

**II CINAB, VII SIALA e IV CNAB:
Direitos Humanos e Políticas Públicas
GT1 Africanidades e Brasilidades: em Literaturas e Linguística**

O corpo negro periférico e a poética gingadeira no livro

***Reza de mãe*, de Allan da Rosa**

Luciana Marquesini Mongim¹

Resumo: No livro *Reza de Mãe* (2016), de Allan da Rosa, elementos culturais da diáspora negra são postos em diálogo com referências culturais da periferia urbana, reelaborando outros modos de ser negro nas grandes cidades contemporâneas. Fundamentado pelos estudos, principalmente, de Stuart Hall e de Paul Gilroy, este trabalho analisa a escrita literária do autor e seu movimento de registro de memória e de inscrição de outras estratégias estéticas por meio de uma poética gingadeira, resultante das reapropriações e reelaborações de referências culturais diaspóricas no espaço urbano periférico.

Palavras-chave: Periferia; Literatura Marginal Periférica; Literatura Afro-brasileira; Identidade Cultural.

Nos contos que compõem o livro *Reza de Mãe* (2016), do escritor Allan da Rosa, elementos culturais diaspóricos e afrodescentes são reapropriados, reinterpretados e postos em diálogo com referências culturais da periferia urbana, rasurando a tradição ficcional e linguística e reelaborando outras silhuetas dos corpos negros e periféricos que transitam nos espaços das cidades contemporâneas.

Interessa-nos a forma como o escritor trabalha as rupturas e interrupções produzidas pela diáspora negra, ou seja, pelos movimentos de deslocamentos, de desterritorialização e reterritorialização, resultantes dos processos de escravidão, de colonialismo e de descolonização, e como os elementos de origem afrodiaspórica são reelaborados no processo de negociação, construção e de representação da identidade, tanto coletiva quanto individual, no contexto da periferia da maior cidade do país, São Paulo.

Não se trata de pensar a cultura negra contemporânea como sobrevivência e preservação da cultura africana através de séculos de privação, mas como adaptação, reinvenção e ressignificação no contexto das relações raciais locais e periféricas em suas

¹ Doutoranda do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e professora da rede Estadual de Ensino do Espírito Santo. E-mail: luciana.marquesini@gmail.com

intersecções globais. Como aponta Stuart Hall (2003, p. 45), “hoje em dia, o ‘meramente’ local e o global estão aliados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é a condição de existência do outro”.

Esta análise está fundamentada nos estudos e nas reflexões teóricas sobre a identidade cultural e suas relações com a etnicidade e a diáspora negra, formuladas por Stuart Hall (2003). O conceito de diáspora, elaborado pelo teórico, está embasado na noção de trânsito, de deslocamento, não apenas no sentido físico, mas também no sentido simbólico, de interações e intersecções. Nesse contexto, sua noção de identidade se afasta da “concepção binária de diferença”, elaborada por meio de “fronteiras de exclusão” (HALL, 2003, p. 33). Esse conceito caracteriza-se por uma noção de diferença, cujas fronteiras funcionam como “lugares de passagem” e possuem “significados que são posicionais e relacionais, sempre em desliza ao longo de um espectro sem começo nem fim” (HALL, 2003, p. 33).

O conceito de “novas etnicidades”, também formulado pelo teórico, se caracteriza como forma de articulação móvel e provisória das diferenças étnicas e é utilizado para se referir às novas formas de articulação cultural, que acompanham os movimentos migratórios e os deslocamentos das fronteiras culturais. O conceito de diáspora, relacionado ao processo de deslocamento e ao sentido histórico de diáspora negra, é empregado, aqui, em seu sentido mais abrangente, principalmente no que tange os deslocamentos e trânsitos realizados no âmbito da linguagem e no próprio campo literário.

