiências e que a constitua como sujeito de sua história. Ao final do canto, quando Totonha reafirma sua posição, deixando de lado o aprendizado da “linguagem superior”, pedindo que a “deixem sozinha. Eu e minha língua, sim, que só passarinho entende, entende?” (FREIRE, 2005, p. 79-80), o uso do diminutivo novamente é visto na fala da personagem, ao referir-se à professora que com ela parece tecer uma conversa.

O fato de que, durante todo o canto, Totonha posiciona-se de igual para a igual com a “mocinha professora”, e de que o discurso proferido e as impressões postas em evidência pertencem à anciã demonstra ainda mais nitidamente que o enfoque da narrativa recai sobre a importância do discurso do outro, que por muito tempo foi silenciado. No caso de *Totonha* (2005), percebe-se que após uma vivência repleta de experiências, nas quais a personagem nunca baixou sua cabeça, há uma tentativa de dominação desse mesmo discurso, dessa sabedoria ancestral, por parte da figura da professora, primeira interlocutora de Totonha.

Nesse embate, assim como em outros representados na coletânea, de um lado está “a nação como um todo, que vive e ainda revive formas arcaicas de socialização. De outro, há um profundo dissabor e amargura que também ganham representação viva no livro, dado seu vigor contemporâneo” (LIMA, 2015, p. 03). Em *Totonha*, tais formas arcaicas de socialização ficam demarcadas na fala da personagem, nos momentos em que ela questiona a hegemonia imposta pelo ensino-aprendizagem de disciplinas escolares como a Geografia, na qual se coloca de lado a beleza da geografia de um rio, para privilegiarem-se conteúdos sistematizados e homogêneos por um currículo geralmente desvinculado da própria vivência. Totonha novamente questiona sua interlocutora: “Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?”.

No trecho, há a alusão a dois tipos de conhecimento, hierarquicamente condicionados em nossa sociedade. Para Totonha, o conhecimento formal, oferecido (e até mesmo imposto pela escola, pelo aprendizado dos números e da cartilha) a ela não diz respeito, pois o conhecimento necessário para a sobrevivência já foi adquirido, bem como um vasto conhecimento de geografia que é externalizado pela personagem na fala

anteriormente citada. A personagem posiciona-se contrariamente ao discurso formal, à retórica implícita do canto, afirmando: “Morrer já sei. Comer também. De vez em quando ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença. Tenha santa paciência!”. No canto, se opõem os dois universos que entram em conflito na voz performática utilizada na narrativa: o universo letrado, da cartilha; e o universo representado: cotidiano e baseado no que Antonio Cornejo Polar veio a chamar de “palavras escritas no ar”, no qual predominam conhecimentos muitas vezes ancestrais e/ou práticos relegados pelo sistema científico ocidental. Para Totonha, o necessário é tudo aquilo que lhe ajude a sobreviver. O restante, como afirma a própria personagem, em seu discurso insubordinado, pode ser deixado para outros, que tem esse sonho e, por meio dele, sobrevivem: “(...) pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar a vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E nada mais precisa”.

Tal afirmação, feita por Totonha no início do canto, é reafirmada durante toda a narrativa, abrindo espaço também para um relato que mostra a força da internalização de um discurso e de um imaginário que visam à diferenciação social entre o pobre e o rico, metaforizada no conto de Freire na diferenciação entre conhecimento baseado na cultura letrada e o universo das culturas e memórias escritas no corpo e na voz. Em *Totonha*, o pobre e o velho contentam-se com a sobrevivência, enquanto o rico e o jovem são aqueles a quem ainda é dada a oportunidade de um estudo formal. Para Totonha, “o governo que dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-linguiça”, pois é “na boca do fogão é que fico. Tô bem”. Isso, porque esse mesmo sistema de governo historicamente a confinou a um espaço marginal marcado por vários tipos de injustiças, sociais, de gênero, baseadas na cor da pele.

A personagem Totonha, como a representação de uma perspectiva de mundo insubordinada, expressa-se assim por meio da linguagem lírica e poética, seu canto ecoa em rimas, assonâncias, cadências rítmicas, musicadas, expressões de arte verbal oral que transformam o signo em escuta. Uma linguagem liberta dos meios de dominação das sociedades modernas impostas por dispositivos de controle, como a escrita. Em Totonha, a vocalidade é utilizada enquanto performance, performance discursiva de enfrentamento a todo um sistema de subordinação: o da escritura, que afastou de maneira triunfal, a partir da conquista econômica, diversas vozes – e indivíduos – da “modernidade” (CERTEAU, 1994).

O canto de Freire apresenta-se, deste modo, também como uma representação

viva da ressignificação da linguagem oralizada no Brasil, atualmente vista como inferior à linguagem escrita. Nesse sentido, histórias e culturas que foram formadas essencialmente através da utilização da oralidade, seja em seus rituais ou em suas manifestações cotidianas, foram menosprezadas na literatura e na crítica brasileiras, bem como no universo escolar. Dessa hierarquização pode também partir o questionamento de Totonha. A ironia presente na narrativa ultrapassa, assim, a esfera da linguagem e da oposição analisada, entre escrita e performance oral. Em *Totonha*, o que também está sendo questionado é, nas palavras de Oliveira, “o reconhecimento da identidade do outro excluído, que passa pela articulação de uma estratégia narrativa que, no mínimo, problematiza a visão corrente que faz do domínio do código letrado uma garantia de emancipação do sujeito” (OLIVEIRA, 2016 p. 478).

Nesse sentido, as orações que encerram o canto, corporificadas por Totonha: “Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber ler o que assinou. Eu é que não vou abaixar a minha cabeça para escrever. Ah, não vou” (FREIRE, 2005, p. 81) enfatizam e reafirmam “la reacción inmediata, masiva y violenta de toda una comunidad de negros” (LIENHARD, 2008, p. 133) que, em razão da língua, da exploração sistemática do corpo e das imposições ideológicas sofridas, marcam presença, ainda que de forma subalternizada, nas relações culturais a que Lienhard (2008) nominou diglosia cultural. *Totonha*, assim, pode ser entendida como uma representação dos sistemas culturais subalternizados frente às imposições esquemáticas, frutos da colonização e da escravização.

É interessante destacar que não é somente na literatura contemporânea que tais insurgências são visíveis. Em *Disidentes, rebeldes, insurgentes* (2008), Lienhard analisa os discursos que envolvem revoltas de comunidades escravizadas na América Latina, concluindo que os elementos constitutivos da cultura africana mesclam-se com outros, das demais culturas encontradas.

Nos exemplos trazidos por Lienhard (2008), encontramos traços de Totonha, que aparece como mais um dos símbolos dessa insurgência. No contexto contemporâneo, importa ainda saber o que significa, para a personagem, aprender a ler e a escrever, refletindo sobre tal questionamento a partir dos ideais internalizados pelo imaginário colonial, bem como das tentativas de insurgência contra esses mesmos ideais. Totonha opta pelo segundo posicionamento, que tangencia as formas de pensamento, ações e valores sociais predominantes, assim como já feito em diversos momentos da história latino-americana. Totonha, assim como seus antepassados, “al optar por la insurgência

contra un sistema que los esclaviza, los esclavos, convirtiéndose en sujetos de una política *outra*, dejan de observar las reglas de la diglosia y se toman la libertad de combinar, a su conveniencia, los repertorios ideológico-culturales a su alcance” (LIENHARD, 2008, p. 132). A personagem de Freire (2005) não é mais uma escrava e, posicionando-se como livre possuidora de vontades e conhecimentos próprios, se põe diante, em condição de igualdade, do sistema hegemônico da linguagem. Ela é expressão da reminiscência de sistemas culturais apagados pela modernidade colonizadora, cosmovisões que foram sistematicamente obliteradas por um processo de homogeneização baseado fundamentalmente na letra escrita. A resistência histórica a esse processo configura-se em Totonha, é diante dele que personagem nunca abaixará sua cabeça.

