

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

EVANDRO BATISTA SIQUEIRA

**SUJEITOS EM TRÂNSITO: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO URBANO EM *O SOL*
NA CABEÇA, DE GEOVANI MARTINS**

BELO HORIZONTE

2021

Evandro Batista Siqueira

**SUJEITOS EM TRÂNSITO: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO URBANO EM *O SOL*
NA CABEÇA, DE GEOVANI MARTINS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

BELO HORIZONTE

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Israel José da Silva – CRB/6-2128

M386s.Y6-s Siqueira, Evandro Batista.
Sujeitos em trânsito [manuscrito] : figurações do espaço urbano em *O sol na cabeça*, de Geovani Martins / Evandro Batista Siqueira. – 2021.
128 f., enc.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Curry.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 122-128.

1. Martins, Geovani – *Sol na cabeça* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Espaço e tempo na literatura – Teses. 4. Literatura marginal – História e crítica – Teses. 5. Rio de Janeiro (RJ) na literatura – Teses. I. Curry, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Sujeitos em trânsito: figurações do espaço urbano em O sol na cabeça, de Geovani Martins*, de autoria do Mestrando EVANDRO BATISTA SIQUEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG – Orientadora

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG

Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama – UFOP

Belo Horizonte, 19 de abril de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Monica Fernanda Rodrigues Gama, Usuário Externo**, em 19/04/2021, às 19:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 19/04/2021, às 19:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogerio Cordeiro Fernandes, Professor do Magistério Superior**, em 21/04/2021, às 06:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 27/04/2021, às 21:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0631374** e o código CRC **8F946C54**.

À Marli do Carmo Batista de Siqueira,
Ao Jesimo Soares de Siqueira.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury pela leitura atenta e pelas sugestões que contribuíram para o melhor desenvolvimento desta dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, pela acolhida e por permitir a execução desta pesquisa.

Ao prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes e à Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama por aceitarem participar da defesa como membros da banca.

Ao Ricardo Neto, amigo que compartilha dos mesmos interesses de pesquisa. Sou grato pela boa vontade, apoio e suas valiosas leituras e sugestões.

Aos amigos Luciano Duarte e Fernanda Tavares, pelo tempo em que compartilhamos risadas, estresses e pelo apoio durante o mestrado.

Aos meus familiares, pela compreensão e incentivo durante toda a caminhada.

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

Sol

A culpa deve ser do sol que bate na moleira

O sol que estoura as veias

O suor que embaça os olhos e a razão

E essa zoeira dentro da prisão

Crioulos empilhados no porão

De caravelas no alto mar

(As Caravanas, de Chico Buarque).

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a investigar as representações do espaço urbano carioca constituídas através do olhar e do caminhar de personagens periféricos pelos becos, ruas e praias da cidade do Rio de Janeiro, em *O sol na cabeça* (2018), livro de contos com o qual Geovani Martins faz sua estreia literária. As discussões aqui expostas centram-se, de um lado, em analisar a relação entre indivíduo e coletividade que emana das reflexões sobre as situações vividas pelas protagonistas dos contos nesses espaços e, de outro, focalizando a ordem estética e a natureza social nas quais se enquadram tanto o autor quanto suas personagens, investigar as relações entre literatura e marginalidade. Para tanto, utiliza-se um aporte teórico transdisciplinar que atravessa diferentes áreas do conhecimento que contribuem para as discussões propostas, sobretudo, em estudos do campo da Geografia Humanista, Filosofia, Antropologia e Teoria Literária, além de reflexões sobre urbanização, globalização e os estudos culturais. Tal análise serve-se da mobilidade como operador de leitura da obra para explorar os diversos percursos das personagens em seus deslocamentos no espaço narrativo e seus significados referentes à identidade territorial, do ponto de vista histórico, cultural e afetivo, na relação das personagens com o espaço urbano na vida cotidiana.

Palavras-chave: Espaço Urbano, Mobilidade, Geovani Martins, Literatura Marginal.

ABSTRACT

This dissertation proposes to investigate the representation of Carioca's Urban Space, through the look and the walk of peripheral characters passing by alleys, streets, and beaches from Rio de Janeiro, in "*O sol na cabeça*" (2018), short-tales book in which Geovani Martins makes his literary debut. The discussions exposed here are centered, on one side, to analyse the relation between the individual and the collectivity that emanating from reflections about the situations lived by the protagonists of the short-tales in these spaces, and, on the other hand, focus on the aesthetical and the social nature that fit the author and his characters investigating the relation between literature and marginality. Therefore, is used a transdisciplinary theoretical base that throughout many different fields of knowledge as Humanist Geography, Philosophy, Anthropology, and Literary Theory. These studies helped to reflect about urbanization, globalization, and cultural studies. Such analysis uses mobility as the reading operation of Martins' work to explore the several ways of the characters in their displacement through the narrative space and the meanings referring to the territorial identity from the historical, cultural, and affective point of view in the relations of the characters with the urban space in the everyday life.

Keywords: Urban Space, Mobility, Geovani Martins, Marginal Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I.....	17
1. Geovani Martins no cenário da literatura brasileira contemporânea	17
1.2 Um novo realismo.....	31
CAPÍTULO II.....	38
2. Topografia literária: cidade, favela e subjetivação no espaço urbano	38
2.1 O estilo urbano de Geovani Martins	38
2.2 O abismo entre o morro e o asfalto.....	53
2.3 Topografia afetiva: a favela enquanto <i>locus</i> identitário.....	70
CAPÍTULO III	85
3. O sujeito, a cidade e o texto	85
3.1 O narrador contemporâneo	85
3.2 O Rio de Janeiro em Geovani Martins: práticas espaciais e textuais	94
3.3 A cidade edificada sobre o morro	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

O interesse pela literatura vinculada à periferia surgiu quando cursei, ainda na Graduação, uma disciplina que enfocava a literatura brasileira contemporânea. Dentre as obras ficcionais estudadas, uma despertou o meu interesse, o livro de contos *Os ricos também morrem*, do escritor paulistano Ferréz. Os debates em torno desse livro geraram uma série de questionamentos em relação ao campo literário brasileiro, ao estilo de livros que tinha o hábito de ler e aos novos escritores que estavam surgindo na cena literária. Ao colocar como protagonistas personagens moradores de favela, ex-presidiários, desempregados, os contos me instigavam a olhar para espaços e sujeitos postos socialmente à margem, acompanhando suas vivências na capital paulista. Além disso, o próprio Ferréz faz parte do mesmo lugar social das personagens de seus textos. Ao aprofundar os estudos sobre o autor entrei em um universo, até então desconhecido, descobrindo uma organização de escritores residentes em favelas que vêm se consolidando no panorama literário nacional desde o final dos anos 1990.

Algumas denominações foram cunhadas para designar a literatura produzida por esses escritores. As mais recorrentes são “Literatura Marginal”, “Literatura Periférica” e “Literatura marginal-periférica”, variando os termos entre os autores e a crítica especializada. Alguns, como Ferréz, optam pela carga semântica que marginal carrega (tanto pelo sentido contraditório do termo, quanto pela relação que se estabelece com o centro – geográfico, social, linguístico etc.); outros autores, como Sérgio Vaz, preferem o termo “periférico” pela marcação geográfica que ele demarca com relação aos outros espaços da cidade. Já a pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento (2011) escolheu aproximar os termos em uma só nomenclatura para, segundo ela, abarcar as significâncias e a importância dessa produção literária, dessa forma, utiliza em suas pesquisas o termo “literatura marginal-periférica”. Nesta dissertação, optou-se por utilizar “literatura marginal” para referir autores e obras que têm a favela como espaço de enunciação. Tal escolha se deve ao fato de que se considera o espaço e o social como categorias inescapáveis quando se analisa esse tipo de produção literária. A favela é realidade que, na maioria das vezes, se situa nas periferias das cidades e sua constituição é marcada historicamente pelos diversos tipos de exclusão e marginalização no acesso aos serviços essenciais, além de ser alvo de forte estigmatização sofrida, principalmente, pela população favelada por residir em um espaço taxado como violento e perigoso. Em decorrência, as questões de discriminação, exclusão e violência incidem, com maior ou menor intensidade, nos textos ficcionais desses escritores.

Despertado o meu desejo pela leitura da literatura marginal, comecei a buscar publicações recentes em *sites* de editoras com o intuito de selecionar um *corpus* literário para a dissertação. Em 2018, encontrei o livro de contos *O sol na cabeça*, do estreante Geovani Martins, publicado pela prestigiosa casa editorial *Companhia das Letras*. A escolha por um escritor novo, considerando o ano da sua primeira publicação, de saída traz desafios. O primeiro deles é o fato de Geovani Martins não possuir ainda uma fortuna crítica extensa, isto é, um conjunto de crítica acadêmica já publicada sobre seu trabalho, o que se mostrou um obstáculo menor devido aos temas abordados no livro que tornam evidente que o autor se pauta na representação da cidade, da vida cotidiana no centro urbano carioca dos dias atuais, temáticas muito frequentes em outros escritores e que são bem acolhidas pela crítica especializada.

Os títulos dos contos de abertura e encerramento do livro, *Rolézim e Travessia*, respectivamente, indicam um recurso estético que permeia toda a obra: o deslocamento como elemento catalisador das ações nas narrativas. A construção do projeto de pesquisa de mestrado partiu da consideração de que a performance das personagens dos contos está intimamente ligada aos trânsitos entre os espaços da cidade, sendo a favela o lugar geográfico e social de onde elas partem.

Existem diversos vocábulos que exprimem conceitos em relação aos espaços das cidades. No tocante às áreas urbanas marginalizadas comumente se utilizam termos como “favela”, “periferia”, “subúrbio”. Ao longo deste trabalho utiliza-se esses termos para caracterizar os espaços ficcionalizados no livro, mas tendo a consciência das diferenças e aproximações que existem entre eles. Como destaca Paulo Roberto Tonani do Patrocínio:

A aproximação [...] tem como principal argumento e ponto central de unidade o fato destes conceitos se oporem a uma noção de centro. No entanto, se posso identificar ao menos um traço comum entre favela, periferia e subúrbio, é necessário afirmar que posso listar uma série de elementos de divergência entre estes. Em busca de uma possível categoria que possa delimitar o traço comum a estes conceitos, proponho o uso da categoria territórios marginais para evidenciar o elemento de unidade entre favela, periferia e subúrbio (PATROCÍNIO, 2017, p. 2506).

Há também o emprego do termo “comunidade” para se referir a esses “territórios marginais” pela imagem positiva que o conceito carrega. Entretanto, como destaca Davi Andrade Pimentel (2020), com base nos estudos realizados por Jean-Luc Nancy sobre o conceito, “o espaço social da favela é o espaço de uma sociedade, não o de uma comunidade” (PIMENTEL, 2020, p. 268), visto que “muito dificilmente poderia existir uma comunidade em seu sentido mais puro, mais utópico, na qual todos os seres seriam iguais entre si, compartilhando de um mesmo poder e trabalhando todos juntos por um

objetivo comum” (PIMENTEL, 2020, p. 267). Apesar disso, optou-se por também utilizar esse termo, pois os próprios moradores o adequaram ao seu cotidiano e como bem observa Leticia de Luna Freire (2008), “em vez de considerar [esses termos] como categorias estáticas, deve-se compreender a forma como são operacionalizadas pelos atores, sendo seus sentidos construídos e reconstruídos dinamicamente no cotidiano de suas interações sociais” (FREIRE, 2008, p. 110).

A obra de Geovani Martins pode ser inserida na vertente da série literária brasileira que tematiza a cidade, no rastro de uma tradição a que se vinculam escritores como Lima Barreto, João do Rio, Marques Rebelo, Rubem Fonseca, só para ficar em alguns exemplos em que a cidade do Rio de Janeiro se destaca como cenário privilegiado. Além disso, se enquadra em trabalhos críticos contemporâneos que destacam a presença das múltiplas mobilidades, migrações e deslocamentos urbanos como relevantes para se refletir sobre o tempo presente e que ganha expressividade em obras ficcionais. A escolha por uma perspectiva calcada no movimento é um modo encontrado por diferentes escritores de observar as relações humanas em um mundo cada vez mais globalizado, onde as fronteiras espaciais estão cada vez mais fluídas afetando as dinâmicas culturais contemporâneas, possibilitando o encontro inevitável de diferentes sujeitos provenientes de lugares sociais, linguísticos, étnicos, religiosos diversos. Assim como proporciona pensar a cidade não exclusivamente através de uma visão, fechada, com intenção absoluta e fixa, mas também enxergá-la como um espaço descentrado, múltiplo de sentidos e significados que pode ser visto através de diferentes perspectivas a depender de quem olha, de posições ideológicas diferentes, como também de diferente orientação sexual ou de classe social e diversos outros fatores.

A partir de tudo isso, alguns questionamentos foram surgindo em relação à produção de Martins, principalmente no que se refere ao imaginário sobre a cidade carioca que foi construído por meio dos passos e olhares de sujeitos favelados em situações cotidianas marcadas, quase sempre, pela violência exacerbada, como também pela discriminação de diversas ordens. Nesse sentido, no presente trabalho, pretende-se refletir no como é feita a representação do espaço urbano carioca, em especial o espaço periférico, através da perspectiva das personagens e narradores em trânsito, investigando os diferentes artificios de figuração desse espaço produzido pelo escritor carioca.

A palavra “figurações”, presente no título deste trabalho, é intrinsicamente ligada ao conceito de “figura” que possui uma gama de significados. O termo evoca uma visão ampla e está associado, quase que imediatamente, a algo visual, composto de imagens

mentais através das palavras. Conforme o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa seu sentido mais importante se refere a “forma exterior, o contorno externo de um corpo”, que se estende ao sentido de personagem ficcional perpassando também até outros termos com relações cognatas como, por exemplo, ficção, ficcionalidade, fictício e fingimento. Segundo Carlos Reis (2013, sem paginação), “o conceito de figuração designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos que as acolhem e com os quais elas interagem”. Pelo fato de ser dinâmica, gradual e complexa, a figuração se realiza no desenvolvimento do texto, “distribuindo-se e completando-se ao longo da narrativa”, não se restringindo a uma mera descrição ou caracterização, mas como constituinte do próprio processo narrativo.

O que se observa é que a figuração do espaço urbano no livro *O sol na cabeça* se dá sempre por “quadros”, por cenas urbanas com figurantes, que não é uma representação unívoca e congelada do espaço, mas, antes, visa uma intervenção num espaço em constante mudança que é estimulado pelos protagonistas em movimento, o que impossibilita a sua estabilização, abrindo caminhos de representação do espaço que exploram a sua condição dinâmica, mostrando tipos humanos em diferentes situações na relação com o urbano.

A dissertação procurou basear-se nos estudos de teóricos como Henri Lefebvre sobre o direito à cidade (2001); Zygmunt Bauman e seu trabalho sobre o medo e a obsessão por segurança como a nova configuração urbana na pós-modernidade (2009), além de suas reflexões sobre as consequências da globalização (2003); Yi-Fu Tuan e seu estudo sobre topofilia (1980); Milton Santos e as reflexões em torno do conceito de lugar e espaço (1996); Michel Foucault e as relações de poder (1979); além de De Certeau e suas análises sobre a invenção do cotidiano (1998). Esses e alguns outros estudos foram importantes para o objetivo de privilegiar uma perspectiva interdisciplinar, considerando diferentes áreas do conhecimento como suporte para o diálogo com o objeto dessa pesquisa.

Assim, nas páginas que se seguem procura-se desenvolver discussões teóricas sobre a obra de Martins que assumem relevância no cenário atual da literatura brasileira contemporânea, tendo em vista que esse trabalho artístico foi produzido por um sujeito oriundo de um espaço social tradicionalmente rechaçado dos campos de produção discursiva canônica, e que em sua obra são enfatizadas adversidades que surgem quando a fala está vinculada à perspectiva marginalizada. Nesse sentido, com o apoio teórico de

Érica Peçanha do Nascimento (2006), Karl Eric Schollhammer (2009), Beatriz Resende (2014), Tânia Pellegrini (2007), Bourdieu (1996) e Regina Dalcastagnè (2012) aborda-se a relação que se estabelece entre o livro *O sol na cabeça* e a literatura marginal, apontando alguns elementos comuns entre obras e escritores de origem periférica, como também algumas diferenças em relação à proposta literária de Geovani Martins. Incluindo, nessa discussão, uma breve reflexão sobre o campo literário brasileiro (como importante organização intelectual que legitima escritores ao longo dos tempos), além de reflexões sobre “o novo realismo” em voga nos estudos literários contemporâneos e muito associado às produções periféricas, tais como a estetização da violência e as relações entre literatura e mercado, aos quais a obra de Geovani Martins está intrinsecamente ligada.

Busca-se, no desenvolvimento da pesquisa, a partir das narrativas, mapear os diferentes trajetos e deslocamentos das personagens pelo urbano, analisando os espaços constituídos através das impressões subjetivas das personagens, levando em consideração aspectos sociais e culturais que se impõem em seus cotidianos, e seus significados no que se refere à identidade territorial, tendo em conta questões históricas e afetivas no contato que as personagens mantêm com o espaço urbano.

A análise também se propõe a refletir sobre a construção das vozes narrativas no livro, conjecturando as significâncias do fato dessas histórias serem contadas pela perspectiva de narradores incomuns na tradição literária brasileira como um pichador, ou um morador da Rocinha, ou um jovem traficante. Esmiúça-se como os narradores e personagens se utilizam deliberadamente da linguagem e do sistema de signos, de diferentes modos, como estratégias de ver e se comunicar com a cidade, além de sobreviver nela¹. Busca-se interpretar, ainda, os imaginários sociais e identitários criados a partir da noção de pertencimento à periferia, ponto de vista das personagens para as reflexões sobre a cidade onde vivem.

Ao tratar, nesse estudo, de sujeitos que assumem o discurso narrativo sobre suas vivências no urbano carioca, evidenciando seus sentimentos, como se relacionam e o que pensam enquanto habitantes desse espaço, ao mesmo tempo que esses relatos ficcionais têm a capacidade de revelar certa realidade ignorada, pretende-se contribuir para a valorização artística e cultural desses indivíduos, além de colaborar para o alargamento da compreensão da vida social brasileira, recorrendo a concepções teóricas afinadas com

¹ É necessário destacar que, em virtude de a linguagem oral predominar no livro *O sol na cabeça*, optou-se por não utilizar o termo *sic* em citações diretas da obra.

a discussão sobre os espaços na contemporaneidade. O percurso, em busca de desenvolver as ideias expostas acima foi organizado em três capítulos e as considerações finais.

No capítulo I - Geovani Martins no cenário da literatura brasileira contemporânea – pretende-se contextualizar a produção literária de Geovani Martins no cenário da literatura brasileira contemporânea.

O capítulo II - Topografia literária: cidade, favela e subjetivação no espaço urbano – considera a mobilidade como condição do mundo contemporâneo. Dessa forma, pretende-se analisar a construção de narradores e personagens em constante movimento, percorrendo vários espaços, experimentando a grande cidade como recurso utilizado pelo autor para criar e representar o cotidiano periférico carioca em que a violência, as drogas e o preconceito racial são temáticas recorrentes e constitutivas deste espaço.

No capítulo III - O sujeito, a cidade e o texto – serão analisados os efeitos de sentido promovidos nas narrativas a partir da constituição de sujeitos que inscrevem seus discursos na cidade como forma de marcar sua existência nesse espaço. Além disso, propõe-se uma reflexão sobre como as várias facetas do espaço urbano carioca são construídas na obra de Geovani Martins através das interações subjetivas das personagens em trânsito.

CAPÍTULO I

1. Geovani Martins no cenário da literatura brasileira contemporânea

A reflexão sobre o cenário atual da literatura brasileira é importante principalmente para a produção artística vinculada a agentes oriundos de espaços sociais historicamente excluídos das esferas de produção discursiva, como é o caso da escrita de Geovani Martins. Pretende-se, neste capítulo, trazer alguns dados biográficos do autor, a fim de trilhar sua trajetória no meio literário. A partir desses elementos procura-se refletir sobre o papel e o lugar que o livro *O sol na cabeça* assume no contexto literário numa tentativa, mesmo que rápida, de situar a produção de Martins na literatura brasileira contemporânea.

Geovani Martins nasceu no dia 18 de julho de 1991, no bairro Bangu, Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Aprendeu a ler folheando revistas em quadrinhos e livros de crônicas que ganhava de uma tia e se apaixonou pela literatura frequentando algumas edições da Bienal do livro no Rio de Janeiro e as oficinas artísticas da Festa Literária das Periferias, a FLUP.

Na adolescência, morou em diferentes favelas cariocas como Rocinha, Barreira do Vasco e Vidigal. A mudança da Zona Oeste para a orla da Zona Sul propiciou a incursão em um universo cultural, linguístico e geográfico muito diferente daquele seu de nascimento. O escritor chegou a afirmar em entrevista² que a gênese das histórias narradas em seu livro têm como pano de fundo o choque provocado por essa mudança. Oriundo de uma família humilde, com mãe empregada doméstica e pai jogador de futebol amador, Martins precisou trabalhar desde cedo para ajudar nas despesas da casa, exercendo diversos ofícios, tais como homem-placa (um painel que a pessoa usa, junto ao corpo, como se fosse um colete e onde são afixados anúncios comerciais), atendente de lanchonete, garçom em bufê infantil e barraca de praia. Foi também nessa fase de sua vida que nasceram os primeiros textos literários, a maioria deles postados em seu *blog* como forma de ampliar, através de uma plataforma digital, a divulgação para um público maior e mais heterogêneo. Mais tarde publicou alguns contos na revista *Setor X*, produto de um projeto que desenvolvia oficinas voltadas para diversas linguagens artísticas como escrita criativa, fotografia e edição de vídeos tendo os moradores de comunidades

² REVISTA ÉPOCA. **Geovani Martins: como a favela me fez escritor**. Publicado em 06 de mar. 2018. Disponível em: < <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>>. Acesso em: 07 de out. de 2019.

cariocas como público alvo. Paradoxalmente, apesar desse interesse pela literatura, Geovani Martins se insere na estatística que coloca o Brasil como um dos países “com maior taxa de abandono escolar entre os 100 países com maior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), de 24,3%, e com a menor média de anos de estudo entre os vizinhos da América do Sul” (SILVA, 2017, págs. 40-41 *apud* MARTÍNEZ, 2018, p. 286). Abandonou a escola ainda no nono ano do ensino fundamental.

Com o passar dos anos foi amadurecendo seu processo de escrita participando de oficinas de escrita criativa da FLUP, chegando a ser convidado, duas vezes, para participar da programação paralela da Festa Literária Internacional de Paraty, a FLIP, importante festival literário brasileiro que reúne escritores, críticos e amantes da literatura do mundo todo. No festival, apresentou trabalhos literários no *stand* da revista *Setor X*. O envolvimento com o evento de Paraty, em 2015, foi determinante na vida de Geovani Martins, pois foi nesse período, estando ele desempregado e sem nenhuma formação profissional, que teve a oportunidade de conversar com profissionais do mercado editorial e percebeu um caminho que poderia seguir profissionalmente com a elaboração de um projeto literário.

A partir desse momento, Martins teve a certeza que a única profissão que queria seguir era a de escritor e passou, então, a se comprometer cada vez mais com a produção ficcional, buscando meios que possibilitassem a dedicação quase integral ao processo de escrita de um romance. Para isso, contou com o apoio de sua mãe que o sustentou por alguns meses. Além disso, para complementar a renda familiar, participou e ganhou diversos prêmios em concursos literários de contos, que ele escrevia paralelamente ao romance. Passou por algumas dificuldades no desenvolvimento de seu projeto literário, pois não conseguia progredir narrativamente e, para piorar, o computador que utilizava no trabalho quebrou, dificultando a produção do romance. Contou de novo com a ajuda da mãe e do padrasto que lhe deram uma máquina de escrever, o que o incentivou a retomar a escrita. Pensando em participar de um novo concurso da Biblioteca Parque Estadual, Martins começou a rascunhar aquilo que seria mais tarde *Rolézim*, conto de abertura do livro objeto de análise desta dissertação, mas desistiu do concurso por achar o texto impreciso.

O processo de elaboração dessa narrativa, entretanto, foi determinante para ele desistir do romance e se dedicar à escrita de um livro de contos, além de ajudá-lo a delimitar a estrutura e o conceito da obra, quais sejam: a partir da dinâmica da movência de narradores e personagens pela cidade do Rio de Janeiro, são constituídos espaços

diversos nos quais ocorrem diferentes situações imbuídas, quase sempre, por uma carga de pesada violência, explicitada também pelas discriminações social e racial.

Foi desse modo que, em março de 2017, com os escritos que seriam o esboço de *O Sol na cabeça*, Martins retornou à programação paralela da FLIP e lá o jornalista e escritor Antonio Prata, além de ter sido o mediador da mesa de debates de que participou, tinha também lido os escritos enviados à organização do festival. Prata se interessou pelos textos e indicou Martins a Ricardo Teperman, editor da *Companhia das Letras*. Em 2018, aos 26 anos de idade, Geovani lançou seu primeiro livro composto de treze narrativas curtas com o qual foi finalista de um dos prêmios literários mais tradicionais do Brasil, o Jabuti.

A recepção crítica, publicada principalmente em revistas *online* de grande circulação no meio acadêmico, destacou aspectos relativos à composição de diferentes registros da língua (“a linguagem de Martins atravessa sem-cerimônia as demarcações que reiteram, na língua, as divisões sociais do Brasil”³); o realismo descritivo na fala que apresenta a cena (“cuja inovação reside num realismo onírico, paradoxo que convoca o leitor a ouvir e passar a ver as histórias absurdas cujo motor de projeção é, por um lado, a oralidade singular, recheada de gírias, violência e tensão, e, por outro, a metamorfose da linguagem sem malícia, sutil e leve”⁴); o lugar social de que partem as personagens para o trânsito pelos diversos espaços compostos nos textos (“embora a voz narrativa se estabeleça a partir das margens da sociedade fluminense, a ficção de Geovani se mostra atenta aos diferentes pontos de vista e encarna os personagens mais diversos”⁵).

Além desses apontamentos, o que foi recorrente em quase todas as resenhas críticas é a ênfase dada ao fato do autor ser morador da favela do Vidigal e sua escrita permear o universo dos marginais e excluídos do sistema, com certa inspiração autobiográfica. Nesse sentido, Martins é inserido no debate sobre as transformações que vêm acontecendo na prosa produzida nas últimas décadas do século passado. Autores de periferias passaram a escrever e publicar seus textos trazendo novas visões, a partir de um olhar interno sobre a experiência de viver em favelas, a chamada “literatura marginal”. Tal denominação é a que os críticos utilizam nos dias de hoje para designar escritores preocupados em representar sua realidade social e os dramas dos subúrbios dos grandes centros brasileiros (Cf. SANTOS e WIELEWICKI, 2009).

³ Suplemento Pernambuco, 08 de maio de 2018.

⁴ Blog Companhia das Letras, 11 de abril de 2018.

⁵ (*ibidem*).

Uma breve reflexão sobre a literatura marginal, pois, se faz necessária para compreendermos o lugar de Martins nessa vertente de produção estética e ideológica. Tomando por base o estudo *“Literatura marginal”: os escritores da periferia entram em cena*, de Érica Peçanha do Nascimento, publicado em 2006, situamo-nos nas problemáticas que envolvem a utilização do termo “marginal” na ficção literária de determinados autores brasileiros, com diferentes usos e significados, dados os contextos em que o termo é empregado. A pesquisadora destaca três sentidos mais presentes no meio literário:

O primeiro significado se refere à produção dos autores que estariam à margem do corredor comercial oficial de divulgação de obras literárias – considerando-se que os livros se igualam a qualquer bem produzido e consumido nos moldes capitalistas – e circulam em meios que se opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou a valores literários de uma época, como nos casos das obras de vanguarda. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos (NASCIMENTO, 2006, p. 11).

Ou ainda, o termo designaria produções que estão à margem do cânone literário não integrando a lista de leituras obrigatórias de vestibulares e provas, por exemplo. Como também é utilizado para se referir a autores que fazem parte de grupos sociais minoritários como homossexuais, mulheres e negros. Em sentido dicionarizado, para Perlman, (1977 *apud* NASCIMENTO, 2006, p. 11), a palavra marginal possui um sentido flutuante já que:

[...] marginal adjetiva aqueles que estão em condição de marginalidade em relação à lei ou à sociedade [...], assim como se refere, juridicamente, ao indivíduo delinquente, indolente ou perigoso, ligado ao mundo do crime e da violência; aplica-se, sociologicamente, aos sujeitos vitimados por processos de marginalização social, como pobres, desempregados, migrantes ou membros de minorias étnicas e raciais, tendo como sinônimo, neste último caso, o adjetivo marginalizado (NASCIMENTO, 2006, p. 11).

Dada sua amplitude, no termo marginal se encaixariam diversos escritores. O adjetivo passou a ser mais recorrente na literatura brasileira a partir dos anos 1970, na conjuntura política da ditadura militar. Inicialmente era utilizado para caracterizar a produção e divulgação alternativa de poesias, filmes, músicas e peças teatrais de artistas oriundos da classe média intelectualizada que se opunham aos movimentos de vanguarda da época e “aos padrões tradicionais gerados por políticas culturais fomentadas pelo governo militar ou pelas empresas privadas” (NASCIMENTO, 2006, p. 13).

Em relação à literatura, os escritores desse movimento eram conhecidos como “geração mimeógrafo” porque, em geral, seus textos eram reproduzidos através de mimeógrafos ou fotocopiadoras, com acabamento simples e páginas grampeadas, sendo

uma alternativa econômica e que não necessitava de uma intrincada linha de produção para ser confeccionada. Sua distribuição também se dava às margens do mercado editorial, pois eram textos vendidos pelos próprios intelectuais em bares, cinemas, praias, tendo os universitários, artistas e amigos da classe média como público-leitor. Além disso, “os textos eram marcados pelo tom irônico, pelo uso da linguagem coloquial e do palavrão; e versavam sobre sexo, tóxicos e, principalmente, o cotidiano das classes privilegiadas” (NASCIMENTO, 2006, p. 14).

A partir dos anos 1990, com a publicação de romances como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, houve uma ressignificação do termo marginal. Agora, designava as obras literárias que têm como produtores discursivos sujeitos de origem periférica, com um determinado perfil sociológico e com um tipo de escrita que recusa a linguagem institucionalizada pela academia. Conforme Nascimento (2006, p. 15), “são minorias que estão à margem da produção e do consumo de bens econômicos e culturais, do centro geográfico das cidades e da participação político-social”.

Na contramão da elite cultural e econômica, os escritores contemporâneos tomaram para si o termo marginal assumindo o sentimento de estarem à margem da sociedade devido às suas condições sociais de origem e aos problemas com os quais convivem. Relevante nome desse momento é Reginaldo Ferreira da Silva (São Paulo – 1975), mais conhecido como Ferréz. Romancista, cronista, contista e rapper brasileiro, nascido no Capão Redondo, periferia de São Paulo, teve sua projeção no mundo artístico nacional com a publicação do livro *Capão Pecado* (1997), romance baseado nas suas vivências como morador de um bairro periférico e bastante associado à violência.

Suas produções estão intimamente ligadas à literatura marginal. O sucesso de *Capão Pecado* propiciou a Ferréz assumir diversos projetos voltados para a visibilidade de escritores de condição social semelhante, ou seja, de classes populares e moradores de periferias urbanas. Um exemplo disso, foi a revista *Caros amigos* que teve três publicações entre os anos de 2001 e 2004 voltadas para a organização de uma coletânea de textos produzidos por escritores da periferia, principalmente os residentes na cidade de São Paulo. Já a coletânea *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005), também organizada por ele, foi um grande marco das produções artísticas periféricas que, a partir desta publicação, ganharam mais notoriedade editorial e no meio acadêmico. Não representou apenas uma mídia alternativa, mas um espaço de fala, já que permitia aos sujeitos desse grupo narrarem suas próprias histórias, dando voz a setores marginalizados,

com forte apelo comunitário, representando manifestações artísticas menosprezadas, até então, pela elite cultural.

Nascimento (2006) sintetiza as particularidades dos escritores marginais que surgiram no final dos anos 1990:

[...] a expressão “literatura marginal” entrou em voga para designar a condição social de origem dos escritores, a temática privilegiada nos textos ou a combinação de ambos, disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade ou autores que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ligados a algum contexto de marginalidade (NASCIMENTO, 2006, p. 55).

Cabe ressaltar, aqui, o vínculo entre a literatura marginal com outros movimentos culturais, principalmente com o *hip hop* e sua diversificação. Muitos escritores periféricos também atuam em outras expressões artísticas como, por exemplo, o *rap*, com letras que denunciam os problemas sociais e de habitação nas favelas, e exercem função de porta-vozes dos moradores. Além disso, movimentam culturalmente as favelas com eventos artísticos fomentando, divulgando e circulando bens culturais. No caso da literatura, são livros produzidos e vendidos dentro da própria comunidade, especialmente em Saraus, constituindo um espaço literário que ultrapassa os domínios do meio acadêmico, ampliando as formas de publicação e intervenção cultural. Embora a edição em circuitos hegemônicos venha aumentando desde o sucesso de crítica e venda dos livros de Paulo Lins e Ferréz, o que, por sua vez, mobilizou novas perspectivas de leituras e análises no meio acadêmico, ainda que causando algum desconforto a presença dessas vozes nos espaços tradicionais.

As reflexões de Pierre Bourdieu (1996) sobre o campo literário são pertinentes para se discutir sobre o estabelecimento da relação entre a literatura marginal e o mercado editorial hegemônico. Para o estudioso da sociologia, a literatura opera ao mesmo tempo como instituição e como campo de bens simbólicos. A literatura é uma instituição porque se realiza enquanto espaço de experiência social por seus agentes, mecanismos e armas próprios. Como qualquer outra instituição, a literária implica uma organização relativamente autônoma, neste caso, envolvendo escritores e leitores, editores e distribuidores, promotores e críticos, professores e conferencistas, academias e associações, revistas e júris.

Com estes agentes e instâncias próprios o funcionamento institucional da literatura passa por processos de produção, circulação, transmissão e consumo das obras, bem como de formação de uma imagem pública do escritor e a especificidade estética de sua produção. Além desses agentes e mecanismos, a literatura enquanto instituição abrange a

vigência de critérios para a cotação das obras literárias e para a colocação dos escritores numa escala de legitimação e prestígio que ocorre através da valoração de certas expressões. Deste modo, a vida institucional da literatura faz com que os cânones literários não sejam construídos apenas em função de questões teóricas ou críticas. Antes, estão também envolvidos nos mecanismos socioculturais da oferta e da procura de autores e obras, muitas vezes pautadas pelo *marketing* feito pelas editoras⁶. Como explica Vera Teixeira de Aguiar (1996), estudiosa da obra de Bourdieu:

Como capital simbólico e econômico, a literatura participa da vida social lutando por legitimação. Nesse processo, interferem a tradição, o gosto e o mercado organizado. Uma obra é avaliada à luz de tudo aquilo que se produziu antes dela e foi valorizado pelo gosto socialmente hierarquizado. As distinções simbólicas são também econômicas, o que permite estabelecer uma homologia entre o espaço do autor e o do consumidor. Nesse momento, importa a tarefa das instituições literárias que garantem o mercado - editor, livreiro, distribuidor, animador - e são propiciadoras da construção de um perfil da obra, como pura ou comercial, quer dizer, as condições do mercado fazem o escritor e sua criação (AGUIAR, 1996, p. 239).

Por outro lado, como toda instituição, a literária implica ainda um processo de integração social. Na medida em que participam junto com o escritor nos aspectos institucionais da vida literária, os leitores, críticos e professores realizam parte da sua integração social passando a ser vistos como um grupo que partilha ou domina os processos de compreensão e avaliação dos bens simbólicos constituídos pelas obras.

Como salienta Bourdieu (1996), esta via institucional da literatura concentra-se em bens que não se confundem com os bens econômicos nem com os bens sociais, mas que têm uma dinâmica paralela. Desde sempre e, sobretudo, em sociedades em que contam muito os indícios do prestígio e do poder social, os bens simbólicos proporcionam uma espécie de capital e de poder na medida em que possuem um mercado próprio de consumidores e produtores. É o que acontece com os bens simbólicos de ordem cultural, como as obras literárias e as personalidades literárias dos autores. À sua maneira, esses bens literários proporcionam capital simbólico e poder simbólico naturalmente mais atuante e eficazes em certos setores da vida social.

Os bens literários são produzidos, distribuídos, avaliados, disputados ou abandonados num espaço histórico-social designado por Pierre Bourdieu (1996) como Campo Literário (com o sentido de “campo intelectual ou cultural”) composto por uma

⁶ Diversas estratégias são utilizadas para seduzir os leitores, com uso dos diferentes recursos digitais na promoção de obras, como as mídias sociais, por exemplo, incluindo também a divulgação de eventos e palestras. Em uma época em que o escritor também se torna objeto de interesse de seus leitores que querem conhecê-lo, ouvi-lo, saber seus valores e ideologias etc., alterando a relação entre autor e fruidor na contemporaneidade.

“rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições” (BOURDIEU, 1996, p. 262). No interior desse campo literário define-se sempre ora de forma mais estável, ora de forma mais evolutiva a distribuição do poder literário. Isto é, do poder literário detido e exercido por um escritor ou grupo de escritores, por um crítico ou revista, por uma academia ou escola etc.

Em consonância com os estudos de Bourdieu, no livro *Crítica em tempos de violência* (2017), Jaime Ginzburg discute, entre outros assuntos, sobre a violência exercida pela crítica nos estudos literários na contemporaneidade, discutindo e problematizando a forma como a Teoria da Literatura é abordada nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras. Segundo o pesquisador, os critérios de valor e de canonização adotados pela Academia são historicamente excludentes, deixando a produção literária de mulheres, não brancos, pobres em segundo plano na figuração do cânone literário. Trazendo a discussão também para os programas curriculares do ensino básico, Ginzburg argumenta que não há debates sobre os valores canônicos apenas a sua reprodução que é reforçada pelas listas de leituras obrigatórias de vestibulares, concursos e os programas político-pedagógicos:

O conceito de valor pode ser examinado em articulação com a noção de *cânone*. O ensino universitário de atribuição de valor não se faz no vazio, mas em meio a um campo de referências historicamente firmadas. Encontramos obras e autores consagrados, enumerados em manuais de história literária. O ensino de literatura no ensino médio, especificamente, com sua articulação com os exames vestibulares, de um modo geral, reforça uma reverência aos valores canônicos assumidos institucionalmente pelos programas dos exames. [...] A configuração do ensino de literatura como reprodução do cânone configura um trabalho que nada tem a ver com o ensino da reflexão sobre o valor; pelo contrário, o componente reflexivo é abandonado, em favor de uma pura confirmação esquemática de sistemas de valor que, em muitos casos, não são conceitualmente discutidos com os estudantes. Estes, desse modo, passam a defender que um autor é bom sem saber por quê, ou sem formular opinião própria a respeito dos critérios de valor (GINZBURG, 2017, págs. 31-32).

Diante disso, Ginzburg aponta a relevância do:

[...] esforço de grupos de pesquisadores em resgatar autores e obras que, por variadas circunstâncias históricas e ideológicas, deixaram de ser reconhecidos em seu tempo. Pesquisadores ligados ao feminismo, às etnias e a grupos sociais marginalizados têm procurado indicar lacunas e reverter critérios de valor consolidados. A discussão envolve implicações em termos de política cultural, com relação à concepção de prioridades nas bases histórico-sociais de formação do país (GINZBURG, 2017, págs. 8-9).

Ou seja, é necessário “reler as obras de historiografia tradicional” levando em consideração que esses manuais podem refletir valores de uma determinada época que influencia nos critérios excludentes de juízos de valor e a escolha por uma perspectiva

teórica traz consequências importantes para “a construção do conhecimento academicamente legitimado” (GINZBURG, 2017, p. 9).

Como já referido, na segunda década deste século surgiram muitos escritores oriundos de periferias urbanas que utilizam suas experiências sociais literariamente e que:

[...] se por um lado guardam diferenças entre suas propostas literárias suficientes para se duvidar da caracterização do quadro como um movimento, por outro compartilham um elemento ideológico forte o suficiente para integrá-los em uma unidade cujos ecos atravessam periferias urbanas brasileiras. Esse quadro cria um diferencial suficientemente significativo que impede o crítico, cioso do papel social de seu trabalho de mediação entre as obras e o público, de ignorá-lo (FARIA, 2018, p. 119).

Muitos desses escritores tiveram acesso ao mercado editorial hegemônico devido ao movimento iniciado por Ferréz que abriu caminhos para a consolidação desse tipo de escrita que atraiu não só o mercado literário como também outras modalidades de ficção como o cinema, a telenovela, dentre outras, tendo em vista a multiplicidade dessas narrativas em diversas mídias. Revela-se com essa recepção a atração (não necessariamente positiva) que há em torno dos discursos dos subúrbios do Brasil.

É evidente que a representação de uma classe menos favorecida socialmente sempre ganhou as páginas da literatura. Desde representações do século XIX com Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), aparecendo na cena literária brasileira com o primeiro personagem malandro que ao longo do tempo permeará todo o imaginário nacional como algo característico da cultura brasileira relacionado, principalmente, à periferia dos grandes centros urbanos. Como também Aluísio Azevedo, com *O Cortiço* (1890), que elege como protagonista um espaço habitado por personagens marginalizados política e socialmente, como negros, mulatos e lavadeiras. Contudo, alguns escritores são mais associados à literatura marginal contemporânea devido aos próprios expoentes dessa corrente os terem como referência, o que pode ser considerado, também, como um empenho para estabelecer uma “tradição” literária marginal. Os exemplos são Lima Barreto⁷ com suas diversas crônicas e romances, João Antônio⁸ e seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e Carolina Maria de Jesus com *Quarto de despejo* (1960), considerados como pioneiros de vozes narrativas que ressoam a partir do interior dos “barracos da cidade”.

⁷ Ferréz, em seu *blog*, destaca que Lima Barreto é o precursor dos autores marginais, moradores de favelas, e que deve ser lido e reverenciado por todos que se dedicam à escrita periférica.

⁸ Embora sua produção literária ponha em discussão e problematize situações e personagens marginais, e também não pertença à elite paulistana, João Antônio não é considerado um escritor de uma literatura produzida na periferia.

Aqui cabe um pequeno apontamento sobre as discussões em relação ao “lugar de fala”, conceito muito debatido nos estudos contemporâneos que envolvem, sobretudo, a população marginalizada. A filósofa Djamila Ribeiro em seu livro *O que é lugar de fala?* (2017), examina o conceito no seu aspecto coletivo, enquanto relativo a grupos sociais com sujeitos que experienciam adversidades similares no que diz respeito à opressão e à discriminação (racial, social, de gênero etc.) e que têm, historicamente, suas vozes silenciadas em diversos espaços, o que contribui para as várias condições de desigualdades e imposição de hierarquias a que estão submetidos os sujeitos pertencentes a esses grupos marginalizados. A pesquisadora não nega a dimensão individual dos sujeitos em suas experiências sociais, mas opta pela análise do coletivo para “entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades” (RIBEIRO, 2017, p. 34). Ou seja, “como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade” (RIBEIRO, 2017, p. 37), como também de expressarem, em espaços legitimadores de saber, suas experiências e perspectivas sobre o lugar que ocupam socialmente e as opressões que enfrentam.

Outro importante estudo sobre o direito à fala dos marginalizados é o da pesquisadora indiana Gayatri Spivak intitulado *Pode o subalterno falar?* (2014). Em uma perspectiva pós-colonialista que tenta pensar e questionar as consequências, pós-colonização, na organização da vida social e intelectual (na maneira de ver e refletir sobre o mundo) dos países que foram colonizados, Spivak volta seu olhar para o sujeito subalterno que não tem espaço de fala, e que compõe “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (ALMEIDA, 2014 *apud* SPIVAK, p. 13, 2014). Para Spivak, o acesso aos espaços onde esses sujeitos possam falar e ser ouvidos deve acontecer sem “intermediação” de intelectuais que se julgam capazes de reivindicar algo em seu nome e de falar por ele. Os subalternos são silenciados de diferentes formas. Para trabalhar essa questão a pesquisadora discute dois significados do termo “representação” com base na língua alemã, *Vertretung* e *Darstellung*: “o primeiro termo se refere ao ato de assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra, e o segundo, a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação” (ALMEIDA, 2014 *apud* SPIVAK, p. 15, 2014). Em ambos, os sujeitos subalternos são calados por esse “representante”. A tarefa do intelectual pós-colonialista, pois, é a de criar condições e os meios para que o subalterno possa se expressar com sua própria língua e cultura. Os estudos de Spivak,

assim como os de Djamila Ribeiro, também levam em consideração o entrecruzamento de raça, gênero, classe e sexualidade que geram formas diferentes de subalternização como demonstra ao refletir sobre as mulheres indianas e da imolação das viúvas.

Regina Dalcastagnè em seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, publicado em 2012, também destaca a importância do “lugar de fala” para se discutir literatura, em especial, a alcunhada de marginal. À vista disso, o conceito é importante para se pensar a posição de Geovani Martins no cenário atual. Ao analisar os diferentes modos de representação do marginalizado na literatura contemporânea, Dalcastagnè comenta:

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em *nome deles*, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo chave, nesse conjunto de discussões, é representação, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17).

Questionamentos sobre a representação discursiva do outro como *quem fala* e em *nome de quem* estão muito presentes no meio literário e se relacionam intrinsecamente à literatura marginal. Diversos escritores abordaram em seus textos as condições de vida dos subalternos com um tom de denúncia e crítica. Mas, historicamente, os discursos literários de autores que narram a vida de seus lugares de origem foram silenciados nos espaços de socialização do saber, ou quando ocupam esse espaço têm seu valor literário diminuído ao “testemunho” ou “documento sociológico” como ocorreu com Carolina Maria de Jesus na sua primeira recepção crítica. A revalorização que a crítica faz hoje de discursos como o de Carolina e Maria Firmina dos Reis mostra o movimento crescente de deslocamentos de vozes de autores e personagens, antes guiados por um narrador que conduzia a história em terceira pessoa. As vozes periféricas, agora, buscam assumir, conscientemente, o discurso em primeira pessoa para narrar sua própria experiência, ampliando a criação de um imaginário com maior diversidade de percepções.

Nesse sentido, podemos ver nos dias de hoje a representatividade sob uma renovada dinâmica e diferentes possibilidades. Dalcastagnè (2012, p. 19) adverte que o lugar de fala não se refere meramente à viabilidade do sujeito marginalizado se expressar literariamente a partir da sua posição enquanto morador de favela, “mas da possibilidade de ‘falar com autoridade’, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e,

portanto, merece ser ouvido”. O campo literário, é um dos sistemas que legitimam os discursos, estabelece critérios de valoração que acabam excluindo grupos que não se “encaixam” nos moldes tradicionais do universo literário. Conseqüentemente, a busca do marginalizado pelo reconhecimento da sua posição social enquanto escritor implica contestar tais critérios que conservaram os discursos dominantes como modelo de boa literatura.

O sistema literário, assim como a sociedade brasileira em geral, historicamente marginalizou os sujeitos oriundos de periferias urbanas ao impor seus critérios de valoração que excluía do campo literário determinados discursos fomentando, dessa forma, posições hegemônicas e tolhendo uma maior diversidade de percepções. Os estudos de Dalcastagnè (2012), num recorte temporal que vai de 1990 a 2004, analisando romances publicados em três editoras de prestígio, constataram um perfil dominante de escritores no campo da literatura brasileira contemporânea: homens, brancos, héteros e de classe média.

As mudanças no campo literário, entre outras aquelas que promovem a inclusão de vozes periféricas, demonstram como ele pode ser modificado, ampliando-se e abarcando novas perspectivas literárias, como vem acontecendo nas primeiras décadas deste século. A profusão da produção literária de sujeitos periféricos na contemporaneidade trouxe novas implicações para o campo literário ao comporem uma linguagem e uma estética muitas vezes diferentes do habitualmente produzido na tradição. Para Dalcastagnè (2012, p. 21), a inserção desses discursos nos circuitos hegemônicos passa pela “questão de aceitar como legítima sua dicção”, uma vez que o campo literário é uma instância de legitimidade. Nesse sentido, o novo cenário exige um instrumental teórico-crítico com novas perspectivas que abranjam questões poéticas⁹ suscitadas por essas narrativas (Cf. ANDRADE, 2016, p. 29).

A projeção de Geovani Martins no campo literário ocorreu, como se pôde observar na sua trajetória, de maneira peculiar. Ele passou por oficinas de escrita criativa que ajudaram a aperfeiçoar sua técnica literária, além de ter participado de importantes feiras literárias de alcance internacional que proporcionaram o contato com agentes importantes da vida literária brasileira. Como bem observou Martínez (2018), seu livro de estreia foi lançado com o aval de críticos renomados e de personalidades brasileiras importantes no

⁹ São demandas que perpassam, principalmente, as diferentes linguagens construídas para dar conta das situações apresentadas, como também pela escolha das personagens que assumem o protagonismo nas narrativas.

cenário cultural como o cantor e escritor Chico Buarque que dão credibilidade à obra comercializada. Feito extraordinário para um escritor jovem ligado de saída a uma editora de prestígio, o que lhe dá maior destaque em ser apreciado pelo público-leitor e pela crítica especializada.

Em sua análise do livro, Valentina Martínez (2018) aborda, além dos aspectos narratológicos, as tensões sobre a incorporação mercadológica dessa produção realizada pela editora. A forma como foi divulgada e realizada a promoção do livro *O sol na cabeça* chamou a atenção da pesquisadora pelos enquadramentos realizados como estratégia de *marketing*. A exploração da condição social do escritor como um sujeito favelado e pobre, a ênfase dada à violência presente nas narrativas, além de:

[v]ídeos e fotos promocionais em mídias sociais, espaços privilegiados nas livrarias para a venda de exemplares, o aval de escritores e intelectuais de peso, agenda lotada com palestras, bate-papos e entrevistas é apenas a superfície de uma robusta estratégia de promoção mercadológica (MARTÍNEZ, 2018, p. 296).

O mercado editorial, atento às demandas do contemporâneo em relação às questões de representatividade e lugar de fala, percebeu a importância de promover a literatura de minorias sociais, favorecendo artistas que antes eram resumidos a um estereótipo marginalizado, e hoje são promotores da cultura da periferia. Tal produção chama a atenção de uma sociedade consumista, “ávida de histórias exóticas”, enquanto o mercado monetiza essas narrativas. Nesse aspecto, cabe a indagação sobre até que ponto o fato de Geovani Martins ser morador de uma favela carioca lhe dá credibilidade para representar as vivências dos moradores da periferia e em que medida o espaço cultural no qual o autor se insere é determinante para o êxito em vendas da obra.

Embora o escritor tenha nascido e sido criado em diversas favelas cariocas, seu discurso narrativo sobre as vivências nesses espaços representa apenas um ponto de vista dentre os vários de um grupo social inteiro. É fundamental que os espaços de socialização do saber, como academias e universidades, incluam no seu âmbito de reflexão e estudo a produção de diferentes escritores periféricos para que possam narrar suas realidades e, dessa forma, ampliar os discursos ficcionais promovendo uma maior representatividade e legitimação dessas vozes. Além disso, vale destacar que as publicações recentes de escritores de origem periférica demonstram um deslocamento das temáticas da marginalidade abordando outros assuntos como, por exemplo, o amor e a ancestralidade (como em alguns contos de *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo), o fantástico e a angústia (*Deus foi almoçar*, de Ferréz), trazendo à tona uma série de provocações ao campo literário que têm determinadas expectativas em relação às produções periféricas

como, por exemplo, a tematização exacerbada da violência ou da exploração da vida social na favela marcada por desigualdades e pobreza, dentre outras.

Não se pretende fazer aqui uma leitura descontextualizada do conceito de marginalidade, ainda mais considerando as particularidades da zona periférica do Rio de Janeiro que estimulam novas percepções. No Rio, por exemplo, a noção de margem e centro é bem diferente daquela de São Paulo, pois grande parte das favelas se concentram geograficamente no centro da cidade carioca, e isso implica questões sociais, topográficas, políticas que foram levados em consideração no livro *O sol na cabeça*. O que fica evidente nas narrativas é a clara tematização da vida de jovens moradores de favelas, em diferentes situações. O lugar de fala no interior das narrativas sempre parte do olhar desses sujeitos para o espaço urbano onde se desenvolvem as ações, sendo a cidade carioca o *locus* narrativo. Além disso, Martins utiliza a forma tradicional do gênero conto, seguindo à risca sua estrutura e seu universo ficcional, sendo que a inovação de sua escrita está, de acordo com os críticos, nos diferentes tipos de linguagens de que lança mão, simbolizando as diferentes vozes que circulam em seu texto.

É claro que tais produções, como todas no âmbito da sociedade contemporânea, não estão livres de contradições. A objeção vem quando o processo de absorção do elemento periférico pelo sistema ocorre pela tentativa de “produzir a homogeneização e a padronização deste material diferenciado que el[e] traz para dentro de sua rede de massa hegemônica” (Cf. CORONEL, 2013, p. 571). Quando o tratamento ao texto feito pelos editores não carrega aquela visão exótica da matéria narrada, mantendo a ortografia original como forma de impactar ainda mais os leitores, como foi o caso de *Quarto de despejo*, eles produzem uma espécie de glossário “para entender a fala dos morros cariocas, segundo a prosa do escritor Geovani Martins”¹⁰. Tal glossário dá suporte aos leitores que, porventura, tiverem dificuldades com determinadas expressões do texto que não são dicionarizadas. Apesar dessas revisões, o discurso oral impregna o livro dando o tom informal, além de uma clara experimentação da linguagem para compor as diversas situações. Grande qualidade do texto de Geovani que põe em cena a performatização da escrita, própria à intencionalidade de figuração, da fala oral característica da periferia do Rio de Janeiro.

¹⁰ ZARUR, Camila. **A sua melhor tradução**. Piauí. 2018. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/sua-melhor-traducao/>>. Acesso em: 04 de out. de 2019.

1.2 Um novo realismo

Uma outra questão teórica importante para as discussões literárias contemporâneas e que também está diretamente relacionada à produção de Geovani Martins se refere ao que os críticos denominam de “novo realismo”, singularmente urbano, e que constitui um novo ciclo literário indissociavelmente ligado às ruas e aos personagens urbanos.

O diálogo entre a ficção e a realidade presente no livro *O sol na cabeça* já havia sido observado por Botton (2018) em seus estudos sobre a representação da favela na obra. Para o estudioso, o livro expõe elementos referenciais relacionados ao espaço urbano que ultrapassam as descrições físicas trazendo, também, questões sociais, culturais, políticas e históricas que possibilitam a discussão da realidade social representada para além da ficção. Essa tendência da qual Martins participa está cada vez mais presente na literatura brasileira contemporânea, principalmente naqueles que integram a chamada literatura marginal, pois:

[...] os autores estão cada vez mais próximos de seus textos. [...] por mais que o narrador ao apresentar ações, espaços e personagens sempre esteja voltado para o âmbito do ficcional ele trará da sua experiência fatos e histórias que ficcionalizará em seu texto, ou seja, a linha que separa ficção e realidade tornou-se ainda mais frágil no contexto atual da literatura brasileira. Essa linha fica ainda mais tênue quando pensamos nas obras da Literatura Marginal, quando os autores estão preocupados em não apenas representar a sua realidade, mas também de afirmar a sua voz e usar do espaço periférico enquanto *locus* identitário (BOTTON, 2018, págs. 3898-3899).

Diversos estudos apontam esse cruzamento que há entre a figura do narrador com a do escritor carioca. Ao fazer um paralelo entre os contos e a biografia de Martins são perceptíveis várias correspondências factuais. As histórias são contadas por diferentes perspectivas, seja em primeira ou terceira pessoa, seja através de um adulto ou um adolescente; entretanto, todas narram as vivências de moradores de favelas cariocas e sua relação com a cidade e seus habitantes, em situações cotidianas as mais diversas, quase sempre dolorosas, marcadas pelo preconceito de classe e de cor, mas que perpassam também temas como o amor, a cumplicidade entre os amigos, a relação familiar, a violência, o uso de drogas, atravessadas por conflitos urbanos que afetam, sobretudo, os moradores de periferias.

Cada conto revela diferentes combinações e modulações de vozes por meio de estratégias de linguagem que fornecem novas leituras da cidade vista, principalmente, a partir da perspectiva das personagens em trânsito como forma de refletir o que é ser favelado não apenas no espaço periférico, mas também pela presença do corpo periférico

em outros espaços da cidade. “Nesse sentido, é por essa voz própria a falar de sua realidade que a literatura de periferia importa e o recurso a formas próximas do realismo-naturalismo literário se justifica e a ficção se torna um recurso de tais construções” (Cf. RESENDE, 2017, informação verbal¹¹).

Nas palavras de Botton (2018) sobre a obra de Martins:

A obra literária não está isolada, mas coloca-se dentro de todo um contexto sócio-cultural de produção discursiva e que se abre para outras áreas de estudos. Muito além de ficcionalizar apenas o “real” há a influência de aspectos e condições econômica, social e política que precisam ser encaradas e levadas em conta na análise do contexto de produção da obra, ou seja, o *locus* social (BOTTON, 2018, p. 3899).

Essa presença do realismo na nova geração de escritores não é, segundo Schollhammer (2009), um retorno estrito às técnicas estilísticas do movimento literário realista brasileiro oitocentista, que primava pela verossimilhança dos fatos e objetividade narrativa, nem às reformulações políticas empreendidas no regionalismo dos anos 1930; muito menos uma volta ao romance realista urbano da década de 1970. O que está manifesto nesses autores “é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53). Em seus estudos sobre a ficção brasileira contemporânea, Karl Erick Schollhammer analisa obras publicadas nos últimos trinta anos, num lapso temporal que vai dos anos 1970 até os escritores ficcionistas da chamada “geração 00”, com foco nas relações complexas que estes mantêm com a realidade brasileira, ora de aproximação e afastamento, ora de adesão e ceticismo.

No momento em que “a literatura brasileira entra na modernidade, no início da nossa primeira república, revelam-se formas de um realismo crítico preocupado com as tensões sociais e políticas que marcavam o período” (Cf. RESENDE, 2017, informação verbal¹²). Nicolau Sevcenko nomeou de forma original e importante de “literatura como missão”, produzida por intelectuais engajados nas transformações de cunho social, com uma postura objetiva e mais detalhista possível buscando retratar em suas ficções de forma fiel e crítica a realidade brasileira. As obras literárias de Lima Barreto e Euclides da Cunha são escolhidas pelo historiador para o desenvolvimento de sua análise sobre o contexto de intensas transformações político-sociais pelas quais passava o Brasil nessa época.

¹¹ Palestra "A literatura contemporânea e um realismo rasurado", de Beatriz Resende, realizada em 15 de agosto de 2017, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g0cgMz88vzg>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

¹² (*ibidem*).

O que diferencia o realismo histórico do final do século XIX do “novo realismo” do início do século XXI, embora ambos apresentando a cidade como lugar central, é que aquele escolhia “representar aspectos da realidade que eram considerados pouco dignos da arte no classicismo: a miséria, a sujeira, a doença, o vício observáveis nas camadas mais pobres da sociedade” (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2017, informação verbal¹³) e, principalmente, retratar o cotidiano burguês num movimento estético-crítico que o escritor desenvolvia sobre sua realidade, com um narrador que se pretendia objetivo e onisciente; já este “se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 54), introduzindo os mais diversos recursos e técnicas visuais, entrecruzando gêneros discursivos, refazendo um recorte linguístico sobre o real, que no caso da literatura marginal muitas vezes está associado ao uso da linguagem oral que marca tanto as personagens quanto o espaço representado. “Essa nova perspectiva corresponde a uma profunda mudança na percepção do sujeito na pós-modernidade. Não mais um sujeito essencial e fixo, mas um sujeito descentrado, múltiplo e mutante” (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2017, informação verbal¹⁴) que abarca em sua produção artística diferentes recursos para representar e refletir sobre o tempo presente.

Tânia Pellegrini, pesquisadora que também dedicou parte de seus estudos ao realismo, desenvolve suas reflexões a partir do entendimento de realismo não apenas como um “estilo de época” ou “escola” (como o que aconteceu no final do século XIX no Brasil), mas também como uma técnica de representação existente desde os primórdios da civilização humana. Dessa forma, a estudiosa considera esse conceito como amplo, elástico que pode ser aplicado ao longo da história da arte àqueles que apresentaram em suas obras o desejo de apropriar-se da realidade. Tomando este conceito na contemporaneidade como “uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade” (PELLEGRINI, 2007, p. 138), a pesquisadora acredita ser essa uma maneira produtiva de compreendê-lo historicamente como dinâmico e que acompanha as transformações, principalmente tecnológicas, pelas quais passaram as sociedades e que afetaram o fazer artístico.

¹³ Palestra " Representação da realidade na linguagem verbal", de Leyla Perrone-Moisés, realizada em 08 de agosto de 2017, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LUnsDhpnP0Q&t=328s>>. Acesso em: 11 de agosto de 2019.

¹⁴ (*ibidem*).

O realismo como uma técnica de representação, ainda segundo Pellegrini, aparece de maneira mais intensa em momentos limite, de grande tensão política, assumindo diferentes roupagens, estilos, maneiras de escrever, de representar que expõem uma visão crítica do contexto social e histórico retratado. Por exemplo, o surgimento do realismo enquanto movimento estético no final do século XIX no Brasil aconteceu em pleno processo de abolição da escravatura, além do declínio do segundo reinado e o surgimento da república federativa; no século XX, o realismo ressurgiu no romance de 30 quando o país passava por uma crise econômica, política e social, reflexo da crise mundial de 1929, que culminou na chamada Revolução de 1930, o golpe de Estado que colocou no poder Getúlio Vargas. O realismo retorna no período da ditadura militar brasileira de 1964, num contexto de repressão política, restrição à liberdade e censura da imprensa e das produções artísticas. Nesse período, porém, com o estabelecimento da indústria cultural fomentada pelo governo militar e por empresas privadas visando a disseminação internacional do Brasil, sobretudo daquele considerado belo pelas elites, além da implementação dos meios audiovisuais que competiam com arte na questão da representação do real, as obras literárias adquiriram uma nova roupagem com técnicas que se assemelhavam ao recurso visual, com parâmetros de linguagens semelhantes àquilo que os meios visuais propiciavam, perdendo, segundo a pesquisadora, o seu valor de resistência e assumindo, assim, um valor mais restritamente de mercado.

Em relação às produções mais recentes, a pesquisadora tem utilizado o termo “realismo refratário” para caracterizar o conjunto de técnicas de representação utilizados para dar conta das condições atuais da sociedade brasileira, recursos esses que perpassam as inovações modernistas como fragmentação e colagem, até as técnicas mais antigas como a descrição extrema e a pretensa objetividade.

Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos (PELLEGRINI, 2007, p. 139).

No que concerne às produções de escritores periféricos, Pellegrini destaca a presença de um “realismo naturalista” com o enfoque na violência que assola, sobretudo, esses espaços e que os jornais estampam cotidianamente, de um olhar brutal muito diferente daquele olhar dos primeiros realistas muitas vezes solidário ou apenas curioso dessa realidade.

A imaginação predominantemente cidadina que alimenta a ficção de hoje reconfigura as tensões entre o “de dentro” e o “de fora”, refletindo-se nas mediações entre a organização social urbana e a forma artística, que parece

resultar, não só, mas também – frise-se –, em representações explícitas, documentais, figurativas, veristas, naturalistas; realistas, enfim. Vejam-se, por exemplo, as histórias escritas por presidiários ou o registro do cotidiano violento e excludente das periferias; são testemunhos diretos, histórias de vida, de percursos e contrastes urbanos, sustentados numa espécie de embricamento entre o etnográfico e o ficcional, parecendo ultrapassar, na sua violência paroxística, os limites da própria representação (PELLEGRINI, 2007, p. 153).

Ambos, Pellegrini e Schollhammer, associam a presença do “novo realismo” em representações da violência principalmente na escrita periférica. Há também diálogo entre os dois críticos de literatura quando apontam que a busca pelo real, na contemporaneidade, é um desejo não só dos escritores, mas também do contexto midiático, “dos meios de comunicação que diariamente nos superexpõem à realidade” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57). Segundo Pellegrini (2007), esse novo realismo se relaciona diretamente com o mercado editorial, quanto mais o texto literário for realista, descritivo e detalhista, mais ele vende.

E Schollhammer nos explica que:

O que mais interessa à mídia de hoje é a “vida real”. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, reality shows, entrevistas, programas de auditório e todas as formas imagináveis de situação em que o corpo-presente funcione como eixo. Na literatura, a situação não é muito diferente nem melhor; como dito anteriormente, o que mais se vende são biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagens, memórias, revelações de paparazzi, autobiografias e, claro, autoajuda. Não parece haver realidade espetacular ou terrível suficiente para tanta e tamanha demanda, e, ao mesmo tempo, tapa-se o sol com a peneira, ignorando-se a realidade mais próxima em sua real complexidade (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 56).

Beatriz Resende em *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* (2014), em consonância com os teóricos citados acima, afirma que o realismo sempre foi uma dominante na ficção brasileira. Em seu texto, Resende faz um estudo das novas possibilidades do uso do realismo na literatura brasileira contemporânea, investigando, como registra em conferência, “como se dão, de forma provocativa e estimulante, as formas de criação do ficcional e, particularmente, as relações entre ficção e realidade em suas diversas possibilidades” (Cf. RESENDE, 2017, informação verbal¹⁵).

Para essa articulação entre o real e o ficcional nos dias atuais a pesquisadora cunha o termo “rasura do real”, ao entender que houve uma ruptura de limites entre o documental e o ficcional “principalmente quando, em textos literários, testemunhos, documentos e fatos reais, memórias e relatos íntimos se mesclam com a imaginação num

¹⁵ Palestra "A literatura contemporânea e um realismo rasurado", de Beatriz Resende, realizada em 15 de agosto de 2017, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g0cgMz88vzg>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

resultado híbrido que instaura uma nova dimensão do ficcional” (Cf. RESENDE, 2017, informação verbal¹⁶). Nesse sentido, o limite entre os dois se desfaz para que a comprovação do acontecido real seja reforçada e não disfarçada pelo *pathos* da ficção.

A ruptura com a tradição realista da literatura não pelo uso de recursos ou formatos próprios da ficção não realista como o absurdo ou o real-imaginário latino-americano, mas pela própria apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas. (RESENDE, 2014, p.14).

A tradição realista nesse quadro é rasurada, ou seja, o referente às circunstâncias da criação pode estar presente, mas a escrita ressignifica seus parâmetros, redimensionando-os, colocando-os em xeque.

Essa noção de rasura do real como aparece na prosa de ficção contemporânea é o traço que mais vem intrigando a pesquisadora, colocando em discussão o próprio conceito de ficção, estendendo-o para além da literatura, como um tipo de construção discursiva. “Este termo ‘rasura do real’ foi tomado de obras de artistas visuais diversos e, no momento inicial de pesquisa, da francesa Anet Messagerie, artista que rasurou fotos reais incorporando novos elementos às imagens” (Cf. RESENDE, 2017, informação verbal¹⁷).

Os contos de Geovani Martins apresentam temas que se relacionam diretamente com a realidade factual, sem recusá-la, embora “deformando-a” (“rasurando-a”), em uma espécie de ficção que se projeta no real. A realidade que a ficção narra é retratada diariamente pelos programas televisivos sensacionalistas que estampam o medo e o horror cotidianos da vida dos moradores de favelas e espetacularizam as incursões das forças do Estado nesses espaços. Entretanto, seu realismo vai muito além da figuração do mundo concreto, pois imerge no ser humano para despir e mostrar suas sensações, seus sentimentos e suas motivações elegendo uma nova percepção sobre o mesmo espaço. O estranhamento causado no leitor por esse novo discurso sobre a realidade instiga-o a mudar o olhar para cenas que lhe são habituais.

Desse modo, Martins se junta a escritores que estão inovando na abordagem feita sobre as personagens faveladas superando a imagem que foi construída ao longo do tempo em obras de escritores da elite brasileira. Intencionalmente, a maioria das suas personagens não são descritas fisicamente e nem nomeadas, exceto algumas que são

¹⁶ Palestra "A literatura contemporânea e um realismo rasurado", de Beatriz Resende, realizada em 15 de agosto de 2017, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g0cgMz88vzg>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019

¹⁷ (*ibidem*).

caracterizadas como de etnia branca. Contudo, as situações vivenciadas pelos protagonistas, como o fato de serem parados, revistados e ameaçados por policiais ou de sua aparência provocar medo nas pessoas na rua, dão índice consistente de que o menino da favela retratado seja afrodescendente. Essa leitura social é tão automatizada que Martins ao reverter o que era comumente apresentado na literatura canônica (que descrevia de forma caricata as personagens negras, marcando também seu lugar social), provoca reflexões sobre o racismo na cidade. É impactante como a adversidade cotidiana, a violência e o medo aparecem com uma naturalidade atordoante como forma provocativa para aqueles que não vivenciam diretamente esta realidade, mas a acompanham com fascínio nas diversas mídias e artes.

Cabe ao leitor, então, mergulhar no mosaico de imaginários sobre a cidade carioca que a obra apresenta, explorando o espaço urbano representado através de narradores e personagens em constante trânsito, acompanhando-os nas diferentes situações vividas, e perceber como elas leem a cidade, com um olhar que ultrapassa os aspectos físicos e factuais para revelar, também, sua significação nos meandros da vida de cada personagem.

CAPÍTULO II

2. Topografia literária: cidade, favela e subjetivação no espaço urbano

2.1 O estilo urbano de Geovani Martins

Neste capítulo busca-se desenvolver a análise do espaço urbano presente em quatro narrativas de *O sol na cabeça*. O objetivo é investigar as distintas estratégias de figuração do ambiente urbano na literatura produzida pelo escritor carioca, bem como mapear os diversos percursos das personagens em seus deslocamentos no espaço narrativo e seus significados referentes à identidade territorial, do ponto de vista histórico, cultural e afetivo, na relação das personagens com o espaço urbano na vida cotidiana.

Antes de iniciar o estudo das narrativas, fazem-se necessárias algumas observações breves sobre as representações das grandes cidades na ficção e como isso vem atravessando a série literária brasileira constituindo uma tradição que se reporta, no mínimo, ao século XIX. Pretende-se discorrer sobre as transformações urbanas que consolidaram as grandes megalópoles dos dias atuais, levando em consideração os aspectos físicos e geográficos, como também a dimensão simbólica, na qual se interpenetram o fictício, a memória e a história sobre a cidade e, ainda, como essas questões reverberam na obra de Geovani Martins. A par de suas especificidades, alinha-se a obra do autor carioca ao conjunto de narrativas urbanas brasileiras da contemporaneidade.

Em conferência pronunciada na Academia Brasileira de Letras em 24 de abril de 2018, intitulada *As cidades de Ferreira Gullar: São Luís e Rio*, o crítico literário Adriano Espínola¹⁸ faz uma breve introdução do que representa a cidade para a literatura. Para o estudioso, a cidade tem exercido particular atração sobre a imaginação dos escritores que ficcionalizam esse interesse na criação de enredos e personagens. Espaço de convívio, mas também de confrontos e disputas entre sujeitos e grupos que nela tentam sobreviver; local de criação de vínculos afetivos e amorosos, de relações pessoais e profissionais, de abrigo e proteção, assim como de perigo e violência. “A cidade, em poucas palavras, significou um acontecimento inevitável na história porque se confundiu com o surgimento da própria sociedade” (Cf. ESPÍNOLA, 2018, informação verbal)¹⁹.

¹⁸ Palestra "As cidades de Ferreira Gullar: São Luís e Rio", de Adriano Espínola, realizada em 24 de abril de 2018, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uCAQhGleA00&t=324s>>. Acesso em: 08 de ago. de 2019.

¹⁹ (*ibidem*).

Aristóteles, ao considerar que o homem é naturalmente um animal político, afirmava ser ele fadado a viver na *pólis*, ou seja, na cidade. Um ser que busca viver conjuntamente com seu semelhante, “associativo, que partilha recursos, costumes, valores e língua” (Cf. ESPÍNOLA, 2018, informação verbal)²⁰. Conceituando-a com mais desenvoltura em *A política*, declarou que “a cidade é uma espécie de associação de cidadãos almejando o bem comum”. Pensamento congênere ao de Sócrates, quando aponta que, desde o seu princípio, “as sociedades são determinadas pelas necessidades que os homens têm uns com os outros para satisfazerem as necessidades da vida”. Platão, porém, destacava em *A república*, “que, se na cidade ideal o bem maior é o laço da unidade, não pode haver mal maior do que a discórdia e a desagregação, que faz com que a cidade seja muitas ao invés de uma só” (Cf. ESPÍNOLA, 2018, informação verbal)²¹. O espaço da *pólis*, então, na Antiguidade Clássica, era o *locus* por excelência da atividade política, exercida pelos cidadãos por meio do diálogo, já que tal atividade, ao menos idealmente, deveria ser exercida de modo consensual, sem violência ou imposição dos poderosos.