A discussão segue embasada pelas análises da história política e cultural negra no ocidente desenvolvidas por Paul Gilroy (2001), cujos signos do Atlântico Negro são pensados para além de abordagens nacionalistas ou etnicamente fechados. O conceito de diáspora africana é utilizado por ele em sua dimensão de negociação, tensão e diálogo em que há a existência do que chama de raízes, ou seja, conexões políticas, históricas e culturais com referências africanas imaginadas a partir dos negros. Essas referências funcionam como forma de buscar o passado africano para se entender o presente e, assim, delinear as interligações futuras. Essas interligações são as rotas, entendidas como ramificações transnacionais que fomentam uma ressignificação desse passado histórico, que tem sido interpretado e reconfigurado conforme as dinâmicas locais em consonância com esse imaginário africano de maneira mais global.

Por meio da noção da diáspora formulada por Stuart Hall (2003) e Paul Gilroy (2001), é possível “ver não a ‘raça’, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2001, p. 25).

Os processos diaspóricos, pensados em seu caráter produtivo e criativo, é o que nos permite ressignificar a noção de ginga - conceito retirado da capoeira e relacionado à ideia de movimento, de tensão e de equilíbrio -, utilizada para se referir à escrita literária de Allan da Rosa. É uma poética em movimento e do movimento, que estão relacionados ao trânsito característico, tanto da diáspora negra, presente no imaginário que estabelece uma ligação entre tempos, quanto das recentes diásporas das populações negras, provocados pela segregação racial, espacial e socioeconômica presente na espacialidade urbana.

O caráter gingante está presente no fazer literário do escritor, não somente como estratégia estética presente nos textos, ou seja, uma escrita literária que ginga com a língua, com os gêneros, com as formulações de personagens e narradores, com as estratégias narrativas, etc., mas também nas incursões do escritor na produção cultural contemporânea e nas elaborações e negociações identitárias no traçado urbano, embasada pela tradição afrodiaspórica e afro-brasileira. A ginga, portanto, configura-se como estratégia performática na poética de Allan da Rosa, que constrói um lugar de resistência na intersecção entre os valores estéticos e éticos, assim como explica: “há tempos presentes na estética negra, por si necessariamente política, negando a negação de si” (ROSA, 2013, p. 187).

A ginga, como explica o próprio escritor, nasce do ritmo do tambor e ocupa os seus “entre lugares”, é movimento, “balanço e equilíbrio, aprumada no solo em floreio, preparada para o sorriso e para o contra golpe” (ROSA, 2013, p. 93). Na definição de Wilson Barbosa (1994), a ginga é o movimento básico da capoeira, usado tanto para o ataque quanto para a esquiva:

Conhecemos a ginga como um movimento de avanço e de recuo, um negaceio feito com o corpo, uma forma de deslocamento reto ou singular; este movimento de dança varia de ritmo e velocidade, e tal como nos recordamos dele, assim de pronto, ele está relacionado com a prática da capoeira. Ou seja, a capoeira ginga para adquirir velocidade; para dissimular o golpe; para surpreender o adversário com seu movimento; para escapar ao golpe do adversário. [...] A ginga é um bom movimento equilibrador para aquele que a pratica;

desequilibrador, para aquele que não a pratica (BARBOSA, 1994, p. 26).

O Dicionário Eletrônico Houaiss (2001), por sua vez, apresenta uma definição que não se relaciona diretamente com a capoeira. Explica que a origem da palavra está na espécie de “remo que usa à popa de embarcações para movimentá-la alternadamente por bombordo e por boreste”. Por extensão, como acrescenta Jorge Nascimento (2009, s/p), “seria o movimento de quem manipula tal equipamento rústico”. Nas duas explicações, a ginga indica o equilíbrio por meio do movimento corporal. Nascimento (2009), ao analisar os corpos considerados marginais que transitam na cidade narrada nas letras de rap do grupo Racionais MC’s, afirma que o movimento de gingar, nesse contexto, significa

[...] apumar-se em meio a forças opostas que podem causar desequilíbrio e a queda é caminhar como no RAP: *no fio da navalha*. Gingar é dar uma estética própria ao movimento de caminhar, é performatizar o corpo nos circuitos públicos da cidade, no Brasil a ginga é herança de capoeiras, malandros e garrinchas, coisa de preto. Gingar é balançar, corcovear e sair de banda, redefinindo a relação entre corpo e espaço. O corpo gingando fora dos campos e quadras (de futebol e de samba) é marginal por definição (NASCIMENTO, 2009, s/p, grifos do autor).