### ***Nossa rainha e Cântico dos Cânticos: diferentes imagens da mulher negra na história***

*Nossa rainha*, canto X, é também escrito a partir de um ponto de vista que expande discursos e imagens já consolidados quando, por intermédio da voz de uma mãe que problematiza os símbolos de beleza e sucesso naturalizados e vendidos pela mídia, revela novas possibilidades de representação e da própria representatividade da comunidade negra. Contudo, como é comum nos cantos da coletânea, essa possibilidade é revelada somente nos últimos trechos. Até mesmo por tal caracterização, o canto de Freire apresenta-se como uma narrativa ambígua. Narrada pela mãe, a história da “menina que parecia uma lombriga. Porque nasceu desmilinguida” e que “não tem nem nove anos, fica tagarelando com as bonecas. Com as pedras do Morro” propõe interpretações que vão desde o total desalento da mãe até o enaltecimento da figura da filha como “a Rainha dos Baixinhos nossa Rainha de Bateria”, exposto nos trechos finais do canto.

Todavia, até que a menina e sua mãe encontrem um espaço de pertencimento, vários personagens ajudam a compor suas trajetórias, sempre estabelecendo uma relação de adoração, por parte da menina. O primeiro deles, que desencadeia o conflito da narrativa, é Xuxa, ícone infantil brasileiro dos anos 1990 e figura de louvor no canto. Na primeira linha performatizam-se, por intermédio da voz da mãe, os embates travados entre mãe e filha: “Mãe, eu quero ser Xuxa. Mas minha filha. Eu quero ser Xuxa. (...). Eu quero ser Xuxa. Mas minha filha”. Já no início do canto, como aqui podemos perceber, o

embate travado entre mãe e filha revela-se a partir de uma única voz que necessita da percepção leitora para ser compreendida. Nessa mesma voz, que em termos silencia a menina, revela-se uma dominação sistemática do corpo e da cultura negras, explicitamente questionada na narrativa. É a partir de tal questionamento que se rastreiam, também, as versões produzidas por sujeitos socialmente divergentes da cultura hegemônica, explorando as articulações e cruzamentos existentes entre as culturas diglossicamente constituídas.

Para Cornejo Polar (2003), tais versões, apagadas pela crítica cultural, competem entre si no processo de produção de significados, revelando “cruces de identidades e alteridades” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 78) que revelam tradições e vertentes que dificilmente se percebem no estudo da literatura canonizada na América Latina. Além disso, no canto de Freire, com as representações e questionamentos dos símbolos culturais hegemônicos que exercem seu poder de dominação ideológica utilizando como instrumentos a mídia e a exploração da imagem, é exposto um discurso que tem por essência a oposição à “armonia imposible” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 19) resultante da leitura pontual e seletiva da sociedade. Se revela, em *Nossa rainha*, por meio da vocalidade e das representações culturais bilíngues interpostas na narrativa, “la indole excepcionalmente compleja de una literatura (entendida en su sentido más amplio) que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre si” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 18).

Nesse sentido é instigante a ambiguidade exposta no canto, que acaba por revelar tal complexidade por meio da representação discursiva de diferentes contextos e personagens constituídos à margem das imagens formalmente aceitas e reproduzidas. Na narrativa, a oposição constrói-se, primeiramente, por intermédio das figuras da Xuxa e da menina, ficando a voz da mãe responsável pela marcação dessas diferenças hierarquicamente sobrepostas. Encena-se o cotidiano de diversas famílias brasileiras, que têm, em figuras midiáticas, símbolos que ditam regras de condutas e imagens a serem adoradas. A figura de Xuxa, apresentadora brasileira que fez enorme sucesso na década de 1990, é uma dessas imagens e personifica a mídia excludente e ditadora de padrões, bem como do “Padre Marcelo que a mãe trocou por um pai-de-santo” que, ao contrário do primeiro, só lhe “pede umas velas. De quando em quando, alguma galinha preta”. É a primeira das imagens aqui citadas que a menina toma por modelo e, por conta de tal adoração, repete insistentemente: “Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa”. Contudo, é válido citar o entrelaçamento dos espaços ocupados pela mãe e sua filha e de pessoas

que pertencem à outra esfera social, admirada pela pequena: “A mãe ia fazer um book, como? Viu no jornal quanto custa. Perguntou ao patrão, no Leblon. Um absurdo! Ia bater na porta da Globo? Nunca”.

Em novelas transmitidas pela Rede Globo, que tem grande alcance de público no Brasil, o Leblon, local de trabalho da personagem, é um cenário corriqueiro. No canto de Freire se estabelecem aproximações entre tal espaço, o trabalho subalternizado da mulher e a idolatria da filha, dado que na literatura, toda palavra carrega uma carga semântica ambígua, que contribui para o desenrolar na narrativa e para a elaboração das imagens ali contidas. Dessa maneira, o local de trabalho da personagem pode ser compreendido também como uma das causas da idolatria da menina que vê, na mídia impressa (os books), na televisão e possivelmente na fala da própria mãe resquícios de um modelo feminino a ser seguido, sendo esse personificado pela personagem Xuxa.

A imposição de modelos normativos das dimensões físicas e psicológicas do feminino não é uma ideologia recente, nas sociedades ocidentais. No Brasil, os modelos a serem seguidos datam do período da colonização, no qual hierarquizavam-se as mulheres, primordialmente, em razão de sua classe social e de sua cor de pele. No canto, por intermédio da imagem da Xuxa, entrevista pela televisão e pelos shows que a menina e sua mãe presenciavam, ainda percebemos tal hierarquização, que preconiza a apresentadora como um modelo simbólico de mulher: rica, bem-sucedida, visibilizada pela mídia e branca. Outro elemento interessante na fala insistente da menina é a falta do artigo definido “a” antes do substantivo próprio “Xuxa”. Considerando-se o artigo como um dos determinantes e definidores da especificidade do substantivo, sua falta acarreta em uma não-determinação da Xuxa, colocando-a como uma imagem centralizadora de todo um sistema de representação que prioriza determinadas características, em detrimento de outras – em Freire, condensam-se tais “características negativizadas” nas figuras da mãe e da filha.

Para bell hooks, a diferenciação entre mulheres negras e brancas, até mesmo nos discursos feministas que têm como precursora a obra *A mística feminina*, de Betty Friedman, não fica nítida, até mesmo pelo fato de que, na obra, vista como precursora do movimento feminista, inicialmente nos Estados Unidos e, depois, no mundo, havia uma tentativa de conscientização das mulheres brancas e de classe média ou classe média alta. Nesse sentido, para hooks, a obra não reflete sobre perspectivas de raça e classe, reforça a supremacia branca e nega a possibilidade de que as mulheres se conectem politicamente cruzando fronteiras étnicas e raciais, recusando-se a atacar a conexão

existente entre raça e classe (HOOKS, 2015, p. 195).

Na América Latina e no Brasil, os escritos que tratam da temática, como *Contos negreiros*, que usa das vozes de narradoras femininas para questionar as imagens elaboradas para as mulheres, e *Vinte contos e uns trocados*, que por vezes acaba por reforçar os estereótipos vinculados ao feminino – como acontece em *Cântico dos cânticos*, procuram – e muitas vezes encontram – fissuras na ordem de um discurso patriarcal e classista. Tal discurso pauta-se, como notamos em *Nossa rainha*, na dominação do corpo feminino. Isso se dá por meio da dominação de seu discurso e do distanciamento empreendido entre as mulheres, posto em ação com a ajuda da configuração de um ideal de rivalidade que, de acordo com o imaginário construído, coloca mulheres umas contra as outras, quando as dividem entre “puras” e “impuras”, burguesas e proletárias, brancas e negras, europeias, latino-americanas, africanas, asiáticas. Todas postas em um local determinado, sendo este, preferencialmente, longe das universidades, dos altos postos de trabalho e da militância. A mãe descrita no canto de Freire vocaliza, em seu discurso, a dicotomização imposta ao feminino, quando externaliza o desejo da filha e seu próprio posicionamento frente a ele: “Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa. Eu quero ser Xuxa. Um dia eu esfolo essa condenada. Deus me perdoe. Essa danada da Xuxa. Dou uma surra nela para ela tomar jeito. Fazer isso com filha de pobre. Que horror”.