Apontada a sua relevância no desenvolvimento da civilização, pode-se dizer que a representação da cidade se realiza desde o princípio das expressões poéticas:

Bastaria citar a mais antiga epopeia que se conhece: “Gilgamesh”, o impressionante poema babilônico, cujos primeiros registros se dão por volta de 2.100 anos a.C., no qual se narra a jornada heroica do personagem ao início dos tempos em busca da imortalidade, mas que retorna frustrado, para então reconstruir a cidade de Uruk e nela viver com os outros homens. Alguns séculos depois, Homero apresentará, logo nos primeiros versos da Odisseia, o herói Ulisses, ligando-o à cidade saqueada de Troia e a outras cidades que conheceria durante o retorno à sua terra natal, Ítaca. Influenciado pelas narrativas de Homero, Virgílio escreverá a Eneida, poema épico, de caráter fundador, escrito para glorificar poeticamente a Roma imperial, centrando o relato nas aventuras e ações do guerreiro troiano Eneias e seu descendentes (Cf. ESPÍNOLA, 2018, informação verbal)²².

O Antigo Testamento, no Livro do Gênesis, apresenta Caim, aquele que é marcado como o primeiro assassino, que matou o irmão Abel, como o fundador da primeira cidade, a ela dando o nome de seu filho Henoc. Como o fez por ter sido condenado como castigo pelo Senhor a ser um eterno errante, essa marca da errância acompanha o *ethos* de toda e qualquer cidade, ou seja, é uma e sempre outra, traz a marca da mudança e do trânsito. (Cf. CURY, 1998).

²⁰ Palestra " As cidades de Ferreira Gullar: São Luís e Rio ", de Adriano Espinola, realizada em 24 de abril de 2018, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uCAQhGleA00&t=324s>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

²¹ (*ibidem*).

²² (*ibidem*).

No Brasil, Gregório de Matos Guerra, alcunhado de *O Boca do Inferno*, será um dos primeiros poetas a recitar sobre a cidade. “Não para louvá-la propriamente; bem ao contrário, a musa satírica e praguejadora de Gregório dedicaria à cidade da Bahia numerosos poemas eivados de críticas mordazes” (Cf. ESPÍNOLA, 2018, informação verbal)²³. São alguns entre tantos outros exemplos de escritores que expressavam em suas palavras imagens de cidades e épocas que marcaram o imaginário literário.

Na ficção em prosa, as relações entre literatura e cidade tornam-se dominante na escrita literária com o estabelecimento da Modernidade que trouxe consigo as transformações geradas pela Revolução Industrial que alterava significativamente a morfologia espacial, com o crescimento exponencial das cidades, modificando o sistema social, econômico e político mundial produzindo a urbanização acelerada dos espaços, se sobrepondo ao campo em termos econômicos e produtivos.

As representações literárias da cidade na contemporaneidade fazem dela mais que um palco ou cenário para os acontecimentos, sendo, por muitas vezes, ela mesma uma personagem, suscitando discussões sobre dicotomias a ela ligadas como a oposição entre rural e urbano, cidade e campo e local e global que foram assumindo relevância com o passar dos séculos e as transformações que sucederam na morfologia da cidade se tornando categorias relevantes para a reflexão sobre o tempo presente.

O teórico francês Henri Lefebvre, no final da década de 1970, propõe importante discussão sobre as mudanças suscitadas pelo processo de industrialização. Marxista revisionista – como era conhecido – manifesta que a cidade é um objeto que ocupa um lugar e uma situação (um espaço-tempo), uma obra que não está unicamente organizada e instituída, mas também está modelada, configurada por grupos de acordo com suas exigências e ideologias. Por outro lado, o urbano não é uma essência, ou uma substância, mas uma forma e um processo instável de encontro e reunião de todos os elementos que constituem a sua vida social e cultural (Cf. LEFEBVRE, 2008).

Diante de tal cenário, a cidade aparece como uma composição espacial definida geograficamente, estabelecida pela sua particularidade arquitetônica e material, que tem uma alta densidade populacional e, nesse sentido, se opõe ao campo e ao rural, espaços em que tais características não são encontráveis. Por outro lado, o urbano é um estilo de vida patente na proliferação de urdiduras relacionais, deslocalizadas e fugazes. Sua

²³ Palestra "As cidades de Ferreira Gullar: São Luís e Rio ", de Adriano Espínola, realizada em 24 de abril de 2018, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uCAQhGleA00&t=324s>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

própria instabilidade se converte, contraditoriamente, em instrumento de estruturação, o que determina por sua vez um conjunto de usos, apropriações e representações singulares de um espaço nunca completamente territorializado. As diferenças entre ambas as esferas, desse ponto de vista, não ocultam o ímpeto e a multiplicidade das relações e tensões entre ambos conceitos, campo/cidade e rural/urbano.

As contradições da cidade, - ao mesmo tempo definida geograficamente, mas comportando o múltiplo e o diverso - encontram seu lugar em ruas, calçadas, praças, transportes públicos, centro comerciais, onde tudo ainda está para ser visto e problematizado. O urbano se recria e se desenvolve nesses espaços constituindo a morfologia social presente na dinâmica da cidade. Assim, o espaço público que emergiu como emblema basilar da vida moderna expõe, formula e constrói, de certa maneira, o urbano contribuindo para que essas estruturas “instáveis” estabeleçam situações, ritmos, confluências na vida cotidiana moderna.

Os processos de industrialização e urbanização introduziram novas formas de organização espacial, social, econômica e política no mundo com o crescimento das cidades, num ritmo cada vez mais acelerado. Consequência da industrialização, a forte migração da força de trabalho oriunda do campo rumo aos centros de atividade fabril, que se encontravam em franco desenvolvimento, contribuiu para a explosão demográfica nas cidades atraindo e produzindo, simultaneamente, efeitos positivos e negativos entre uma crescente população que teve de enfrentar os recursos econômicos e ambientais limitados.

Como já se destacou, tematizada pela literatura ao longo dos séculos, a exploração da cidade e de seus espaços se tornou um importante meio de compreender e representar os complexos e contraditórios processos de modernização, que tiveram na cidade o seu lugar privilegiado. A literatura brasileira apresentou, desde os primeiros romances publicados, ambientações na cidade. A produção romanesca se construía *pari passu* à construção da própria identidade nacional.

Os contrastes entre campo/cidade e rural/urbano foram representados na literatura brasileira, principalmente, nas vertentes de ficção regionalista e urbana que se desenvolveram no século XIX e início do XX, uma literatura que procurava retratar um país que queria ser visto como diferente da metrópole, mas que copiava seus padrões ao atribuir uma visão de estabilidade e inocência ao rural em contraponto a agitação e vitalidade do urbano. A industrialização emergente nesse período vai impulsionar a ficção, cada vez mais, para as cenas da vida urbana, marcadas constantemente por problemas de ordem social, política e econômica.

Dentre as principais mudanças estimuladas pela industrialização e modernização do Brasil, no que interessa à literatura, destaca-se a introdução do país no capitalismo avançado além de reformas urbanísticas realizadas pelos “donos da república” sob o pretexto de reconstruir espaços modernos e civilizados. Inspiradas nas reformas das cidades europeias ocorridas no final do século XIX, as transformações impostas no espaço urbano da capital da jovem República Brasileira, já no início do século XX, revelaram um projeto de modernização pelo alto, segregando a parcela mais humilde da população para espaços periféricos, negando-lhe o acesso e o usufruto da cidade que se modernizava.

Essas mudanças, junto com outras transformações que foram ocorrendo no decorrer do século XX, causaram uma urbanização acelerada que afetava de maneira direta o desenho urbano, as relações sociais nas grandes cidades e nas experiências humanas. Ocorreram transformações paralelas nas obras de ficção baseadas na vida dos grandes centros urbanos, que procuravam uma forma de expressão mais adequada à complexidade da nova realidade. “A paisagem urbana torna-se, então, hegemônica e abarca agora quase todas as regiões do país, embora Rio de Janeiro e São Paulo se sobreponham como cenário privilegiado na escrita de autores brasileiros” (Cf. RUFFATO, 2013, sem paginação).

Nesse percurso histórico de transformações, cidade e campo se confundem, pois são arquetizados sobre um mesmo mapa, de um Brasil inserido na dinâmica da modernidade. Retratando a cidade para registrar as mutações pelas quais ela vinha passando não apenas no plano geográfico, mas também no social, histórico e imaginário; escritores modernistas, a exemplo de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Alcântara Machado, só para ficar com uns poucos exemplos, “cenarizavam em suas grafias os dramas urbanos do início do século XX, testemunhando e documentando o processo de modernização excludente instaurado no Brasil” (Cf. GOMES, 1997, p. 27). O espaço urbano continua seu protagonismo, acentuadas suas contradições, mais tarde, nas narrativas de Dyonélio Machado e João Antônio, por exemplo.

A modernização, como já se percebe desde os primeiros textos sobre a cidade, gerou metrópoles problemáticas, em crise constante, atravessadas pela violência, fragilização de valores, originando contradições sociais, resultando no desigual convívio dos que têm acesso à infraestrutura que os centros urbanos oferecem e aqueles que ficam à margem desse processo. Candido e Pellegrini (*apud* MENDES, 2015, p. 64) ressaltam que a mudança drástica das grandes metrópoles brasileiras ocorreu a partir das décadas de 1960/1970, por meio do avanço da técnica, da urbanização e do capitalismo

provocando alterações no universo cosmopolita e no perfil de vida das pessoas que vivem nele. Essas transformações foram traduzidas no cinema brasileiro dos anos 1960 e nas narrativas de Rubem Fonseca, Roberto Drummond, entre outros, em que figuravam temas como as lutas contra repressão e tortura, a vida na clandestinidade e conflitos sociais entre pobres e ricos nas metrópoles, apresentando uma “cidade cindida” em centro e em periferia, favelas e asfaltos. Nessa ótica, a literatura refletia uma nova configuração urbana, com um novo desenho da sociedade, sendo a cidade o polo, simultânea e contraditoriamente, de atração e de repulsa.

Os estudos recentes sobre a cidade têm dado grande ênfase aos processos intensificados de globalização que, além de integralizar mundialmente a rede econômica e política global, junto com o desenvolvimento da urbanização e da industrialização, geraram novos efeitos. Entre eles, o crescimento exponencial das cidades, multiplicando-se as grandes metrópoles e suas divididas regiões, intensificação das desigualdades sociais aprofundadas pelas excludências de mais diferentes ordens. Assim, a passagem da cidade à megacidade vem nos tempos contemporâneos como “cidade global”, cujos traços identitários e as marcas fixas dos localismos se fluidificam, propiciando o surgimento de espaços móveis, de trânsito e circulação rápida. Dessa forma, as fronteiras dos centros urbanos estão cada vez mais fluidas de modo a afetar as estruturas sociais, científicas e culturais. Essa fluidez “possibilita pensar a cidade não mais a partir de uma única visão centrada e excludente, mas como um todo descentrado e visto sob as mais diversas perspectivas e características” (Cf. BOTTON, 2018, p. 3907).

A ficção brasileira contemporânea se caracteriza pela convergência de múltiplas expressões artísticas, com uma diversidade de propostas, partilhando uma variedade de recursos. Uma diversidade de escritores de diferentes lugares e épocas, consagrados como Moacyr Scliar e Nélide Piñon, e escritores jovens e iniciantes na literatura, como Ferréz e Daniel Galera, compartilham o espaço da indústria cultural e do mercado editor, mesmo que parcialmente. A ficção literária mais contemporânea, assim como outras produções ligadas ao cinema e às artes plásticas, elegem o urbano como espaço quase que exclusivo. Nesse sentido, pode-se afirmar que “a ficção brasileira da contemporaneidade tem suas raízes no solo urbano, no contexto atual do país cuja feição predominantemente rural foi substituída pela vida agitada e violenta que caracteriza suas grandes metrópoles” (CURY, 2008, p. 9).

Tal espaço, então, mesmo que já integre nosso cenário artístico há décadas, exacerba-se nas manifestações contemporâneas, estruturadas em abordagens sobre a

potencialização da violência urbana e da pobreza, retratando o mundo das drogas, dos personagens migrantes e do universo dos marginais. Nos últimos anos, tal exacerbação pode ser flagrada em produções de escritores oriundos, principalmente, de espaços excluídos socialmente, como Paulo Lins, Ferréz, Conceição Evaristo, para citar alguns exemplos, que passaram a encenar a favela de forma diferente da qual era tradicionalmente abordada na literatura, agora apresentando-a como lugar constituinte da cidade e não mais apenas aquela visão cindida. O que se pode marcar, no entanto, como mais importante é o lugar de enunciação dessas narrativas. O sujeito periférico assume nelas um lugar de fala, como foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho. Não se trata mais do intelectual/escritor que fala “pelo” outro periférico, mas é esse outro que assume a narrativa, sem mediação, embora a assunção desse lugar de fala não se dê sem contradições.

Pode-se destacar também que, com a globalização acelerada e o desenvolvimento de novas tecnologias, transformou-se a maneira de transitar no solo urbano, modificando significativamente a forma de ver e entender a nova realidade das metrópoles contemporâneas, constituídas por cenários largamente *deslocalizados* (Cf. GOMES, 1997).

Desse modo, já não é mais possível a apreensão da vida urbana à maneira do clássico personagem baudelairiano, o *flâneur*. A vida na cidade foi progressivamente se tornando mais agitada e violenta, afetando a atividade de *flanar*, uma vez que a deambulação, sua prática primordial, ficou comprometida.

Quando as revoluções industrial e burguesa impulsionam transformações profundas nas principais cidades europeias, vamos encontrar na civilizada e cosmopolita Paris, capital do século XIX, Charles Baudelaire despetalando as suas flores do mal. O poeta francês surpreendeu nesse momento de transformações urbana e social com uma nova e insuspeitada beleza artística dissonante e impessoal, metade eterna e metade transitória, a beleza da própria modernidade (Cf. ESPÍNOLA, 2018, informação verbal)²⁴.

O *flâneur* foi uma das primeiras figuras propícias para apreender as profundas transformações que o espaço público parisiense sofria no bojo dos processos de industrialização e urbanização. Este personagem, como assinala Walter Benjamin (2000, p. 56) tinha na *flânerie* o modo de apreensão do espaço citadino e procurava nas suas perambulações uma nova percepção da metrópole (já influenciada pelo capitalismo), tomando-a como fonte de inspiração. Com olhar subjetivo, ele lia a cidade, bem como

²⁴ Palestra " As cidades de Ferreira Gullar: São Luís e Rio ", de Adriano Espínola, realizada em 24 de abril de 2018, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uCAQhGleA00&t=324s>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

seus habitantes, procurando decifrar os seus sentidos, mapeando a modernidade. (Cf. CURY, 1996).

Com o passar dos séculos, o avanço da técnica e da urbanização provocaram mudanças profundas nos campos políticos, sociais e, conseqüentemente, na forma de ver e entender a nova realidade. Apesar da globalização acelerada e do intenso desenvolvimento das tecnologias que afetaram a maneira de transitar no solo urbano, os traços da flânerie canônica encontram lugar, ainda que de forma diferenciada, na metrópole contemporânea, na figura de um novo flâneur que se adequa às demandas dos dias atuais (Cf. TRAJANO, 2014, p. 91). A mobilidade é uma característica inerente ao mundo pós-moderno. Diariamente milhões de pessoas transitam em diferentes espaços e de diversas formas: a pé, por meio de transportes, individuais e coletivos ou até mesmo virtualmente; atendendo às necessidades de emprego, escola, universidade, lazer. Dessa forma, as fronteiras dos centros urbanos estão cada vez mais fluidas, afetando as esferas sociais, científicas e artísticas.

Outra particularidade importante relativa à prática de flunar na pós-modernidade, e que tem merecido algumas discussões recentes no âmbito da crítica literária é o fato da realidade contemporânea ter criado o que o antropólogo Marc Augé denominou “não-lugares” (Cf. AUGÉ, 1994). O conceito enfatiza que muitos espaços dos dias atuais, aqueles caracterizados pelo intenso fluxo e trânsito, conferem, digamos assim, uma não-identidade aos sujeitos que os atravessam. Contrapondo-se ao “lugar antropológico”, aquele definido pela sua marca histórica, relacional e identitária, os não-lugares se estabelecem na supermodernidade como espaços de passagem constituídos para uma certa finalidade (como, por exemplo, os aeroportos, ônibus, aviões, trens, hotéis, dentre outros), cujas relações são pautadas pelo caráter do efêmero, em que se vive no tempo presente (absoluto), marcado pelos horários de “saída” e de “chegada”, não concedendo espaço à história e às possibilidades de construções identitárias socioculturais estáveis.

Os espaços do não-lugar ganham destaque na supermodernidade em virtude de sua multiplicação pelo mundo (o que acaba por uniformizar as cidades nesse processo de globalização) e ao aumento do fluxo de pessoas que transitam nele diariamente. Dessa forma, “na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e o não-lugares misturam-se, interpenetram-se” (AUGÉ, 1994, p. 98), o que, por sua vez, faz com que os espaços do não-lugar estejam presentes, de forma intensa, na literatura brasileira contemporânea do início do século XXI (Cf. TRAJANO, 2014). Como diz

ainda o antropólogo, porém, e como se pode depreender da citação acima, tais não-lugares nunca se apresentam inteiramente desubjetivados.

Falando também sobre as novas significações de espaço na ficção, assim se expressa Tânia Pellegrini sobre a degradação dos espaços urbanos contemporâneos:

[...] o espaço urbano ficcionalizado passa, gradativamente, a abrigar significados novos, ampliando o seu espectro simbólico, hoje já muito diferente daquele das origens. De cenário que funcionava apenas como pano de fundo para idílios e aventuras, *locus amenus*, foi aos poucos se transformando numa possibilidade de representação dos problemas sociais, até se metamorfosear num complexo corpo vivo, de que os habitantes são apenas parte, a parte mais frágil, admitamos, cujas vozes são as menos audíveis na turbulência das ruas. Na verdade, esse corpo vivo, criado pela ficção, com raras exceções, vem se revelando cada vez mais como *locus horribilis*, que corresponde às nossas condições econômicas, sociais e políticas, neste início de século tão cheio de presságios de todas as dimensões (PELLEGRINI, 2002, p. 369).

Essas considerações iniciais são importantes para as reflexões que aqui se pretende sobre as narrativas de Geovani Martins. Nesse sentido, cabe, então, indagar como o imaginário sobre a cidade, em específico a cidade do Rio de Janeiro, é retratado na obra de Martins, tendo em conta todos esses processos e transformações pelas quais as grandes cidades passaram e afetaram os modos de viver em sociedade. Os contos do escritor carioca são terrenos férteis de representações associadas a práticas culturais, à utilização de uma linguagem própria das periferias do Rio de Janeiro, especialmente por grupos mais jovens (Cf. CADILHE, 2018, p. 47). As histórias criadas pelo autor dão vida a várias vozes que, apesar de relacionadas a um mesmo espaço físico, mostram-se na sua diversidade (e mesmo contraste) leituras múltiplas da cidade, além da construção de uma noção profunda de experiência de urbanidade. São narrativas curtas, que às vezes se aproximam de um diário íntimo das vivências das personagens na cidade, às vezes com características de uma espécie de estudo de caso da personagem, na tentativa de compreender as tensas relações sociais no espaço urbano.

Alfredo Bosi, em *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*, já destacava que o caráter *proteiforme* do conto lhe possibilita assumir variadas formas, podendo ser “ora o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem” (BOSI, 2008, p. 7).

Esse caráter plástico do gênero confere ao conto “[...] ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (BOSI, 2008, p. 8). São situações as mais variadas e que vão desde conflitos sociais entre pobres e ricos nas metrópoles, a retratação da violência e da morte,

até a solidão e outros dramas urbanos que são encenados em narrativas curtas e que assumem relevância no cenário atual brasileiro.

De acordo com o estudioso, o conto onde predomina o estilo urbano tem, “como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. Há também bairros centrais, ou quase, que abrigam uma gente flutuante e marginal” (BOSI, 2008, p. 18). Além disso, a brevidade do gênero conto afeta todos os elementos da narrativa, na forma como o narrador arquiteta e compõe as cenas e as ações das personagens.

Nádia Gotlib em *Teoria do conto* (1987) propõe uma retrospectiva do gênero literário no mundo ocidental buscando compreender suas origens e as transformações pelas quais passou até chegar à modernidade. Para a pesquisadora, o gênero que conhecemos atualmente teve origem nas histórias orais populares. A escrita possibilitou a constituição, concatenação dos elementos formais da composição do conto. Nádia Gotlib cita o escritor argentino Julio Cortázar que apresenta uma comparação entre literatura e as artes visuais para diferenciar o conto do romance: para ele o romance se aproxima do cinema pois é composto pela sequência de pequenas histórias e cenas que juntas compõem um todo significativo, enquanto o conto se aproxima da fotografia, pois faz um recorte específico de uma cena ou situação sendo que “os limites do que se recorta devem revelar uma realidade mais ampla” (GOTLIB, 1987, p. 67).

Ricardo Piglia em suas *Teses sobre o conto* (2004) afirma, logo na primeira tese, que um conto clássico sempre conta duas histórias: narra uma situação em primeiro plano e constrói em segredo a segunda história, ou seja, “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 90). Nas análises dos contos contemporâneos muitos estudiosos “atualizam” a primeira tese de Piglia afirmando que “[...] não há uma história evidente e uma segunda história, secreta — jamais fragmento”, mas sim “[...] o encontro de diversas histórias possíveis pelos limites que a narrativa apresenta” (RODRIGUES, 2011, p. 251). Já em “Novas teses sobre o conto”, o estudioso dedica sua análise à conclusão e ao desfecho de um conto. Para ele, “os finais são formas de encontrar sentido na experiência. [...] O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história [...] mas de uma figura que faz parte da trama.” (PIGLIA, 2004, p. 100). Piglia constata que “na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida.” (PIGLIA, 2004, p. 114).

A escolha pelo gênero, confere ao texto de Geovani Martins concisão e tramas bem urdidadas, uma vez que a história narrada sempre guarda outras narrativas embutidas, um discurso latente de denúncia e posicionamento efetivo de defesa do marginalizado.

Como foi discutido no capítulo I desta dissertação, na contemporaneidade, escritores da periferia das grandes cidades buscam frequentemente assumir o discurso narrativo sobre suas realidades, ressignificando a entrada em cena, como protagonistas, de personagens (e espaços) muitas vezes vistos pela sociedade como marginais, no sentido negativo dessa expressão, e de traços marcados pela excentricidade (no sentido etimológico do termo, “fora do centro”), seja das situações retratadas, seja da estrutura da linguagem adotada. São escritores que voltam seus olhares para *situações* que percebem nas zonas periféricas da cidade, no cotidiano de pessoas comuns, retratando as suas vivências num espaço marcado pelas desigualdades sociais, raciais e pela violência tanto da polícia quanto do tráfico, como também da vida em comunidade ligada aos laços afetivos com os amigos, com a família.

Geovani Martins, pois, enquanto escritor urbano, promove uma leitura da cidade privilegiando a visão da favela. Suas narrativas propõem uma experiência subjetiva do espaço urbano, através do caminhar de sujeitos favelados. Tais sujeitos, ao assumirem um discurso narrativo que enfoca suas realidades, simultaneamente apresentam formas alternativas de ver e representar o urbano e a vivência humana na grande cidade, possibilitando uma aproximação empática do leitor. São, muitas vezes, marginalizados por sua cor e por residir num local estigmatizado pela criminalidade e violência e, em função dessa realidade negativa, são comumente vistos como tendo propensão ao crime, além de outros estigmas que acompanham a população da periferia em diversas situações sociais.

Ao mesmo tempo, os contos apresentam narradores caracterizados por uma visão empática com os personagens periféricos, enxergando o ser humano onde muitos só veem um “caso de polícia” ou, na melhor hipótese, uma “questão social”, conforme aponta Conde (2018). Assim, sua visão permite, simultaneamente, a identificação e o estranhamento de um mundo que está ali, em alguma medida, compartilhado por todos, mas cercado por muros sociais quase intransponíveis (Cf. GONÇALVES, 2018).

André Botton (2018, p. 3908), em seu estudo sobre a representação da favela nos contos de *O sol na cabeça*, afirma que o autor questiona e denuncia o contexto social das margens das grandes cidades e propõe reflexões sobre o cotidiano da periferia brasileira. E acrescenta em outro trabalho que:

Geovani Martins trata, em suas narrativas, do cotidiano da favela de modo direto e sem julgamentos. O seu narrador está preocupado em registrar as vidas das personagens que circulam pelas favelas cariocas de forma que aproxima e dialoga com o leitor. O livro de contos é cheio de depoimentos sobre a realidade que muitas vezes está distante daquele que lê, mas graças à maneira com que estão escritos, permite que o leitor se aproxime dessa realidade (BOTTON, 2019, p. 50).

Em relação ao estilo do escritor, Botton destaca, ainda, que fica evidente nas narrativas que a representação da cidade carioca ocorre a partir de narradores jovens em movimento pelas vias urbanas do Rio de Janeiro. “As descrições físicas dos locais por onde os narradores dos contos [...] circulam vão além de apenas ficcionalizar esses espaços, mas são representações dialógicas entre narrador-espaço” (BOTTON, 2018, p. 3907), à medida que o Rio de Janeiro se constitui um *locus* subjetivo e intrínseco de cada personagem.

Situando a obra de Geovani Martins no contexto da produção literária de escritores que se dedicaram a ficcionalizar os espaços periféricos da cidade, no rastro de uma tradição que se iniciou no final do século XIX, a exemplo de Manuel Antônio de Almeida, com *Memórias de um Sargento de Milícias* e Aluísio Azevedo, com muitos de seus romances. Nos séculos XX e XXI, com dicções e abordagens diferentes, tal tradição teve continuidade com escritores como João do Rio, Lima Barreto e Rubem Fonseca, esse último um marco na representação da violência urbana carioca. Botton (2019) distingue duas tradições que representam, ao longo da história da literatura brasileira, os espaços periféricos e seus personagens registrando que “a marca de distinção entre elas relaciona-se à origem dos autores, uma vez que há aqueles que são oriundos da favela e outros que apresentam a sua visão de fora para esse espaço” (BOTTON, 2019, p. 36). A diferença fundamental, segundo o estudioso, está na relação que o escritor vindo da periferia mantém com os espaços e sujeitos representados, pois as produções artísticas são moduladas pelas suas vivências pessoais além de “que produzem sua ficção a partir do seu cotidiano e que aproxima tanto realidade quanto representatividade” (BOTTON, 2019, p. 42). Como foi apresentado no capítulo I.

Destaca-se, nessa tradição, o caráter inovador de Lima Barreto na inserção do espaço urbano marginalizado na literatura brasileira (Cf. ORNELLAS, 2010, p. 9). O grande romancista carioca da 1ª República, que viveu grande parte de sua vida na ambiência dos subúrbios cariocas, se dedicou em seus escritos a falar sobre locais específicos da geografia da cidade: os subúrbios das classes de trabalhadores e o seu ir e vir da labuta diária, focalizando, principalmente, as ruas e os locais públicos em que

transitavam as personagens, num momento em que o Rio de Janeiro era o centro da vida política e cultural do país e estava em plena reforma urbanística. A história da urbanização da cidade do Rio de Janeiro se condensa na imagem de uma constante tensão entre o plano ideal, estático e sincrônico e o processo real, dinâmico e diacrônico de conformação da cidade. A cidade real, em comparação com a ideal, se deformava pela suburbanização periférica e a progressiva segregação geográfica e social no espaço citadino.

O repertório de personagens suburbanos barretiano inclui Isaías Caminha, Augusto, Clara dos Anjos, o violonista Ricardo Coração dos Outros e muitos anônimos que frequentavam seus contos e crônicas, todos assinalados por constantes peregrinações pela cidade, com objetivos diversos, mas que contribuem para a composição dos cenários e tipos fundamentais para compreender o cotidiano da vida urbana do início do século XX. A produção literária de Lima Barreto abriu caminhos que depois foram trilhados por outros nomes de destaque na literatura brasileira. Posteriormente João do Rio, o cronista das ruas cariocas do primeiro decênio do século XX, se ocupa de uma gama de personagens, que vão desde os dândis que se distinguem por vestir-se segundo a última moda parisiense, até os marginais fumadores de ópio e crianças assassinas, prostitutas e coristas. João do Rio e Lima Barreto são intelectuais que operam sobre o mapa da cidade do Rio de Janeiro, selecionando, focalizando e retratando certas áreas através do caminhar das personagens no espaço urbano em desenvolvimento, denunciando as suas mazelas e apresentando pessoas que ficaram à margem do processo de modernização, produto do crescimento selvagem e desordenado da então capital do Brasil.

Já o Rio de Janeiro que emerge do texto literário na contemporaneidade se constrói na tensão entre os processos de globalização, os lugares e não-lugares, a violência exacerbada principalmente pelo narcotráfico, atravessado pelo múltiplo culturalismo e pela fragmentação do espaço/tempo (Harvey, 1989). Nesse sentido, a cidade carioca em Geovani Martins é tão complexa e multifacetada quanto o seu roteiro cotidiano. Os caminhantes de Martins, diferentemente dos de Lima Barreto e dos de João do Rio, saem pelas ruas em busca de algo pontual e específico e o seu percurso apresenta configurações do espaço urbano que situam a realidade dos marginalizados dos dias atuais. Exibindo diversos marginais em sua obra: desde o étnico e o social como também o psíquico.

O jogo entre realidade e ficção marca a narrativa de Martins. Por exemplo, os deslocamentos constantes das personagens têm um paralelo nos deslocamentos realizados pelo autor, que morou em diferentes favelas cariocas. Sua vivência nessas comunidades facultou-lhe a apropriação das singularidades desses espaços, não apenas na

representação do ambiente físico em que se deslocam as personagens, mas principalmente na estética entrelaçada das histórias e das vivências ficcionalizadas.

Há sempre uma personagem que desce ou sobe o morro da cidade. São prontamente registradas as diferenças e desigualdades sentidas por quem desce da favela em direção aos locais da cidade considerados como “nobres” e o abismo entre tais espaços vai se aprofundando com o desenvolvimento das tramas.

Rolézim, por exemplo, se insere de “forma radical em uma paisagem emblemática das favelas cariocas: o morro situado junto aos bairros das elites, moradoras dos prédios com vista para o mar” (Cf. MARZULO, 2005, p. 6). As personagens faveladas que descem do morro rumo à praia na Zona Sul estão sujeitas a todo tipo de preconceito e violência.

Há, por parte dos narradores e também do autor implícito, um olhar afetivo, compartilhado com os personagens pobres, os desprivilegiados do poder econômico e político, as crianças vulneráveis, o cotidiano subversivo das pichações, com os jovens que entraram para o mundo das drogas e, especialmente, um olhar afetivo para os espaços que eles habitam e pelos quais circulam: lugares prechos de discriminação, sofrimento, embora também de alegrias e manifestações de afeto. Esse olhar apreende ainda sentimentos conflituosos de amor, ódio, raiva, indiferença, balizados pelas experiências vividas pelo ser que habita esse espaço. Seus contos são um categórico retrato do ser humano em situações limite, tecido em parágrafos longos e densos, com uma ampla quantidade de adjetivações, fazendo surgir imagens que situam as personagens no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem. A configuração urbana do Rio de Janeiro penetra na estrutura do livro: acontecem muitas coisas ao mesmo tempo, tudo precisa ser dito simultaneamente, ocorre uma mimetização radical do que é a vida na cidade para um jovem da periferia.

As personagens de Martins geralmente percorrem os espaços urbanos que constituem a favela e o centro carioca, como becos, ruas, praias e morros, espaços já aqui mencionados. Ao se movimentarem pelos labirintos da cidade grande, acabam por representar emblematicamente a experiência desses sujeitos na cidade carioca do início do século XXI. Esses deslocamentos são deflagrados por razões diversas tais como sair de casa à procura de emprego, em busca da melhor maconha em uma favela vizinha, da vontade de se refrescar na praia, da tarefa de desovar um corpo no lixão, dentre outras. Os discursos são construídos a partir da ótica de jovens que percorrem a cidade a pé, de trem e de ônibus, acompanhados também de memórias e de outras histórias.

O próprio escritor, em várias ocasiões, afirmou que os deslocamentos que fez pelas favelas cariocas, seja por mudanças de casas ou visitas a esses locais, contribuíram para a composição dos cenários de suas narrativas, demonstrando que muitas dessas realidades ficcionalizadas foram por ele vivenciadas, e ainda, têm a favela como “locus social de um grupo produtor de discursos afirmativos sobre si” (BOTTON, 2018, p. 3897). Na perspectiva do autor “a periferia precisa ser tratada sempre como algo em movimento e que não pod[e] mais ser considerada sinônimo de favela. A favela hoje é centro, gira em torno de si, produz cultura e movimenta a economia”²⁵.

A disposição de um autor cuja trajetória pessoal, narrativa e estética representa esse estrato social marginalizado, confronta os limites de uma sociedade desigual econômica, social e culturalmente falando. Com isso, eleva essas narrativas ao *status* de registro da existência desses sujeitos contadas a partir da experiência vivida pela pessoa que habita e transita por esses espaços.

²⁵ REVISTA ÉPOCA. **Geovani Martins: como a favela me fez escritor**. Publicado em 06 de mar. 2018. Disponível em: < <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>>. Acesso em: 07 de out. de 2019.

2.2 O abismo entre o morro e o asfalto

Como foi apontado na seção anterior, as narrativas de *O sol na cabeça* apresentam espaços diversos, compostos pela dinâmica da movência de narradores e personagens pela cidade do Rio de Janeiro. É pertinente, portanto, eleger a Mobilidade – tão presente nas produções artísticas contemporâneas – enquanto categoria de análise como suporte para compreender a figuração dos espaços ali delineados.

As manifestações artísticas sob o signo da Mobilidade estão muito presentes nas produções contemporâneas. Valério e Silva (2013, p. 101), em seu artigo *Das raízes viajantes ao nomadismo imobilizador: escalas da mobilidade humana na literatura brasileira contemporânea*, com uma leitura crítico-analítica de quatro romances publicados no Brasil após o ano 2000, apontam que a “perspectiva da mobilidade mantém estreita convergência com modos específicos de se compreender a cultura contemporânea, agenciados principalmente pelos estudos pós-coloniais e multiculturais”. Mesmo não sendo nenhuma novidade ficcional:

[...] a recorrência de personagens desenraizados, exilados, viajantes cosmopolitas ou urbanos, migrantes e imigrantes configuram um quadro temático persistente também na literatura contemporânea. Tais narrativas tomaram o movimento como um lugar privilegiado de observação das relações humanas, que ocorrem a partir do encontro entre indivíduos oriundos de diversos espaços, ordens sociais, origens étnicas, tradições e orientações religiosas (VALÉRIO e SILVA, 2013, p. 103).

As mobilidades empreendidas pelas personagens de Geovani Martins são circunscritas a determinados espaços, tendo a favela como lugar de partida. Os deslocamentos são deflagrados por razões diversas, apresentando modos de se narrar a experiência de urbanidade exibindo a fragilidade da vida humana, a dureza do cotidiano, fazendo sobressair a imagem da cidade: suja, violenta, do caos e do medo como pode ser observado em *Rolézim*, conto de abertura do conjunto. A perspectiva da narração é a de um jovem morador da periferia em deslocamento pelas vias do Rio de Janeiro, desde a favela até à orla na Zona Sul. Na narrativa, vemos como uma ida de amigos à praia para curtir o dia de sol pode ter desdobramentos imprevisíveis, mobilizados por tensões sociais e políticas, criando uma cena dramática exposta de maneira peculiar pelo olhar em movimento do narrador.

O texto se inicia com o protagonista, que também é o narrador da história, descrevendo a sensação térmica que sentia dentro de casa, ao acordar, num dia de sol. Por meio de uma descrição detalhada, vai sendo construído um cenário tórrido, sufocante, ilustrado pelas metáforas empregadas: o vento que vinha do ventilador era tão quente que

se assemelhava ao “bafo do capeta” (MARTINS, 2018, p. 9), o calor era tanto que parecia que a “caxanga estava derretendo” (*ibidem*) e a sensação era de que ele estava “fritando dentro de casa” (*ibidem*).

Incomodado por tanto calor, o narrador decide sair de casa para encontrar seus amigos e juntos irem à praia para se refrescar: “Passei na casa do Vitim, depois nós ganhou pra caxanga do Poca Telha, aí partimo pra treta do Tico e do Teco. Até então tava geral na merma meta: duro, sem maconha e querendo curtir uma praia” (MARTINS, 2018, págs. 9-10). Para se chegar à praia, precisam utilizar o transporte público, devido a distância entre o lugar onde moram e o local de destino. Como não tinham dinheiro suficiente para pagar a passagem, os jovens resolvem dar o “calote”, ou seja, utilizar o ônibus sem pagar, infringindo a lei, para poder curtir o prazer da maconha e cocaína, do banho no mar, de poder olhar mulheres de biquíni, mesmo que a solução utilizada para burlar a adversidade implicasse alguns riscos como pegar “carona” na traseira do ônibus: “O piloto nem roncou quando nosso bonde subiu na traseira, o ônibus tava como, lotadão, várias gente, cadeira de praia, geral suado, apertado. Tava osso. O que salvou a viagem foi ficar marolando as orelha” (MARTINS, 2018, p. 11).