Essa ideia de gingar, de movimento corporal e equilíbrio em situações adversas, que carrega um “elemento desviacionista, um elemento diferenciador, um componente de surpresa” (BARBOSA, 1994, p. 32), que sucede o óbvio, no contexto da palavra literária de Allan da Rosa, recebe a conotação de resistência e de rasura do campo literário nacional e da tradição linguística, é uma prática de escrita desviante, por assim dizer. Dessa forma, como explica Barbosa (1994), transformar a ginga

[...] em instrumento de consciência social é, portanto, caminhar no sentido da construção de uma nova identidade. Como instrumento natural de estruturação de nossa cultura, a ginga nos permite reler o passado com os olhos do presente. Assim estaremos recolhendo no tecido do passado os elementos que nos interessam desenvolver no presente. Sobretudo a ginga nos possibilita realizar este ato como criação coletiva, como afirmação cultural praticada em grupo e que reafirma a vida em grupo, independente de níveis de instrução, de experiência vivida por cada qual, prática social etc. (BARBOSA, 1994 p. 47).

A noção de ginga, portanto, parte desse conhecimento corporal de constante deslocamento, de desvio no trajeto que o corpo realiza, mantendo-se sempre em movimento e nunca como algo fixo, atribuindo ao capoeirista o equilíbrio, tanto para o ataque quanto para o contra-ataque, a esquivar ou a fuga. Relaciona-se a um significado amplo de resistência étnica e política contra as várias formas de opressão presentes no cotidiano dos descendentes dos negros africanos escravizados que transitam na espacialidade urbana, sobretudo periférica. Relaciona-se também ao processo de produção de enunciações engendrada a partir do movimento, do trânsito, da tensão e do equilíbrio que se dá a partir do diálogo entre os elementos culturais afrodiáspóricos e afrodescendentes e a ruptura, propondo outras apropriações, reelaborações, ressignificações na intersecção do que é global com o local, produzindo uma enunciação gingante.

No espaço da escrita, que afirma a vida desde um lugar específico, a periferia dos centros urbanos, os personagens gingadeiros de Allan Rosa, lutam contra as barreiras impostas por uma estrutura social dada, que se constitui como uma “força de resistência contra a corrente da vida”, (re)inventando “gestos e relançando forças que restauram a continuidade do vivo, de tal modo que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e expressões estéticas da potência” (DUMOULIÉ, 2008, s/p).

É a partir da noção de ginga, que rompe o espaço da roda de capoeira e ganha a rua, funcionando como base de conhecimento usado para lidar com as experiências e vivências cotidianas nos espaços urbanos, que o autor opera em seus textos um deslocamento poético de África e dos elementos diáspóricos para o corpo do texto literário. Nesse lugar onde tudo se constrói por meio da linguagem, a estética diáspórica, por assim dizer, tem como característica os múltiplos trânsitos e as múltiplas possibilidades de trânsito, marcando sua poética que recria a memória ancestral nas vivências cotidianas nas periferias das grandes cidades.

A escrita literária, nesse contexto, torna-se instrumento de registro da memória – trabalho que, em alguns momentos, se aproxima de estratégias estéticas e temáticas já trilhadas em movimentos que precederam os escritores periféricos -, mas também de ruptura, a partir da qual é possível registrar outros códigos, outras estratégias estéticas e outros deslocamentos que podem ou não se afastar do universo simbólico da escravidão negra.