Nas palavras da mãe, revela-se a revolta por muito tempo silenciada, bem como, em outros momentos do canto, a submissão frente a um sistema de dominação carregado nos ombros de seus ancestrais afro-brasileiros por séculos e que lhe chega em formas representadas pelo trabalho doméstico, realizado para um patrão do Leblon, pelo *book* caro, que ela “viu no jornal quanto custa. Perguntou ao patrão, no Leblon. Um absurdo!”, e até mesmo pela própria incapacidade de poupar a criança de um sistema ideológico que, por modelo, tem a Rainha dos Baixinhos, ao invés da Rainha da Bateria, talvez mais condizente com o meio social das duas personagens. Voltando-se à personagem cultuada para pedir auxílio acerca da posição adotada por sua filha: “Pendurou a menina nas costas e enfrentou o calor. E o empurra-empurrão. E também gritou para ver se a Xuxa ouvia: Xuxa, Xuxa, Xuxa. Pelo amor de Deus! Faz essa menina calar a boca. Diz pra ela pensar em outra coisa, sonhar com os pés no chão”.

No entanto, é pertinente fazer uma ressalva, já entrevista por hooks (2015), quando tratamos da representação discursiva das personagens principais do canto de Freire: a menina e sua mãe, negras e periféricas; e a personagem Xuxa, branca e

pertencente a uma classe social mais visibilizada. Para a autora, há de se compreender também que, ainda que participem de classes diferentes, as mulheres são oprimidas pela sociedade sexista na qual se inserem, ainda no século XXI:

O sofrimento das mulheres sob a tirania sexista é um vínculo comum entre todas as mulheres, que transcende as particularidades das diferentes formas que assume a tirania. O sofrimento não pode ser medido nem comparado quantitativamente. Seriam a ociosidade e o vazio forçados de uma mulher “rica” que a levam à loucura e/ou ao suicídio maiores ou menores do que o sofrimento de uma mulher pobre que mal sobrevive com o dinheiro das bolsas do governo, mas, de alguma forma, mantém o seu estado de espírito? Não há maneira de medir essa diferença, mas, se examinássemos uma e outra sem o filtro da classe patriarcal, poderíamos encontrar um traço comum: ambas são oprimidas, ambas sofrem (FRITZ, 1979, p. 51 *apud* HOOKS, 2015, p. 196).

Em *Cântico dos cânticos*, conto de Nei Lopes a ser posteriormente analisado, os traços da exploração sexista, incluindo-se alguns estereótipos do feminino, são escancarados no texto, enquanto em Freire, estão representados nas entrelinhas. É também contra essa exploração do feminino que na década de 1980, na América Latina, surgem, segundo Luciana Ballestrin (2013), estudos feministas que evidenciam a representação do gênero feminino a partir da formação do discurso colonial e, posteriormente, descolonial, empreendido por Edward Said (1995) e Franz Fanon (2008), respectivamente. Contudo, para a autora, neste início de processo, a divisão de gênero, a apropriação do corpo feminino e a formação de um discurso negativizador que impera sobre ele “foram alvos de um debate ainda embrionário sobre a mulher na condição colonial” (BALLESTRIN, 2013, p. 5), formadora das sociedades latino-americanas, de maneira geral. No canto de Freire, sinais da colonização iniciada há mais de cinco séculos na América Latina encontram ecos nas duas personagens principais que, apesar do discurso feminista mais proeminente desde a década de 1980, ainda se refletem em imagens elaboradas e destinadas majoritariamente ao gênero feminino: a empregada doméstica e suas atribuições, por um lado, e o ideal de beleza imposto e requerido pela sociedade sexista que prioriza a imagem da mulher, em detrimento de suas próprias conquistas, por outro.

Em outra perspectiva, o canto de Freire abre espaço para uma performance leitora que possibilita a visão das duas personagens enquanto representações coletivas de dois segmentos sociais: as mulheres, como já analisado anteriormente; e os moradores de comunidades periféricas. Essa possibilidade é apresentada por intermédio da linguagem utilizada pelo autor, que tem na performance vocal o espaço possível para a representatividade das comunidades subalternizadas. Para Paul Zumthor (2000), a leitura



literária, especialmente quando feita em voz alta e na qual se unem performances vocais e do corpo, possibilita situações de aproximação da “formação” que se opera pela voz e da “transmissão”, que “é obra de uma personagem utilizando a voz viva, necessariamente ligada ao gesto” (COSTA, 2001, p. 253). A recepção, nesse sentido, ocorre por meio da audição e da visão, transformando transmissão e recepção em um ato único.

Em Freire, a narrativa condensa a memória das comunidades periféricas, conservando-a e, por vezes, recriando espaços e manifestações. Em *Nossa rainha*, percebemos todas essas confluências a partir dos questionamentos diretos feitos pela mãe, ao interpelar seus possíveis interlocutores: “O que ela vem fazer no morro. A mãe perguntou”; “Pelo amor de Deus, fala pra essa menina calar a boca. Diz pra ela pensar em outra coisa, sonhar com os pés no chão”. Revela-se um discurso que questiona o imaginário brasileiro e suas relações com as culturas tidas como hegemônicas. No entanto, é com as marcas finais do canto, que enaltecem a cultura negra por intermédio da imagem da “rainha da bateria”, posto a ser ocupado pela menina, que percebemos o bilinguismo cultural presente na performance da mãe, que decide os elementos culturais que utilizará, tais como o pai de santo, em detrimento do Padre Marcelo; e a bateria da escola de samba, em detrimento da imagem da Xuxa – a “rainha dos baixinhos”, tão difundida pela mídia.

Em *Vinte contos e uns trocados*, de Nei Lopes, personagens femininas também ocupam espaços nas narrativas. Contudo, em parte dos contos e trocados que compõem a coletânea, o estereótipo difundido acerca do feminino ainda prevalece, apesar do posicionamento do autor frente às questões linguísticas e representacionais de suas obras, que visam visibilizar a cultura negra, especialmente no universo do samba. Em *Cântico dos cânticos*, conto de Nei Lopes, percebemos tal consolidação nas imagens, novamente, de uma mãe e sua filha pré-adolescente, que se envolvem com um diretor de escola de samba casado. Em seu título, o canto revela a intertextualidade entre a narrativa de Nei Lopes e o *Cântico dos cânticos*, texto bíblico de Salomão, rei de Israel. Além do título, há também versos que retomam a escrita bíblica e as representações nela encontradas. Belkiss, a pré-adolescente impúbere que acaba relacionando-se com o marido da mãe, Beto Botafogo, “pelo bairro onde nasceu e pela preferência futebolística” (LOPES, 2006, p. 100), faz referência a alguns dos trechos do cântico de Salomão, quando se consuma o ato sexual entre ela e Beto:

- “Que os teus lábios me cubram de beijos.”. O teu amor é melhor que sânde de abacaxi. O teu perfume é suave. Anda! Me leva com você! Ah! Seja o meu rei!

Anda! Vai! Eu sou mulata mas sou bonita! Vai! Sou escura como as valas negras da favela! Anda! Foi o amor... que me quei... mou... Aaaahhhhhh....” (LOPES, 2006, p. 107).

Em Salomão, lemos:

1 [O cântico dos cânticos. De Salomão.]

“Que ele me beije”

*ela*

2 Que ele me beije com os beijos de sua boca! São melhores que o vinho teus amores,

3 como a fragrância dos teus refinados perfumes. Como perfume derramado é o teu nome, por isso as adolescentes enamoram-se de ti.