Fragmentos da memória vão sendo recuperados enquanto os amigos se deslocam até a praia. O narrador, ao observar os companheiros de viagem sob influência do efeito da cocaína, relembra a morte de um amigo de infância em decorrência de uma overdose, e como seu irmão, triste com o que ocorreu, o chamou para conversar e lhe aconselhar sobre quais drogas poderia usar para evitar que o mesmo acontecesse com ele: “aí o papo dele para mim, pra eu ficar só no baseado. Nada de pó, nem crack, nem balinha, esses bagulhos” (MARTINS, 2018, p. 10). Relembra também quando houve operação policial na favela e seu amigo, Jean, acabou morrendo em decorrência do conflito entre policiais e traficantes causando revolta nos moradores e aumentando o ódio do narrador em relação às operações policiais desorganizadas, sem nenhum preparo:

Sem neurose, gosto nem de lembrar, tu tá ligado, o menó era bom. Só queria saber de jogar o futebol dele, e jogava fácil! Até hoje vagabundo fala que era papo de virar profissional. Já tava na base do Madureira, logo iam acabar chamando ele para um Flamengo, um Botafogo da vida. Pronto! Tava feito! Mó saudade daquele filho da puta, na moral. Até no enterro o viado tirou onda, tinha umas quatro namorada chorando junto com a mãe dele. Esses polícia é tudo covarde mesmo, dando baque no feriado, com geral na rua, em tempo de acertar uma criança. Tem mais é que encher esses cu azul de bala. Papo reto. (MARTINS, 2018, p. 12).

A narrativa prossegue agora no momento presente, e os amigos finalmente chegam à praia, e tentam aproveitar “o sol estalando”, o mar, a maconha, porém naquela

época havia um reforço na segurança da orla carioca para evitar arrastões, e a presença da polícia inibiu qualquer tentativa dos jovens de acender um cigarro de maconha. Quando os “canas” finalmente saíram de perto deles, surge outro empecilho: ninguém tinha papel de seda para montar o cigarro, apenas os *playboys* que “olha pra tu tipo que com medo, como se tu fosse sempre na intenção de roubar eles” (MARTINS, 2018, p. 12), depois de procurar pela praia os amigos conseguem a seda com um vendedor de pulseiras e desfrutam do cigarro. Ao longo da narrativa, percebe-se a oscilação entre o prazer e o “perrengue”, como a vontade de ir à praia e a falta de dinheiro para a passagem, ou o desejo de fumar maconha e a presença da polícia e a falta de seda como empecilhos. Através da concisão no arranjo das frases é construída uma cena dramática dos sentimentos mobilizados pela presença de um grupo de jovens pobres na praia.

Tudo isso é narrado de modo procuradamente oscilante, entre a felicidade e a adversidade, modo que é tecido na narrativa para provocar a sensação de que a qualquer momento sucederá uma situação com desdobramentos imprevisíveis, tornando frustrante a experiência de um dia de sol na praia. É dessa maneira que se instaura o clímax do texto: quando o narrador e seus amigos decidem voltar para casa depois de aproveitar o dia, se deparam, perto da estação de metrô, com policiais que estão levando para delegacia todos os garotos sem carteira de identificação, sem dinheiro para passagem ou uma quantia a mais do valor cobrado.

A arbitrariedade da violência faz com que o narrador decida sair correndo para fugir da revista policial. Nessa corrida desesperada, começa a pensar que será morto, e sua mãe ficará sem nenhum filho no mundo, pois seu irmão, Luiz, que corria muito mais rápido do que ele, fora morto acusado de ser delator. Essa lembrança momentânea que o fez ter impulsos para escapar de uma consequência hipotética faz o narrador quase chorar de raiva, mas quando se vira para trás e percebe que o policial já tinha voltado sua atenção para os outros garotos, sente um alívio por ter conseguido escapar, pelo menos dessa vez. Ao longo da narrativa percebe-se também que a figura da mãe e do irmão é o elo afetivo que mantém o narrador em permanente autocuidado.

A linguagem utilizada para narrar o *rolê*, pela perspectiva de um de seus participantes, é marcada pela oralidade, combinada com as muitas gírias utilizadas por jovens, principalmente da região do Rio de Janeiro, contribuindo para a aproximação do leitor com o fato narrado, assemelhando-se a uma conversa entre amigos em que um deles está contando o que aconteceu, num jogo entre realidade e ficção. O título do conto, corrobora essas características. “Rolézim” se refere a um movimento de jovens

periféricos que querem redefinir e ocupar espaços antes destinados à camada mais favorecida da sociedade. Diminutivo de *rolê* ou *rolé*, *rolézinho* é uma gíria amplamente difundida nos espaços urbanos e expressa a prática de passear pela cidade.

Essa gíria não é nova no contexto brasileiro, mas desde o ano de 2012 vem ganhando destaque na mídia nacional por causa do aumento dessa prática e seus desdobramentos sociais e políticos. Os *rolézinhos* de hoje são organizados, principalmente, por meio de redes sociais, e tomam proporções gigantescas podendo reunir, em um só *rolê*, centenas de jovens em locais como praças, *shoppings centers* e parques. Na cidade de São Paulo foi onde esse fenômeno social se expandiu, sendo uma reação por parte de cantores de *funk* e seus admiradores a um projeto de lei na Câmara dos Vereadores de São Paulo que pretendia proibir a realização de baile *funk* na cidade. Mesmo com o veto do prefeito a esse projeto, os jovens, na sua maioria oriundos da periferia, continuaram a marcar encontros principalmente em *shoppings* e outros centros comerciais, tendo este movimento se espalhado para as outras grandes metrópoles do país. Geralmente, quando chegavam ao local de encontro, essas pessoas passeavam, tiravam fotos, namoravam, cantavam e dançavam músicas do gênero *funk*, especialmente o de ostentação que é marcado por letras que exaltam o consumo exacerbado, como aquisição de carros e roupas de grife refletido no consumo dos próprios cantores e fãs desse gênero musical. Essas ações demonstram uma reação da juventude periférica às restrições legislativas em relação à utilização dos espaços urbanos, reivindicando o acesso ao lazer, à cultura e às comodidades que esses lugares oferecem.

Se para os jovens *funkeiros* o *shopping* é cena para encontros descontraídos e, ao mesmo tempo, um local de manifestação política, para os lojistas e clientes essa ação se configura como uma “invasão”, com potencial de se transformar em ato de vandalismo, arrastões, furtos e danos às lojas. Administradores de *Shoppings* se sentiram no direito de decidir quem pode entrar no estabelecimento e, através de liminares judiciais, conseguiram impedir a realização dos *rolézinhos* com o argumento de que colocavam em risco a segurança de trabalhadores e clientes que frequentam os estabelecimentos comerciais, podendo até ter repressão policial aos jovens que infringissem tal decisão.

As discussões em torno dos desdobramentos da prática do *rolézinho* e a repressão a esse ato levantaram um debate que está no cerne da organização social brasileira: o preconceito e a discriminação racial e social. Esses jovens que, em todos os sentidos, estão à margem da sociedade, estão sendo proibidos de entrar em espaços públicos e privados de lazer, como são os *shoppings centers*. A situação expõe as várias contradições

da sociedade brasileira: de um lado jovens querendo consumir e se divertir em espaços públicos e privados e, de outro, administradores e utilizadores desses espaços que se sentem “invadidos”, “inseguros” com a presença de pessoas que pretensamente ameaçariam sua segurança e o seu bem-estar, evidenciando tratar-se de uma sociedade extremamente violenta, desigual e discriminatória.

No conto de Geovani Martins, é essa a abordagem das contradições que configuram a vida urbana brasileira. Como resultado da carga de preconceito a que estão sujeitos por pertencerem a espaços periféricos e excluídos pelo poder público, as personagens, ao deslocarem-se para as areias da Zona Sul, passam a ser constantemente vigiadas e escoltadas pela polícia em nome do combate aos arrastões ou delitos que esses adolescentes supostamente estariam propensos a cometer:

O bagulho era que tinha uns cana ali parado, escoltando nós. Tava geral na intenção de apertar o baseado, e os cana ali. Esses polícia de praia é foda. Tem dia que eles fica sufocando legal. Eu acho que das duas uma: ou é tudo maconheiro querendo pegar maconha dos outros pra fazer a cabeça, ou então é tudo traficante querendo vender erva pra gringo, pros playboy, sei lá. Sei é que quando eu vejo cana querendo muito trabalhar fico logo bolado, coisa boa num é! (MARTINS, 2018, p. 12).

Na visão do jovem narrador, a polícia tem atuação ambígua: ao mesmo tempo que preserva a ordem pública, protege as pessoas, no cotidiano desse jovem também atua de maneira violenta e discriminatória fazendo com que ele e os amigos dela suspeitem sempre. Na narrativa, a polícia seria um filtro controlador do espaço que, apesar de público, não aceita igualmente a todos, com reflexos na população que frequenta a praia, pois ela se sente amedrontada pela presença de jovens oriundos da favela: “Aí, quando chegou o Tico mais o Poca Telha pra pedir um bagulho pra eles, na humilde, ficaram de neurose, meio que protegendo a mochila, olhando em volta pra ver se não num vinha polícia” (MARTINS, 2018, p. 13).

O fenômeno dos *rolézinhas* pode ser visto como uma forma dos jovens reivindicarem seu *direito à cidade*, expressão que dá título ao livro de Henri Lefebvre (1968) no qual defendeu que toda a população deveria ter acesso à vida urbana, com garantia ao trabalho, à educação, à moradia, à saúde, à vida de forma democrática.

O direito à cidade faz parte de um pensamento utópico de cunho e de conteúdo revolucionários. Lefebvre vai buscar uma restituição crítica da utopia marxiana, pretendendo uma retomada da noção filosófica do homem com potencial de se tornar sujeito de sua própria história (a ser alcançada ainda pela superação do capitalismo), debatendo e prolongando para o século XX a obra de Marx escrita no século XIX. Com

base nos estudos de A.F. Carlos (2019) sobre a obra de Lefebvre trilharemos a discussão a seguir.

O teórico francês chama a atenção para o desenvolvimento da cidade ao longo dos tempos. A cidade aparece na história como centro de vida social e política, das atividades econômicas, dos circuitos das trocas, lugar da acumulação da riqueza e do valor de uso associado ao consumo (Cf. CARLOS, 2019). A cidade é considerada como uma obra de arte. Segundo Lefebvre, este era o panorama da Europa ocidental durante os séculos XVI e XVII, com o estabelecimento dos comerciantes enquanto classe dominante, e um crescente acúmulo de riquezas que acabaram por gerar profundas metamorfoses na prática social e na cidade provocando um novo processo social conhecido como industrialização. Lefebvre enfatiza mesmo que uma “crise gigantesca”, fruto de uma “mudança radical”, tem lugar na cidade (LEFEBVRE, 2001, p. 7).

A compreensão de *O direito à cidade* passa pelo fato de que ela se transforma em produto, uma vez que com a industrialização, o uso e o valor de uso, que eram determinados de acordo com sua utilidade, passam a estar subordinados ao valor de troca, medido pelo tempo gasto na produção das mercadorias. Além disso, a cidade começa a crescer ultrapassando seus limites, espalhando-se pelos subúrbios, é o momento da produção industrial se expandindo como implosão e explosão da cidade (Cf. CARLOS, 2019), provocando a urbanização como produto do processo de industrialização.

Paradoxalmente, nesse período em que a cidade se estende desmesuradamente, a forma (morfologia prático-sensível ou material, forma de vida urbana) da cidade tradicional explode em pedaços. O processo duplo (industrialização-urbanização) produz o duplo movimento: implosão-explosão, condensação-dispersão (estouro) já mencionado. É, portanto, ao redor desse ponto crítico que se situa a problemática atual da cidade e da realidade urbana (do urbano) (LEFEBVRE, 2001, págs. 77-78).

O direito à cidade faz um diagnóstico de seu tempo, uma análise do estágio do capitalismo e da luta de classes, mas agora com atenção para o caráter urbano, espacial dos processos sociais (Cf. COLOSSO, 2019). Lefebvre está diante de um mundo, de uma realidade do século XX em profunda transformação, a da realidade urbana em contínua expansão (Cf. CARLOS, 2019). Na primeira metade do século XX havia o modelo clássico da produção de mercadorias; já na segunda metade do século o processo de acumulação do capital incorporou novas esferas de acumulação, dentre elas a do espaço. Diante disso, Lefebvre vai concluir que o capitalismo continua se reproduzindo através do cotidiano, do urbano e do espaço.

A industrialização, que proporcionava a chave para entender o processo de urbanização no começo do século XX, como autora das transformações sociais, com o passar das décadas, gerou um novo significado que emergiu na segunda metade do século: uma sociedade eminentemente urbana. Desse modo, a problemática se desloca da questão industrial para a urbana. O prolongamento do processo de industrialização apresenta para Lefebvre uma nova hipótese: ao se desenvolver ela provoca a urbanização total da sociedade (Cf. CARLOS, 2019, p. 467). Essa é a tese do livro *O direito à cidade*, uma tese que parte de uma questão importante: a ordem espacial. A modernização traz contradições peculiares que residem, em geral, na implosão e na explosão das cidades e seus desdobramentos sociais (Cf. COLOSSO, 2019).

O tecido urbano começa, então, a se produzir, agora, de forma mais diferenciada. A cidade capitalista é desigual, e o desenvolvimento da urbanização produziu e aprofundou muitas das desigualdades e injustiças da cidade. É o momento em que a segregação passa a dominar os processos de produção da cidade (Cf. CARLOS, 2019), sendo ela programada e voluntária:

Observemos que há vários guetos e tipos de gueto: os do judeus e os do negros, mas também os dos intelectuais ou dos operários. A seu modo, os bairros residenciais são guetos; as pessoas de alta posição, devida às rendas ou ao poder, vêm a isolar-se em guetos de riqueza [...]. O fenômeno da segregação deve ser analisado segundo índices e critérios diferentes: *ecológicos* (favelas, pardieiros, apodrecimento do coração da cidade), *formais* (deterioração dos signos e significações da cidade, degradação do 'urbano' por deslocação dos seus elementos arquitetônicos), *sociológico* (níveis de vida e modos de vida, etnias, culturas e subculturas, etc.) (LEFEBVRE, 2001, p. 98).

Diante de tal conjuntura, Lefebvre aponta que a cidade se colocou ao longo da história como uma obra e é necessário restituir-lhe tal condição, mas como produção de uma nova realidade (Cf. CARLOS, 2019). A complexidade e a riqueza do urbano e da vida urbana se impõem sobre a ideia que reduz a cidade a uma função do *habitar*. O direito à cidade no sentido político mais profundo não se refere a um mero acesso ao espaço urbano existente, mas visa uma transformação nas relações sociais, nas práticas cotidianas, capaz de engendrar uma outra sociedade, o que o autor chama de sociedade urbana (Cf. COLOSSO, 2019, p. 258).

O direito à cidade não prevê, igualmente, uma transformação apenas no espaço urbano objetivado, mas nos próprios sujeitos que o engendram. Essa transformação é da ordem dos desejos e das necessidades, nas formas de fruição e gozo, dito mais propriamente, trata-se de romper com as formas de satisfação fixadas na propriedade e no acúmulo do capital (Cf. COLOSSO, 2019). Nesse sentido, o texto de Lefebvre

fundamenta práticas com as quais os sujeitos voltam aos centros urbanos para reivindicar essa transformação não apenas em termos argumentativos, mas com seus próprios corpos nos espaços urbanos (Cf. COLOSSO, 2019). Para a pesquisa desenvolvida nesta dissertação, esta conclusão do pensador é muito importante, uma vez que os “corpos periféricos em trânsito” dos personagens de Martins se impõem ao espaço urbano, reivindicando o direito ao espaço público, ao mesmo tempo que denunciam a exclusão e a violência de que são vítimas.

Lefebvre escreveu no século XX, numa realidade que se movia e que contraditoriamente se abre para o século XXI, e sua obra tem potência para analisarmos o mundo atual. A crise urbana, que pode ser lida como decorrente das desigualdades sociais e da extensão da segregação espacial, tem trazido à tona insurgências que se movem nos interstícios dessa realidade de coações e desigualdades em que vivemos (Cf. CARLOS, 2019).

Em suas reflexões sobre a obra de Lefebvre, o pesquisador Danilo Volochko (2018, informação verbal)²⁶ faz uma relação entre as discussões propostas em *O direito à cidade* com ações sociais que vêm ocorrendo na contemporaneidade, como as *ocupações urbanas* e que nós estendemos também ao movimento social *rolézinho*, ficcionalizado por Geovani Martins.

Existem diversos movimentos (de diferentes estratos da sociedade civil) que reivindicam espaços na cidade como seus de direito. Os sujeitos sociais que lutam para transformar a sua cotidianidade, ainda que no limite dos acessos à propriedade privada do solo, expõem conflitos sócio-espaciais urbanos que expressam disputas entre um sentido hegemônico da produção do espaço e outros de uso e apropriação. Observa-se nos últimos anos a proliferação de fenômenos como *ocupações urbanas* e *rolézinhos* como formas de luta pela realização do direito à cidade, pela retomada do uso do espaço da cidade pelo corpo, contra os espaços que se fecham para uso exclusivo de determinadas classes sociais.

Esses processos instauram, pois, uma posse, provisória embora, mas que nessa condição negam o sentido especulativo e abstrato do espaço. As *ocupações* e os *rolézinhos* buscam inaugurar um novo ritmo no espaço, de um espaço-tempo do corpo

²⁶ Palestra “Henri Lefebvre e a Utopia do Direito à Cidade”, de Danilo Volochko realizada em 18 de junho de 2018, no Instituto de Estudos Avançados da USP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VxmyOVw9Q-s&feature=emb_logo>. Acessado em 08 de setembro de 2019.

não mercantilizado; visibilizam, portanto, privações e conflitos identificados com a totalidade da vida na cidade e iluminam práticas sócio-espaciais que almejam a construção de um outro espaço vivido, transcendem o presente e presentificam utopias. Ocupar é uma forma de reivindicar a cidade contra os cerceamentos da sociabilidade capitalista, é uma crítica em ato às externalidades da modernização que produz um cotidiano que tangencia a inviabilidade para determinados segmentos sociais. As *ocupações* e os *rolézinhos* no espaço urbano representam, em resumo, uma luta política pelo espaço e vão apontar, mesmo que de modo efêmero, um projeto de superação radical da sociabilidade excludente do capitalismo (Cf. VOLOCHKO, 2018).

No conto, o ato de divertir-se fora dos limites do “gueto” se configura como uma apropriação dos valores simbólicos da cidade carioca e também dos seus espaços físicos. O cerceamento do espaço público a sujeitos oriundos da favela, atribuindo a eles uma tendência a cometer delitos, revela os preconceitos social e racial crônicos da sociedade brasileira:

A convivência lado a lado entre moradores de favelas e bandidos tem favorecido a naturalização da associação, quase imediata, entre favela e criminalidade violenta, reforçando a noção de que dela emanaria uma suposta “cultura da violência” que atribui a seus moradores uma subjetividade propensa ao crime (ALMEIDA, 2016, p. 142).

O texto apresenta o problema da violência no espaço urbano da zona sul, uma vez que o consumo e a comercialização de drogas associados comumente à favela também ocorre na praia onde sujeitos, à espreita, aguardam o contato de outros jovens para estabelecerem o negócio ilegal. As drogas são retratadas de maneira natural e comum ao cotidiano das personagens, tendo como exemplo o fato do próprio narrador de *Rolézim* ter começado a fumar maconha com dez anos; seu amigo Teco às vezes ajudava a embrulhar os papétes de drogas na favela e todo o grupo que vai à praia utiliza algum tipo de entorpecente. A violência, inerente ao espaço urbano e correlacionada à comercialização de drogas ilícitas, vem composta muitas vezes por uma nota de ternura, ligada à afeição pelos amigos, aos laços familiares e à recusa da assunção da condição de vítima. Por exemplo, quando os amigos viram crianças roubando os *playboys*, aqueles que negaram a seda, e ficaram torcendo para que os menores não fossem pegos pela polícia:

[...] os *playboy* que fez miserinha de seda tavam tirando foto, pagando de divo no bagulho. Quando foram ver, não viram nada. Dois menó passou voado e levaram as mochila com tudo dentro. Depois se enfiaram no meio da praia lotada. Os play ficou de bucha, com o celular na mão, panguando. Aí passou mais um menó e levou o celular também. Achei foi bem feito pra deixar de ser otário. Eu e os menó rimo pra caralho da cara deles. Os comédia meteu o pé,

levando só a canga. Depois fiquei pensando nos menózim que saíram no pinote. Os menó era tudo rataria, mas o rasta já tinha dado o papo que a praia tava lombrada. Fiquei torcendo pra eles não cair na mão dos verme, tá ligado? (MARTINS, 2018, págs. 14-15).

Espiral, segundo conto do livro, também vai se inscrever no cerne dessas questões urbanas de segregação e discriminação sociais em que a violência e as drogas aparecem como sendo intrínsecas ao cotidiano das personagens e à cidade onde vivem. Essa narrativa quanto mais se desenvolve vai revelando a relação da favela com a cidade no Brasil contemporâneo como um conjunto de espaços sociais conflituosos, expondo que o contato constantemente se estabelece por meio da violência, em suas várias formas.

No conto, acompanhamos a investigação do narrador-protagonista que desde a infância estranhava a forma como era olhado pelas pessoas nas ruas da Zona Sul e, agora, já adulto, se propõe a pesquisar o que as levavam a reagir de determinada forma ao encontrar com ele pelas vias urbanas do Rio de Janeiro. A narrativa parte da lembrança do olhar infantil que não compreendia o porquê de os meninos da escola particular, que ficava próximo onde estudava, tremerem de medo dele e senhoras segurarem firme a bolsa e atravessarem a rua com pressa só para não encontrarem com o seu grupo de amigos, logo eles que viviam fugindo dos moleques que eram mais fortes, mais corajosos e violentos. Não compreendia aquilo, porém gostava de intimidar.

A narrativa realiza um mergulho no universo psicológico da personagem, apresentando seus vários questionamentos e conflitos mediante o seu “estudo sobre as relações humanas”. Por seu desenvolvimento objetivo e detalhado, proporciona ao leitor uma certa proximidade com os fatos e possibilita acompanhar, junto com o narrador, a solidão, a dor e a obsessão que essa busca por respostas provoca. No trajeto diário entre periferia e centro, o narrador vai revelando os muros, metaforicamente construídos, que separam pessoas de classes sociais diferentes, mesmo estando em espaços que são próximos fisicamente.

O fato de morar em uma favela próxima à Zona Sul da cidade, para muitos, subentende que esses moradores também gozam de melhores infraestrutura e desenvolvimento social que aqueles moradores de outras favelas da Zona Norte ou Oeste, distantes geograficamente dessa parte nobre da cidade. O que o narrador-protagonista nos mostra com o seu caminhar pelas ruas entre a favela onde mora e a Zona Sul para onde vai para trabalhar é justamente o contrário. Por estarem tão próximos o morro e o asfalto ficam mais evidentes as diferenças sociais. Ao sair de casa rumo ao trabalho, a personagem vai apresentando os problemas de habitação na favela como a falta de

saneamento básico e o acesso precário à rede elétrica, além da presença de amigos de infância no tráfico de drogas. A passagem pela favela é descrita com gestos que indicam esforço para locomover-se: dividir o espaço da escada com canos, atravessar as valas abertas, encarar os ratos. Quinze minutos passados, depara-se com as ruas da Zona Sul com condomínios bem estruturados, enfeitados com plantas e planejados para dar conforto e abrigar famílias com poder aquisitivo que possibilita segurança e lazer:

As pessoas costumam dizer que morar numa favela de Zona Sul é privilégio, se compararmos a outras favelas na Zona Norte, Oeste, Baixada. De certa forma, entendo esse pensamento, acredito que tenha sentido. O que pouco se fala é que, diferente das outras favelas, o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto na Zona Sul é muito mais profundo. É foda sair do beco, dividindo com canos e mais canos o espaço da escada, atravessar as valas abertas, encarar os olhares dos ratos, desviar a cabeça dos fios de energia elétrica, ver seus amigos de infância portando armas de guerra, pra depois de quinze minutos estar de frente para um condomínio, com plantas ornamentais enfeitando o caminho das grades, e então assistir adolescentes fazendo aulas particulares de tênis. É tudo muito próximo e muito distante. E, quanto mais crescemos, maiores se tornam os muros (MARTINS, 2018, págs. 17-18).

Apesar da proximidade física entre essas pessoas, elas ocupam posições sociais bem distantes apontando as contradições inerentes a uma sociedade desigual como a brasileira. Os segmentos sociais marcados pela vulnerabilidade social apresentam maiores desvantagens no acesso à qualidade de vida, além de sofrerem preconceito pelo fato de serem oriundos de um espaço taxado historicamente como violento, como ocorre com o narrador-protagonista.

Na rememoração da sua primeira “perseguição”, o protagonista relata que tudo começou do jeito que ele mais detestava: de repente se assustava com o susto da pessoa que via nele uma ameaça e que não queria sequer dividir com ele o espaço do ponto de ônibus. Mas, diferentemente das outras vezes em que isso aconteceu, ele resolveu fingir interesse na bolsa da “velha”, que tremia de pavor, para ver que consequências adviriam de sua atitude. Assim se iniciou um jogo sádico pelas ruas em que a senhora saiu tensa à procura de lugar seguro para poder escapar do seu perseguidor, enquanto o narrador tentava entender as reações de ambos. As perseguições foram aumentando, sendo as “vítimas” diversas: jovens, mulheres, homens, adolescentes, todas elas, apesar da variedade, apresentavam um olhar que compartilhava o mesmo medo e o esforço de proteger algo considerado de valor. Essa prática de seguir as pessoas na rua gerou no narrador sentimentos conflituosos de culpa, nojo e solidão, ao mesmo tempo, um incômodo que aumentava cada vez mais com as reações de medo das pessoas ao estarem perto dele sem que desse qualquer motivo.

Com o tempo foi percebendo que precisava realizar uma espécie de pesquisa, se concentrando em apenas um indivíduo e sendo tanto cobaia quanto realizador, para poder compreender as reações de suas vítimas. Assim, passados alguns dias à procura, encontrou a pessoa ideal para ser seu objeto de estudo:

Mário é o nome dele. Consegui pescar essa informação observando de perto, próximo ao seu local de trabalho, enquanto ele cumprimentava seus conhecidos pela rua. Tem duas filhas pequenas, uma pela casa dos sete, oito anos, a outra com quatro, no máximo cinco. Não consegui descobrir o nome delas, pois, quando estava com a família, eu acompanhava de longe, pra não atrair suspeitas. Acabei batizando de Maria Eduarda a mais velha e Valentina a mais nova. Nomes compatíveis com suas carinhas de crianças bem alimentadas. A esposa dei o nome de Sophia. Olhando a partir de minha distância, pareciam felizes. No dia em que foram fazer um piquenique no Jardim Botânico, brincavam, comiam bolos, doces, observavam juntos plantas. Um verdadeiro comercial de margarina, com exceção da babá, que os seguia toda de branco (MARTINS, 2018, págs. 20-21).

Foram necessários três meses para que Mário percebesse que estava sendo seguido e desde então começou a apresentar preocupação e a estar cada vez mais tenso tentando até mudar sua rotina na tentativa de ludibriar seu perseguidor. Até que os dois, cobaia e pesquisador, entraram na jogada final da pesquisa. O narrador começou a seguir, como fazia nas outras vezes, e percebeu que Mário fez o caminho mais curto até o seu apartamento, diante da possibilidade do desfecho ambos demonstram uma tensão que os fizeram suar e tremer. Entretanto, o desenlace da narrativa deixa em aberto o que pode ter acontecido com as personagens e quais seriam as conclusões da pesquisa empenhada pelo narrador, deixando ao leitor imaginá-las: “Alguns minutos depois apareceu Mário, completamente transtornado, segurava uma pistola automática. Sorri pra ele, percebendo naquele momento que, se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma arma de fogo” (MARTINS, 2018, págs. 21-22).

A narrativa se aproxima de um diário de pesquisa em que o narrador-protagonista relata o seu experimento, expressando suas reflexões, ao mesmo tempo que se desenvolvem os fatos numa linguagem clara e objetiva, representada pelas palavras do campo científico como *pesquisa, experiência, cobaia, decifrar códigos, entender reações*. A descrição dos sentimentos de humilhação, raiva, vingança que o narrador exprime ao tomar sustos e perceber que a ameaça era ele, com o tempo, foi dando lugar à razão com um olhar cada vez mais científico, distanciado. Por seu turno, a rua, composta pelos *outros* que despejam esse olhar discriminatório sobre ele, se tornou um grande laboratório.

A palavra “espiral”, título do conto, refere-se, na matemática, a uma curva que gira em torno de um centro ora se afastando ora se aproximando dele de acordo com uma

determinada lei. Osman Lins, no romance *Avalovara* (1973), apresenta uma definição de “espiral” como metáfora de linguagem, definição profícua para a análise da narrativa de Geovani Martins:

A espiral, parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que os seus extremos, por inconcebíveis, tendem a unir-se. Seu princípio é seu fim e, além disto, quer como figura que imaginariamente avança para os centros, quer como figura que deles se distancia, é sempre uma espiral (LINS, 2005, p. 57).

Nessa acepção, a cidade carioca, centro da narrativa *Espiral*, se torna um espaço de tensões ao comportar vários extremos sociais que num momento ou outro entram em conflitos decorrentes da discriminação racial e social sofrida pelo narrador ao descer do morro para as ruas da Zona Sul. A cada volta da “espiral” em torno do eixo central da narrativa, em um jogo de sentido de ora se afastar e ora se aproximar, as tensões sociais vão se tornando insuportáveis tanto para Mário quanto para o narrador, aumentando o suspense para um desfecho fatalmente trágico.

Ao movimentar-se dentro da experiência do cotidiano citadino, o narrador vai compondo com o seu olhar um espaço urbano desigual constituído por uma sociedade permeada pela sensação de insegurança e de medo que a faz suspeitar de qualquer pessoa desconhecida na rua.

Zygmunt Bauman, em *Confiança e medo na cidade* (2009), discute sobre a nova configuração urbana que vem se definindo nas grandes cidades do mundo todo: “a forte tendência a sentir medo e a obsessão maníaca por segurança” (BAUMAN, 2009, p. 13). Ao apontar que os medos modernos tiveram início com a redução do controle estatal, atribuindo ao indivíduo o dever de cuidar de si mesmo, as relações sociais na cidade passaram a ser caracterizadas pela estressante sensação de insegurança ocasionada, sobretudo, pelo medo dos crimes e de quem os pratica, passando a suspeitar dos outros e de suas intenções, não havendo lugar para a confiança nas metrópoles (Cf. STIVAL, 2018). Ideia semelhante à de Arjun Appadurai (2009) quando aponta o medo como fundamento para a violência em larga escala no mundo globalizado atual, deflagrado por motivos culturais, fabricando toda uma geografia do medo e dirigindo a determinados povos e seus modos de vida a imagem de perigosos (Cf. APPADURAI, 2009, p. 14).

O retorno das “classes perigosas”, antes constituídas por gente “em excesso” e que com o tempo seriam reintegradas à “utilidade funcional”, agora, na sociedade pós-moderna, são aquelas classes excluídas da normalidade da vida social, pois são consideradas incapacitadas para a reintegração e não se tornariam úteis nem depois de uma reabilitação, a exemplo dos desempregados e criminosos, que “são indivíduos que

precisam ser impedidos de criar problemas e mantidos a distância da comunidade respeitosa das leis” (BAUMAN, 2009, p. 25). Em outro texto, *Vidas desperdiçadas* (2003), Bauman dialoga com esses conceitos e ideias ao aproximar o lixo, grande problema do mundo contemporâneo, ao lixo humano, aos excluídos socialmente. Nesse sentido, o lixo emerge como símbolo de um tempo repleto de figurações da marginalidade, das transformações de pessoas em resíduos humanos. Os excluídos, portanto, constituem a atual classe perigosa e as pessoas para se sentirem seguras na cidade recorrem a mecanismos diversos que visam atender à demanda do medo: contratam segurança particular, se mudam para casas e condomínios altamente protegidos por câmeras de vigilância, contratam guardas para proteger seus bens etc.

Mais ou menos do mundo inteiro, começam a se evidenciar nas cidades certas zonas, certos espaços – fortemente correlacionados a outros espaços “de valor”, situados nas paisagens urbanas, na nação ou em outros países, mesmo a distâncias enormes – nos quais, por outro lado, se percebe muitas vezes uma tangível e crescente sensação de afastamento em relação às localidades e às pessoas fisicamente vizinhas, mas social e economicamente distantes (BAUMAN, 2009, p. 25).

De acordo com o teórico, o quadro que emerge dessa descrição é o de dois mundos-de-vida separados, segregados. A figura do estrangeiro aparece como o máximo exemplo da segregação-exclusão espacial em relação ao medo do outro, do desconhecido que causa desconforto por não sabermos suas intenções e, portanto, não é digno de confiança.

As novas formas do urbano nas sociedades pós-modernas alteram profundamente a vida nas cidades; o sujeito sofre processo de anonimato e fragmentação diante da grande massa de pessoas que compõem a população urbana, promovendo a reificação das relações humanas nesses espaços. Tais aspectos encontram expressividade nos contos aqui analisados, os quais mostram como a presença de jovens favelados em espaços considerados de elite podem ocasionar atos de discriminação, mesmo que eles só queiram se divertir ou trabalhar, o que não impossibilita que a eles se direcionam medo, ódio e todo tipo de violência.

Em *Espiral*, o narrador-protagonista percebe a discriminação indisfarçável no olhar da classe média e decide assumir o protagonismo do temor que produzia involuntariamente nos residentes da Zona Sul em busca de compreender o porquê dele causar medo nessas pessoas ao transitar pelas ruas. Nesse abismo social, acompanhamos em uma espiral cada vez mais vertiginosa de tensões e conflitos, alimentados pela violência e pelo preconceito, a constatação de que vivemos em uma sociedade que

criminaliza pessoas pela cor, classe social e que veem no outro da favela um estereótipo do marginal.

As ruas da cidade contemporânea estão cada vez mais reservadas à circulação rápida, principalmente, de veículos, não se mostrando acolhedora à prática de caminhar, do *rolézinho* ou mesmo da flânerie, limitando-os a determinados lugares do espaço público; além disso, a rua é caracterizada pelo sentimento de medo e insegurança devido à volatilidade das relações humanas. Ainda assim, Martins utiliza a mobilidade de seus personagens como dispositivo narrativo para construir o espaço onde acontecem as cenas e como forma deles experimentarem e viverem o espaço urbano do Rio de Janeiro representando suas visões da cidade por meio de seus passos, sendo uma forma, também, de refletir o que é ser favelado.

Os conflitos nas narrativas não se restringem a critérios apenas de deslocamento geográfico, mas são resultante do cruzamento de fronteira social, dos muros que metaforicamente estão presentes na grande metrópole e tendem a segregar, a excluir cada vez mais os desfavorecidos socialmente, aqueles a que tem sido negado o acesso igualitário ao espaço urbano.

Lefebvre (2001) e Bauman (2009) apontam o papel dos urbanistas, das imobiliárias e dos responsáveis pelo desenho das cidades na contribuição para a segregação e a exclusão urbanas. Os condomínios fechados, ocupados por aqueles que temem a heterogeneidade social, se situam fisicamente dentro da cidade, porém social e idealmente estão fora dela. Com a associação da cidade ao perigo, há uma crescente prática de segurança como muros altos, cercas elétricas, guardas particulares com vários aparelhos tecnológicos para produzir a sensação de proteção na cidade. Conforme Bauman, esses e outros dispositivos de distanciamento criaram um novo tipo de espaço público: fragmentado ao extremo e no qual a desigualdade é um componente fundamental.

Nos contos vemos como a tensão que se criou com a criminalização desses jovens, durante os *rolézinhos* ou num dia comum na Zonal Sul, pode ter desdobramentos imprevisíveis que marcam para sempre a vida dessas personagens, alterando o modo como elas veem e se relacionam com a cidade e seus habitantes em determinados espaços. Na vida deles, são cotidianos os olhares de “medo”, “ameaça”, “de suplício”, diante do perigo construído, suposto, apenas pela presença de moradores de um determinado lugar, pulsando a engrenagem de uma perversidade maior, perpetrada por todo o corpo social.