As tradições diáspóricas africanas ou afrodescendentes que circulam nos contos aparecem como transmissões e dispersões que ocorreram no processo da diáspora negra

e que se particularizam de variadas formas e em diferentes tempos e contextos culturais. Há tanto um movimento de revisão, de contestação e de reinvenção do passado histórico - em que há a presença da voz coletiva - quanto de um movimento de reelaboração da própria cultura, por meio de uma palavra literária que se reveste do diálogo com outras matrizes culturais, outros códigos, outros suportes.

A palavra falada, nesse processo, tem significativa importância, em termos de construção poética e estratégia estética. A inscrição da língua oral no corpo do texto narrativo pelo escritor promove uma ruptura dos modelos tradicionais da língua portuguesa, reposicionando o texto literário em um espaço que se localiza entre a fala e a escrita, uma vez que a inserção da oralidade em sua produção ficcional não significa apenas um resgate das matrizes africanas e das marcas de oralidades de contextos sociais e culturais, mas parte da compreensão da modalidade oral da língua como forma de comunicação e recurso estético que provoca rupturas no cânone linguístico.

Além disso, o corpo negro e periférico não assume somente o lugar de protagonista guiado por um narrador em terceira pessoa com quem divide o espaço da narrativa. Ocupa, também, o lugar da narração a partir de uma perspectiva que está em constante movimento, sobreposição que dificulta, em alguns momentos, localizar de que lugar está vindo a fala ou quem está falando. Esse procedimento narrativo indica que a própria palavra não se entrega à centralidade do discurso, uma vez que, em todo momento, desloca-se e reinscreve a sua própria flexibilidade. Regina Dalcastagnè (2016) explica que o escritor

[...] ciente de que lida com um material pouco aproveitado em nossa literatura, um material que parece exigir ajustes estéticos para reverberar, o autor investe no estranhamento da linguagem, em sua sonoridade negra e periférica, mas não esquece que ela precisa ter algo a dizer sobre o mundo (DALCASTAGNÈ, 2016, s/n).

Os aspectos relacionados à linguagem e à elaboração textual dos contos revelam diferentes formas de reapropriação dos elementos culturais afrodiáspóricos e afrodescentes. Esse movimento não se restringe apenas à ancestralidade acessada via o sagrado, pois o passado e a tradição se reatualizam na linguagem. A palavra flexível que emerge no contexto da tradição ancestral e das ruas e periferias produz a multiplicidade de significações. A memória presente nos textos é reelaborada a partir de diferentes fenômenos de preservação e de diluição que se sobrepõem. Esse deslocamento e diálogo de signos possibilita que estruturas linguísticas e simbólicas próprias da cultura oral

conduzam o tom do texto escrito, fazendo com que a palavra escrita ginge também nos espaços da cultura.

As personagens dos contos são pessoas de idades diferentes, procedências e destinos diversos, quase todas negras e pobres. Mesmo diante do ambiente degradado e opressor transparecer nos contos por meio de sugestivos detalhes, como o minúsculo casebre na periferia, as péssimas condições das lotações sempre abarrotadas, o clima hostil nas ruas, a humilhação, o descaso, a omissão explícita do poder público, a constante violência policial, são personagens líricos, que têm nomes como Amora, Pérola, Lavanda, Esperança, etc. e que podem aparecer em mais de uma narrativa, formando um emaranhado de relações familiares, tal qual a fiação dos postes ou a geografia e a arquitetura labiríntica da periferia.