4 Leva-me atrás de ti. Corramos! Que o rei me introduza nos seus aposentos: exultemos e alegremos-nos contigo, celebrando teus amores, melhores que o vinho. Com razão elas te amam.

5 Sou morena, sou formosa, mulheres de Jerusalém, como as tendas de Cedar, como os tapetes de Salmá.

6 Não me olheis com desdém, por eu ser morena, pois foi o sol que mudou minha cor. Meus irmãos irritaram-se comigo e me puseram de guardiã das vinhas, mas a minha própria vinha não guardei.

7 Mostra-me, ó amor de minha alma, onde pastoreias, onde repousas ao meio-dia, para que eu não comece a vaguear atrás dos rebanhos de teus companheiros.

Nos dois trechos expostos, a voz que clama pelos beijos do amante é feminina. Contudo, no conto de Lopes há espaço para múltiplos questionamentos, frente à representação das feminilidades, das masculinidades e de suas relações no universo patriarcal. Se em Salomão revela-se a adoração de dois indivíduos que mutuamente se desejam e não têm impedimentos para tal, na narrativa da coletânea, a pouca idade de Belkiss, menina com o “nome tirado de uma revista que apareceu no Salão – agora tem 12 aninhos e já mostra ao que veio” expõem-se as relações problemáticas que intermediam os espaços sociais frequentados pela família. A pouca idade de Belkiss e o relacionamento da menina com Beto Botafogo não são as únicas questões problemáticas do canto de Lopes. Nele, revelam-se também exemplos da reafirmação dos estereótipos ligados ao feminino: um carnavalesco, “presidente de ala”, de “trinta e cinco anos, signo de leão e casado com Marília, professora de francês, católica praticante e avessa ao carnaval”, conhecido como Beto Botafogo, torna-se marido e amante de três mulheres, representadas de maneira estereotipada na narrativa.

A primeira delas é Marília, a esposa que não o acompanha aos bailes de carnaval já que, “para ela, os três dias de folia são sempre dedicados aos livros e à reflexão. Nos anos que tem de casada, só foi à quadra uma vez. E – multidão, fumaça e cheiro de churrasquinho, gente suada, copos de plástico – não apreciou nem um pouquinho”. A segunda mulher que cruza a vida de Beto, que “chega à concentração portando no anular

da mão esquerda apenas o anel distintivo de sua condição superior”, escondendo sua condição de homem casado, é a “mulata” Edna da Silva, que “tem 20 anos e defende um dinheirinho fazendo unhas”. Para o narrador,

(...) mesmo sem dinheiro e sem muita fantasia, Edna é linda. Naturalmente linda. E tem plena consciência das curvas ainda quase adolescentes que seu traje apenas sugere, da pele brilhosa como chocolate, do sorriso e da fala capazes de iluminar toda uma avenida. (LOPES, 2006, p. 102).

Como último par romântico de Beto Botafogo, temos a pré-adolescente Belkiss, filha de Edna. Na narrativa, a menina Belkiss é homônima à rainha de Sabá que, no enredo da escola de samba exibido no primeiro ano em que Beto Botafogo foi presidente de ala, “resolveu conhecer os célebres tesouros de Salomão, rei de Israel, e testar sua legendária sabedoria”. Ainda segundo a lenda contada no enredo,

chegando a Jerusalém, carregada de presentes para o soberano, a rainha morena propôs a Salomão uma série de enigmas, que ele decifrou com tranquilidade. Mas ao mesmo tempo que se encantava com a sabedoria de Salomão, Belkiss, a rainha, o encantava com sua beleza (...). (LOPES, 2006, p. 99).

No trecho, que apresenta também um possível início para o conflito desencadeado em *Cântico dos cânticos*, de Lopes, revelam-se intertextualidades com ao menos duas narrativas literárias muito conhecidas – no Ocidente e no Oriente. Como já exposto anteriormente em nossa análise e explorado no título do conto, a primeira referência se dá acerca do texto atribuído a Salomão, enquanto em segundo plano revela-se a história de Belkiss, a própria rainha do reino de Sabá. Além disso, no momento em que Belkiss e Beto Botafogo encontram-se sozinhos pela primeira vez, o enredo carnavalesco descrito no início do conto é retomado, transformando a própria escrita de Lopes em uma imitação de si mesma. Uma história dentro da história, que encobre um círculo vicioso de abusos do corpo da mulher negra e da sexualidade selvagem a ela atribuída, círculo que se inicia com Edna e finaliza-se na relação existente entre Belkiss e seu padrasto:

No esplendor e na maturidade de seus 28 anos, Edinha sai do morro em triunfo, levando junto a filha que tivera aos 17, para ir morar em Botafogo. A vizinhança se divide: uns acham que ela acaba de tirar a sorte grande, que está vivendo um conto de fadas; outros vaticinam que aquele caso não vai acabar bem. Afinal, o ‘branco diretor’ está subindo muito rápido, já até passou adiante seu antigo

negócio para associar-se aos negócios de Seu Albano. E é o representante da escola na Associação, em cujas assembleias, pavio curto e costas quentes, já dá até soco na mesa (LOPES, 2006, p. 104).

No trecho acima, a descrição de Edna e de sua relação com Beto indicam, por meio dos palpites de vizinhos e amigos da manicure, discursos fantasmas que perseguem a mulher negra na sociedade brasileira. Vemos delinear-se o preconceito frente à união de Edna e Beto, por meio das comparações dessa com um conto de fadas que se desfaz por conta dos comportamentos autoritários do carnavalesco, justificados por seu pavio curto e suas “costas quentes”. Em seguida, o narrador nos apresenta Belkiss,

nome tirado de uma revista que um dia apareceu no salão – agora tem 12 aninhos e já mostra ao que veio. É assim que, no enredo ‘Deuses negros, do Egito ao Infinito’, ei-la integrando o grupo de passistas mirins ensaiados por Joãozinho Manicure. E como samba a menina! Com que garra, determinação e graça ela, devidamente autorizada pelo Juizado de Menores, espalha pelo chão da avenida, com o sentido exato do espetáculo, seu talento nato de dançarina e sua inacreditável sensualidade. Sensualidade que exerce, inclusive dentro de casa, vejamos só:

- O que é isso, menina? Vá se compor! Vá botar uma roupa – Beto se assusta e o sangue lhe ferve nas veias diante de sua bela enteada só de calcinha e sutiã.  
 - Vim lhe fazer uma surpresa! Aproveitei que mamãe saiu...  
 - Mas... isso é uma loucura...  
 - Todo mundo diz que você é muito sabido, muito esperto – Bebel senta-se na beira da cama.  
 - Bebel... Você é minha filha...  
 - Hmm... Bobo! Pensa que eu não vejo como você me olha?  
 - É...  
 - Então? A mamãe só volta à noite, bobo!  
 - Vem cá...  
 - Não! Esperaaa... Primeiro você vai ter que me responder a três perguntas.  
 - Faz... faz, meu amor...  
 - Tiiira a mão! Apressadinho! Responde, vamos! Quando a mulher se deita, onde é que fica a mão dela?  
 - Ora...  
 - Não sabe, não é? Não sabe. – Bebel ri. É no pulso, seu bobo!  
 - Bebel, meu amor...  
 - Nãoooo!!! Tem mais duas. Anda, responde! O que é o que é: o macho a gente come, a fêmea a gente rola...  
 - Meu anjo... meu amorzinho...  
 - Não sabe, já vi! É o bolo e a bola, seu tolinho.  
 - Bebelzinha, não faz isso comigo...  
 - A última, agora! Você não é sabido, não é esperto? Vamos! É a última. O que é o que é que se põe na mesa, se parte e reparte mas não se come?  
 Dessa, Beto Botafogo sabia a resposta, mas agora havia outras urgências. (LOPES, 2006, p. 106).