A forma como são narradas a discriminação e a violência (em seus diversos matizes), como se disse, obedece à perspectiva desses jovens. No entanto, essa representação não se faz em um realismo puro, uma vez que os narradores apresentam como essa realidade os afeta e às personagens do conto, discutindo e problematizando a realidade da sociedade brasileira atual. Os contos também não constroem a imagem de um herói; são sujeitos comuns que narram suas experiências, sem hipocrisia ou fingimentos, não omitindo o consumo de droga, por exemplo, e nem fechando os olhos para a violência, onipresente nos espaços onde circulam, não escondendo o medo que sentem e não deixando de transparecer também os seus afetos e até uma ternura no olhar.

Os narradores vão, pois, figurando a cidade conforme os espaços que percorrem numa busca de afirmação de suas subjetividades excluídas. As narrativas vão se inscrever no cerne dessas questões urbanas sem um desenlace definitivo. O não reconhecimento da diferença, na redução da alteridade dos sujeitos subalternizados, as formas dramáticas de exclusão colocam esses indivíduos sempre em situação desprivilegiada (Cf. BOTTON, 2019, p. 25).

De acordo com Bauman, as pessoas perderam a capacidade de conviver com a diferença, pois sentem-se seguras quanto mais permanecem num ambiente uniforme, na companhia dos “como nós”. Já “os outros”, os alheios e incompreensíveis, tendem a parecer cada vez mais assustadores. Mas viver em uma “comunidade de semelhantes” não vai diminuir os riscos e muito menos evitá-los. Para Bauman, é preciso compartilhar o espaço e as heterogeneidades de seus habitantes para reduzir o medo na cidade: “a arte de viver pacífica e alegremente com as diferenças e de extrair benefícios dessa variedade de estímulos e oportunidades está se transformando na mais importante das aptidões que um cidadão precisa aprender e exercitar” (BAUMAN, 2009, p. 48). Tal constatação aproxima-se do sentido lefebvriano de *O direito à cidade* que envolve uma revolução urbana, que integra e supera a ideia de reforma urbana. O sociólogo francês não se refere a um mero acesso ao espaço urbano existente, mas visa uma transformação nas relações sociais nas práticas cotidianas capazes de engendrar uma outra sociedade, onde todos tenham acesso aos benefícios urbanos de forma igualitária.

Os contos de Geovani Martins retratam como o medo da violência e o desrespeito às diferenças têm se combinado, produzindo um novo padrão de segregação socioespacial. As personagens dos contos estão em constante movimento na cidade e na própria favela e nesse caminhar pelos espaços do urbano, vai se delineando a representação da realidade e do abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto. A

cidade aparece, assim, na visão desses narradores, como um espaço que comporta o múltiplo e o diverso, sempre em constante tensão.

2.3 Topografia afetiva: a favela enquanto *locus* identitário

As cidades podem ser vistas como turbilhões de afetos agitados. Afetos particulares, como raiva, medo, felicidade e alegria estão continuamente em ebulição, subindo aqui, diminuindo ali, e isso manifesta-se continuamente em eventos que podem ocorrer em uma grande escala ou simplesmente como parte da vida cotidiana.
(Nigel Thrift)

O objeto da análise consistirá nos imaginários construídos a partir das percepções subjetivas dos personagens martinianos – sempre em trânsito, muitas vezes enfasiados, marcados pelo consumo de drogas, pelo risco constante de morte, pelo cotidiano violento, mas sublinhado por vínculos identitários com o espaço – enquanto afetados pelos lugares percorridos e por aqueles onde habitam.

Os diferentes matizes e escalas dos afetos produzidos pela experiência urbana estão presentes nos relatos dos narradores ao mostrarem as relações (e os sentimentos que delas emanam) que mantêm cotidianamente com a cidade carioca, compartilhados ou não com as outras personagens que integram as tramas.

A questão do afeto é central na vida das cidades, visto que elas são consideradas como corpos onde se inscrevem emoções, às vezes desumanas e dolorosas, outras de prazer e encantamento, com os espaços da cidade. Um campo válido de afetos e experiências, o espaço público é heterogêneo e nele a ética das relações está pautada, como visto, pelo individualismo, pela insegurança e violência em um momento em que a fluidez, a liquidez das relações ditam o ritmo da vida contemporânea. A convivência social, seja qual for, não está sujeita apenas às circunstâncias políticas, sociais e econômicas, mas também responde a uma “cultura do afeto”, tornando-a parte de como as cidades são entendidas.

O enfoque teórico nas emoções tem merecido algumas discussões recentes no âmbito da crítica literária, em especial da anglo-saxônica, cujos estudos levam em consideração a dupla natureza do afeto: o de afetar e ser afetado e sua ligação entre o subjetivo e o social. “Considerando que os discursos literários em sua dimensão estética estão intimamente ligados à subjetividade, que por sua vez é composta de representações, expressões e manifestações de afeto” (Cf. NITSCHACK, 2018, p. 213).

O holandês Spinoza foi um dos primeiros filósofos a se dedicarem aos estudos dos afetos e, posteriormente, seu trabalho foi reinterpretado por Gilles Deleuze. São autores que contribuíram consideravelmente para reflexões sobre as emoções e a maneira pela qual elas afetam a experiência do lugar. Integrar os estudos sobre o afeto à análise aqui proposta se revela como um recurso relevante para se investigar duas narrativas que

privilegiam a subjetividade na medida em que nelas se destacam afetos e experiências que envolvem a vida na cidade.

Sextou e Travessia, as duas últimas narrativas que compõem o livro *O sol na cabeça*, são significativas para examinarmos as representações do espaço urbano na sua dimensão afetiva. A cidade carioca se configura nas narrativas por meio das percepções de narradores e personagens, pelo modo como são afetados pelos espaços percorridos, pelos espaços que habitam e o que representam para eles. As experiências que cada um tem no meio urbano norteiam sua relação com esse espaço, além de ser uma afirmação das identidades sociais, culturais e econômicas, tendo, muitas vezes, a favela como espaço afetivo e lugar de construção identitária.

Narrando as experiências de um jovem morador da favela na sua incessante procura por trabalho, o conto *Sextou* retrata o cotidiano da personagem marcado pela naturalização do consumo de drogas, da violência policial e da sensação de estar no limite das suas emoções deflagradas pela vida alienante e opressiva na megalópole. O início do texto coloca o leitor, de saída, dentro da ação narrativa na qual o jovem protagonista expõe as circunstâncias que o fizeram ingressar no mundo do trabalho:

Quando minha mãe descobriu que eu tava fumando cigarro, ela não veio me comendo no esporro, como eu imaginava. Ela só disse que não me daria mais dinheiro, que, se eu já tinha idade para ter vício, também já tinha idade pra trabalhar e manter o vício. Na hora fiquei bolado, mas depois entendi que o papo era reto. É como diz o ditado: “Quem tem filho com o cu cabeludo é macaco!” (MARTINS, 2018, p. 99).

A tensão inicial que a narrativa propõe é a da oposição entre dois universos interligados: o vício de cigarro e a dependência financeira em relação à mãe para manter o vício. Devido à negativa da matriarca em lhe dar dinheiro, o jovem inicia a sua saga em busca de um emprego que lhe possibilite comprar tudo o que deseja sem ter que dar satisfação a ninguém. Nesse percurso, encara todo tipo de trabalho oferecido, e o primeiro deles foi o de ajudante de professor de tênis, com a função de apanhador de bolas nas quadras. O trabalho era realizado nos condomínios na Barra da Tijuca, e o narrador e o professor de tênis, Márcio, saíam de casa antes das seis horas da manhã, por causa do trânsito caótico entre a favela onde moravam e os condomínios em que trabalhavam.

O dinheiro que conseguia com o trabalho lhe proporcionava a sensação de independência financeira e felicidade por poder comprar o que quisesse e, ainda, ajudar a mãe nas despesas de casa. O deslumbramento com o primeiro tênis da *Nike* e o tratamento diferenciado que passou a receber da família faziam o jovem querer trabalhar para sempre. O contraponto vinha quando ele se lembrava do modo como era tratado nos

condomínios. O fato de ter que ser subjugado pela rotina de vida de jovens de classe média na Zona Sul lhe causava ódio, pois as reclamações desses últimos eram tão distantes da sua realidade, além de considerá-las insignificantes. “Às vezes chegava na escola ainda tremendo de raiva, mas aí encontrava os amigos, trocava uma ideia, ia passando. Quando tava em casa, só conseguia lembrar da parte boa: dinheiro no bolso, comida no prato, não precisava lavar a louça” (MARTINS, 2018, p. 100). O estopim foi quando um aluno, da mesma idade, zombou de sua aparência e ele revidou de maneira ríspida o que causou sua demissão e abalou a relação com sua mãe. Mas o que considerou pior foi o fato de Márcio ter parado de falar com ele, pois os dois mantinham uma relação de amizade muito próxima, quase de pai e filho.

A construção narrativa do jovem põe em oposição duas instâncias significativas na sua vida: a casa onde mora e os condomínios onde trabalha. O primeiro é associado ao lado positivo de trabalhar, ter o reconhecimento da família e poder adquirir produtos de marca; o segundo caracteriza-se pelo ódio aos alunos de tênis a quem tinha de servir. A configuração não é apenas espacial, mas também social como se vê. Indicam-se os locais de socialização do protagonista e onde ele se sente bem — na casa e na escola em que desfruta do apreço dos amigos, ambos os espaços localizados na favela —, mas também especifica-se a classe social sobre a qual se fala: a suburbana.

Depois desse primeiro emprego, o narrador trabalhou em vários outros lugares, mas não conseguia se firmar em nada, pois além da função a ser exercida, “tu ainda tem que ter sangue de barata” (MARTINS, 2018, p. 101). A instabilidade profissional afetava o seu relacionamento familiar, aumentando os conflitos, principalmente com o padrasto. O segundo emprego no qual consegue se estabelecer é em uma empresa de empréstimos. Sua função era entregar os anúncios desse estabelecimento para os transeuntes no centro da cidade carioca. Era para ser um emprego passageiro, mas já faz mais de um ano que ele trabalha nesse ramo, pois apesar de receber uma quantia pequena como salário, tinha algumas vantagens como o fato de não precisar se comunicar com ninguém, apenas entregar o papel.

No excerto a seguir temos o relato da primeira experiência nesse segundo emprego:

Foi estranho a minha primeira vez. Tinha dormido tarde, cheguei lá no ponto de encontro em cima da hora marcada, já tinha um pessoal esperando. Tinha muita gente de rua, uma mina grávida, uma coroa com mais idade que minha vó. Não sabia se era exatamente ali que deveria aguardar, meu amigo ainda não tinha chegado. Acendi um cigarro, tentando entender onde é que tava me metendo. Meu amigo chegou confirmando que o lugar era ali mesmo,

esperamos mais uns dez minutos e apareceu o fiscal. Ele perguntou meu nome e me entregou um paco de papel, depois me disse pra entregá-los na rua da Carioca, bem na esquina, um pouco antes de chegar na praça Tiradentes. Então fui pra lá (MARTINS, 2018, p. 102).

Com o pagamento da primeira semana, numa sexta-feira, o narrador resolve ir à favela do Jacarezinho comprar maconha para curtir com os amigos. Parecia que tudo conspirava a seu favor, com o resto do dinheiro que recebeu pagaria a conta da internet e ainda ajudaria em casa com o que estivesse faltando. No trajeto para chegar em Jacarezinho, o narrador precisa pegar o trem, transporte público mais rápido para se deslocar ao seu destino. Dessa forma, transita por vários locais de passagem, narrando o seu deslocamento desde a estação Central até o destino final.

A experiência no trem funciona, na narrativa, como uma mimetização radical do que é a sua vida na cidade: a sensação de sufoco, aperto, cada um defendendo seu espaço como pode.

Quando cheguei, já tava cheio, sem nenhum lugar pra sentar e com bastante gente em pé, mas ainda dava para respirar. Aos poucos foi chegando mais gente, os espaços em volta foram sumindo. O trem fechava as portas, eu ficava aliviado por não entrar mais ninguém, então ele abria de novo as portas, as pessoas continuavam chegando. Alguns reclamavam da demora pra sair da estação, mas a maioria ficava de cabeça baixa, tentando defender o seu espaço (MARTINS, 2018, p. 104).

Os novos passageiros vinham forçando a entrada pela porta, o pessoal de dentro empurrava pra fora. Sentia meu corpo indo e vindo sem que eu fizesse nenhum movimento, quando de uma hora pra outra todos se encaixaram no espaço, as portas se fecharam, seguimos o caminho (MARTINS, 2018, p. 104).

A performance da personagem está intimamente ligada a esse trânsito entre os espaços da cidade compostos no texto. Desde a favela onde mora, os condomínios na Barra da Tijuca onde trabalhou, a escola que frequentava, o centro do Rio de Janeiro onde trabalha como entregador de papéis, as Estações Central, Maracanã, São Cristóvão, Triagem e Jacarezinho, o bairro Leblon e as favelas Manguinhos e Vidigal possuem algum significado para o narrador (Cf. BOTTON, 2019, p. 3906). Alguns lugares associados ao bem-estar como a favela em que mora e as outras onde vai comprar drogas, e outros lugares associados à angústia como Barra da Tijuca.

Quando chegou na estação do Jacarezinho, toda cheia de lama devido à chuva, ele já percebeu um clima esquisito, pois havia pouco fluxo de pessoas na favela em plena sexta-feira, dia de mais movimento na boca, da “rapaziada fumando na rua” e de “cracudos” tentando levar alguma coisa de você, levantando a suspeita de uma possível operação policial. A narrativa vai caminhando para um suspense cada vez mais intenso deixando em aberto a possibilidade de a qualquer momento acontecer alguma situação

negativa com o protagonista, sendo ilustrada pelo estranhamento dele em relação à tranquilidade em que estava o ponto de venda de drogas e sem, aparentemente, a presença da polícia.

A situação fica um pouco mais tranquila quando um garoto, de uns doze anos, repassa a droga para o narrador e lhe explica que momentos antes a polícia e os traficantes entraram em conflito, mas que a situação já tinha se normalizado. Na volta para casa, quando tudo indicava que o final de semana seria prazeroso com o desfrute da maconha, o jovem se depara na estação de trem com um grupo de policiais que resolveram revistá-lo “[n]ão foi a primeira e nem seria a última vez que alguém apontava pra mim uma arma” (MARTINS, 2018, p. 108). Por meio de uma negociação tensa entre o narrador e os policiais fica combinado, a contragosto e com raiva por parte do protagonista, que os policiais ficariam com o resto do salário que havia sobrado, em torno de cem reais, e o jovem poderia ficar com as drogas compradas. No fim, o que poderia ser uma sexta-feira agradável e de curtição acaba se tornando frustrante para o narrador: “fiquei fumando e a erva tava fresca, com um gosto ótimo, mas eu puxava aquela fumaça e ela vinha com um ódio, uma tristeza, um desânimo, que cheguei a pensar que era melhor que os filhos da puta tivessem levado também a porra da maconha” (MARTINS, 2018, p.111).

Assim como em outras narrativas, o título deste conto relaciona-se diretamente com os fatos narrados. “Sextou” é uma gíria brasileira associada à sexta-feira, dia que marca o período de descanso dos trabalhadores e que se encerra no domingo à noite. Nesse sentido, as inferências feitas sobre o conto a partir de seu título sugerem que será narrada alguma situação em um contexto mais alegre. Apesar da cena construída apresentar, como já se disse, alguns momentos de felicidade para o narrador-protagonista, o desfecho do conto é marcado por sentimentos contrários à euforia que um dia de sexta-feira deveria provocar.

O que a narrativa propõe é o acompanhamento de um dia da experiência urbana de um jovem morador da periferia. Pontuada de memórias das experiências passadas, o jovem protagonista vai compondo sua relação com a cidade, como a percebe através do trânsito por vários espaços, principalmente entre favelas e o centro carioca. A cidade aparece na narrativa como um espaço conflagrado, onde cada lugar figurado é carregado de significados afetivos e simbólicos, quase todos mediados pela experiência subjetiva dos espaços que ele conhece muito bem.

Para uma melhor compreensão da relação afetiva que a personagem desenvolve na sua percepção dos lugares com os quais ela se relaciona, em especial as favelas, serão

discutidos os conceitos de *topofilia*, *lugar* e *espaço* formulados por alguns teóricos da contemporaneidade que centralizam seus estudos nessas discussões fundamentais para se refletir sobre o tempo presente.

O geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan desenvolve o conceito de *topofilia* com base nos processos de produção de valores alicerçados na experiência pessoal na escala do lugar, ou seja, “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 1980, p.19). Nas palavras do autor, *topofilia* “[...] é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (TUAN, 1980, p. 107).

A percepção ambiental, conceito chave nas discussões de Tuan, envolve um conjunto de atitudes, motivações e valores que influem nos distintos grupos sociais, na definição do meio ambiente percebido, e que afetam, não só o conhecimento do meio como também o comportamento nele apresentado. Defende, também, que a percepção do ambiente não é somente influenciada pela experiência e pelo passado cultural, mas, também, por aspirações e expectativas. Tuan não aborda o conceito de *topofilia* “apenas do ponto de vista da percepção, mas também a partir das atitudes e dos valores envolvidos nas relações com o meio ambiente numa perspectiva sensorial, psicológica, etnocêntrica, cultural, ecológica e afetiva” (Cf. REHEM, 2014, sem paginação). Estilos de vida distintos geram padrões espaciais diferentes e a maneira como as pessoas respondem ao ambiente urbano depende de fatores diversos (Cf. MALANSKI, 2014), podendo uma mesma imagem urbana ser percebida de diversas formas a depender da maneira como o ambiente é intimamente experienciado.

Essa perspectiva *topofílica* leva a considerar a experiência no espaço urbano como condição fundamental para a construção das percepções e valores positivos e negativos que os seres humanos constroem em relação à cidade.

Também refletindo sobre a relação entre experiência e espaço urbano, Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (1998), aborda a importância do sujeito “praticar o espaço” como forma de apropriar-se do traçado urbano.

Ao longo da vida, De Certeau mudou permanentemente de lugar: de enunciação, de vida, de instituições acadêmicas, transitando por vários campos do saber, como teologia, filosofia, história, antropologia que fundamentaram as ideias e os procedimentos discutidos em várias de suas obras. Duas categorias fundamentais para compreender a sua produção intelectual são *lugar* e *espaço*. O lugar se define por uma disposição prévia de elementos dispersos que antecede o que seria o espaço, este sendo a significação e

articulação dessa dispersão por meio da prática e do discurso humanos. Para De Certeau, os homens produzem espaços através da sua ação e de seu discurso, por meio daquilo que ele vai chamar de “práticas espaciais” e “relatos espaciais”, outro par de conceitos importantes em sua obra. Questionando sobre como a gente pratica um lugar e o transforma em espaço, responde que transformamos lugar em espaço articulando os elementos dispersos ainda não significados, ou seja, quando *eu* pratico um espaço articulo elementos de um lugar e o transformo em espaço. Portanto, para o pensador, o espaço pode ser um produto das articulações de nossas ações. Já o lugar é algo da ordem do desarticulado, um conjunto disperso de elementos que coexistem, mas que ainda não se relacionam e que depende da ação humana para se tornar um espaço; a outra forma do homem produzir o espaço é articulá-lo narrativamente (ideia que será retomada e desenvolvida no capítulo III desta dissertação).

As noções de espaço e lugar que aparecem na antropologia e mesmo na geografia humana são desenvolvidas no sentido inverso daquele com o qual De Certeau trabalha, uma vez que, para o estudioso francês, o lugar é considerado como a construção de um ser próprio, significado pela ação humana. Yi-fu Tuan, por sua vez, vai dizer que o lugar é a vivência do espaço, produto da experiência humana, a experimentação é que transforma espaço em lugar. Milton Santos (1996), importante geógrafo brasileiro que se debruçou ao longo de sua vida acadêmica aos estudos sobre inúmeros temas, como a epistemologia da Geografia, a globalização, e também o espaço urbano, vai propor a conceituação de espaço dialeticamente articulada com a de paisagem, instâncias que ora se complementam, ora se opõem. Conforme explicita o geógrafo, o espaço pode ser entendido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações. Contrapondo espaço e paisagem, elucida que paisagem pode ser um todo de representação, mas não é representação de um todo, ela é por definição fragmentária tanto na sua percepção, quanto na sua realidade, pois a percepção varia dependendo do meu horizonte, da minha posição diante do conjunto de objetos que eu quero observar etc. A paisagem nos “traz uma totalidade já dada, que se cristalizou no momento anterior ao nosso contato” (SANTOS, 1996, p. 35). Por conseguinte, a paisagem (aquilo que eu tenho diante de mim) é um *a priori* do que se parte para conhecer e também agir. O espaço é definido como sendo esse conjunto indissociável de sistemas de ações e sistemas de objetos (Cf. SANTOS, 1996, p. 63). Os sentidos do espaço vêm dos processos que se realizam sobre a paisagem, no domínio das formas sociais – a paisagem também é um produto social, mas corresponde às formas antigas, são cristalizações de momentos

passados. Já o espaço é fundado nessa herança, ele reflete o dinamismo do mundo vivido hoje. Existem as coisas (prédios, casas, escolas) e existe a vida (pessoas, comunidades, sociedades) que as anima e que cria relações diferentes em cada lugar dando assim características únicas a cada espaço.

De Certeau (1998) vai defender que a cidade é produto de práticas e de relatos. A cidade é variada, não é um espaço único porque é vivenciada e praticada de formas diversas, por isso pode ser contada de diferentes maneiras, é como um palimpsesto, ou seja, um conjunto de camadas de sentidos e significados humanos. O espaço urbano tem um sentido previamente dado, à medida que caminhamos pela cidade podemos ler esse texto conforme o esperado, como também podemos transgredi-lo. Percebe-se que em De Certeau, Tuan e em Santos o espaço constitui um “lugar praticado”, portanto, envolve afetividade. Para Milton Santos, é importante marcar, o espaço é constituído socialmente, carregado de significações que a ele dão os seus habitantes. “Existe é espaço habitado”, diz ele no livro significativamente denominado *Metamorfoses do espaço habitado* (1988). Ou seja, o espaço não se limita a mera paisagem, mas é realidade construída pelo homem na sua relação com os outros. Nesse sentido, também para De Certeau, a experiência do espaço urbano é um processo mútuo em que “a prática” e a percepção da cidade se fundem, um fenômeno corporal e afetivo, focado no próprio ato de caminhada enquanto uma “apropriação do sistema topográfico pelo pedestre” (CERTEAU, 1998, p. 177).

Em *Sextou* a personagem articula pontos de referência do Rio com a cartografia afetiva, para produzir sua leitura da cidade através do seu trânsito por ela. Dessa forma, por intermédio da linguagem, transitando pelas favelas de Vidigal, Manguinhos, Jacarezinho e do morro onde mora, cada um desses espaços percebidos com seu caráter próprio, o narrador eleger os como lugares afetivos, relacionados ao seu bem-estar com os amigos, com a família, e ao consumo de drogas, mas também com a relação “corporal” que trava com o lugar. Além disso, ele se identifica com esses locais, principalmente com a favela onde mora. Quando estava em Jacarezinho comprando as buchas de maconha, o jovem, estranhando o pouco fluxo de pessoas na “boca de fumo”, começa a temer que a qualquer momento possa acontecer algum confronto entre traficantes e policiais e ele ali, “sem saber pra onde correr, numa favela que não é nem minha” (MARTINS, 2018, p. 107). Veja-se que se estabelece uma relação de estranhamento, de não pertencimento ao lugar que o sujeito sabe não ser “o seu”, muito embora com ele guarde semelhanças.

Em relação aos outros espaços pelos quais o narrador transita e com os quais se relaciona na cena discursiva, como os condomínios na Barra da Tijuca, o centro do Rio

de Janeiro e as estações de trem, são reveladores de uma cidade espacial e socialmente segregada, que exclui qualquer subjetividade diferente como a do narrador. No primeiro trabalho, como boleiro, não era reconhecido em sua subjetividade, apenas como um empregado, que servia gente que nem olhava na sua cara. Já no segundo emprego, como entregador de papéis, ele se identifica em duas identidades: um *eu* reconhecido pelos seus amigos que o encontram durante o trabalho e, outra, a de um entregador que para os outros transeuntes às vezes passa despercebido, uma vez que os passantes são indiferentes a ele e à função que exerce. O próprio personagem não reconhece socialmente a ocupação que exerce como sendo realizada por “alguém”, e sim por um anônimo. “Em outras palavras, é um *eu* consciente de si. Mais uma vez, ele se percebe enquanto ser social e individual, que habita um *locus* e que pertence à favela” (Cf. BOTTON, 2019, p. 3905):

No começo sentia muita vergonha. As pessoas passavam, parecia que elas sentiam sempre pena de mim, ou raiva, sei lá. Às vezes, quando eu via alguém chegando, fazia o contato visual, me preparava pra entregar o papel; nessas horas, de alguma forma, sentia que aquelas pessoas preferiam que eu não existisse. O problema é que eu levava os olhares pro lado pessoal. Demorei pra entender que aqueles olhares, independente do significado, não eram pra mim, eram pro entregador de papel. Esse não sou eu, nem ninguém (MARTINS, 2018, p. 102).

Todos os espaços possuem algum significado na cena discursiva, pois contribuem para a construção identitária da personagem, até mesmo lugares que ela não frequenta, mas que são usados para evitar a revista por parte da polícia por ser um local associado à área tipicamente das elites sociais cariocas, essas sim, vistas como cidadãos não propensos a cometerem delitos como os sujeitos oriundos de favelas, lugar marcado pelo imaginário do medo e da criminalização social:

- Tu mora aonde?
- No Leblon – eu disse. Mas, percebendo que ele parecia não acreditar, completei: - Meu pai é porteiro de um prédio (MARTINS, 2018, p. 108).

Nessa cena, a evocação de um lugar considerado seguro e de elite não foi suficiente para a personagem escapar da inspeção da polícia, uma vez que eles duvidaram do jovem e só acreditaram quando ele disse que era filho de porteiro, resposta convincente, embora não verdadeira. Percebe-se que a polícia, cuja atividade primordial é a de vigiar, promover a segurança no espaço público, atua na vida da personagem como segregadora e discriminatória, ainda é ela quem comete um delito ao roubá-lo, intensificando o ódio e desconfiança da personagem em relação a qualquer atitude da autoridade. “Além do mais, ninguém podia me garantir que saindo dali eu ia parar na delegacia. Podiam muito bem sumir comigo e ficar com a grana” (MARTINS, 2018, p. 109).

O conto *Travessia*, que encerra o livro *O sol na cabeça*, retrata justamente a travessia que a personagem principal empreende dentro da favela, da boca até o lixão, para desovar o corpo de um viciado. A narrativa expõe regras de convivência desse espaço que foram infringidas pela protagonista que passa a ter que arcar com as consequências, tendo, inclusive, que se mudar; desse modo a história é revestida pelo sentido da travessia mais dolorosa possível para a personagem.

Um narrador onisciente opera a reconstrução das memórias de Beto, “um soldado do morro”, que nunca tinha dado um tiro sequer desde que tinha entrado para a boca, mas que acabou fuzilando um viciado por ele ter feito o cumprimento de outra facção. “Soubesse que ia dar essa merda toda, tinha dado só um coro no cara, ou até deixado passar batido o infeliz. Mas não, ele tinha que largar uma rajada no filho da puta. Na hora que soltou os pipocos, meio que já sentiu a merda feita, mas já era tarde” (MARTINS, 2018, p. 114).

O artifício, entretanto, não ocasiona distanciamento entre narrador e protagonista. Ao utilizar o discurso indireto livre o narrador se torna um parceiro da personagem e o acompanha na sua travessia que vai muito além de percorrer a favela, da boca até o lixão, sendo também a travessia que representa a saída da protagonista da favela, em relação à qual é marcada sua ligação identitária como espaço afetivo das memórias da infância, enfim, espaço que ele aprendeu, simultaneamente, a amar e a odiar.

Beto entrou para a boca, assim como muitos outros jovens iguais a ele, numa época em que a favela estava tranquila em relação aos conflitos entre traficantes rivais e a polícia, com a expectativa de realizar seus desejos de criança que, fascinada, via os traficantes andando com carros importados na favela, desfilando com objetos de luxo. Mas a sua realidade de adulto é totalmente diferente daquela de antigamente. Além de trabalhar doze horas por dia, às vezes tinha que pedir quentinha fiado.

No dia do maior perrengue de sua vida, os amigos que antes usufruíam de sua posição de traficante para pegar drogas sem pagar ou “tirar onda” com as meninas portando as suas armas, não quiseram ajudar. Quando Beto pediu auxílio para desovar o corpo, negaram. As armas, na visão desses jovens, deixaram de ser uma insígnia de opressão, convertendo-se em uma marca de *status*. A solução encontrada por ele foi comprar um Chevette todo danificado, sem documentos, o que só aumentava o seu desespero e receio de ser parado na rua por algum policial e, ainda, ter que passar alguma propina para eles. Durante a travessia, com o corpo do viciado no porta-malas, Beto levanta uma série de questionamentos em relação ao morto que se misturam com a sua

própria vida: como era antes de entrar para o mundo do crime, quando começou a usar drogas e a relação conflituosa com sua mãe:

O morto ia dentro do porta-malas, todo espremido, enquanto o Chevette avançava. “Como será que é o nome dele?”, Beto pensava. Não tinha identidade, celular, porra nenhuma. “Será que tem família um cara desse? Tomara que não”, continuava pensando. E com isso logo lembrou da própria mãe, de como foram se afastando com a chegada de sua adolescência, de como as coisas mudaram depois que largou os cultos e passou a fumar maconha na rua, das discussões que tiveram, ela sonhava que o filho virasse pastor. Pela primeira vez no dia, pensou em como seria a reação da coroa quando a história chegasse no seu ouvido. Já era foda ter um filho na boca, assassino agora ainda por cima, puta que pariu, as irmãs da igreja não vão perdoar. Aquelas velhas são fudas, sabem mais da vida dos outros do que versículos da Bíblia (MARTINS, 2018, p. 116).

A percepção do espaço urbano é moldada pelo estado afetivo do protagonista. Seu trajeto é caracterizado pela raiva aos amigos que não quiseram ajudar na sua tarefa, ódio ao dono da boca que exigiu que ele fizesse a desova, medo de ser pego pela polícia; dessa forma, os lugares na favela são tecidos com uma angústia constante, que aumenta gradativamente a cada perrengue que ele passa para transportar o corpo. Para piorar a situação, o carro estragou na metade do caminho, bem na área comandada pela milícia que “além de ser ruim que nem o cão, ainda tem proteção da polícia” (MARTINS, 2018, p. 116). Beto começou a imaginar como seria a sua morte, se economizariam nas balas ou seria torturado por ser traficante, mas ele demorou a acreditar quando os três coroas o ajudaram empurrando o Chevette até voltar a funcionar. “Começou a sentir que as coisas iam ficar numa boa, tinham que ficar. É cria no bagulho, nunca vacilou antes, não via motivo pra ficar taxado pra sempre” (MARTINS, 2018, p. 117).

Na volta para a boca, após jogar o corpo no lixão, local “onde ninguém queria ver o que não devia”, achou melhor iniciar o plantão do dia para demonstrar que o que havia acontecido era passado e que todo mundo erra e que merecia uma segunda chance. Quando chegou no morro, apesar de ver a rotina comum da boca, com pessoas nos becos conversando, o comércio de drogas a todo vapor, sentia um clima estranho na forma com que os outros o olhavam: “pela cara dos malucos, [...] senti logo que dessa num ia passar. Feião morrer de vacilão de morro, papo reto. Sem velório e nem homenagem” (MARTINS, 2018, págs. 118-119). Para a sua surpresa, em vez de matá-lo o chefe da boca resolveu expulsá-lo da favela, sem direito a despedidas.

Essa foi a pior punição que Beto poderia receber, ser expulso de onde nasceu por um deslize, se o acertassem com tiros pelas costas doeria menos do que ter que sair do lugar onde nasceu e foi criado, onde moram sua família, seus amigos, e lugar ao qual estava vinculado. “A sentença era mesmo ter que meter o pé, e doía que nem bala. Amava

e odiava aquele morro como ninguém nunca vai conseguir entender, nem explicar” (MARTINS, 2018, p. 119). No caminho para a saída do morro, a cada passo, o andar ganha uma potência crescente de emoções e ao caminhar pelos becos vai lembrando os momentos vividos, seus sonhos de criança e que nunca pensava entrar para o tráfico de drogas. “Agora, enquanto desce a ladeira pra chegar na saída do morro, só consegue pensar que tudo vai ser muito diferente” (MARTINS, 2018, p. 119).

Os discursos sobre a periferia no conto são produzidos a partir do olhar e dos passos da personagem Beto e do narrador, esse último também em travessia através dos imaginários, sentimentos e pensamentos do protagonista. Ressalte-se que a perspectiva das existências que se fazem na favela se desenvolve a partir da dicção particular de quem é de origem periférica. O conto revela uma personagem que está intimamente ligada aos espaços por onde transita, aos laços da infância e da juventude que foram construídos nesses espaços, que corroboraram a constituição de uma identidade que vai além da configuração geográfica e urbanística da favela, sendo também uma identidade social e cultural vinculada a esse espaço e às pessoas que lá residem.

Para compreender as íntimas conexões identitárias entre o protagonista Beto e a favela, na qual a interação entre os dois engendra subjetividades, reportamo-nos às discussões teóricas sobre as construções identitárias na pós-modernidade, na produção intelectual de um estudioso que forneceu novos mecanismos de pensar a cultura e significar a sociedade dos dias atuais.

O teórico cultural Stuart Hall escreve o livro *A identidade cultural na pós-modernidade* estimulado pelas reflexões acerca da pós-modernidade, com ênfase na globalização, no mercado cultural, na integração proporcionada pelas novas formas de tecnologia e o descentramento e a ruptura com a tradição que tudo isso provoca. Faz um percurso histórico passeando por três noções de sujeito produzidos ao longo da história: do sujeito do iluminismo até a sociedade tardia ou pós-moderna discutindo como o conceito de identidade foi se construindo ao longo dos séculos. No iluminismo, acreditava-se que a identidade era algo inerente ao indivíduo, o sujeito compreendido como portador de uma essência, uma totalidade. Já a identidade sociológica se caracteriza como elo de ligação entre a sociedade e o indivíduo através das trocas de relações, o sujeito ainda tem uma essência, mas essa apresenta-se transformada pela interação social. A identidade pós-moderna, segundo ainda defendido por Hall, caracteriza-se por ser fragmentada, já que os indivíduos são permanentemente atravessados por diversas culturas, pela intensificação da globalização, dos mercados e dos diferentes estilos de

vida. O teórico prefere, inclusive, o termo identificações, para justamente salientar a multiplicidade identitária do sujeito contemporâneo.

Hall relaciona a modernidade tardia ao efeito do processo de globalização. As sociedades modernas são caracterizadas por terem o passado como referência, laços mais profundos com os grupos e instituições. Já as sociedades pós-modernas têm como marcas a descontinuidade e o deslocamento, laços mais frouxos com os grupos, e como referência o intenso fluxo de informações novas. O teórico cultural identifica três possíveis consequências da globalização: a homogeneização – as identidades nacionais começam a se desintegrar como resultado do crescimento da homogeneização cultural (HALL, 2006, p. 69) –; resistência de algumas identidades – identidades locais ou nacionais se fecham e resistem à globalização – (*ibidem*); novas identidades – as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades híbridas estão tomando o seu lugar (*ibidem*). A distribuição desigual da globalização pode ir contra a tese da homogeneização. Isso poderia resultar em duas novas formas de se apreender as identidades: hibridismo, ou seja, surgimento de novas identidades multirreferenciais; ou retomada de identidades locais, nacionais, comunitárias, retornando à ideia de essência, de tradição.

Nesse sentido e de acordo com as discussões sobre construção identitária propostas por Stuart Hall (2006), as “identidades culturais” estão intrinsecamente ligadas ao sentimento de pertencimento a uma comunidade étnica, linguística, geográfica, religiosa e nacional, ao padrão de valores do lugar, suas práticas e crenças; ao mesmo tempo fragmentada, torna o sujeito “composto não de uma única, mas de várias identidades” (HALL, 2006, p. 12).

Também para Arjun Appadurai (2004) não há uma homogeneização identitária total. Para o antropólogo indiano, a globalização da cultura não significa, necessariamente, a homogeneização mundial dela, embora esse processo se realize através de uma série de homogeneizações como predominância linguística, modos de vidas veiculados pela indústria cinematográfica, meios tecnológicos de comunicação de massas etc. Na perspectiva do estudioso, o local, o global e o nacional interagem reciprocamente e afetam as “construções de identidades locais num mundo global e desterritorializado”. (Cf. ARRUDA, 2006, p. 335).

Levando essas últimas referências em consideração na reflexão que aqui se propõe para a leitura do conto *Travessia*, a identidade de Beto relaciona-se diretamente com o lugar habitado, nesse caso a favela, e o sentimento de pertencimento surge a partir das experiências que desenvolveu durante sua vida social.