Essa relação entre os textos do livro é percebida no poema *Desculpe perguntar*, que abre o livro. Dividido em oito estrofes, em cada uma delas a voz poética faz questionamentos dirigidos a um interlocutor. Em cada uma das perguntas, formuladas a partir da própria experiência do eu lírico, há aspectos do cotidiano e das vivências dos sujeitos que transitam nas periferias das cidades. As metáforas e analogias que acompanham cada sentimento que provoca as dúvidas dirigidas ao outro reforçam a leitura de que o sujeito poético parte de um lugar de fala de quem viveu ou vive essas sensações: “Já sentiu humilhação, rei?/ A que trouxe na cangaia as caixas de fruta/ que não podia mexer nem em uma baga./ Do chegada na feira e escorraçado/ nos berros, cuspidos pra fora/ depois do almoço vazio/ quando perguntou se ia receber sua paga?” (ROSA, 2016, p. 4). E assim segue perguntando sobre sentir “desespero”, ser “cabeçalho de notícia da chacota”, encharcar-se “na chuva ácida da vergonha”, sintonizar “a rádio do desprezo”, sentir “paixão”, perder “batalha”, apertar “a mão da hipocrisia”, cozinhar “na panela da saudade”, comer o “miolo da decepção”. Aspectos partilhados pelos personagens.

A humilhação parece ser companhia diária das personagens e, como em Valdeci, está grudada na pele. Valdeci é um vendedor de churros que faz ponto na porta dos “colégios pagos em euros” (ROSA, 2016, p. 7). Ele não consegue se livrar do açúcar que, por mais que esfregue e se banhe com capim-limão e flor de laranjeira, gruda em sua pele como a humilhação diante dos alunos arrogantes que tem que servir para sobreviver: “Humilhação grudada, raiva peguenta, até atrás do joelho fica melado, entra por debaixo do avental e da calça. Como chega ali esse açúcar?” (ROSA, 2016, p. 8). A humilhação sofrida, que gruda feito doce, é produzida pela opressão de classe e pelo

preconceito racial, como Valdeci mesmo analisa: “uma guriuzinha tirando de francês, as colegas mangando do servente. Nem atinou se era churro ou era favo, se era pernil ou era jiló o que ela queria. Mas ordenava, postura natural” (ROSA, 2016, p. 8).

Seu Tebas de Jenê também sofre a humilhação estampada na vergonha que sua filha sentia por ser filha de um pedreiro. A menina

[...] ruminava o nojo de beijar sua mão na porta da escola, de pedir benção encardida. Pediu para não acarinhar a cabeça também, sua unha de encher laje era a comédia das amiguinhas. [...] Don Tebas pesquisou sabão, campeou xampu que dissolvesse o vexame escombroso da filha... (ROSA, 2016, p. 11).

Pérola, uma mãe solteira, que mal tem tempo para ver a filha Lavanda crescer, pois precisa ficar horas dentro de ônibus lotado para chegar ao seu trabalho e para voltar para a casa, “no moedor, avenida é hotel” (ROSA, 2016, p. 53). Mesmo não sendo informal, ela desempenha uma função precária e recebe, por uma jornada intensa, um baixo salário que precisa complementar fazendo bico de faxineira no sábado. O domingo “é certeza de derrota”, dia de “enxergar com mais clareza a semana de frustração, a gangrena da impotência”, dia de “refresco, mas o suco vinha quente” (ROSA, 2016, p. 59).

A humilhação, inscrita e grudada na pele e no corpo, corpo que faz de Bira ser o “suspreto”. O neologismo empregado ressalta o tratamento baseado na discriminação do personagem, sempre abordado por policiais, sempre seguido com os olhares de desconfiança dos seguranças, sempre o suspeito em potencial por causa da cor da pele.

No braço as marcas das canetas que os vigias lhe enfiaram na saída. Bira espancado num quartinho de fundo da loja, o sangue repicado na sua nota de compra que não provou nada. No lombo ainda a tatuagem coagulada dos cacetetes num estacionamento, no chão estirado o suspreto de furto, com as chaves de sua própria Brasília veia no bolso. E no gogó ainda o travo, a ironia das professoras que humilhavam com sua ignorância (ROSA, 2016, p. 16).