Como já dito, o texto de Lopes estabelece relações entre a história da menina Belkiss e a Rainha de Sabá, também descrita no conto a partir do enredo da escola de samba que acaba interligando as vivências de todos os personagens da narrativa. Belkiss é um dos nomes pelos quais a Rainha de Sabá, território da antiga Arábia Feliz e que

pertence atualmente à Etiópia e ao Iemén, era conhecida por seus súditos. Contudo, a maneira pela qual as situações que envolvem os relacionamentos de Beto Botafogo e suas companheiras são problemáticas, distanciando Marília, Edna e Belkiss de seus papéis de protagonismo – como aquele destinado à rainha Belkiss, do antigo reino de Sabá e aproximando-as dos estereótipos do feminino existentes especialmente em sociedades patriarcais, como a sociedade brasileira.

bell hooks, em sua obra *Ain't I a woman: black women and feminism* (2014) expõe a questão do estereótipo do feminino, especialmente daquelas imagens que conduziram “à desvalorização da natureza feminina negra” e permitiram “construir na mente de todos os americanos o perfil do status social de todas as mulheres negras desde que a escravidão terminou” (HOOKS, 2014, p. 39). A autora trata da sociedade norte-americana, especialmente estadunidense, mas suas considerações podem ser compreendidas como relativas também à sociedade brasileira.

No conto de Lopes, Belkiss e as outras personagens mulheres são descritas de acordo com as expectativas patriarcais do gênero. Além disso, questões raciais estão implícitas na narrativa, sendo reveladas pelas características de pureza e apatia destinadas à Marília, bem como da sensualidade exacerbada de Edna e Belkiss, que aparecem na narrativa como mulheres sedutoras, que com “seu gingado” acabam desviando Beto Botafogo de seu caminho de “homem casado”. Assim, apesar da tentativa de Lopes de desconstruir estereótipos do homem e da mulher negros, em seu texto, o autor recai na confirmação dessas mesmas imagens já cristalizadas.

Nesse sentido, os contos de Freire e Lopes aqui analisados, que têm como principais personagens as mulheres de comunidades periféricas do Brasil, ou ainda de espaços desprestigiados e caricatos, como o do samba, caminham em sentidos opostos. Em Freire, por meio da ironia e dos questionamentos das personagens, problematiza-se o espaço relegado ao feminino na contemporaneidade; em Lopes, apesar de Tia Bilina atuar como a memória viva de uma comunidade, as mulheres que com ela convivem – como as meninas descritas em *Até a água do rio* e a própria narradora, são representações da mulher que reproduz um discurso patriarcal ainda arraigado em nossas próprias vozes.

Percebe-se ainda, e nesse sentido os contos dos dois autores convergem, um história latino-americana que necessita ser melhor apreciada: a história das mulheres e as problematizações que dela derivam, problematizações que perpassam até mesmo a produção global do conhecimento, intimamente ligada à economia política que a estimula.

Essa problemática sustenta-se com a voz de diferentes autores, que afirmam existir uma divisão global do trabalho que reproduz a lógica da geopolítica colonial e neoliberal, admitindo-se que é do Norte global, de onde a criação de teorias com pretensões universais e explicativas são exportadas, que se estimula um complexo processo de dependência acadêmica (CONNELL, 1995), abordado por Freire em *Totonha* e por Nei Lopes em *Até a água do rio*.

Este processo de dependência, criado também por um imaginário do colonizador que se sobrepõe ao colonizado em todos os aspectos, incluindo-se aqui a produção de conhecimento, fica claro nas primeiras publicações do “feminismo primeiro-mundista”, questionado por bell hooks (2015). Tal processo pode ser classificado como essencialista e alheio às lutas de classe e às dominações ideológicas e físicas que permeiam as vidas das mulheres não-pertencentes à classe financeira e intelectualmente melhor abastecida. Criticada, com base nestas afirmações, essa primeira crítica feminista não contempla a totalidade das questões inerentes aos processos coloniais e exploratórios, voltando-se para questões essencialistas.

Em um segundo momento, permitido pela globalização e pela troca de conhecimentos entre “Primeiro” e “Terceiro” mundos, escritoras e intelectuais advindas dos países colonizados empreendem, juntamente ao discurso pós-colonial, a problematização mais aprofundada das condições femininas nestes contextos. Assim, Chandry Mohanti, autora do ensaio *Bajo los ojos de Occidente* (1984), que se configurou como um marco para os estudos feministas pós-coloniais, volta às questões tratadas neste primeiro texto em *De vuelta a ‘Bajo los ojos de Occidente’*, ensaio no qual afirma que foi diagnosticado, na década de 1980, o ranço colonial do feminismo ocidental, sendo também este combatido nos discursos feministas da América Latina, Índia e África. Mohanty ainda afirma que

qualquier discusión sobre la construcción intelectual y política de los ‘feminismos del tercer mundo’ debe tratar dos proyectos simultáneos: la crítica interna de los feminismos hegemónicos de ‘Occidente’, y la formulación de intereses y estrategias feministas basados en la autonomía, geografía, historia y cultura (MOHANTY, 2000, p. 112).

O feminismo latino-americano, neste sentido, se configuraria como uma subversão da hegemonia do conhecimento ocidental, perpetrada pela ideia de que há somente um discurso válido, que impõe as afirmações intelectuais e as representações

políticas do Norte para o Sul global e necessário para os estudos literários que priorizem a representação da mulher. Tais representações seriam, novamente, formas de manter a colonização iniciada a séculos, que subjugava o feminino não-europeu aos discursos e conhecimentos produzidos sobre si e não a partir de suas próprias vivências. Isso, segundo Nancy Frasier (2001 *apud* HOOKS, 2015), se configuraria como um falso-reconhecimento, além de apresentar-se como uma falsa representação do feminino que, juntos, reinstituem hierarquias de valor cultural, negando a legitimidade necessária a tais grupos. A solução encontrada pelas feministas do Sul, inicialmente vistas como pertencentes às correntes feministas do “Terceiro Mundo” foi tomar para si o discurso empreendido pelo Norte sobre as manifestações e condições das mulheres nos países colonizados, aliando-a à perspectiva pós-colonial, que relacionava as condições atuais da sociedade com a exploração sofrida e com o imaginário colonial enraizado nestas sociedades.

Em Lopes ainda se revelam nuances desse discurso colonial, que prioriza representações clássicas do feminino: frágil, sensual e submisso, configurando uma literatura que recria essas mesmas imagens hierarquizadoras. Em Freire, essas mesmas imagens são questionadas. Contudo, os espaços e personagens representados demonstram, também, os encontros de manifestações culturais e os discursos transversais que compõem a história brasileira e sua literatura. Percebe-se, também, as diferenças de estilo entre os autores, dado que Freire se utiliza da performance vocal para compor suas narrativas, enquanto em Lopes a narrativa é estruturada de maneira homogênea, com poucas manifestações das personagens e pouco uso das linguagens não-padrão. Para a comparatista Natália Oliveira Moura (2016), por exemplo, as narrativas de Freire agem, em virtude de sua linguagem e de suas perspectivas diversas de representação de personagens e espaços,

no campo social e na produção de subjetividade de modo interativo e simultâneo, isto é, tanto o social quanto os processos de subjetivação são atravessados por forças de um regime de significações simbólicas como por instâncias que perfuram o conservadorismo, trazendo à tona as expressões do desejo e a singularização (MOURA, 2016, p. 109).

Nesse sentido, as aparições femininas, enquanto narradora, personagens e questionadoras do *status quo* colonial e imagético que renega à mulher o pertencimento a espaços diversos é questionado em Freire, apresentando-se seus ideais como partes integrantes de um contexto representacional que não se apresenta em sua totalidade sem

o devido reconhecimento da trajetória feminina. Ainda para Moura (2016), em Freire

deparamo-nos com lances ficcionais que envolvem sujeitos postos à margem em um contexto macrossocial de representação, mas que escapam, por entre as brechas, de uma apropriação de forças por um aparelho de poder. Há sempre um movimento de resistência: promove-se a ranhura de um sistema despótico, traçada por linhas de fuga (MOURA, 2016, p. 111).