A ligação entre o espaço e a identidade se manifesta de forma muito explícita, ancorada pelos laços afetivos em que se realizaram as suas experiências como morador do morro. Nesse sentido, quando o protagonista de lá é expulso, não apenas perde o seu espaço, como também perde a própria identidade, construída nos momentos de infância partilhados com os amigos, na sua relação com a mãe e suas vivências nos becos do morro como traficante.

Em seus estudos sobre as relações entre as categorias de afeto, espaço urbano e gênero na literatura brasileira contemporânea, a pesquisadora Sandra Regina Goulart Almeida (2015), afirma:

As teorizações sobre os afetos abrem espaço para pensarmos as mobilidades contemporâneas não apenas em termos geográficos, mas também em relação à circulação de emoções e afetos entre determinados corpos, levando a ações e reflexões éticas que decorrem da maneira como os corpos são afetados, numa perspectiva ética, pelos espaços contemporâneos e por outros sujeitos que por eles circulam (ALMEIDA, 2015 *apud* BOROWSKI, 2019, p. 23).

As narrativas *Sextou* e *Travessia* sublinham as dimensões afetivas e identitárias da relação dos protagonistas com o lugar. São personagens que experenciam o espaço urbano carioca, em especial a periferia, em sua intensidade emotiva, intensidade que repercute nos seus corpos periféricos.

Em “Sextou” pode-se também dizer que o espaço experiencial tem uma dimensão metropolitana. O narrador-protagonista percorre diversos lugares devido aos trabalhos que arruma e à vontade de comprar drogas de melhor qualidade em outras favelas. Já em “Travessia”, o espaço focalizado é a favela.

Em ambos os textos, a figura da polícia surge de maneira contraditória, e decisiva para o aumento das tensões na cena narrativa. Em “Sextou” é exibida a conduta abusiva e corrupta dos policiais, mais atraídos pelo dinheiro do que qualquer outra coisa, tornando frustrante o dia que tinha tudo para ser tranquilo para o protagonista. Em “Travessia”, a polícia surge na figura da milícia que atua na extorsão da população e da exploração clandestina de serviços básicos na favela. Na narrativa, entretanto, acontece o inverso do que Beto esperava, uma vez que, para sua surpresa, a polícia o ajudou a fazer funcionar o carro e prosseguir o seu caminho rumo ao lixão.

A imprevisibilidade dos acontecimentos, em que oscilam momentos em que tudo parece estar tranquilo e picos de tensão, contribuem para a percepção do espaço urbano pelas personagens sublinhado pelas memórias das experiências passadas. A existência de uma identidade individual, social e cultural é caracterizada pelas relações espaciais entre

as personagens e os outros habitantes da urbe carioca, com forte relação com as favelas em que vivem que, apesar de não nomeadas, são descritas com carregado apelo afetivo.

Essas personagens em trânsito constante pelos espaços, lugares e “não-lugares” (AUGÉ, 1994) acabam sempre construindo referenciais simbólicos, afetivos e morais que, antes de serem simples referências espaciais, são representações de si mesmas.

CAPÍTULO III

3. O sujeito, a cidade e o texto

3.1 O narrador contemporâneo

Vimos no capítulo anterior que as ruas são o espaço de constituição da ficção de Geovani Martins, lugares onde se traçam as tramas, se desenrolam os enredos que têm como pano de fundo conflitos sociais de base e as agruras das personagens marginalizadas pela sociedade. Narradores jovens estão presentes em quase todos os contos, marcados por oralidade bem característica da linguagem dos jovens da periferia. Tal linguagem é partilhada por narradores e personagens, sendo uma das instâncias responsáveis pelo caráter realista das histórias. Assim, por meio de elementos discursivos, mas também pela reflexão sobre questões sociais, é indicada a localização das tramas narrativas, isto é, nas favelas cariocas, e pelos mesmos recursos, se faz sua marcação temporal, nas primeiras décadas dos anos 2000.

Sendo um componente interno da trama, o narrador é fundamental no processo narrativo tão característico dos contos de Geovani. É ele que, com seus deslocamentos incessantes, estabelece a articulação dos variados elementos basilares dos textos: espaço, tempo, enredo e ações das personagens. O seu ponto de vista, muitas vezes compartilhado com o da personagem principal, vai configurar a perspectiva a partir da qual se conta a história. Cabe refletir, então, sobre as significâncias das histórias contadas, a partir do olhar de um pichador, ou do morador da Rocinha, ou do jovem traficante. Nesse sentido, tecer algumas considerações sobre a construção das vozes narrativas em *O sol na cabeça* será de suma importância. A partir dos estudos de Dalcastagnè (2012) sobre os modos de narrar que frequentam a literatura brasileira contemporânea, destacam-se questões relevantes para se pensar a construção da figura narrativa na obra.

No quarto capítulo do livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), intitulado *O narrador e suas circunstâncias*, é posta em discussão “[a] maneira pela qual o narrador manuseia o tempo da narrativa – que dá guarida a formas diversas de se situar no mundo contemporâneo e de estabelecer uma identidade em meio a discursos e relações em constante transformação” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13). No capítulo, é problematizado o lugar de fala, em seus vários âmbitos: do autor, do narrador, das personagens e até mesmo da própria crítica.

Traçando as mudanças nas formas narrativas brasileiras, tendo como parâmetro desde o Bentinho transformado em Dom Casmurro, defende-se que se alteraram as

relações entre o leitor e a matéria narrativa. Foi rompido o pacto ficcional, isto é, aquela crença de que o narrador dominava totalmente a história contada, que era antes considerado um elemento implícito na arte de narrar, agora, gradativamente, foi perdendo a confiabilidade. O narrador muitas vezes se utiliza de armadilhas discursivas, revelando partes que lhe interessam para direcionar os leitores a determinadas conclusões em detrimento de outras, quebrando a tranquilidade dos leitores impedindo um posicionamento apenas contemplativo: “[e]sse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75).

Cabe aos leitores confiar ou não nesses narradores como aqueles que se dispõem a contar os fatos, como capazes de apresentar do modo que lhes convém o que sabem, considerando seu maior ou menor controle do universo ficcional, “[u]m narrador suspeito exige um leitor compromissado” (*ibidem*). Dessa forma, não há mais ingênuos na literatura contemporânea; tanto o narrador quanto o autor assumem posições, mentem, iludem, cabendo ao leitor manter uma posição sempre de suspeita ante o que a narrativa apresenta, arcando com as consequências de qualquer posição tomada. A ideia de insuspeição do narrador, então, se complexifica.

Para se compreender a figura narrativa que conta a história dos dias atuais e suas estratégias é preciso retomar a teoria da narrativa para entender as principais vertentes que servem de base para as discussões contemporâneas. Várias orientações teóricas e diferentes oportunidades de se pensar a narrativa surgiram ao longo dos tempos. Uma delas, procurando pensar a narrativa de modo organizado, sistematizado, foi a elaborada pelo formalista russo Vladimir Propp, no início do século XX. Para ele, em uma unidade narrativa há um movimento que vai de um ponto inicial que representaria o estado de harmonia, em que a nossa experiência coletiva estaria em ordem, a um ponto posterior de conservação, retomada ou acentuação dessa harmonia. A meio caminho há um conflito que desfaz a harmonia inicial e precisa ser superado.

A narrativa apresentaria, então, como estrutura, uma harmonia inicial que em seguida será desestabilizada por forças negativas (atribuídas à figura de um antagonista). Forças afirmativas, positivas (atinentes à atuação de um herói) vão se contrapor às primeiras e recuperar a harmonia. Vale ressaltar que a teoria da narrativa de Propp foi pensada para a análise dos contos de tradição oral russa (folclórico, mitos e lendas) e sua teoria é comumente simplificada dentro da lógica do dano e do reparo, resumindo numa

estrutura simples o núcleo da narrativa, construída numa sucessão rígida de funções (Cf. PROPP, 2006).

Já o estruturalismo, que tomou esta base de Propp, apresentou, entre outras, uma teoria que vê a narrativa como linguagem capaz de construção de reparo numa situação de dano, como um conjunto que deve ser analisado separadamente, como partes de uma estrutura. C. Bremond foi o nome que avançou mais nessa perspectiva propondo a ideia de que um bom leitor será aquele capaz de discernir as forças negativas das afirmativas e estabelecer quais são as imagens, os elementos textuais, ligados a uma e a outras e como eles se opõem, ou seja, a narrativa vai apresentar forças que se opõem, forças atinentes ao vilão contra forças atinentes ao herói (Cf. GINZBURG, 2012).

Para além desses, outro campo de estudo que propôs uma teoria da narrativa é o sociológico. É o campo que vai sugerir que não é apenas a estrutura narrativa o que está em jogo, mas também as relações entre narrativa e sociedade. Assim, as formas narrativas, os diferentes modos de se construir uma narrativa, são condicionados pelo processo histórico e pelas mudanças sociais, sendo as produções de linguagem tomadas como criações sociais.

O ensaio que Walter Benjamin escreveu em 1936, *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, discute as mudanças das sociedades arcaicas, artesanais, para as sociedades modernas, capitalistas, industriais. Com essa mudança o que Benjamin observa é que está em declínio a arte de narrar: a passagem de uma ênfase na narrativa como um processo coletivo (dentro de uma coletividade onde uns contam histórias para outros como um modo de partilha das experiências) para a situação de individualismo na modernidade, em que as preocupações estão voltadas para os interesses individuais. Duas figuras, individuais e isoladas, estariam, então, envolvidas no ato de narrar: o escritor que está sozinho em sua casa escrevendo o seu livro e o leitor lendo também sozinho. Nesse sentido, se perdeu aquela percepção de uma experiência compartilhada entre ambos no processo de narração já que a arte moderna desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar (Cf. GINZBURG, 2012, p. 203).

Já Theodor Adorno, nos seus estudos, assinala que a narrativa, durante um bom tempo, procurou criar a impressão de realismo e chegava até o leitor com a intencionalidade de que ele acredite na verdade posta ali. No entanto, diz em seu seminal artigo *Posição do narrador no romance contemporâneo*, originalmente publicado em 1954, que numa era de conflitos tão grandes, de processos históricos altamente violentos, em suma, em tempos de catástrofes, a ideia de que a linguagem seja capaz de remeter

diretamente à verdade é uma ilusão. A ilusão da verdade vai perdendo força, dando lugar a um processo de fragmentação que, na narrativa moderna, vai corresponder ao predomínio da incerteza com relação ao sentido das ideias ou à compreensão completa do fato narrado (além da incorporação do subjetivismo que vai abalar os preceitos de objetivismo da narrativa épica). Nesse sentido, então, Adorno entende que a narrativa modifica historicamente de acordo com as alterações sociais e, assim como Benjamin, ressalta as mudanças das sociedades arcaicas para as sociedades modernas e o impacto e as transformações das sociedades depois das duas grandes guerras, catástrofes por que passou a humanidade. “Essas proposições negativas contribuem para uma perspectiva crítica a respeito das reelaborações dos modos de narrar na produção recente” (Cf. GINZBURG, 2012, p. 202).

As reflexões de Propp e da sociologia da literatura da escola de Frankfurt são maneiras de se elaborar a teoria da narrativa que muitas vezes se cruzam, embora sejam, sobretudo, diferentes. A maneira como a teorização de Propp sobre as narrativas populares russas foi apropriada por outros teóricos como aplicável à narrativa em geral supõe uma espécie de narrativa universal, um modelo aplicável para narrativas em qualquer época e qualquer lugar, uma vez que todas elas vão ter como abordagem a explicitação de um caminho de superação de problemas. Já Adorno e Benjamin, diferentemente, acreditam no condicionamento direto do que é específico do momento histórico para entender como a narrativa se constituiu. São duas perspectivas: uma atentando para aspectos morfológicos da narrativa, dela procurando extrair um modelo; outra que a articula às transformações do contexto em que está inserida.

O diferente modo de escrever romances iniciado por Dostoiévski foi um grande marco na formação do romance moderno, pois inovou na maneira de construir narradores e personagens. Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), vai analisar a obra do escritor russo do século XIX como a iniciadora do romance moderno justamente pelo fato de abrigar uma pluralidade de vozes e de pontos de vista diferentes com personagens com consciências próprias. Ele diz que a grande sacada de Dostoiévski foi a de ter abrigado essas vozes. A partir dessa constatação, cunha a expressão “romance polifônico”, com vozes em constante embate, contrapondo-se à ideia de uma única voz clara e objetiva que dominava toda a narrativa, isto é, a do autor: “[a] multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010, págs. 4-5). Muitas vezes, diz Bakhtin, não é a voz do

narrador a vencedora no embate de vozes, muitas vezes é ela a voz perdedora, pois não há hierarquias entre as vozes dos personagens e a do narrador. “Continua sendo um discurso entre os discursos” (BAKHTIN, 2010, p. 290).

Já a teoria de Paul Ricoeur desenvolvida, sobretudo, em *Tempo e narrativa* (1996), de pauta filosófica, supõe uma compreensão, pós-existencialista e pós-marxista, de que a existência é, na verdade, um conjunto de episódios, em larga medida casuais, não controlados e causadores de diferentes graus de impacto. Na medida em que eles ficam isolados, estanques, a vida não terá sentido. Paul Ricoeur diz que o que nós fazemos constantemente é ligar os episódios, sobretudo, pelo princípio lógico de causa e efeito. A maneira de narrar a nossa própria experiência tende a ser voltada para que faça sentido, procuramos articular as relações entre causa e efeito dos episódios da nossa vida, porém ela pode ser questionada por outrem e o sujeito terá que defender a sua perspectiva, ou seja, existe uma espécie de disputa de narração no campo do cotidiano. Suas reflexões se estabelecem num diálogo crítico com as perspectivas linguística e poética num processo que vem desde os anos 1960.

O que se destaca para as discussões aqui propostas é uma espécie de tensão que ocorre nas nossas relações com a narrativa que, por um lado, representa o esforço para que ela faça sentido para nós e, por outro, um esforço do outro de desafiar essa narrativa e propor alternativas seja em benefício, seja em prejuízo de quem narra. Ou seja, a narrativa é considerada objeto de disputa e por mais que seja autoral e/ou autobiográfica, no momento em que ela entra no espaço público e se oferece à leitura, está sujeita à contradição de toda a parte e ela tem que se sustentar.

Por mais que invista num pacto de leitura de objetividade, de um compromisso com a verdade, toda narrativa supõe justamente a presença de um sujeito narrador, caracterizado por um perfil, portador de valores e interesses. Essa é a constatação de Dalcastagnè (2012), cujo estudo de narradores revela as transformações que o ato de narrar vem sofrendo desde o final do século XIX até os escritores contemporâneos, os chamados pós-modernos, que põem em xeque a narrativa tradicional e procuram desacreditar uma visão teleológica ao desconsiderar a continuidade.

A pesquisadora destaca que enquanto os escritores do século XIX procuravam fazer desaparecer o narrador, fazendo revelar a cena sem, aparentemente, um intermediário:

[...] o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica em

determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia). (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93).

Sublinha, ainda, que o romance era, no século XIX, uma história dos anos de aprendizagem ou de formação, como indiciado em título usado por Goethe em um dos seus romances - *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* – justamente considerado um dos fundadores do gênero do romance de formação, publicado em finais do século XVIII. Lembra, ainda, a estudiosa, dos romances *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac e *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, ambos do século XIX com narradores cuja voz neutra e objetiva evitava contradições, em favor de um discurso coerente e continuado, “era dono absoluto do enredo e do destino das personagens” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93). Mas à medida que a vanguarda do século XX foi entrando para um caminho cada vez mais experimental, às vezes rejeitando a temporalidade rígida e o enredo linearmente traçado, mesclando com outras modalidades de ficção como cinema, a telenovela, as HQs, dentre outras, significativamente foi alterada a confiança do leitor na autoridade do narrador frente ao que é contado, abrindo espaço para questionamentos ao que está sendo narrado, dúvidas com relação ao ponto de vista apresentado, visto o caráter polissêmico da linguagem²⁷. Dessa forma, em vez da ideia de uma verdade absoluta do fato narrado, passa-se, na contemporaneidade, para o permanente debate entre diversos pontos de vista possíveis.

Se podemos dizer que a narrativa contemporânea não é mais aquele lugar em que ‘a noção de verdade é indiscutível’, a que se referia Umberto Eco, é porque uma série de transformações sociais, políticas e históricas foram impulsionando homens e mulheres a duvidarem, a reconhecerem todo e qualquer discurso como um espaço traiçoeiro, contaminado de intenções, e de silêncios imperdoáveis (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 105).

Ao se dedicarem em seus estudos nos aspectos narratológicos da obra, diferentes pesquisadores afirmam que nos contos de Geovani Martins o narrador está preocupado em registrar as vidas das personagens que circulam pelas favelas cariocas de uma forma próxima, que dialoga com o leitor (Cf. BOTTON, 2019, p. 51) e se mostra “atent[o] aos diferentes pontos de vista, encarnando os personagens mais diversos” (Cf. GONÇALVES, 2018, p. 2). Alguns estudiosos evidenciam a recorrência de um discurso fragmentado com cortes na narração sem, no entanto, perder o fio da meada (Cf. MARTINEZ, 2018, p. 8); já outros destacam que a dicção mais cadenciada da voz narrativa não difere tanto de um conto para outro, sendo o desenvolvimento da história mais determinante para o efeito decisivo dos contos (Cf. CONDE, 2018).

²⁷ Entretanto, como visto, Bakhtin já apontava nas obras de Dostoiévski (séc. XIX) essa polissemia de vozes que “disputavam” o discurso na narrativa.

Ao refletir sobre o narrador na literatura brasileira contemporânea, Jaime Ginzburg (2012, p. 199) afirma que “algumas obras têm exigido novas perspectivas de análise e interpretação”, uma vez que atribuem voz a sujeitos tradicionalmente silenciados ou fadados a servir aos caprichos de narradores comumente utilizados na tradição literária patriarcal brasileira, ou seja, “homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras” (GINZBURG, 2012, p. 200). Sua principal hipótese de trabalho consiste em que,

[...] na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (GINZBURG, 2012, p. 201).

Do ponto de vista da análise que aqui se pretende, *O sol na cabeça*, consoante essas reflexões de Ginzburg, seria uma obra que contribui para novas percepções da contemporaneidade pautadas pelo descentramento. A afirmação de subjetividades até aqui excluídas por gênero, raça, etnia (Cf. RESENDE, 2014)²⁸, ganha força nos treze contos do livro e abre novas perspectivas de interpretação do espaço urbano, narrando as contingências da vida na periferia a partir da sua própria experiência. Como argumenta Dalcastagnè (2012, p. 95), sobre quem conta a história presente nas narrativas contemporâneas, e que se assemelha aos narradores martinianos, os leitores podem não saber muito sobre a aparência física deles, ou como se vestem, talvez, não recebem nem a informação sobre seus nomes, “mas temos como acompanhar o modo como el[e]s sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana”. Mesmo que eles sejam revelados a partir do ponto de vista de uma criança ou de um traficante, “pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho – tudo isso continua dizendo quem el[e]s são. E diz tanto que acaba falando até do modo como nós [o] vemos, o que vai dar um acréscimo, ainda que tortuoso, à sua existência” (*ibidem*).

O sucesso definitivo de *Cidade de Deus*, romance e filme, marcaram um novo momento de inclusão das periferias na arte e na cultura. Parte expressiva da população da cidade do Rio de Janeiro se via, com aquela obra, pela primeira vez, como protagonista

²⁸ Palestra “A literatura contemporânea e um realismo rasurado”, de Beatriz Resende realizada em 15 de ago. de 2017, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=g0cgMz88vzg>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

(Cf. RESENDE, 2014, informação verbal)²⁹, retratada como vítima de injunções sociais, políticas e históricas. Tais injunções apareciam no texto como importantes explicações para o estabelecimento da criminalidade e sua influência na vida dos moradores das periferias. Esse protagonismo iria se “multiplicar em outras formas de arte da palavra, como a poesia e a música. Inevitavelmente, no presente em que vivemos, a violência protagonista dessas vidas ocupará, por vezes de forma desagradável e brutal, o centro dessas histórias” (*ibidem*)³⁰.

O estudo do narrador é central quando se pensa em violência na narrativa, pois o modo como ele vai direcionar sua perspectiva é fundamental para a construção da história. Nesse sentido, temos no Brasil, escritores que deliberadamente colocaram narradores que são a favor da violência, sendo Rubem Fonseca, talvez, o exemplo mais evidente. *Passeio noturno* (partes 1 e 2), por exemplo, apresentam histórias narradas sob a perspectiva de um assassino que, inclusive, sente prazer ao narrar cenas de violência. O leitor é convocado a aderir a essa violência, num processo de identificação com o narrador. Há outros escritores cujos narradores pautam seu relato pela perspectiva da “vítima”. Veja-se o caso de *Infância*, de Graciliano Ramos, em que é criada uma série de situações de violência sofridas por uma criança. Nesse romance, por exemplo, a linguagem contida, com uma emoção filtrada pelas memórias dolorosas da infância é a condição justamente de confronto com as figuras autoritárias e abusivas que povoaram os anos de formação do narrador.

Em relação à visão da cidade do Rio de Janeiro, em *O sol na cabeça*, a narração se constitui de forma diversa a cada conto, oscilando entre a 1ª e a 3ª pessoas, apresentando diferentes experiências na cidade a partir do lugar de enunciação de moradores da periferia carioca. A violência é retratada como inscrita nesse espaço, representada, tanto na sua forma física, como também na simbólica (como a realizada pelo discurso jornalístico sensacionalista), ou como violência subjetiva (por exemplo, a subversão dos jovens em pichar ou entrar para o mundo do tráfico). A configuração dos conflitos tem por base a imposição dessas violências, fruto da realidade crua do espaço citadino onde as questões sociais se impõem de forma categórica. O espaço urbano é o plano em que as personagens se veem confrontadas com o mundo, as tensões se

²⁹ Palestra “A literatura contemporânea e um realismo rasurado”, de Beatriz Resende realizada em 15 de ago. de 2017, na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=g0cgMz88vzg>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

³⁰ (*ibidem*).

evidenciam por um cotidiano marcado pela desconfiança e hostilidade da polícia, pelas consequências do tráfico, e do preconceito racial e social.

Cabe, então, indagar como se constitui esse ponto de vista do narrador em uma cidade fraturada, violenta, onde as classes sociais se enfrentam, e na qual as situações muitas vezes degradingam para uma violência absurda. É o que pretendemos desenvolver na sequência com a reflexão sobre narrativas que representam situações-limite, buscando desconstruir a pasteurização naturalizada da violência, dando ênfase às adversidades que se apresentam quando o discurso está associado à perspectiva marginalizada.

3.2 O Rio de Janeiro em Geovani Martins: práticas espaciais e textuais

Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras (Artigo 19º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948).

Os pedestres que caminham diariamente pelo espaço público da cidade se deparam com signos diversos que permeiam a comunicação visual na urbe. Esses signos produzem discursos a partir das ruas, integrando a linguagem urbana e formando parte do imaginário do habitante metropolitano e de como este pratica o espaço citadino através do diálogo criado com essas manifestações visuais (Cf. SPINELLI, 2007). Tornando a cidade um lugar onde se desenvolve uma rede de tecidos discursivos, em que os sentidos se produzem na interpretação que cada sujeito realiza, variando de acordo com sua visão de mundo, experiências individuais e seus objetivos pessoais, sob o impacto de uma série de códigos visuais e verbais de informação, comércio, barulho dos automóveis, dentre outros, que se misturam com certa velocidade entrecruzando-se diariamente na metrópole.

Pretende-se nesta seção abordar diferentes modos de usar o sistema de signos por dois personagens distintos: Fernando, pai de família, e “seu Matias”, que é cego. Ambos empregam estratégias discursivas que se distanciam do uso oficial da linguagem, cada um se expressando do jeito que pode, que quer e com o qual se identifica, mas tendo a rua como espaço ideal para suas comunicações urbanas. Enquanto o primeiro se utiliza da pichação como modo de reivindicação social, o segundo escolheu a linguagem verbal como forma de comover, com sua história de vida, passageiros de ônibus no centro da cidade na intenção de conseguir algum dinheiro para garantir o seu sustento diário.

Dessa maneira, a cidade se transforma em discurso, uma escrita realizada por sujeitos que se dedicam a narrar suas vivências na urbe e que, por isso, passam a lê-la ao mesmo tempo em que a produzem textualmente. Nas palavras de Roland Barthes (2001, p. 224) “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a”. O que na contemporaneidade, como defende Renato Cordeiro Gomes,

[...] também torna a cidade uma imensa arena de discursos gastos e dispersos, lugar da inscrição e rasura dos signos que desafia o olhar do habitante, que busca ler a ilegível linguagem da cidade dimensionada na metrópole que perde o seu *métro*n: a forma das cidades sem forma, em que a desmedida do espaço afeta suas relações com o humano (GOMES, 2009, p. 26).

Se as ruas se abrem como espaço para a produção discursiva das formas como as personagens veem a cidade, isso não quer dizer que esse discurso esteja restrito à mera descrição física, mas evidencia também a relação entre o social e o subjetivo que emerge das situações cotidianas, produzindo um conjunto de significações através das tensões experienciadas no universo sógnico urbano. Nunca se oferece, é claro, uma visão totalizante da cidade - do Rio de Janeiro, no caso das narrativas aqui analisadas. Nos contos, a cidade é mostrada pelo percurso escolhido pelos narradores que vão passando pelas favelas, pelos bairros e praias, flagrando os tipos humanos, com detalhes que pessoalizam, trazendo o leitor para dentro das narrativas para acompanhar suas dores, alegrias, frustrações, contaminando a matéria narrada pela perspectiva, bem definida, dos sujeitos que se dedicam a contar as suas histórias.

Essa cidade dos dias atuais organiza-se em torno de um vasto, potente e complexo universo de signos e linguagens com possibilidades comunicativas verbais e visuais compondo uma *semiótica urbana* (Cf. Barthes, 2001) a partir da qual o sujeito se relaciona percebendo e produzindo textos e que vão caracterizar as situações e espaços em que se desenvolvem a interação humana.

Vale a pena, neste momento, apresentar uma breve consideração teórica sobre o signo linguístico a partir dos estudos de Barthes, principalmente em relação às suas análises semiológicas, realizadas sobre fatos culturais. Partindo da linguística de Saussure para se chegar às discussões teóricas sobre a Semiologia, explorando os conceitos de signo, significado e significação, Roland Barthes em *Elementos de Semiologia* (publicado originalmente em 1964), vai inovar no campo da Linguística ao modificar e ampliar a noção de semiologia proposta por Saussure. Barthes considera o espaço como um sistema de linguagens, isto porque para o estudioso francês a semiologia investiga todos os sistemas de signos da vida social, sendo a linguística, então, parte da semiologia por focalizar a linguagem verbal. Propõe, assim, uma abordagem semântica da cidade.

O signo linguístico, para Barthes, com base nos estudos de Saussure, é composto de um significante e de um significado, em que "o plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo" (BARTHES, 1996, p. 43). Isto quer dizer que o signo para Saussure é de natureza dicotômica. Sendo o significante a forma sonora ou imagética, o significado é que possibilita a composição do conceito quando o sujeito entra em relação com esse significante. Já a significação, defende Barthes embasado em autores como Hjelmslev e Lacan, "pode ser concebida como um processo; é o ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo"

(BARTHES, 1996, p. 52), sendo que o efeito no plano de enunciação será determinado pelo contexto e pelo nível de compartilhamento cultural dos sujeitos no processo de interação comunicacional.

Nesse sentido, o autor emprega o termo “funções-signos” para se referir a signos semiológicos cuja razão primeira não reside na significação, mas que “a partir do momento em que existe sociedade, qualquer uso é convertido em signo desse uso” (BARTHES, 1996, p. 34). O semiólogo francês utiliza como exemplos o vestuário e a alimentação que, a princípio, servem para proteger e para alimentar. No entanto, eles também significam algo como, por exemplo, “vontade de não sentir frio” ou “estar com fome”, e, portanto, são signos; havendo uma fusão entre o uso do objeto e o seu sentido que pode ir além do sentido funcional, atingindo valores antropológicos e sociais de significação: “a função-signo tem pois – provavelmente – um valor antropológico, já que é a própria unidade em que se estabelecem as relações entre o técnico e o significante” (BARTHES, 1996, p. 45). Isto é, uma vez constituído o signo, a sociedade pode conceber novas funções e significados para ele, através das práticas sociais, que ultrapassam o já anteriormente estabelecido.

Em Geovani Martins, levando essas considerações em conta, todo o ambiente urbano construído nas narrativas carrega muitos níveis de significação, impregnados de signos que testemunham a realidade de jovens na cidade carioca, caracterizando seus trajetos e modos de senti-la e narrá-la. Esse é o caso de *Rabisco*, narrativa que coloca em cena o jovem Fernando, um ex-pichador que retorna à prática de arriscar a sua vida no alto dos prédios em busca de adrenalina, mas também de deixar um legado, de marcar seu nome na memória da cidade. O primeiro parágrafo do conto já revela a tensão que atravessará todo o texto:

Não era pra estar ali. De repente, tudo se confundia: tomava cerveja, sentia saudade, orgulho, vontade. Um moleque brotou com tinta, uns papos de escolta, a bola de metal dançando na lata, o cheiro forte de adrenalina. Quando viu, já subia na direção do terraço do prédio assustado pela mulher apavorada que gritava: “Pega ladrão!” (MARTINS, 2018, p. 51).

Ao escolher uma forma subversiva de ação discursiva como estratégia e mecanismo de significar e viver no ambiente urbano, Fernando assume os riscos dessa intervenção na cidade como forma de praticar o espaço carioca através de signos comuns ao seu grupo identitário: jovens periféricos que encontraram no piche uma maneira própria de falar com a cidade e com seus habitantes. Essa atividade é realizada às escondidas, na tentativa de ludibriar os desafios e obstáculos que podem surgir ao subir no mais alto prédio para “ocupar” a cidade com seus nomes e marcas, cientes da

possibilidade de cair ou ser confundido com um ladrão por algum morador ou policial. A pichação, então, significa, simbolicamente, uma tomada de posse.

No desenvolvimento do conto, o leitor fica sabendo que a personagem entrou para o mundo da pichação na adolescência e que este universo permeia sua memória desde a infância quando via pelas ruas grupos que se reuniam para dançar, cantar e espalhar sua pintura noturna pela cidade.

Assim como os movimentos sociais urbanos de dança, como o *break* e de música, como o *rap*, os pichadores integram uma das tribos juvenis que mais ocupam as ruas da cidade. Em geral, as atividades de pichação se concentram no centro da cidade para onde se dirigem, vindos de diferentes bairros, sujeitos com o intuito de marcar com a pichação e de se apropriar desses espaços com uma comunicação urbana própria (Cf. SPINELLI, 2007). A cidade do Rio de Janeiro é o “agente verticalizador da letra” (Cf. CHOQUE, 2009), por onde Fernando transita diariamente deixando seus nomes e frases, expondo sua marca nos prédios por onde passa.

O narrador, no conto, é onisciente, mas às vezes mescla seu discurso ao das personagens, para relatar essas experiências do protagonista com a cidade, oscilando entre temporalidades para explicar a situação presente de extrema tensão e eminente perigo. Assim, o leitor fica sabendo que desde o nascimento do filho Raul, Fernando decidiu abandonar o “xarpi” (sinônimo de piche) para poder ajudar na sua criação sem correr os riscos aos quais os pichadores, em geral, estão sujeitos. Para isso, optou por “mudar a sua relação com a cidade” (MARTINS, 2018, p. 52). Na tentativa de evitar cair no vício, passou a buscar outras distrações quando estava na rua como a leitura de livros e jornais, se entretendo com o celular e até evitando olhar para as pichações dos amigos. Tais propósitos, no entanto, duraram apenas três meses. Em sua casa veio um “moleque”, comum entre tantos outros que prestam homenagens aos pichadores mais famosos do grupo que conseguiram fazer com que suas marcas, seus traços proibidos, se fixassem no tempo e na memória da cidade.

Os sinais urbanos invadem as ruas, tantos os verbais como os não verbais, dispondo a paisagem urbana em um imenso e desordenado jogo de imagens, marcas, das quais se destacam as publicidades e os sinais de trânsito que freneticamente despontam no espaço público anunciando novos produtos, serviços e orientando motoristas e pedestres nas vias e ruas, agrupados a uma outra multidão de signos que atravessam o cotidiano dos habitantes dos grandes centros urbanos que, involuntariamente, também estão familiarizados com os sinais gráficos do piche, mas desconhecem seu significado,

suas regras e práticas. O pixo segue a contrapelo de todos os signos legíveis na cidade, com uma mensagem codificada para leigos e situadas em locais incomuns tais como o topo de prédios comerciais e de moradia (**ver figura 1**), ao mesmo tempo em que desperta a atenção dos transeuntes da cidade com suas formas, cores, sua ação transgressora e até mesmo criminosa, tendo em vista que este ato é tipificado no código penal brasileiro como uma infração leve, visto por muitos da população como uma degradação da cidade, um vandalismo que precisa ser combatido. Esse caráter ilegal do ato acaba marginalizando o pichador em diversos aspectos colocando-o em situações de violência por parte da polícia e dos moradores indignados com esses “vândalos”.

Figura 1 – Exemplo de uma pichação na cidade do Rio de Janeiro dos anos 1980.



Fonte: Imagem retirada do livro *Xarpi*. Foto: Celso Meira, 1986 / Agência O Globo.

Possivelmente, esse foi o pensamento dos moradores do prédio ao avistarem Fernando no terraço, apesar de não saberem se ele era pichador, ladrão ou as duas coisas, queriam pegá-lo de qualquer jeito. Mas esse jogo Fernando já estava acostumado a jogar, sabia muito bem que “a pichação não teria o menor sentido se não houvesse tantos dispostos a tudo para impedir as cores e os nomes que se espalham por ruas e propriedades” (MARTINS, 2018, p. 53). Afinal, o rabisco é a reivindicação de sua existência por meio do texto, uma forma de eternizar seu nome na memória da cidade onde vive. Por essa razão:

Fernando, assim como a grande maioria das pessoas, sentia a necessidade de não passar batido pelo mundo, e quando viu já andava com todos os pichadores de sua rua. Era muito louco desvendar os mistérios da arte proibida, ouvir as histórias de nomes que sobrevivem na cidade há mais de vinte, trinta anos, e que com certeza, mesmo depois de apagados ou derrubados os muros, sobreviverão na memória. Queria entrar pra história desse jeito, ser lembrado e respeitado pelas pessoas certas. Essa sempre foi a sua maior motivação na hora de rabiscar. Mais do que fama, revolta ou estética, embora tudo isso

conspirasse pra coisa toda fazer sentido. Queria mesmo marcar a sua cidade e seu tempo, atravessar gerações na rua, se transformar em visual. (MARTINS, 2018, p. 53).

Vale a pena esclarecer a significação política, estética e de lazer da pichação. Tomaremos como base o filme documentário *Pixo* (2009)³¹, dos diretores João Wainer e Roberto T. Oliveira, que recolheram depoimentos de vários pichadores paulistanos e de pessoas a favor e contrárias a tal prática.

A pichação nasceu como reação à repressão política instaurada no Brasil no início dos anos 1960 com a ditadura civil-militar. “Abaixo a Ditadura”, frase emblemática que deu início a uma série de inscrições textuais em grandes centros, de São Paulo se estendeu para todo o país, multiplicando-se em pichações de protesto contra o regime ditatorial e em defesa da democracia. Essas inscrições eram simples e não tinham nenhuma preocupação estética com as letras, uma escrita legível para qualquer pessoa alfabetizada (Cf. CHOQUE, 2009, informação verbal)³², (ver figura 2).

Figura 2 – Pichação de cunho político contra o regime ditatorial instaurado no Brasil nos anos 1960.



Fonte: Imagem retirada do *google*³³

Com o fim da ditadura no Brasil em 1985, esse instrumento de luta foi migrando para outras modalidades discursivas tão potentes quanto a primeira. Surgiram, dessa forma, as pichações com frases poéticas, declarações de amor, anúncios de variados

³¹ PIXO. Direção: João Wainer; Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. Cor. 61 min. Documentário. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em: 02 de ago. de 2019.

³² (*ibidem*).

³³ Disponível em: < https://www.google.com/search?q=abaixo+a+ditadura&sxsr=AleKk02NgLff8puFdX_uNZt0ls_drNh9ZA:1592506444967&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiOn9HnhIzqAhXhD7kGHcH-AuwQ_AUoAnoECA0QBA&biw=1366&bih=625#imgrc=dLWNBE8xUzbktM>. Acesso em: 15 de jun. 2020.

serviços e vendas de objetos, dentre outros, todos compondo uma comunicação visual urbana, com estratégias próprias, habitando a cidade junto com outros signos.