Também está presente no desejo de embranquecer e na rejeição da própria imagem. “Mas ninguém tá vendo as meninas com essa testa puxada, caramba? Cabeça alisada obrigatória, séculos de chapinha, humilhação diária no couro” (ROSA, 2016, p. 15), questiona Bira. Uma das crianças do quintal, ao tomar banho, esfrega água sanitária no pescoço para clarear: “Com cândida esfrego, arranho, esfolo cotovelo e joelho. Se funcionar, vou usar no cabelo também”. Logo em seguida suplica: “Meu Deus, me

ajuda! Ficar a princesa do gibi, a rainha do prézinho” (ROSA, 2016, p. 13). A rejeição de sua imagem ao desejar parecer-se com a personagem do gibi é resultante de padrões estéticos pautados pela hierarquização das raças e gêneros que distorcem a imagem do negro e produzem um violento e cruel processo de alienação e de percepção de si mesmo. Além de ter o gibi negado pelos colegas, ela era motivo de piada na escola pelas amigas brancas que insinuavam que ao encostarem nela iriam “ficar imundiça”. A menina também tem que lidar com a rejeição do menino branco que não queria dançar quadrilha com ela: “O menino firmou que comigo não faz par na quadrilha. Nem adianta chorar” (ROSA, 2016, p. 13). A criança tem o desejo de revidar, que vem acompanhado da dúvida: “Mas, e se depois nenhuma ali quiser ser minha amiga?” (ROSA, 2016, p. 13).

O lugar onde se mora, como explica Vagalume para seu irmão caçula, também é um fator de opressão: “- *Meu irmãozinho Caçú, presta atenção: nosso boletim de ocorrência a gente carrega na pele e no CEP*” (ROSA, 2016, p. 21). É possível, portanto, desenvolver uma leitura espacial das relações étnico-raciais na sociedade brasileira se tomarmos as inscrições socioespaciais dos sujeitos como vivências espaciais das relações sociais, econômicas e de poder estabelecidas. Ao analisar os desafios da cidadania diante da organização e elaboração dos espaços brasileiros e da distribuição dos indivíduos no território, o geógrafo amplia o significado do termo definindo-o como “o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade” (SANTOS, 1991, p. 73). A partir dessa noção de espaço, é possível compreendermos como os territórios podem interferir na dinâmica das práticas e dos fluxos sociais e no próprio processo das formações espaciais e identitária dos sujeitos que por ele se movimentam. O conceito de espaço, portanto, não está vinculado ao território físico simplesmente, mas à ideia de processo, de mecanismo produtor de ação e sentido.

No mundo da globalização, o espaço geográfico ganha novos contornos, novas características, novas definições. E, também, uma nova importância, porque a eficácia das ações está estreitamente relacionada com a sua localização. Os atores mais poderosos se reservam os melhores pedaços do território e deixam o resto para os outros. Numa situação de extrema competitividade como esta em que vivemos, os lugares repercutem os embates entre os diversos atores e o território como um todo revela os movimentos de fundo da sociedade (SANTOS, 2000, p. 79).

O território que a população marginalizada ocupa relaciona-se com o papel social desempenhado por ele ao longo da história da sociedade brasileira. A ocupação de territórios e de espaços urbanos evidencia as diferenças de sociabilidade a partir do lugar onde a população marginalizada se encontra, legitimando a distância e a desigualdade social que a separa, a falta de estudos e políticas públicas específicas, diferencia-a das elites econômicas e intelectuais. A distribuição desigual da população no espaço faz com que noções como rede urbana ou sistema de cidades não tenham validade para a maioria das pessoas.

A relação entre os textos é reforçada no segundo conto, intitulado, *Pode Ligar o Chuveiro?*, que funciona como uma espécie de fio condutor que liga as personagens de diferentes maneiras. O conto aborda a vida de oito personagens que se interligam na história e nos demais contos. O diálogo entre as narrativas, portanto, não se dá apenas pelo trânsito dos personagens em diferentes histórias, mas, principalmente pelo compartilhamento de vivências cotidianas. Os encontros trazem a complexidade da vida que pulsa na periferia, a relação entre as pessoas que moram nesse espaço e suas vivências e experiências cotidianas, apontando, tanto para o âmbito individual quanto coletivo.