É interessante destacar que, em Freire, essa ranhura é entrevista, também, por meio da linguagem das narrativas: fragmentada e performatizada, devendo ser necessariamente lida em voz alta e utilizando o corpo e os gestos como parte integrante da compreensão literária. Em Lopes, apesar da ambientação dos escritos no espaço do samba e da importância, por exemplo, das Tias Baianas nesse espaço (GOMES, 2013), revela-se uma visão estereotipada da mulher negra, que pouco diz sobre sua importância e suas manifestações culturalmente bilíngues. Exemplo disso é a menina Belkiss, que desconhece a verdadeira origem de seu nome, apesar de utilizar da tradição da rainha de Sabá em suas relações com Beto Botafogo, com Edna e com a própria sociedade na qual se insere.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### DISSIDÊNCIAS E INSURGÊNCIAS NA LITERATURA BRASILEIRA

A América Latina foi construída a partir dos encontros e desencontros entre povos e culturas que definiram novas identidades para o continente e novas manifestações culturais para essas mesmas comunidades, configurando-se assim uma troca constante de perspectivas e uma constante reelaboração de sistemas culturais. No entanto, grande parte dessas trocas foram estabelecidas mediante a imposição desproporcional de força e juízos particulares de mundo. Após o período das grandes navegações e com a intensificação do tráfico negreiro e das míseras condições de vida a que foram submetidos os africanos escravizados foi fortalecido o sistema colonial que serviu como base para a dominação física e ideológica de grande parte dos povos que compõem a identidade latino-americana. Esse processo visou a instauração de um sistema marcado pela hegemonia cultural dos povos colonizadores europeus. Portugueses, espanhóis, franceses, ingleses, entre outros, começaram a construir, nessa parte de mundo, sua narrativa mediante o apagamento sistemático de outras formas de sobrevivência e de visão de mundo.

Entretanto, esse processo nunca se efetivou plenamente. Por meio de uma resistência obstinada, os povos escravizados não apenas sobreviveram física e espiritualmente, como também culturalmente. Sua cultura correu pelas fendas da colonização transformando completamente o mundo que os colonizadores queriam construir. Desta forma, contribuíram não somente para a riqueza cultural do continente, mas também para seu desenvolvimento em diferentes outras esferas. A memória possível de ser acessada por longa duração, normalmente está relacionada aos meios de produção de seus suportes. Ao buscarmos os registros das manifestações afro-brasileiras fica claro que a presença do negro em determinadas porções do território brasileiro esteve sempre associada a necessidade de mão de obra escrava para a produção de riquezas e, assim, essas mesmas regiões, para as quais foi levada grande parte da mão-de-obra escravizada, também se desenvolveram culturalmente de maneiras múltiplas. Lá esses povos plantaram, com sua força de trabalho e seu esforço de resistência, a planta do que viríamos a ser. Acerca dessa questão, Nei Lopes afirma, "onde havia riqueza lá estava o negro que se tornou agente de todos os ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu".

Essa é uma das principais questões às quais se voltam os cantos e contos aqui analisados: os afro-brasileiros não tiveram (e ainda não têm) sua importância reconhecida, em um território no qual foram subjugados e subalternizados por um sistema construído pela própria força de seus braços. Insurgidos contra essa realidade, personagens e narradores dos contares e cantares das obras de Freire e Lopes se configuram como exemplos de representação artística de uma rebeldia histórica, de uma vontade incansável em fazerem-se presentes. Apesar das inúmeras tentativas de silenciamento, da dificuldade de inserção, no caso da literatura, em um mundo quase exclusivamente habitado por brancos, essas narrativas visitam esses corpos simbólicos da resistência negra e falam muitas vezes a partir deles.

Não é uma tarefa fácil determinar quando e como alguém rompe com as condições que geram o silenciamento de determinada comunidade, pois os fatos que provocam a rebeldia aberta (de Geraldo, ou da voz principal de *Trabalhadores do Brasil*) são acontecimentos banais, como uma briga de bar, uma conversa sobre o passado ou a transmissão de um programa de rádio. Contudo, a mudança brusca de regras do jogo pode levar um coletivo subalterno “pacífico” à rebeldia aberta. Em *Solar dos Príncipes*, revela-se essa condição de insurgência nas figuras dos quatro jovens negros, que descem o morro e “visitam” a classe média, com uma câmera em punho, questionando o porteiro do prédio visitado, os moradores e a própria polícia sobre as diferenças de classe tão gritantes no Brasil urbano do século XXI. Nesse momento, quando aparenta “surgir do nada”, a revolta supõe uma tomada de consciência, como as rebeliões que explodiam espontaneamente nos campos coloniais de escravos, às quais se refere Martín Lienhard nos relatos testemunhais sobre a resistência indígena e negra na América Latina.

Em Lopes, tal tomada de consciência aparenta ter sido gestada por séculos, emergindo nos discursos e falares de personagens em contato com aqueles que desconhecem algumas nuances e passagens da cultura afro-brasileira. Quando o autor, ao contrário de Freire, delimita um espaço específico para o desenrolar de suas narrativas – o universo do samba – está indiretamente marcando um território no qual diferentes culturas interagem entre si, ainda que nem sempre esses encontros sejam pacíficos. Dessa maneira, o autor redesenha o macrocosmo cultural do Brasil da década de 1950/60, transformando-o em uma quadra de samba, que movimenta a escola até mesmo nos momentos anteriores e posteriores ao Carnaval. Tal representação transforma essas quadras de samba em ambientes de trocas e interações humanas, que produzem movimentos dinâmicos muitas vezes de conciliação, mas também de rebeldia. Em Freire,

o espaço de pertencimento do negro é mais heterogêneo, vai da “zona da mata pernambucana”, passando pela “praça turbulenta do Pelô”, desce a favela em direção a um condomínio de classe média, chega até o Vale do Jequitinhonha.

Seguindo esses espaços, o percurso que construímos até aqui teve como objetivo central revelar as similitudes e distanciamentos entre os contos e cantos escritos e performatizados por Marcelino Freire e Nei Lopes. Em relação ao primeiro, encontramos personagens e narradores que destoavam da representação literária comumente destinada à comunidade afro-brasileira e percebiam-se nessas representações a resistência e as reminiscências de manifestações que, por séculos, sobreviveram às margens da cultura hegemônica, apesar de transitarem por ela. Na narrativa do segundo, as histórias narradas tinham como ponto nevrálgico a representação dos embates travados no Brasil, durante o auge do samba (nas décadas de 1950 e 1960, especialmente), sendo esses espaços e esse momento histórico que confidenciam ao público os diferentes tipos de violência sofrida pelos negros daquele período.

Nossa reflexão partiu do pressuposto de que, apesar das tentativas de silenciamento das culturas africanas que chegaram ao território latino-americano por meio do tráfico negreiro, da exploração desses povos e da supressão de suas línguas e de suas memórias, os sujeitos afro-brasileiros teceram suas histórias, resistindo, de diferentes formas, ao sistema instaurado pelos reinos coloniais europeus no continente americano. Essa forma de rebelião também se transformou em literatura, e atravessou o contínuo colonial brasileiro até chegar a nossos dias. Em *Contos negreiros*, parece revelar-se a compreensão de que a exploração iniciada nos tempos da escravidão – como revelam os cantos da coletânea – até hoje paira sobre aqueles cujos ancestrais viajaram coercivamente nos tumbeiros. O ambiente urbano construído nas narrativas da coletânea, ao ligar-se à representação de grupos atingidos pela desigualdade social, pela homofobia, pelo racismo, pela invisibilidade, pelo machismo e pela exploração do capital, colabora para a representação paradoxal da insurgência, o estado supremo da rebeldia de que nos fala Lienhard.