Paralelamente, surgiu, no começo da década de 1980, como um desdobramento da pichação do movimento *punk* (que também era de cunho político), um modelo tipográfico singular, focado mais no ego do pichador e de seu grupo, desejosos de ver a cidade em que vivem marcada com seus nomes, “tags”, sua assinatura estilizada, mas sem perder, é claro, o viés ideológico de suas mensagens. Como peça de veiculação dos ideais do movimento *punk* que visava um afastamento dos meios de produção capitalista com práticas baseadas no anarquismo, as pichações tinham como característica uma estética agressiva com seus letreiros inspirados nos logos das bandas de *rock* estadunidense e inglesas como “Iron Maiden” e “Ramones”. Por sua vez, as bandas de *heavy metal* criaram as letras estilizadas para suas capas de discos influenciadas nas runas anglo-saxônicas de milhares de anos atrás, como o alfabeto dos povos germânicos, sobretudo, os escandinavos (Cf. CHOQUE, 2009, informação verbal)³⁴. Atualmente, os pichadores se apropriaram dessa escrita difundida pelos movimentos *punk* e *rock* e criaram a partir desse material (em uma espécie de antropofagia de apreender essa grafia e adaptá-la ao seu contexto discursivo) um alfabeto próprio, seu signo linguístico que eclode na cidade com sua ideologia e seu afrontamento verbal e visual; nesse sentido, *spray* e corpo se unificam para produzir um novo código, pelo estabelecimento de um novo significante adequados à necessidade comunicativa contemporânea. Bakhtin (1997, p. 33) assinala que o “próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior”. A maneira pela qual os pichadores se apropriaram dele para suas expressões faz do “pixo” uma linguagem exclusiva e própria dessas tribos urbanas, capaz de produzir um símbolo ideológico desses atores discursivos, se tornando a arte da sobrevivência do marginalizado.

Difundido nos dias de hoje também como um ato de lazer, desafio e competição, os pichadores costumam se reunir para apresentar suas façanhas pela cidade. Quanto maior for a dificuldade de acesso aos muros, portões, fachadas e prédios e o risco de ser pego ou sofrer algum acidente aumentam o valor ao “nome” lançado pelo *spray*. A fama entre seus pares passa a fazer parte da assinatura (Cf. KUSCHNIR e AZEVEDO, 2015).

³⁴ Cf. depoimento de Choque ao documentário *Pixo*, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em: 02 de ago. de 2019.

Não é só um “rabisco”, existe um processo criativo na busca de uma originalidade na composição de seu “nome” estilizado (Cf. CHOQUE, 2009, informação verbal)³⁵.

Jean Baudrillard, no seu reconhecido estudo *Kool Killer, ou a insurreição pelos signos*, publicado em 1976, já destacava que além do signo de reconhecimento e de identificação presente nas pichações há também uma superação do código linguístico formal:

A revolta radical nessas condições é na verdade dizer a princípio: “Existo, sou fulano, moro na rua tal, vivo aqui e agora”. Porém isso ainda seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reivindicando um nome e uma realidade própria. Os graffiti³⁶ vão mais longe: ao anonimato não opõem nomes, mas pseudônimos. Eles não desejam sair dessa combinatória para reconquistar uma identidade impossível de qualquer maneira, mas para voltar a indeterminação contra o sistema – converter a *indeterminação* em *exterminação*. Réplica, reversão do código de acordo com sua própria lógica, em seu próprio terreno, e com uma vitória diante dele, porque ultrapassando-o no irreferencial. (BAUDRILLARD, 1976, págs. 101-102).

O sujeito se torna evidente, visível no meio urbano com a simples existência da pichação, mesmo que o conteúdo produzido seja incompreensível para a maioria das pessoas que moram naquele lugar. Outro importante aspecto do processo de pichar é o trânsito que os sujeitos realizam pela cidade, para além do local onde moram, marcando um itinerário em que determinados jovens e adultos se reconhecem. Dessa forma, nos seus deslocamentos, eles transpõem barreiras territoriais e simbólicas, transformando as ruas em cenário para a arte urbana.

Eles territorializam o espaço urbano codificado – essa ou aquela rua, essa ou aquela parede, esse ou aquele bairro, que assume vida por meio deles, que volta a ser território coletivo. E eles não se circunscrevem ao gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade, invadem a cidade [...] (BAUDRILLARD, 1976, págs. 102-103).

A cidade é, para os pichadores, uma espécie de tela pública onde são postos uma linguagem de nomes que a ocupam visualmente numa estética comunicativa com seus habitantes (Cf. KUSCHNIR e AZEVEDO, 2015). Assim como os grafites que ocupam a cidade por meio de desenhos, as pichações também:

[...] são marcas simbólicas que querem expressamente separar-se ou desviar-se do sistema comum da comunicação. São componentes inseparáveis da cidade moderna. Índices da ruptura dos vínculos que atam os indivíduos à cidade, eles escapam, assim, do universo do valor e resistem à interpretação. São significantes vazios de conteúdo que irrompem no universo de signos que povoam a cidade e a configuram (GOMES, 1994, p. 160).

³⁵ Cf. depoimento de Choque ao documentário *Pixo*, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em: 02 de ago. de 2019.

³⁶ Na língua inglesa o termo “graffiti” refere-se tanto à pichação quanto ao grafite.

É pertinente destacar o caráter legal (no sentido jurídico) que os grafites assumiram na contemporaneidade, deslocando-se dos muros e paredes públicos para as galerias de arte da cidade, desfrutando, nesse sentido, de uma conotação artística valorativa, não mais um valor de resistência, mas sim de mercadoria, adaptado a um determinado consumo e investido de um uso social específico. O que provoca em muitos pichadores uma repulsa a essa prática cultural, que até certo ponto é tolerada pelo poder público, devido às suas formas e cores serem consideradas mais belas e artísticas do que a violência provocativa dos traços monocromáticos do piche que degradam o ambiente.

Essas estéticas incompreensíveis para os transeuntes das metrópoles, são para o “bonde”, o “*crew*” ou o “coletivo” signos que alcançam um plano de enunciação projetados como um grito, uma interjeição nas ruas para que os pedestres sintam o impacto dos “rabiscos”.

A pichação também tem um caráter efêmero, pois a probabilidade de ela ser apagada, rasurada e até mesmo seu suporte ser derrubado em algum momento é muito grande. Mesmo que a durabilidade da “tag” na parede seja breve, existem algumas atitudes que os sujeitos tomam para impossibilitar que seu nome seja esquecido, além de ser uma forma de fixá-lo na memória da cidade como, por exemplo, a repetição da assinatura pelas ruas em locais de difícil acesso.

Foi exatamente por esse motivo que Fernando, o protagonista de Geovani, retornou à prática da pichação pelas ruas do Rio de Janeiro. Em busca de eternizar sua marca, ele escolheu um prédio no centro da cidade para ser o suporte de seu discurso e de seu traço, já até imaginava qual frase iria “mandar”: “Pesadelo do sistema não tem medo da morte”. O que ele não esperava, era que fosse ser pego pelos moradores e pelos vizinhos que se aglomeravam na rua assistindo a cena que se passava no alto do prédio.

Teve um mau pressentimento. Pela primeira vez desde o início da noite sentiu que as coisas fugiam completamente do seu controle. Não demorou pro desespero tomar conta de seu corpo. Alguma parada no meio de tudo que acontecia denunciava que dessa vez não passaria batido. Não era nada parecido com um filme revelando a vida antes da morte, como dizem. E sim uma memória viva, desordenada, indo e voltando o tempo inteiro, pulsando em colapso pela total incerteza, batendo com a mesma força e velocidade do coração. Era uma dor, um medo, um ódio da vida, tudo junto, misturado com o prédio, os tiros, o filho, a mulher gritando, aquela gente toda lá embaixo. (MARTINS, 2018, p. 55).

Parece que o que está sendo narrado está acontecendo no próprio momento da representação. A atmosfera de pânico criada pelo narrador proporciona acompanharmos de perto as angústias, os desejos e os temores de Fernando que surgem com a situação conflitante do presente e memórias da sua relação paterna complicada. Em suas várias

reflexões enquanto decidia o que fazer para sair ileso daquele lugar, chega a se comparar com seu pai que, alcoólatra, trocou os filhos pela bebida e, agora, ele estava trocando seu filho Raul pela tinta, pela aventura de marcar a cidade.

A situação criada exigia uma solução rápida, pois a qualquer momento as pessoas que se aglomeravam lá embaixo poderiam agir de maneira mais agressiva na tentativa de deter o invasor. Nesse caso, Fernando decidiu assumir a sua identidade como pichador acreditando que assim estaria salvo: jogou a sua lata de tinta e depois gritou “sou pichador”, entretanto ele era o lado mais fraco da negociação, um contra uma multidão de moradores e vizinhos “que não se incomoda[m] em ver o sangue escorrendo pela roupa do objeto atingido, se isso satisfazer a sua noção de justiça no momento exato do choque” (MARTINS, 2018, p. 54).

A forte tensão, o medo e a adrenalina, que dessa vez jogavam contra, gera uma expectativa de final trágico a cada movimento e tomada de decisão do protagonista. Foi quando, com o peso de seu corpo, Fernando quebrou o telhado e caiu dentro de um depósito no prédio ao lado, em uma reflexão que se desenvolvia no momento de extrema dor devido ao machucado em seu pé, ele percebeu que aquilo tudo que estava acontecendo fazia parte de sua vida e teve a certeza que deveria continuar pichando, esse era o seu propósito e sua história: “antes de desmaiar consegui ainda sonhar com o dia em que voltaria ali e mandaria seu nome em sequência nos dois prédios. Loki (MARTINS, 2018, p. 58).

No conto *O Rabisco* a vida cotidiana sofre um processo de estetização em que a escrita se dá a partir das ruas transformando muros, portões e prédios do Rio de Janeiro em suporte para uma potente modalidade discursiva, muitas vezes incompreensível para a população comum, mas que se destaca em meio à multidão de outros signos pela sua forma transgressora e até mesmo criminalizada, compondo e produzindo a paisagem das pichações urbanas. Irrupendo na cidade, fazendo-a um espaço de diálogo com o habitante citadino, mesmo que ele a despreze.

As ruas como espaço urbano por excelência, elaborada e reinventada constantemente pelas práticas e discursos de seus usuários, também foi observada por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (1998), cuja terceira parte – Práticas de espaço – se detém no ato de caminhar como prática enunciativa.

O estudioso revela em sua obra um olhar politicamente engajado, embora sensível às transformações culturais contemporâneas. Seus textos sempre têm o objetivo de trazer à tona as diferenças. Em vários deles se questiona como o outro se produz pela linguagem.

As investigações de De Certeau buscam recuperar a criatividade cotidiana dos homens comuns, muitas vezes menosprezada em estudos que tendem a destacar neles a passividade e a submissão (econômica, política, social, cultural) aos órgãos de poder controladores da cidade (Cf. BITTENCOURT, 2012). As práticas ordinárias, como De Certeau (1998) designa as ações dos homens comuns no seu dia a dia, são as maneiras como cada um dos sujeitos individuais interpretam e lidam com a cultura. Nesse sentido, muda o olhar sobre teoria da comunicação, uma vez que não está mais observando do ponto de vista daquele que emite uma mensagem, mas do ponto de vista daquele que a recebe; mas não como receptor passivo (visão estruturalista vigente no momento de sua reflexão intelectual). Antes, ele apresenta esse sujeito como aquele que estabelece a síntese, que faz a bricolagem, ou seja, trabalha com as várias informações que recebe e produz uma coisa nova, reinterpretando-a na sua própria cultura. Essa contribuição de De Certeau permite se perguntar o que os sujeitos fazem com as informações que lhe são dadas, com os objetos que lhe são entregues, com os signos linguísticos normatizados pelos gramáticos e linguistas em suas necessidades cotidianas. Valoriza, dessa forma, o sujeito individual em sua trajetória pelo mundo.

Quando De Certeau se interroga sobre as práticas culturais, forja alguns modelos, como o que chama de *polemológico*. Ele utiliza o modelo da guerra para esclarecer como se dá a relação dos sujeitos com o mundo, como eles se movem na metrópole e promovem as suas práticas. Nesse modelo *polemológico* são constituídos dois polos: um lado, formado pelo conjunto de estratégias e outro, o conjunto de táticas. As estratégias, diz De Certeau, partem de um lugar constituído como próprio, ou seja, elas estão sempre ligadas a uma instituição, a um lugar físico, teórico, epistemológico, àquele lugar que enuncia. As estratégias, por exemplo, estão ligadas a uma escrita, pois ela é também uma prática estratégica, ela entona um determinado tipo de visão, conduz a uma interpretação definida. Os sujeitos ordinários se movem no campo das estratégias, no lugar em que eles não são donos. Sendo assim, as táticas são as astúcias, as maneiras de lidar com a ordem dominante e controladora da cidade. O sujeito utiliza de estratagemas como forma de resistência, como, por exemplo, o aproveitamento máximo das possibilidades expressivas da linguagem para adequá-las às necessidades de seu uso cotidiano.

Em De Certeau, há um esforço para investigar a cidade a partir das práticas urbanas, olhando para elas a partir das caminhadas dos pedestres e como seus passos e marcas convertem-se em estruturas que garantem sentidos para o andar, produzir e habitar adquirindo status de táticas (Cf. SILVA, 2012). Ele articula duas formas de vivenciar a

urbe, a da caminhada e a da narração, como maneiras também de se apropriar dos espaços citadinos. Ambas instâncias, não obstante, se complexificam e produzem o cotidiano das metrópoles contemporâneas. Em suas “caminhadas pela cidade”, o teórico chega a afirmar que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua” (CERTEAU, 1998, p. 177). Destaca nesse processo a distinção que há entre as “formas empregadas” num sistema linguístico e os modos de usá-la no cotidiano que o sujeito comum empreende. O espaço geométrico, idealizado e construído pelos donos do poder e urbanistas responsáveis pelo planejamento urbano é para o pedestre o mesmo que o “sentido próprio” dos gramáticos para o falante: ambos “visando dispor de um nível normal e normativo ao qual se podem referir os desvios e variações do ‘figurado’” (CERTEAU, 1998, p. 180).

Voltando ao conto ora em análise, temos que Fernando, como caminhante, se apropria do sistema topográfico marcando determinados bairros, ruas e prédios, transformando deliberadamente cada signo urbano que compõe esses espaços, atualizando-os dentro de suas práticas culturais através do piche, a arte do limite. Sobre sua prática valem as palavras de De Certeau:

Cria assim algo descontínuo, seja efetuando triagens nos significantes da “língua” espacial, seja deslocando-os pelo uso que faz deles. Vota certos lugares à inércia ou ao desaparecimento e, com outros, compõe “torneios” espaciais “raros”, “acidentais” ou ilegítimos (CERTEAU, 1998, p. 178).

Assim como a narrativa, o enunciado “lançado” pelo piche nos prédios do Rio de Janeiro, enquanto movimento conectado àquilo que De Certeau (1998) chama de “artes de dizer”, com seu esquema específico de códigos arranjados em uma lógica de complexidade linguística – em suas variadas possibilidades comunicacionais viáveis como verbal, visual e corporal – ultrapassa a função enunciativa e converte-se em ato astuto, investido de uma capacidade criativa que é próprio às “artes de fazer”. Apropriando-se dessa essência da cidade, dos sistemas que estabelecem normas e padrões visíveis e invisíveis do seu estar e agir, Fernando articula a sua realidade, inventa o seu cotidiano a partir da existência simultânea dessa ordem, utilizando o piche como forma de projetar seu grito, sua marca na urbe, praticando o espaço e tornando sua existência no mundo visível através de atos inventivos que recriam e transgridam as “normas” e regras que orientam o espaço urbano.

O cego é outra narrativa que também promove um *discurso ordinário* no Rio de Janeiro, através da prática de caminhar pela cidade, só que dessa vez é a oralidade que invade as ruas cariocas, disputando “espaço” com o barulho e a cacofonia da cidade, a

atenção dos passageiros nos coletivos. Narrado de uma forma singular, com uma arquitetura enxuta e uma potencialidade significativa, faz com que o leitor acompanhe a rotina de um cego, que se utiliza da sua história de vida como forma de subsistência no morro.

Nesse conto, diferentemente do anterior, é narrada a biografia do protagonista, da infância à velhice. Em termos gerais, ele revela os problemas que acompanham a personagem, transformando a experiência humana na cidade em narrativa. Em termos mais específicos, presenciamos nas dobras do seu cotidiano difícil, as angústias, os sonhos, suas sensações, seus sentimentos, suas razões e a naturalidade do consumo de drogas, cada vez mais comuns na vida da personagem.

Seu Matias, como era conhecido no morro, nasceu cego e desde a infância aprendeu a desenvolver outros sistemas sensoriais que superassem qualquer dificuldade que a falta de visão proporcionava. Além disso, preferia a companhia dos mais velhos por eles terem mais paciência e tempo para lhe descrever com calma cada ser que habitava a cidade, explicando-lhe os modos de vida no morro. Com isso, era facultado ao cego imaginar cada lugar ou ser que vivia em torno dele. Com o tempo, Matias foi aprendendo a dar os seus próprios passos no morro, a sentir a vida ao seu redor, o cheiro da maconha, as crianças brincando pelos becos e vielas, “satisfeito por descobrir suas próprias narrativas e não precisar dividir nada disso com ninguém” (MARTINS, 2018, p. 86).

A ausência da figura paterna também assume relevância na vida de Matias. Seu pai, Raimundo, era alcoólatra e vivia causando confusão na favela, inclusive, já havia sido advertido várias vezes pelo chefe do tráfico para que parasse de fazer baderna. Dona Sueli, a matriarca da casa, era a que mais sofria nas mãos de Raimundo, que a espancava com frequência. A única serventia dele era quando trazia o resto do dinheiro que sobrevivia aos bares e à cachaça. Mas quando Matias tinha seis anos, o pai desapareceu sem deixar rastros, apenas suposições sobre o que teria acontecido com ele. O que fez sua mãe ter que trabalhar dobrado para conseguir pagar as contas e criar os filhos.

Quando Sueli adoeceu, apenas Matias e suas vizinhas estiveram ao seu lado, os outros filhos foram cada um seguindo um rumo, constituindo família e se mudando para outros lugares. A decisão de utilizar sua história como forma de subsistência surgiu depois que a sua mãe morreu, pois precisava arranjar uma forma de sustento. Diante de escassas oportunidades de emprego para uma pessoa cega, escolheu usar a palavra para se comunicar com as pessoas nos coletivos e, assim, poder ganhar algum dinheiro com doações com o relato sobre as dificuldades que enfrentou ao longo de sua vida:

Logo saiu de casa pra ganhar os coletivos e passou a viver dos trocados que lhe davam pessoas comovidas ou incomodadas com seu discurso. Nos primeiros dias parecia tudo muito fácil, o dinheiro entrava, ele tinha a história decorada, bem dividida em todas as suas partes. Mas aos poucos a realidade foi se revelando. A experiência de repetir dia após dia sua própria história foi se tornando cada vez mais dolorosa, e viver da caridade passou a ser um inferno (MARTINS, 2018, p. 88).

A história se desenvolve apresentando momentos da fase adulta e da velhice de Matias, sem construir um clímax ou uma ação que mudasse os rumos da narrativa. Ficamos sabendo que ele foi se aproximando de Desenho, um menino que morava no morro e que todos “garantiam que seria bandido” (MARTINS, 2018, p. 88), pois desde os doze anos atuava no tráfico levando as drogas para os consumidores e trazendo o dinheiro para os traficantes. De início, a presença da criança contribuiu para o aumento das doações, mas com o tempo a companhia dele não manteve o mesmo efeito de antes e seu Matias preferiu continuar sozinho no seu trabalho. Apesar disso, ficamos sabendo que Desenho ainda mantém uma proximidade com o velho, diariamente o visitando em sua casa para juntos usarem drogas compradas com o dinheiro de Matias e conversarem, “num papo angustiante em que não se olha no olho” (MARTINS, 2018, p. 89).

O que fica perceptível ao longo do conto é que a narrativa da vida do protagonista transforma-se em oportunidade para o sujeito legitimar seus atos e para apropriar-se da sua vida, apesar do fato de repetir seu texto dia a dia tenha se tornado enfadonho. Ao escolher a palavra oral como intervenção comunicativa nos ônibus da cidade, o veículo acaba se transformando no suporte do discurso performático de Matias. A realização do ato de contar a sua história passa por um processo de *performance*³⁷ que é ensaiado pelo cego e repetido cotidianamente. Seu texto verbal, construído pelo sofrimento, é proferido simultaneamente a uma linguagem corporal que também “fala” a seu público e ao barulho próprio do ambiente do veículo e ao que vem das janelas. Posiciona-se performaticamente no corredor do ônibus, próximo ao motorista e ao cobrador, frente aos assentos de onde os passageiros consigam vê-lo, com o “som das moedas chacoalhando no copo de Guaravita, a bengala de alumínio batendo sempre pra esquerda e depois pra direita no chão do coletivo (MARTINS, 2018, p. 85).

Assim como as ruas, os ônibus também são constituídos por vários signos – publicitário, de trânsito, o som tocado no rádio etc. – os usuários desse espaço gastam seu tempo observando o que acontece ao seu redor, mas não de maneira passiva, e sim como

³⁷ Aqui, entendido como uma encenação que conjuga movimentos do corpo, da fala, da audição, em suma, de tudo o que o ambiente do ato proporciona quebrando o ritmo natural do espaço público e que está cada vez mais presente no mundo midiático da contemporaneidade.

sujeitos que interpretam o que observam. Dessa forma, Matias, para quem vozes e cenas e imagens são importantes, joga com os passageiros utilizando o ambiente do veículo a favor da sua performance para cativar seus ouvintes e assim deles conseguir o dinheiro para seu sustento.

Reafirmando as intervenções cotidianas no espaço urbano, os usos da língua de uma “escrita” que se produz a partir das ruas como modos ativos de enunciação, De Certeau restitui a essas práticas uma alternativa singular de liberdade criativa, viabilizando a compreensão desses atos como autênticas formas de linguagem. Essas ações realizam uma apropriação dos sistemas topográfico e linguístico que se exercem a partir dos modos de uso que o sujeito empreende nas suas necessidades diárias. O estudioso destaca, a respeito do sistema topográfico, que na Atenas contemporânea, os transportes coletivos são chamados de *metaphorai*. Para ir ao médico, ao trabalho ou voltar para casa, muitas pessoas tomam uma “metáfora”, ou seja, um transporte público, como ônibus ou trem. Os enunciados poderiam da mesma maneira ter esse belo nome, diz De Certeau, visto que, cotidianamente, os territórios e os espaços são atravessados por narrativas que compõem frases e itinerários (Cf. CERTEAU, 1998, p. 199). A rua é vista, então, como um dispositivo de referência, como um circuito a partir do qual se baseia a possibilidade de muitas histórias, de lugares e olhares, de onde se vê a si mesmo e ao outro.

Em *Sociedades em Movimento*, Manuel Delgado (2007), antropólogo barcelonês, segue a linha de pensamento desenvolvido por De Certeau ao tentar se concentrar nos múltiplos mecanismos operacionais da rua, sempre entendida como contorno complexo de significados, códigos e acordos tácitos e quase imperceptíveis entre aqueles que passam por ela e, com sua presença, a edificam (Cf. VILLARRUEL, 2008):

De la calle podría decirse que es ante todo un lugar peregrino, un espacio-movimiento -como hubiera propuesto Isaac Joseph-, en el sentido de que es una comarca estructurada por las intranquilidades que registra, que sólo puede ser conocida, descrita y analizada teniendo en consideración no tanto su forma como las operaciones prácticas, las capturas momentáneas y las esquematizaciones tempo-espaciales en vivo que procuran sus practicantes (DELGADO, 2007, p. 129).

Segundo o estudioso, assim como as ruas e as praças, os ônibus são espaços comunicacionais baseados na dispersão (Cf. BELCHIOR, 2010, p. 4), mas que conectam momentaneamente território e sujeitos, possibilitando o encontro entre estranhos. Dessa forma, Matias, ao refazer os códigos que ocupam o espaço urbano, transformando o ônibus, que funciona primariamente como um meio de transporte, atribuindo a ele a

condição de cenário para a sua performance, incorpora-lhe um novo significado como espaço de enunciação da sua própria existência.

Para além das cidades planejadas, as metrópoles contemporâneas se organizam nos intrincados fios da vida cotidiana, nos trajetos-corpos e modos de senti-la (Cf. SILVA, 2012). Assim, os trajetos de Fernando e Matias respiram fundo a rua como um local situado na memória de quem dela se apropria e pouco a pouco se afastam de suas formas e usos programados, transgredindo seus signos, compondo uma “enunciação pedestre”, seja através do piche ou do texto verbal, estabelecendo pelas ruas vestígios de imagens e sons que geram uma linguagem, uma narração que grita a seus habitantes.

Michel de Certeau apontou que a rua é constituída como um relato e como uma narração pessoal através das infinitas possibilidades de rotas do pedestre que, com seus passos, constrói uma paisagem montada a partir de observações, pausas, descansos, corridas, calçadas movimentadas e espaços deixados em branco por ausência neles (Cf. VILLARRUEL, 2008). Nesse caminho, fica explícito que, ao lado do planejamento urbano da cidade utópica, se desenvolve uma cidade metafórica, isto é, uma cidade de muitos deslocamentos e práticas, recriada continuamente através das “caminhadas” de seus pedestres que se apropriam dos sistemas normativos urbanos produzindo fios e tecidos de textos que leem a cidade contemporânea (Cf. SILVA, 2012). Um texto que se inscreve frequentemente por seus pedestres que, no campo das práticas sociais cotidianas, desloca, reinventa, ampliando as diversas formas de enunciação, mesmo que tenham discursos que a guiam e sistemas que a constituem.

3.3 A cidade edificada sobre o morro

Antes de concluir a leitura de *O sol na cabeça*, ainda cabem algumas palavras sobre dois contos centrados exclusivamente sobre a vida na favela, narrados sob a perspectiva do olhar de jovens que convivem diariamente com guerras incorporadas ao cotidiano, decorrentes do tráfico de drogas, da alta da criminalidade, da condição precária de pessoas em situação de rua e da violência vinculada a tudo isso.

Em *A história do Periquito e do Macaco* acompanhamos os desdobramentos do confronto entre a polícia e os traficantes quando houve o processo de implantação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) na comunidade da Rocinha, no início da segunda década deste milênio.

A tessitura narrativa tem forma fragmentada, mesclando fatos do passado com acontecimentos do presente, mediante um narrador que também transita com despojamento entre a primeira e a terceira pessoas para compor as diversas histórias de vidas que foram afetadas pela instalação da UPP na comunidade.

Dirigindo-se a um interlocutor desconhecido, mas que tudo indica ser um morador da favela que se evadiu para o Ceará dias antes da operação, o narrador o põe a par de tudo o que aconteceu enquanto ele esteve fora, destacando a rotina de confrontos entre policiais e traficantes e a crueldade com que os policiais tratavam os moradores, que realmente eram os que sofriam com as abordagens, já que os chefes do tráfico no morro fugiram para outras comunidades. No decorrer do conto, é retratada a “tensão” e a expectativa dos moradores nos dias que antecederam a entrada da polícia:

Lembro como se fosse hoje, mano, último dia antes dos polícia entrar no morro. Mó clima tenso do caralho, ninguém sabendo o que podia acontecer. Tinha um bonde que achava que os maluco não ia entregar o morro não, ia trocar tiro até não aguentar mais, esperar virar notícia pro governador mandar parar. O papo era que o morro era muito grande, dava pra espalhar geral e não deixar os cara entrar. Uma hora o tiroteio ia ter que parar, por causa dos morador. Outro bonde achava que iam entregar o morro logo, pra depois tomar de volta, que não adiantava ficar trocando tiro com os cara, que era papo de subir exército e os caralho, que nem lá no Alemão. Mas na real ninguém tinha certeza de nada, isso era foda. Pior coisa é isso, ficar imaginando um bagulho que a gente sabe que vai acontecer mas não sabe como (MARTINS, 2018, p. 39).

Com o tempo a situação foi se normalizando, voltando o intenso fluxo do comércio de drogas, apesar da queda na qualidade da maconha, e cada um, policiais e traficantes, no seu canto, evitando novos conflitos. Quem divergia desse “acordo implícito” era o tenente Roberto de Souza, conhecido como Cara de Macaco, encarregado de chefiar as operações da polícia. O que o ele mais apreciava não era pegar os chefes do tráfico, mas aquelas pessoas viciadas em droga, pois acreditava que a existência delas, de

certa maneira, contribuía para a perpetuação da atividade criminal dentro da favela. Por esse motivo, utilizava diversos mecanismos de intimidação e punições a qualquer um que encontrava “fumando, cheirando, ou se cismasse que o cara estava indo comprar droga” (MARTINS, 2018, p. 40).

Numa dessas investidas, o Cara de Macaco acaba frustrado por abordar um “*playboy*” que tinha ido comprar drogas no morro, e por ser filho de um juiz ou desembargador, ele acaba enfrentando o tenente, pois sabia que não sofreria nenhuma consequência. Com raiva, o Cara de Macaco subiu o morro na intenção de achar um novo alvo e foi nessa situação que ele encontrou na laje fumando maconha o Buiú junto com o Limão:

Mano, o Cara de Macaco se entocou por ali até os menó descer. Quando eles desceu, ele chegou no sapato e guentou os dois, mas não fez nada ali na rua não, que nem das outras vez. Levou os menó lá pra casa do Mestre, que já era base deles na época, e arrebentou os menó. Foi papo de a noite toda esculachando eles, vagabundo fala que até uma cenoura eles botou no cu dos moleques, mó vacilação (MARTINS, 2018, p. 41).

As atitudes do tenente encontram aqui as suas maiores consequências, pois o Periquito da Rajada, braço direito do chefe do tráfico no morro e irmão de leite do Buiú, resolveu vingar toda a humilhação sofrida pelo irmão. Depois de alguns dias planejando o que fazer, Periquito orquestrou sua vingança com a ajuda de Vanessa, uma “mulher da vida”, para que ela seduzisse o tenente para um barraco e lá ele pudesse matá-lo. Com o êxito do seu plano, Periquito precisou fugir, pois a Rocinha foi alvo de várias operações em busca do corpo do Cara de Macaco que nunca foi encontrado. Depois, os mesmos jornais que antes noticiavam a instalação da UPP pelos olhos da polícia e do governo, fizeram uma chamada com uma foto e a seguinte mensagem: “filhos choram no enterro simbólico do tenente Roberto de Souza” (MARTINS, 2018, p. 43).

Cotidianamente, através de diferentes mídias *online* e impressas, há denúncias contra abusos policiais nas favelas. Diversas violações dos direitos de cidadãos brasileiros são cometidas, como o direito de ir e vir ou ser tratado como cidadão diante da lei, corroborando a denúncia da vulnerabilidade da população periférica. Enquanto a polícia, representante do Estado, diz que concentra sua força repressiva contra “marginais” ao fazer incursões nas favelas, as famílias e os moradores não estão isentos de sofrerem agressões dos mesmos. Nas operações policiais, quando encontram algum indivíduo na rua, é comum “bater antes de indagar” quem é, o que estava fazendo, instaurando o medo nesse corpo. Como ocorre na narrativa analisada, as ações policiais que muitas vezes humilham os moradores com ofensas e agressões, exibem armas pelos becos como forma

de mostrar poder, acabam representando um desprezo para quem mora nesses espaços, fazendo com que não reconheçam nos policiais a identidade de um trabalhador, pai de família e direito, assemelhando-os aos bandidos e traficantes que também atuam nas periferias ignorando os direitos individuais e utilizam da força e violência como forma de instituir seu poder nesses espaços e corpos.

No nono conto do livro, *Estação Padre Miguel*, os personagens e temas são semelhantes à narrativa anterior, porém o enredo estrutura-se em torno da relação de um jovem que mora na favela, marcada pelo narcotráfico com seus bandidos violentos e suas leis particulares, contando suas histórias e de seus amigos com uma narração gradualmente introspectiva apresentando os sentimentos, os pensamentos e como o narrador reage no seu íntimo ao que está acontecendo ao seu redor.

O presente da narrativa se passa com o encontro dos amigos Rodrigo, Felipe, Alan, Thiago e o narrador (não nominado) na linha de trem da Estação Padre Miguel para juntos curtirem um baseado e, em seguida, visitar a filha recém-nascida de Léo e Amanda na Vila Vintém, que fica próxima a Bangu.

Na época estava proibido fumar crack na Vintém. As coisas tinham fugido do controle: muito roubo, briga, perturbação. Crack é foda. O que traz de dinheiro, traz de problema pra quem trabalha na boca. Pro morador é ainda pior, porque aí é só perrengue, vergonha, preocupação. Uma coisa era certa: parar de vender os traficantes não iam, já estavam acostumados demais com os lucros da pedra. A saída que encontraram foi criar essa lei proibindo o consumo dentro da comunidade (MARTINS, 2018, p. 71).

Compondo sua narração de forma fragmentada, alternando os diálogos com os amigos, monólogos e histórias passadas, o protagonista cria uma rede de discursos, a princípio, desconexos, mas que juntos retratam a sua reflexão sobre a vida na comunidade e sobre as pessoas afetadas pelo crack com um certo grau de empatia com elas que estão morando na rua devido ao vício e estão dividindo com o narrador aquele espaço da linha do trem como local de moradia e onde podem continuar o consumo de drogas.

Sempre lembro de uma mulher que conheci na linha do trem. Primeiro ela tentou me vender um guarda-chuva, depois me contou que toda a sua família era de Alagoas, que ela deixou todos pra trás pra vir pro Rio com o marido, tentar a vida, porque lá tava foda dele arrumar emprego. Contou também que logo, assim que chegaram aqui, a filha do casal nasceu e que hoje ela tem nove anos. Contou também que de vez em quando ele aparece ali na linha, leva ela de volta pra casa, dá banho, dá surra, tranca as portas. Mas não adianta, ela sempre consegue fugir da família. Depois começou a chorar. Chorava alto, abrindo a boca, deixando o catarro escorrer pelo nariz, sem nenhum constrangimento por eu estar ali assistindo. Enquanto a mulher caía em prantos, fiquei analisando o que restava de seus dentes, pensando se era verdade aquela história ou se ela só estava se esforçando para me comover e conseguir algum dinheiro. “É um homem bom, não merece mulher que nem eu”, ela me disse, depois pediu um abraço. Pude ver que dos seus olhos

escorriam lágrimas de verdade e, como não tinha dinheiro no bolso traseiro da calça, cedi (MARTINS, 2018, págs. 72-73).

Após narrar a história da viciada em crack e como ele se sentiu diante daquela situação, o conto se volta para o encontro dos amigos na linha de trem e para um diálogo, tantas vezes repetido, sobre a qualidade da maconha na Vila Vintém e narração de diversas histórias que aconteceram naquele local. O que fica evidente na conversa, são os questionamentos do protagonista com relação ao que sente sobre seu grupo de amigos e a durabilidade das amizades construídas na adolescência. A velocidade com que as histórias são narradas toma a cena e dita o ritmo da leitura sem muitas descrições das ações e com cortes rápidos para diversas situações que vão surgindo ao redor do narrador e refletidos em seu íntimo. Como por exemplo, a cena em que os amigos embalados pela música que tocava no barzinho atrás da estação, cantavam e dançavam, mas que se transformou, em pouco tempo, em um silêncio absoluto e constrangedor:

Eu nunca entendi esse movimento. Quero dizer, sempre me senti profundamente incomodado com esses silêncios inexplicáveis. É sempre como se alguma coisa estivesse rompendo. De um momento pro outro tudo se desfaz, tudo desaba, e ficamos sozinhos frente ao abismo que é a outra pessoa. Daí vem a vontade de falar não sei o quê, só pra tentar reunir uns pedaços da gente, meia dúzia de restos espalhados pelo mistério que é a convivência (MARTINS, 2018, págs. 75-76).

Na tentativa de retomar a naturalidade, volta-se a discussão sobre a qualidade inferior da maconha na Vila Vintém em relação a outras comunidades como Jacarezinho, Mangueira, Juramento e Antares e os amigos decidem reunir uma quantia de dinheiro para comprar drogas nesses lugares. Outras temáticas que emergem no conto envolvem, além do uso de drogas, os efeitos delas no organismo e na mente do narrador, justo ele que se gabava por nunca ter passado mal fumando maconha. Mais do que os efeitos sobressaem pensamentos sobre os sujeitos ao seu redor como completos desconhecidos:

Aos poucos minha pressão foi voltando ao normal, olhei pros moleques e parecia que era a primeira vez que os via naquela noite. Estava de volta. Foi como se tivesse saído de cena e deixado apenas o meu corpo ali, vazio. Uma parada muito estranha. Mas o que pra mim foi intenso e assustador parece não ter existido pra nenhum dos amigos que estavam ali do meu lado, eles não perceberam nada. Seria toda aquela ligação que eu sentia pulsar entre a gente, apenas coisa da minha cabeça? Será que a verdade é que nascemos sozinhos e morreremos sozinhos, sem nunca permitir que o outro habite nossa intimidade? (MARTINS, 2018, págs. 78-79).