O conto se desenvolve a partir das peripécias que os moradores que possuem laços familiares e que partilham o mesmo quintal e a mesma rede elétrica precisam fazer para conseguir água quente para o banho. Por isso, antes do banho, “tem que gritar se alguém noutra casa lá embaixo tá no chuveiro. Senão é queda. Sem novela, sem jogo, sem lâmpada. Banho gelado de cano. Penumbra, silêncio e vulto. Comprou vela?” (SANTOS, 2016, p.7).

O conto inicia-se apresentando esse contexto de ligações elétricas na periferia e as mudanças feitas pela prefeitura que exige o quadro de energia no “banheiro de tomar banho, que o de urinar é na outra banda do quintal” (ROSA, 2016, p.7). A narração em primeira pessoa não deixa claro quem fala, pode ser tanto um dos personagens quanto o morador que apresenta um retrato dessa experiência e que partilha a mesma situação para tomar banho quente e adverte sobre os riscos de levar choque ao religar a energia quando ocorre queda: “Metete uma sandália de borracha e volta pra tirar o sabão. É, respinga. Choque? Não, ainda não. Eu não.” (ROSA, 2016, p. 7).

Vamos seguindo na narrativa entrando de casa em casa e nos deparando com a próxima personagem debaixo do chuveiro, ou seja, em seu momento mais íntimo, guiados pelo “olhar de dentro”, por quem conhece cada canto desse espaço. Mas os

contos não se restringem apenas aos espaços interiores das residências, percorremos, com os personagens, ruas, becos, vielas, ladeiras, esquinas, e chegamos a outros espaços da cidade por meio de ônibus lotado e metrô. O transporte público é ressignificado nesse contexto, uma vez que por meio dele que é possível ligar a periferia e o centro e vice-versa. O exterior, o espaço público, ganha outras significações e usos, ressaltando a maneira como o corpo negro e periférico ocupa e se move nesse espaço, negociando e construindo suas relações identitárias múltiplas.

Nos contos figuram uma imagem do negro centrada nas dinâmicas desse corpo negro e periférico no espaço urbano. Os personagens movimentam-se impulsionados por um repertório de elementos tradicionais, de mitos e imaginários, e de valores culturais diaspóricos e afrodescendentes que estão incorporados nas vivências cotidianas. A ancestralidade está presente nas práticas religiosas, como o banho de Amaci do personagem Bira, filho de Mutalambô, e na prática de Bira de escovar com juá os “dentes das palavras pesadas”. Ele só queria “concentrar no aroma d’água verde que desliza em cada centímetro da sua pele. O filete brilhando na pele preta, cristal recordando que ele é descendente de reis” (ROSA, 2016, p. 15). O banho de ervas o conecta com a sua ancestralidade, com a sua origem, reconstruindo laços com o passado.

A ancestralidade, acessada via o sagrado, tanto por meio de referências diretas ou indiretas, é uma constante nos contos. O sagrado não aparece nos textos apenas como uma temática, o que poderia nos remeter a uma ideia de fixação de identidades a partir de uma noção de origem, mas configura-se como eixo estruturante que orienta a produção de significados e a própria escrita, ou seja, como projeto estético. A presença do sagrado desdobra-se poeticamente no texto, é recriada por meio de reapropriações da mitologia dos orixás, aproximando signos tradicionais e de outros repertórios de elementos culturais e semânticos, embasados pela memória e pelo diálogo com a realidade local. A aproximação do global e do local traz para o texto a complexidade de um campo de representações que a escravidão e o sistema colonial rasuraram ou mesmo apagaram.