Se na coletânea de Freire a representação dos espaços e personagens visa denunciar e posicionar-se contra a exploração do negro, de maneira direta e por meio dos questionamentos de narradores e personagens, em *20 contos e uns trocados*, o enfoque é outro, tendo como panorama central representações da memória e da cultura afro-brasileiras para demonstrar uma rebeldia em estado latente, a dissidência. Essa rebeldia latente está presente em Tia Bilina e em sua interlocutora; em Filomena e Miro durante a

manifestação fictícia do conto *Os Izidoros, os Belizários* e também em Geraldo, personagens que, apesar das dificuldades enfrentadas e dos discursos enviesados e transformados pela modernidade, revelam a luta e a rebeldia características das comunidades que sofrem com a diglossia cultural instaurada, mas que também aproveitam desse sistema na construção de suas próprias manifestações.

Não obstante, algumas questões ainda se colocam como problemáticas nas obras dos dois autores, ainda que em níveis diferentes. Uma delas é a representação do feminino, especialmente em Lopes, pois apesar de narrar as histórias de espaços específicos, a representação da mulher em seus contos exibe traços de um discurso patriarcal que até hoje predomina na literatura brasileira. Tia Bilina é um dos poucos exemplos que se distancia de tal discurso, por conta da importância que exibe frente à sua interlocutora, também uma mulher. Contudo, sua importância se constrói principalmente em virtude de sua posição de anciã, detentora de sabedoria ancestral e guardiã da memória coletiva da comunidade na qual se insere. Além disso, estamos frente a interlocutora, também mulher, fato que coloca a narrativa em uma posição também problemática: a importância do discurso de tia Bilina é dada por uma mulher, que vem pedir-lhe conselhos. Partindo desse pressuposto, percebe-se que tia Bilina ocupa uma posição paradoxal naquela comunidade: sua importância se dá por conta de sua idade e sabedoria, e o fato de “não ser mais considerada mulher” colabora para isso. Enquanto isso, a narradora questiona-se sobre seu próprio futuro enquanto mulher.

Em Freire, as posições ocupadas por mulheres se elaboram com base não somente nas diferenças impostas pelo sistema patriarcal, majoritariamente vinculadas ao sexo e ao papel social de cada indivíduo. Totonha é também a detentora de uma sabedoria que está fora dos muros escolares, é também questionada por outra mulher, mas em nenhum momento seu papel social, de mulher, é levado em consideração e tira a legitimidade de seu discurso, ou a importância de sua história. Totonha tem um outro “problema”, que permeia toda a coletânea de Freire: ela é negra. É essa também a problemática levantada em *Nossa rainha*. Por ser negra, a menina que insistentemente pede à sua mãe para conhecer a Xuxa, torna-se a rainha da bateria e, em partes, isso se dá como libertação, em partes como reafirmação de um *status quo* que delimita papéis sociais divididos historicamente entre raças e classes.

Todas as questões aqui problematizadas não se esgotam com a realização deste trabalho, suscitando novos e importantes questionamentos por parte dessa pesquisadora e também de outros sujeitos, com experiências diversas e perspectivas diferentes. Todo

esse questionamento e essa perspectiva de novas interpretações se dá por meio do principal instrumento dos dois autores aqui analisados: a língua portuguesa e suas infinitas combinações, imagens e símbolos. Em Freire, essa mesma linguagem contribui para os questionamentos do *status* colonial que ainda perdura no século XXI. Por meio de figuras de linguagem, rimas e da performance predominantemente oral, que determina uma leitura mais ativa para a total compreensão dos mecanismos linguísticos trabalhados pelo autor, problematiza-se até mesmo o funcionamento da própria linguagem e a reafirmação de preconceitos através e por meio de seus usos. Em Lopes, o trabalho com a linguagem se dá, essencialmente, com vistas a tornar mais nítida a importância da memória e do questionamento dos discursos oficiais frente às caracterizações estereotipadas da comunidade negra (ainda que o autor não pareça não alcançar este objetivo nos momentos em que representa mulheres negras como personagens principais). As características mais marcantes de sua obra fazem referência à história da cultura afro-brasileira e de seus sujeitos e é nesse sentido que sua obra adquire importância e notoriedade no sistema literário brasileiro.

Atenta a todas essas questões, a elaboração desta dissertação abriu caminhos iniciando um trabalho de comparação entre obras que, apesar de suas diferenças temáticas, temporais, históricas e linguísticas, contribuem para o desenvolvimento da crítica latino-americana. Isso, por meio da aproximação da literatura brasileira com as teorias propostas por antropólogos, sociólogos, literatos e críticos da América Latina, pois muito da história dos países que compõem o continente construiu-se com base no mesmo sistema exploratório e colonial. Além disso, este trabalho proporcionou um grande crescimento pessoal e um desafio, posto que aqui foram tratadas questões específicas, que tratam de culturas que não me são totalmente conhecidas. Como profissional e como pessoa, percebi a importância e a grandiosidade da luta travada por séculos pela comunidade afro-brasileira e, agora, embora ainda como uma iniciante no assunto, compreendo melhor as nuances de nossa sociedade, sua estratificação e suas mudanças. A escritura desta dissertação foi esse rito iniciático.

## REFERÊNCIAS

À MARGEM DO CONCRETO. Direção de Evaldo Mocarzel. São Paulo: Casa azul - 24 VPS filmes, 2006. 1 DVD (84 min). Color

ALVES, Castro. *Navio negreiro*. Disponível em: Domínio Público. Acesso em: 13 jul. 2017.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. Geografia, cartografia e o Brasil africano: algumas representações. In: *Revista do Departamento de Geografia – USP*, Volume Especial Cartogeo, 2014. p. 332-350. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rdg/article/view/85558/88347>. Acesso em: 08 nov. 2017.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini de. A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 71-80, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/10-A-escrita.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2017.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. América Latina e o giro decolonial. In *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/9180/6893>. Acesso em: 10 ago. 2018

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial. In *Dados* [online]. 2017, vol.60, n.2, pp.505-540. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0011-52582017000200505&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0011-52582017000200505&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 10 ago. 2018

BARBOSA, Joaquim Onésimo Ferreira. *Narrativas orais: performance e memória*. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) Manaus: UFAM, 2011. 143 f. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/2340/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Joaquim%20On%C3%A9simo%20Ferreira%20Barbosa.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2018

BONVINI, Emílio. Textos orais e textura oral. In: *A tradição oral*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. p. 7-12.

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

BUENO, Maria Célia. Oração da menina preta. In *Centenário da Abolição: 1888 – 1988*. Governo do Estado de Minas Gerais: Belo Horizonte, 1988. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/files/2012/09/Trabalhos-completos-I-Col%C3%B3quio.pdf>. Acesso em: 06 out. 2018.

CANDIDO, Antônio *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo

Horizonte: Ed. Itatiaia, 2009.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2008.

CARVAJAL, Catherine Taborda; JARAMILLO, Paula Andrea Arcila. *La oralitura: un espacio para pensar con el corazón*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Espanhol e Literatura). Universidad Tecnológica de Pereira, 2016. 154f. Disponível em: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/6498/808036T114.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 jul. 2017

CARVALHO, Flávia Maria de. Diáspora africana: travessia atlântica e identidades recriadas nos espaços coloniais. In *MNEME – Revista De Humanidades*, nº 11, 2010. P. 14-24. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/835/773>. Acesso em: 15 nov. 2017

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1994.

CONNELL, Raewyn. “Pobreza e educação”. In GENTILE, Pablo (Org.). *Pedagogia da exclusão*. Petrópolis: Vozes, 1995b. p. 11-42.

CORNEJO-POLAR, Antonio. *Escribir em el aire: ensayos sobre la heterogeneidad socioculturales en las literaturas andinas*. Peru: Latinoamericana Editores, 2003.