Essa percepção do outro como alguém que por mais que seja seu amigo sempre será um completo estranho permeia toda a narrativa (Cf. BOTTON, 2018, p. 3904). Depois de mais um corte, intercalando outro momento com a chegada de um grupo de amigos do Rodrigo querendo fumar um “zirrê” e de uma mulher grávida fumando também ali na linha do trem, sendo que todos estavam conscientes da proibição de usar drogas

naquele local, a narrativa caminha para seu desfecho. A cena surge de uma situação estável e, em poucas linhas, transforma-se em um clímax dramático, com o medo e o desespero invadindo as emoções das personagens.

Quando eles estavam se preparando para ir embora e visitar o amigo Léo, surgiram em uma moto dois traficantes do morro que controlam o consumo de drogas na região. O piloto com uma pistola na cintura e o carona com uma arma *AK-47* atravessada no peito colocaram todos que estavam na linha do trem contra a parede da estação ameaçando-os de morte ali mesmo.

O contraste entre o terror psicológico praticado pelos traficantes no grupo de amigos e a música que continuava a tocar no bar ao lado, com moradores conversando e tomando cerveja, fez o narrador perceber que não aconteceria nada com eles ali, pois qualquer atitude drástica, como um tiro, poderia causar mais problemas para os traficantes e eles não iriam correr o risco de matar inocentes na estação. “Não demorou pra ele gritar a ordem de sairmos voados dali, logo depois disparou uma rajada pro alto, como se desse a largada a uma estranha e desesperada corrida” (MARTINS, 2018, p. 82). A última frase do texto é significativa, pois aponta para o seu aspecto metaliterário - “um dia ainda escrevo essa história” - que deixa implícito que o interlocutor da narrativa é o leitor e que a história foi conscientemente orquestrada na dialética entre o espaço da realidade e o espaço ficcional, em uma ficção que se projeta no real.

Os dois contos são relevantes segundo a visada interpretativa que se propõe. O que os diferenciam de algumas outras narrativas analisadas é que ambos focalizam exclusivamente as contingências da vida na periferia que, apesar de não ser a mesma, uma é Vila Vintém e a outra é Rocinha, apresentam características muito próximas: um espaço marcado por abusos cometidos tanto pelos chefes do tráfico quanto pelos órgãos de segurança pública além, é claro, da violência que intermedia essa relação nas favelas.

Os contos apontam para uma situação bastante difundida pela mídia jornalística brasileira o que acaba produzindo um imaginário que, de tão repetido, naturaliza o confronto violento entre policiais, traficantes e facções rivais tendo, por muitas vezes, os moradores como as maiores vítimas. O que os narradores propõem ao refletir subjetivamente sua condição é apresentar diferentes visões sobre a vida na favela, sem velar os problemas que assolam os moradores. Dessa forma, evidenciam as disputas pelo poder entre os órgãos do Estado e os traficantes através de um olhar que se diferencia das autoridades, responsáveis pelo planejamento da segurança pública, e dos veículos de

comunicação que espetacularizam diariamente as ações da polícia na tentativa de controle da favela.

Com base nos estudos de Marek Polak (2014)³⁸ sobre as relações de poder na favela carioca, desenvolveremos uma breve reflexão sobre o surgimento de instituições de poder nesse espaço e como reverberam nas narrativas aqui analisadas. A favela carioca, desde o seu início, sempre teve seus moradores privados do direito de acesso aos serviços públicos essenciais. A política governamental do início do século passado tinha como objetivo suprimir do centro da antiga capital brasileira moradias precárias, expulsando seus moradores, em sua grande maioria trabalhadores pobres e negros, para lugares mais afastados sujeitando-os a todo tipo de problemas relacionados à saúde e à habitação. Com o fenômeno do êxodo rural provocado pela industrialização da cidade e de uma urbanização cada vez mais acelerada, assistiu-se ao longo do século XX o crescimento e a expansão das favelas no Rio de Janeiro, mas sem a atenção necessária por parte dos governantes que exerciam seus poderes nesses espaços apenas através da repressão policial na tentativa de conter qualquer comportamento ou manifestação popular considerada antissocial. No início da década de 1980, as favelas cariocas passaram por profundas mudanças sociais que afetavam principalmente suas organizações econômicas com o aumento significativo da pobreza, agravada pela crise econômica que assolava a cidade (Cf. POLAK, 2014): a favela vista antes como fornecedora de mão-de-obra barata para as fábricas, com a diminuição do papel econômico que a indústria exercia sobre a cidade frente ao setor de serviços (que exigia trabalhadores especializados) e o deslocamento da indústria para outros lugares mais rentáveis para sua produção, fazendo com que os trabalhadores residentes em favelas aumentassem seu trajeto e o tempo gasto entre suas casas e o local de trabalho. O que se destaca desse período é o surgimento de fontes ilegais de renda como alternativas para fugir da pobreza. O crime organizado ganha força na favela, cujo principal faturamento tornou-se o tráfico de drogas.

O surgimento em massa das drogas nesse período provocou mudanças profundas, causando uma série de consequências sociais para os habitantes de favelas. Dentro dessas transformações, destacam-se o aparecimento do traficante que exerce o domínio sobre o território e sobre as pessoas, principalmente, por meio do terror e da violência (Cf. POLAK, 2014). Nesse sentido, a partir desse período, a dinâmica das relações de poder

³⁸ POLAK, Marek. **Relações de poder na favela carioca: um breve esforço analítico.** *Espaço e Economia* [Online], 5 | 2014, posto online no dia 22 dezembro 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/espacoconomia/1141>. Acessado em: 02 de Maio de 2020.

nas favelas passou a ser organizada em forma de disputa entre traficantes, facções rivais e polícia (às vezes transfigurados em milícias com interesses próprios).

O que antes era a ausência de intervenção do Estado, nas favelas dos dias atuais, há a sua forte presença, porém tanto antigamente quanto hoje o poder do estado policial ou causa terror ou sofre aversão por parte dos moradores. Ao longo das décadas o Estado se utilizou de diversos mecanismos para tentar controlar o espaço da favela através de ações tidas como “pacificadoras”, mas que atuavam de forma repressiva, marcada pela violência. A polícia aparece como o principal aparelho utilizado pelo Estado para pôr em prática suas políticas de segurança nas favelas em nome do combate às drogas e todos os problemas sociais que delas emanam.

Michel Foucault, reconhecido pelas suas análises e críticas às instituições sociais e pela pesquisa da complexa relação entre poder e conhecimento, apresenta no livro *A microfísica do poder* (1979), o entendimento de poder como uma prática social constituída historicamente que, através de vários mecanismos, coage, disciplina e controla os sujeitos abarcando todas as instituições sociais. “O poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força” (FOUCAULT, 1979, p.175).

A polícia, para Foucault, desempenha na sociedade tanto como um aparelho de disciplina quanto um aparelho de Estado (Cf. CUNHA, 2018, p. 175). Trata-se de um poder de coerção sobre o indivíduo através de um conjunto de intervenções que atendem a diversos objetivos e interesses. Nessa mesma linha de pensamento, Louis Althusser, filósofo francês e contemporâneo de Foucault, introduz a noção de poder concentrado no Estado e controlado por ele através de aparelhos ideológicos (como escola e igreja) e aparelhos repressores (polícia e exército) e os modos como atuam sobre a sociedade, e como se relacionam diretamente com o funcionamento e disputa pela hegemonia política e ideológica. Embora tenham articulado elementos diferentes em suas obras, ambos intelectuais apresentam contribuições relevantes para se pensar as instituições de poder que regem o cotidiano das cidades afetando a vida dos habitantes. No caso das narrativas, a vida de jovens crescidos em favelas cariocas.

Outro pesquisador que se dedica a estudar sobre as relações de poder é o filósofo camaronês Achille Mbembe. No livro-ensaio *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte* (2018), Mbembe elabora conceitualmente a relação entre o poder e a morte, o centro de suas discussões está na reflexão sobre como e quais métodos

o poder político, de diversas formas, se apropria da morte como objeto de gestão ditando “quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5).

Em seu estudo, Mbembe discute os efeitos da escravidão e do colonialismo nos dias de hoje, sobretudo, em países que se situam na periferia do capitalismo onde a desigualdade racial, a violência e a letalidade incide mais sobre a população negra. Suas análises partem das leituras de Michel Foucault, principalmente sobre a noção de biopoder, e do filósofo italiano Giorgio Agamben para abordar sobre a categoria estado de exceção. O estudioso trabalha com esses conceitos em relação às formas contemporâneas de violência, nesse sentido, sugere novas categorias como necropoder (construção própria de terror e medo na sociedade) e necropolítica (política da morte) para pensar a relação entre poder e morte na atualidade. Além disso, afirma como o racismo é utilizado nessa política da morte para definir quem deve morrer, como deve morrer e o que deve acontecer com esse corpo:

[...] racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornas possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para aceitabilidade do fazer morrer” (MBEMBE, 2018, p. 18).

Trazendo para o contexto brasileiro e para as narrativas estudadas, é perceptível que certos locais da cidade, na sua grande maioria habitada por pessoas negras, são marcados pela ameaça constante de morte. O fato de os traficantes serem diretamente vinculado à favela faz com que esse espaço necessariamente precisa ser reprimido e controlado ou até mesmo que haja a eliminação biofísica dessas figuras para reforçar a sensação de segurança no restante da população. Dessa forma, o Estado junto com o narcotráfico e a milícia gerem condições mortíferas nas favelas ao disputarem o poder e o controle desse espaço através da força e da violência. O Estado, entretanto, tem uma importância maior por ser o órgão legitimado para realizar a segurança pública da cidade, além do que atua em outras esferas que também contribuem para a letalidade da população favelada e pobre ao oferecer condições precárias na área da saúde, educação, saneamento básico e etc.

Em *Estação Padre Miguel*, acompanhamos como agem na comunidade da Vila Vintém grupos civis armados com leis e ordens específicas desenvolvidos paralelamente ao Estado e que impõem seu poder baseado em atividades ilegais, além do impacto social do comércio de drogas nesse local. O espaço geográfico restrito onde se desenvolve toda a trama, se revela inóspito na medida em que é apresentado pelo narrador. A presença de restos de objetos como copos de Guaravita, pedaços de roupas, filtros de cigarro,

excremento humano, isqueiros sem gás, expõe a existência de um espaço que somado ao odor fétido e à presença de pessoas desesperadas por crack, traz a imagem de uma “cracolândia”, ambiente onde se desenvolve o intenso tráfico e o consumo de drogas.

Nesse ambiente, em que durante o dia circulam trabalhadores, estudantes e moradores que necessitam utilizar o trem para se deslocarem pela cidade se misturando aos usuários de drogas, à noite, horário de maior movimentação da venda de drogas, se perde a identificação desses sujeitos tornando-os um coletivo de drogados, desubjetivados: “ninguém tinha mais nome nem rosto pra quem passasse de fora, era tudo um único monte de viciado” (MARTINS, 2018, p. 72).

A presença e a atuação dos traficantes se manifestam na comunidade através de uma força que controla, pune e vigia reverberando sobre os moradores, os espaços e seus usos. Como, por exemplo, o emprego ostensivo de armas pelas ruas como forma de intimidar, o uso do dinheiro do tráfico para corromper a polícia (pagando propina a informantes), ou a imposição de leis para fazer prevalecer o seu domínio sobre o território, tudo isso para defender o seu poder político na favela. Como a favela concentra o mercado de drogas, mercado cada vez mais lucrativo para quem comanda esse comércio ilegal, ela se tornou um espaço de disputa entre diferentes agentes pelo controle do tráfico, gerando um violento conflito territorial que se desdobra pelos becos e vielas em que prevalece aquele que detém recursos mais favoráveis para a disputa.

Embora as drogas se fazem presentes em toda a cidade, somente as periferias vivenciam as consequências violentas do combate ao mercado ilícito (Cf. TELLES; AROUCA; SANTIAGO, 2018). A figura do traficante diretamente vinculada à favela torna esse espaço como local que precisa ser controlado e reprimido. A estratégia adotada pelos governos é, principalmente, a de confronto e de guerra, sendo a polícia o órgão responsável por tais operações (Cf. TELLES; AROUCA; SANTIAGO, 2018). Na narrativa *A história do Periquito e do Macaco*, apesar do título do conto se assemelhar às histórias infantis como fábulas ou conto maravilhoso com animais que apresentam aspectos e trejeitos humanos e no final contém alguma moral, a narrativa quebra essa inferência ao tratar de uma realidade muito verossímil apresentando os desdobramentos dos conflitos entre polícia e traficantes quando houve mais uma tentativa de tomar o poder na favela através da UPP.

A guerra às drogas, por assim dizer, afeta diretamente o dia a dia dos moradores da Rocinha que são os mais vulneráveis nessas ações. Quando há incursões da polícia pela favela, as escolas são fechadas, aumenta o medo de sair de casa e ser alvejado por

alguma “bala perdida”, ocorre a invasão de casas, além de uma série de violações de direitos com a justificativa de dar combate à guerra, aumentando a tensão na relação com a polícia: “[t]oda hora os polícia parava a gente pra perguntar pra onde ia, que ia fazer. Fala tu, tomar no cu, porra, nascido e criado nessa merda pra ficar dando satisfação pra polícia? (MARTINS, 2018, p. 38).

Na linha de frente, os moradores experienciam corriqueiramente o impacto da UPP na favela e a atuação seletiva da polícia que deixa passar “batido” os *playboys*, filhos de desembargadores que vão buscar drogas na comunidade, escolhendo arbitrariamente quem sofrerá punições. Além disso, os policiais não diferenciam quem é “bandido” e quem é apenas residente daquele espaço empregando sua conduta punitiva a qualquer um que aparecer em seu caminho, provocando medo e insegurança em quem habita a favela, já que eles têm “autorização legal” para aplicar a lei utilizando a força necessária para isso, nem que seja através da execução dos indivíduos. Nesse sentido, como foi observado na narrativa, a UPP sofre uma ação de resistência por parte dos moradores como uma maneira de ir contra o poder repressivo exercido pelo Estado.

As reflexões de Foucault mostraram que as relações de poder não se constroem apenas através da violência e repressão ou no nível do direito, que impõe limites e regula; o poder também possui mecanismos benéficos para os sujeitos forjando neles uma positividade em relação ao poder exercido (na intenção de obter uma relação de docilidade e utilidade do corpo):

Pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz (FOUCAULT, 2007, p. 148).

À vista disso, se observa nas últimas décadas uma série de práticas assistencialistas governamentais na favela como programas culturais, de esporte e saúde com o intuito de apontar alternativas para jovens não seguirem o caminho do tráfico e procurando modificar, a seu favor, a ordem do poder, alterando aquela presença apenas opressora do Estado nas favelas. Os traficantes também exercem seu poder na favela com a criação de laços com a população, já que a maioria são nascidos e criados na comunidade que comandam, além de fomentar a economia local investindo parte dos recursos das drogas. Tudo isso se desenvolve paralelamente aos embates físicos travados pelas disputas pelo poder. Dessa forma, o morador é atravessado por diferentes relações de poder tendo de um lado as forças do narcotraficante, e de outro a policial, além da

estigmatização da sociedade que vê no morador da favela um condescendente com o crime, influenciando a sua conduta individual, levando-o a diferentes artifícios em busca de resistir e sobreviver a esses atravessamentos.

O artifício narrativo da primeira pessoa nos dois contos contribui para produzir a realidade da favela por meio do seu espaço expondo criticamente os problemas sociais nas comunidades através de um ponto de vista privilegiado de narradores que conhecem muito bem a realidade retratada, rompendo muitas visões estereotipadas sobre a favela e seus moradores. Não ignorando, evidentemente, as relações que se estabelecem entre o indivíduo e a sociedade e as reflexões sobre suas vidas, e afirmando que, apesar de todo o perrengue cotidiano, há “uma sensação de que a vida pod[e] ser boa, que ela não precis[a] ser essa loucura toda que ensinam pra gente desde pequeno, essa pressa, essa caretice toda” (MARTINS, 2018, págs. 79-80).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase sempre, é mulato ou negro, analfabeto ou com educação primária incompleta. Esse brasileiro faz parte da comunidade política nacional apenas nominalmente. Seus direitos civis são desrespeitados sistematicamente. Ele é culpado até prova em contrário. Às vezes, mesmo após prova em contrário (José Murilo de Carvalho, 1998).

José Murilo de Carvalho, em seu ensaio *Brasileiro: cidadão?*, originalmente escrito em 1992, apresenta desafios que permeiam a sociedade brasileira até os dias de hoje. Produzido no seio da redemocratização, com o fim da ditadura militar, o ensaio aborda a desigualdade do acesso aos serviços judiciais resultante de circunstâncias do contexto histórico na formação da cidadania no país.

Seu argumento base está no fato de que o processo histórico de implementação dos direitos que compõem a cidadania ocorreu de maneira pacífica, sem quase nenhuma pressão popular e de maneira inversa aos países da Europa ocidental e dos Estados Unidos, o que, por sua vez, comprometeu o desenvolvimento de uma cidadania íntegra. No Brasil, os direitos civis e políticos foram instituídos no período da fundação do país enquanto nação independente por volta de 1824. Entretanto, enfatiza o estudioso, que os direitos civis (como a liberdade, a propriedade, a inviolabilidade do lar etc.) se desenvolveram de forma precária de modo a afetar o exercício da própria cidadania política gerando o desencanto da população com as instituições democráticas.

Isso ocorre devido à existência de uma hierarquia no âmbito da cidadania. A grande maioria dos brasileiros não tem acesso à justiça, no nível de garantias de direitos, restrita a uma minoria, associada à elite. “Para eles [os pobres], existe o Código Penal, não o Código Civil” (CARVALHO, 1998, p. 39). Não existe na prática, como define o artigo 5^a da Constituição, a igualdade de todos perante a lei, sendo necessária a reforma desse sistema judiciário para que haja efetivamente a igualdade de toda população, sem distinção. Dessa forma será possível diminuir “a desconfiança entre os cidadãos e destes frente ao governo, situação que precisa mudar junto com o fortalecimento da cidadania, para garantir nosso próprio futuro como nação” (CARVALHO, 1998, p. 32). O estudioso chega a afirmar que só uma sociedade democrática plena para diminuir as desigualdades no Brasil, sendo que esse processo passa pela conquista e a capacidade de o Estado promover o acesso a três direitos básicos de cidadania: os sociais, os civis e os políticos.

Apesar das reflexões de Carvalho terem sido feitas há quase trinta anos, seu texto se torna muito atual quando comparado às narrativas curtas analisadas neste trabalho, cujas temáticas refletem o cotidiano de moradores de áreas específicas da cidade do Rio

de Janeiro das primeiras décadas do século XXI. Os protagonistas dos contos têm constantemente seus direitos civis violados pelos agentes representantes do Estado, por parte da população que se sente com mais direitos que eles por se considerarem mais cidadãos, por residirem em espaços com *status* e por verem nesses sujeitos apenas o estereótipo do marginal sempre digno de suspeita. Demonstra o estudioso que a formação de uma nação cidadã, com seus direitos e deveres, não ocorreu de forma plena, vitimizando muitos brasileiros, a depender, principalmente, de sua condição de classe e cor.

As discussões propostas nesta dissertação inevitavelmente passaram por questões que envolvem os “habitantes da periferia, despossuídos de seus direitos de cidadania” (WALTY, 2020, p. 81). O ponto de partida do trabalho teve como referência a mobilidade constante dos indivíduos como característica presente em todas as narrativas, tornando-a operador de leitura fundamental para se analisar a obra, selecionando também o espaço urbano como cenário da vida dos favelados. Dessa forma, objetivou-se compreender como foram desenvolvidas as representações do espaço urbano-periférico carioca, sua funcionalidade e efeitos de sentidos na obra *O sol na cabeça*, através da perspectiva de narradores e personagens em trânsito.

A escolha da mobilidade enquanto categoria analítica deveu-se à organização das narrativas, cujos conflitos são desencadeados através dos deslocamentos de sujeitos favelados pelo espaço urbano, sendo evidenciado nos lugares percorridos uma atmosfera sempre de tensão e medo às vezes atravessada por um olhar afetivo para o lugar e as personagens que ali habitam.

Na comunicação literária, o texto não está preso por um vínculo de dependência ao seu contexto de situação originário e a mensagem literária poder funcionar eficazmente numa pluralidade indefinida de contexto. Mesmo assim, o texto potencia-se com a criação de sempre novas recontextualizações dos seus referentes. Essa recontextualização aberta do discurso realiza-se ao abrigo da convenção de ficcionalidade. Todavia, ao longo do percurso pela obra de Geovani Martins, percebeu-se as claras demarcações temporal e espacial de sua ficção, com referências a acontecimentos que contribuem para a simbolização de vidas ali ficcionalizadas e seus impactos no cotidiano das personagens, como foi o caso da instalação da UPP e do movimento social *Rolézim*, realidades compartilhadas pelo próprio autor que morou em diferentes favelas cariocas. Por consequência, um desafio que se apresentou logo de saída foi o fato da obra nos ser

contemporânea e uma fortuna crítica mais ampla teria sido de grande valia para elaborar conclusões mais sólidas.

Na trajetória desse estudo buscou-se interpretar também as figurações sociais e identitárias construídas pelo sentimento de pertencer à periferia. O processo desigual de urbanização do país, a política “antidrogas” do Estado, além dos problemas de infraestrutura e as adversidades sociais com o impacto do comércio ilegal de drogas são temáticas recorrentes para refletir o tempo presente através do olhar de jovens favelados. Os fatos são narrados, muitas vezes, com uso desviante da língua como recurso estético nos textos. Esse experimentalismo linguístico, com a composição de diferentes registros, contribui para a criação de diversas cenas que se assemelham a uma roda de amigos que conversam sobre acontecimentos muitas vezes doloridos, mas que já se tornaram corriqueiros em seus cotidianos, num limiar entre realidade e ficção.

As experiências urbanas evidenciadas pelas personagens ao transitar por espaços diversos, irrompendo muitas vezes as fronteiras sócio-espaciais, demonstram um cotidiano marcado pelo preconceito e discriminação, balizado a maioria das vezes pela violência. Não eliminando, é claro, as tensões entre indivíduo e coletividade e as reflexões sobre suas vidas no íntimo de cada protagonista ante suas vivências.

Diferentes áreas do conhecimento foram consideradas na análise ficcional: Geografia Humanista, Filosofia, Antropologia e Teoria Literária, além de reflexões sobre urbanização, globalização e os estudos culturais em uma perspectiva interdisciplinar que levou em consideração trabalhos já clássicos e outros mais contemporâneos, incluídos à medida que a pesquisa se desenvolvia.

Aqui não se pretendeu esgotar as possibilidades de leitura e análise da obra, partiu-se de uma perspectiva de estudo que se considerou válida para trabalhar com as narrativas, mas sabe-se que existem diferentes leituras e concepções críticas que podem contribuir para a ampliação da fortuna crítica de Martins. Além disso, quanto maior o debate sobre os discursos literários originados na periferia, mais visibilidade se dará a esta corrente e maior valor se atribuirá à estética própria da periferia na série literária brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. Trad. Modesto Carone. In. Adorno et al., Textos escolhidos, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. **Pierre Bourdieu e as regras do campo literário**. VERITAS. Porto Alegre, v. 41 nº 162 Jun. 1996 págs. 237-241.
- ALMEIDA, Ana Carolina Canegal de. **Vazio institucional: o papel da escola pública e do Conselho Tutelar na socialização de estudantes de camadas populares**. 2016. 198 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- ALMEIDA, S.R.G. **Prefácio**. In. SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Trad. Maria Laura Viveiros de Castro. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985. 129 págs.
- ANDRADE, Mario Lousada de. **Literatura e games: questões atuais do estabelecimento do campo literário**. Dissertação (mestrado em literatura) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá. Paraná, 94 f. 2016.
- APPADURAI, A. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Trad. Telma Costa. Lisboa, Teorema, 2004. 304 pp. ISBN 972-695-612-9.
- _____. **O medo ao pequeno número: Ensaio sobre a geografia da raiva**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.
- ARRUDA, José. [Recensão a] Appadurai, A. 2004 - **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Disponível em:< URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/29928>>. Acesso em 8 de setembro de 2019.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 [1929-1963].
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Trad. Mário Laranjeira. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BAUDRILLARD, J. **Kool Killer ou a insurreição pelos signos**, 1976. Trad. Fernando Mesquita. Revista Cine Olho n. 5-6, jun.-jul.-ago.1979. Este texto encontra-se também em rizoma.net.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 94 pp.
- _____. **Vidas desperdiçadas**. Trad. Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BELCHIOR, Marcela. **Encontros e desencontros do performático na cena urbana. Um cotejo entre o teatro que experimenta e o performer que pede.** Revista Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade. Disponível em: < www.pucsp.br/revistacordis>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. In. Benjamin, Walter, Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. **Paris do Segundo Império.** Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. In. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BITTENCOURT, Maria Inês Garcia de Freitas. **Michel de Certeau 25 anos depois: atualidade de suas contribuições para um olhar sobre a criatividade dos consumidores.** POLÊM!CA, [S.l.], v. 11, n. 2, p. 185 a 192, maio 2012. ISSN 1676-0727. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/3091/2210>>. Acesso em: 28 set. 2019.

BOROWSKI, Gabriel. **Topografias afetivas na ficção de Chico Buarque.** Studia Romanica Posnaniensia. Adam Mickiewicz University Press. ISSN 0137-2475, eISSN 2084-4158. Disponível em: < <https://core.ac.uk/download/pdf/275751884.pdf>>. Acesso em: 10 de setembro de 2019.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo.** Editora Cultrix, 2008.

BOTTON, André Natã Mello. **A representação da favela nos contos de O sol na cabeça, de Geovani Martins.** Abralic, São Paulo, págs. 3896-3909, 2018. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547745521.pdf>. Acesso em: 8 de setembro de 2019.

_____. **Realismo e violência em romances da literatura marginal-periférica brasileira: a representação da favela.** 2019. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras - Teoria da Literatura da Pontifícia) Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), 2019.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário.** Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CADILHE, Alexandre José. **"Uma conversa de homem pra homem, ele disse": performances de masculinidades em narrativas cariocas ficcionais.** REVELL: Revista de estudos literários da UEMS, v. 2, págs. 37-59, 2018, 2018.

CARLOS, A. F. A. **Henri Lefebvre: a problemática urbana em sua determinação espacial.** Geosp – Espaço e Tempo (Online), v. 23, n. 3, págs. 458-477, dez. 2019, ISSN 2179-0892. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/163371>>. Acesso em 11 de set. de 2020.

CARVALHO, José Murilo de. **Interesses contra a cidadania.** In. MATTA, Roberto da et al. Brasileiro: cidadão? São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992. págs. 87-125.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer.** Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CONDE, Miguel. **Na travessia, ele inventou o próprio ritmo.** Suplemento Pernambuco. Resenha. Disponível em: < <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%E7%F5es->

anteriores/72-resenha/2071-na-travessia,-ele-inventou-o-pr%F3prio-ritmo.html>.
Acesso em: 10 de janeiro de 2019.

COLOSSO, Paolo. **Disputas pelo direito à cidade: mais novos personagens**. 2019. 327 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2019_docs/2019_tese_paolo_colosso.pdf. Acesso em: 11 set. 2020.

CORONEL, Luciana Paiva. **A cidade vista pela literatura de periferia de Carolina de Jesus e Ferréz**. Revista Latino-Americana de História. Vol. 2, nº. 7 – Setembro de 2013 – Edição Especial © by PPGH-UNISINOS.

CUNHA, Vanessa Augusta C. dos Santos. **O sol na cabeça e os campos de força da bios**. Congresso Internacional 2018. ABRALIC. Circulação, tramas e sentidos na literatura 30 jul. a 03 de ago. Págs. 172-178. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1546968876.pdf>. Acesso em: 10 de janeiro de 2019.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Novas geografias literárias**. Letras de Hoje, v. 42, págs. 7-17, 2008.

_____. **O avesso do cartão-postal: João do Rio perambula pela capital da República**. Literatura e Sociedade n.1. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/USP, 1996. págs.44-53.

_____. **O Modernismo em Belo Horizonte**. Scripta: Literatura. Revista de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Vol. 1, n. 2, 1. Sem. Belo Horizonte: PUC-Minas 1998. págs.35-52.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELGADO, Manuel. **Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles**. Barcelona: Anagrama, 2007, 275 págs. [ISBN: 978-84-339-6251-5].

FARIA, Alexandre Graça. **Do silêncio sorridente às vozes periféricas: alguns antecedentes da literatura marginal**. In. Literatura marginal e sua crítica/org. Ivete Lara Camargos Walty e Raquel Beatriz Junqueira Guimarães. – 1. Ed. – São Paulo: Hucitec, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. 35 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

FREIRE, Leticia de Luna. **Favela, bairro ou comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significados**. Dilemas. v. 1, n. 2 (2008). Págs. 95-114.

GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), págs. 199-221. ISSN: 2240-5437.

_____. **Crítica em tempos de violência**. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2017.

GOMES, Renato Cordeiro. **A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema**. Ipotesi: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2 - págs. 19 a 30.

_____. **Cartografias urbanas, representações da cidade na literatura**. Semear, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, 1997, págs. 179-188.

_____. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONÇALVES, Evanilton. **Com O sol na cabeça, Geovani Martins se revela uma das vozes mais promissoras da literatura brasileira contemporânea**. Da Companhia. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Com-O-sol-na-cabeça-Geovani-Martins-se-revela-uma-das-vozes-mais-promissoras-da-literaturabrasileira-contemporanea> Acesso em 16 de janeiro de 2019.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1987.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade** (11ª Edição, trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro), Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change**. Oxford: Cambridge, Mass: Blackwell, 1989.

KUSCHNIR, Karina; DE AZEVEDO, Vinícius Moraes. **Caligrafias urbanas: pichação e linguagem visual no Rio de Janeiro**. Trama: Indústria Criativa em Revista. Dossiê: A Cidade e as Questões do Urbano. Ano 1, vol. 1, julho a novembro de 2015: págs. 110-122. ISBN: 1519-9347.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001. 144 pp.

_____. **Espaço e Política**. Trad. Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 190 p.

LINS, O. **Avalovara (romance)**. Apresentação Antônio Cândido. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MALANSKI, Lawrence Mayer. **Resenha do livro: Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. 2014. Disponível em: <<http://parquedaciencia.blogspot.com/2014/04/resenha-do-livro-topofilia-um-estudo-da.html>>. Acesso em: 29 de out. 2019.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MARTÍNEZ, Valentina Figueira. **A junção de linguagens no conto “Estação Padre Miguel”, de Geovani Martins**. Revista *Communitas* V2, N4 (Jul/Dez – 2018): Reflexões sobre escravidão moderna, migrações e ditaduras na literatura contemporânea, págs. 282-301.

MARZULO, Eber Pires. **Espaço dos pobres: identidade social e territorialidade na modernidade tardia**. 2005. 220 f. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/33456/000790059.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 08 de set. de 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018, 80 págs.

MENDES, Fábio Marques. **Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias terrivelmente felizes, de Marçal Aquino**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

NASCIMENTO, Érica P. do. **“Literatura Marginal”**: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 211 f. 2006.

NITSCHACK, Horst. **Afetos e poder na literatura marginal: Cidade de Deus e Manual prático do ódio**. In. DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (Org.). *Literatura e resistência*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

ORNELLAS, Clara Ávila. **O subúrbio como centro do mundo: Lima Barreto e João Antônio**. *Navegações*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, págs. 7-16, jan./jun. 2010.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Favela, periferia e subúrbio, territórios da diferença**. In. *Identidade e diferença: territórios culturais na contemporaneidade*, vol. 2 – Anais do XV Congresso da ABRALIC. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

PELLEGRINI, T. **Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?** *Novos rumos*, ano 16, n. 35, págs. 54-64, 2001.

_____. **A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade**. *Revista de Filologia Românica* 2002, 19, págs. 355-370.

_____. **Realismo: postura e método**. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v.42, n.4, págs. 137-155, dez. 2007.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **Para (re)definir e ensinar literatura**. Palestra proferida nas II Jornadas de Formação de Professores, promovida pelo Centro Regional de Viseu da Universidade Católica Portuguesa, em Maio de 1991.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, Trad. José Marcos Mariani de Macedo.

PIMENTEL, Davi Andrade. **O sol na cabeça, de Geovani Martins: a literatura do morro**. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, págs. 252-273, 2020.

PIXO. Direção: João Wainer; Roberto T. Oliveira. **São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009**. Cor. 61 min. Documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em: 02 de ago. de 2019.

POLAK, Marek. **Relações de poder na favela carioca: um breve esforço analítico**. *Espaço e Economia* [Online], 5 | 2014, posto online no dia 22 dezembro 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/espacoeconomia/1141>. Acesso em: 02 de Maio de 2020.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

REHEM, Reheniglei. **Topofilia e paisagens em obras de Jorge Amado: o elo afetivo entre o real e o ficcional**, *Amerika* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 18 janvier 2020. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/4857>; DOI: 10.4000/amerika.4857.

RESENDE, Beatriz; FINAZZI-Agró, Ettore (org.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Revan, 2014.

REVISTA ÉPOCA. **Geovani Martins: como a favela me fez escritor**. Publicado em 06 de mar. 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>>. Acesso em: 07 de out. de 2019.

- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento. 2017. Págs.112.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, 1996, v.1, 2, 3.
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Apontamentos sobre o microconto**. In. Carandá: Revista do Curso de Letras do Campus do Pantanal – UFMS. n.4 , Corumbá-MS, nov. 2011, págs.248-251.
- RUFFATO, Luiz. **Panorama da literatura brasileira**. Portal Entretextos. Disponível em: <<https://www.portalentretextos.com.br/noticias/panorama-da-literatura-brasileira>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.
- SANTOS, Célia Regina dos & WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. **Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais**. In: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia**. – 6. Ed. – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. **Da paisagem ao espaço: uma discussão**. In: Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, 2., 1996 [sl]. Anais... São Paulo: Ed. Universidade São Marcos/FAUUSP, 1996. págs. 33-42.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erick. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVA, Cristina Maria da. **Da Cidade Utópica à Cidade Metafórica: Reflexões para uma Antropologia nas Cidades a partir de Campinas**. Revista Espaço Acadêmico – Nº 132 – Maio de 2012 – Mensal – Ano XI. Dossiê – Rastros Urbanos: encontros, experiências e narrativas (org. : Maria Cristina da Silva) – ISSN 1519-6186.
- SPINELLI, Luciano. **Pichação e comunicação: um código sem regra**. LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre 2007. Págs. 111-121.
- STIVAL, Mariane Morato. **Confiança e medo nas cidades globais: considerações acerca do pensamento de Zygmunt Bauman**. Revista Jus Navigandi, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 23, n. 5369, 14 mar. 2018. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/40918>>. Acesso em: 18 set. 2019.
- TELLES, Ana Clara; AROUCA, Luna; SANTIAGO, Raul. **Do #vidasnasfavelasimportam ao #nóspornós: a juventude periférica no centro do debate sobre política de drogas**. Boletim de Análise Político-Institucional / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. – n.18. Dez. 2018.
- THRIFT, N. (2004). **Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect**. Geografiska Annaler, 86, 57-78. DOI: 10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x.
- TRAJANO, Roberta Torres. **Sujeitos em trânsito: espaços urbanos em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. 2014. 165f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.
- TUAN, Yi-fu. **Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e meios ambientes**. Trad. Livia de Oliveira, São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.

VALÉRIO, Alessandra; SILVA, Regina Coeli Machado e. **Das raízes viajantes ao nomadismo imobilizador: escalas da mobilidade humana na literatura brasileira contemporânea**. Revista Língua & Literatura, FW, v. 15, n. 24, págs.101-121, ago. 2013.

VILLARRUEL, Antonio. **Reseña de "Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles"**, de Manuel Delgado. Centro-h, núm. 1, agosto, 2008, págs. 124-125.

VOLOCHKO. Danilo. **Henri Lefebvre e a Utopia do Direito à Cidade**. São Paulo, 18 de jun. de 2018. Universidade de São Paulo. YouTube, son., color. Palestra. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?time_continue=6103&v=VxmyOVw9Qs&feature=emblogo>. Acesso em: 11 de set. de 2019.

Xarpi, Um Registro Sobre a Pixação no Rio de Janeiro. 160 págs. Agência O Globo.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **A anti-violência da/na literatura**. In: WALTY, Ivete Lara Camargos e MOREIRA, Terezinha Taborda (orgs.). Violência e escrita literária [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020. E-book (290 p.: il.).

ZARUR, Camila. **A sua melhor tradução**. Piauí. 2018. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/sua-melhor-traducao/>>. Acesso em: 04 de out. de 2019.