CORNEJO-POLAR, Antonio. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, v. 20, n. 40, p. 368-371, 1994.

COSTA, Alexandre; JUNIOR, Mário Pires de Moraes. Reflexões sobre o transe ritualístico no Candomblé. In *Ciencias Sociales y Religion/ Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 16, n.21, p.72-87; jul-dez/ 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSociaiseReligiao/article/view/41149>. Acesso em: 09 ago. 2017

COSTA, Edil Silva. A leitura como performance: a lição de Paul Zumthor. In *Galáxia*. nº 1, 2001, p. 251-254. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1044/685>. Acesso em: 10 ago. 2018

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V. 1. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986.

COUTINHO, Eduardo Faria. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. In *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 59/ jan-jul, 2010, p. 113-132. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2010n59p113/17150>. Acesso em: 15 nov. 2017

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

DALCASTAGNÈ, Regina. “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 87-110. Disponível em: Acesso em: 04 ago. 2017

DALCASTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 11-23. Disponível em: <file:///D:/ARQUIVOS/Downloads/Dialnet-LiteraturaAfrobrasileira-4846151.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. Margens da história: a revisitação do passado na ficção afro-brasileira. In SISCAR, Marcos; NATALI, Marcos (Org.). *Margens da democracia: a literatura e a questão da diferença*. Campinas, SP / São Paulo, SP: Editora da Unicamp / Editora da USP, 2015, p. 167-189. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/ArtigoEduardo4margensdahistoria.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. *Revista Navegações*. v. 6, n. 2, p. 146-153, jul./dez. 2013, p. 146-153. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/16787/10936>. Acesso em: 14 jul. 2016

DUARTE, Igor. Escritor branco, discurso negro: as vozes negras e periféricas presentes em “Contos Negreiros”, de Marcelino Freire. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 28, 2017. Disponível em: <http://mafua.ufsc.br/2017/escritor-branco-discurso-negro-as-vozes-negras-e-perifericas-presentes-em-contos-negreiros-de-marcelino-freire/>. Acesso em: 04 ago. 2017.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EVANGELISTA, Ana Maria da Costa. Falando aos Trabalhadores do Brasil e ouvindo sua voz. In *XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, 2015. 35p.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturais orais. In *A tradição oral*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. p. 66-107.

FREIRE, Marcelino. *Balé ralé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIRE, Marcelino. *Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FUENMAYOR, Victor. Corporeidad, semiosis y memoria. In *VI Congreso Venezolano-Internacional de Semiótica: “Nuevas formas de la comunicación, escrituras, cuerpos e imágenes”*, 2010. Disponível em: <http://victorfuenmayorruiz.com/files/corporeidadsemiosisymemoria.pdf>. Acesso: 02 ago. 2018



FUENMAYOR, Victor. El cuerpo: síntesis de las artes de la corporeidad a la razón sensible. 40p. Disponível em: <http://victorfuenmayorruiz.com/files/arteycuerpo.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2018.

GATO, Matheus. Ninguém quer ser um Treze de maio. In *Novos estudos*. São Paulo, V. 37; p. 117-140, jan-jul/ 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/v37n1/1980-5403-nec-37-01-117.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2018

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GLISSANT, Edouard. Espaço fechado, palavra aberta. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 159-169, dec. 1989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8535>. Acesso em: 15 nov. 2017

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. In *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.176-191. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n28/a14n28.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2018

GUIMARÃES, Saulo Pereira. *O Samba & a Crônica: as formas cariocas da notícia*. Rio de Janeiro. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) UFRJ, 2013, 82f. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832008000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100002). Acesso em: 09 ago. 2018

HOOKS, bell. *Ain't I a woman: Black women and feminism*. São Paulo: Plataforma Gueto, 2014. Disponível em: [https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher\\_traduzido.pdf](https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf). Acesso em: 07 jul. 2018.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* WMF Martins Fontes, 2014.

HOOKS, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. In *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015, p. 193-210. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2018.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIENHARD, Martin. *Disidentes, rebeldes, insurgentes: resistencia indígena y negra en América Latina: ensayos de historia testimonial*. Iberoamericana Editorial, 2008.

LIENHARD, Martin (org.). *Ritualidades latino-americanas: uma aproximação interdisciplinar*. Madri: Iberoamericana, 2003

LIMA, João Carlos Félix de. Contos que se cantam. A violenta voz das ruas caladas, uma leitura de contos negreiros, de Marcelino Freire. In *Anais eletrônicos do XIV Encontro Anual da ABRALIC*. 2015. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456101060.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456101060.pdf). Acesso em: 20 nov. 2017.

LOPES, Nei. *Vinte contos e uns trocados*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henry. *Da literatura comparada à Teoria da literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MENDONÇA, Joseli. Memórias da escravidão nos embates políticos do pós-abolição. In: ABREU, Martha; DANTAS, Carolina; MATTOS, Hebe (Orgs.). *Histórias do pós-abolição no mundo Atlântico: Identidades e projetos políticos*. Niterói: Ed. da UFF, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. In *Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema*. Nº 3; 1º semestre/2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em: 07 jul. 2018.

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial. In NAVAZ, Liliana Suárez; HERNÁNDEZ, Aída. *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, ed. Cátedra, Madrid, 2008. Disponível em: [https://sertao.ufg.br/up/16/o/chandra\\_t\\_\\_mohanty\\_\\_bajo\\_los\\_ojos\\_de\\_occidente.pdf](https://sertao.ufg.br/up/16/o/chandra_t__mohanty__bajo_los_ojos_de_occidente.pdf). Acesso em: 01 ago. 2018.

MOURA, Natália Oliveira. *Estética e sombra: margens e improvisos em “Balé Ralé”, de Marcelino Freire*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Literatura Comparada). UFRN, 2016, 131f. Disponível em: [https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21967/1/NataliaOliveiraMoura\\_DISSE RT.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21967/1/NataliaOliveiraMoura_DISSE RT.pdf). Acesso em: 01 jun. 2018.

OLIVEIRA, Eliana Kefalás. Corpo a corpo com o texto literário. In *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic: tessituras, interações, convergências*. USP – Brasil, julho/2016. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/ELIANA\\_OLIVEIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/ELIANA_OLIVEIRA.pdf). Acesso em: 05 abr. 2018.

OSTERMANN, Erika Alezard. Imagem, percepção e devaneio. In *Rua 6*. Sd, p. 46-53. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/viewFile/3115/2232>. Acesso em: 09.08.2018

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In *Estudos Avançados*. vol.11, nº.30 São Paulo Maio/Agosto, 1997. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141997000200015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200015). Acesso em: 05 abr. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In *flores da escrivantina*. São Paulo: companhia das letras, 2006.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, Abril, 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 05 jul. 2018.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p.227-278. Disponível em: [biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf). Acesso em: 20 nov. 2017

SANTOS, Maria Emília Vasconcelos dos. *Significados dos 13 de maio: a abolição e o imediato pós-abolição para os trabalhadores dos engenhos da Zona da Mata Sul de Pernambuco (1884-1893)* Tese de Doutorado (Doutorado em História – Campinas, SP, 2014. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281274/1/Santos\\_MariaEmiliaVasconcelosdos\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281274/1/Santos_MariaEmiliaVasconcelosdos_D.pdf). Acesso em: 03 jun. 2018.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In *A tradição oral*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. p. 12-27.

SILVA, Mauricio. *Teatro de Conflitos: violência e distopia urbana na obra de Marcelino Freire*. p. 176-183. Disponível em: [romatrepres.uniroma3.it/ojs/index.php/krypton/article/view/1057](http://romatrepres.uniroma3.it/ojs/index.php/krypton/article/view/1057). Acesso em: 07 nov. 2017.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VAN THIEGEM, Paul. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In COUTINHO, Eduardo Faria; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