No conto *O iludido*, Caçú vê seu irmão mais velho ser torturado pela polícia enquanto espera a sua vez. A reação dele para acabar com a agonia do irmão e se livrar da tortura rompe com a expectativa do leitor. Ele faz uma proposta ao “coronel” que comandava a operação, garante que sabe fechar o corpo para tiro ou arma branca. A luta pela sobrevivência ainda é necessária. A violência, antes imputada pelos escravizadores,

agora é protagonizada pela polícia. O coronel, “vesgo de ganância”, exige que Caçú dê uma prova de que está falando a verdade. Ele, primeiramente, sugere que o coronel atire nele com uma metralhadora. Logo depois sugere o machado, pois é mais garantido. Já no primeiro golpe a lâmina do machado atravessa a garganta de Caçú para a alegria da tropa. Não há redenção. Naquela sala, ninguém se salva. É matar e morrer para ridicularizar a quem tanto humilhou. A vingança é a da própria narrativa, ou seja, da palavra usada como instrumento de vingança e para revidar a violência sofrida.

Sua fala é embasada por um universo mítico-religioso da cultura popular que apresenta o acontecimento como um milagre. Esse movimento nos remete à ideia de um tempo cíclico, mítico, cujo passado é reinventado por meio do que Ricardo Aleixo chama de “ritualização do ordinário” e da “captação poética [...] do material do sagrado”. Essa reconstrução de sentido ritualizado do cotidiano, alcançado por meio da escrita literária, traduz a leitura própria que o narrador e os personagens fazem dos signos, em um movimento que não tem a intenção de recontar o mito como um fato original, mas inscrever seus desdobramentos.

No conto *Costas lanhadas*, o narrador, que assume no texto sua afrodescendência, nos reporta para um tempo antes do dia 13 de maio no interior de São Paulo, para ressaltar a resistência negra e reescrever a história de seus antepassados que foi apagada. Os sucessivos levantes negros colocavam em risco o sistema escravocrata e o medo entre os escravizadores aumentava. Nesse clima tenso, um senhor de escravos decide castigar dois escravos. Na ocasião, açoita um dos negros mais velhos. A cada chibatada que desferia nas costas “do angola” não era grito de dor que ouvia, mas um “canto sussurrado”. Quanto mais desferia golpes, o mais velho “continuava soltando um chiado ameno e ritmado” (ROSA, 2016, p. 32). Depois das inúmeras chibatadas julgadas necessárias “pra ensinar sua propriedade”, o senhor constata que as costas do negro estão intactas. Na Casa Grande, no entanto, a senhora dona estava com as costas “lanhadas e arregaçadas”. Novamente o tempo aproxima-se de um movimento cíclico. A palavra falada, no conto, é o instrumento usado para revidar a violência sofrida. O sujeito, na cultura africana, é composto por palavras. Elas são a forma de comunicação mais próxima do sagrado, e a oralidade é concebida como principal meio de aprendizagem.

O universo simbólico do sagrado também está na reza de uma mãe solteira que conta com a ajuda da sorte e da sua reza para pedir proteção a sua cabocla para que sua

filha não trilhe caminhos tortuosos. E Pérola segue rezando, rogando proteção para a sua filha do cotidiano da periferia.

Minha Rainha, agradeço esse teto, a janta e a força para trabalhar. Guarnece os lábio de minha menina. Defende o que sai, limpa o que entra. Desinfeta os parasitas, mata as bicheiras e abre fartura para Lavanda. Tira seu pescoço do arame e seu pezinho do lodo. No seu caminho não pingue carcaça, nenhuma carabina saiba seu sangue. Proteja seus olhos das lanças. Protege dos esgotos a pureza de Lavanda. Tire essas coxas pequenas de qualquer garupa peçonhenta. Guarda nas esquinas e nos faróis. Suas costas não enverguem por humilhação e ela não deite em covil. Suas mãos conheçam o fruto, o carinho e o dinheiro. Agradeço, Minha Rainha. Olha ela por mim enquanto eu me arrasto (ROSA, 2016, p. 57).

A ancestralidade, nos textos, não é acessada apenas via religiosidade, mas está presente no cotidiano dos afrodescentes, está, como destaca Rosa, no “jeito como a gente cozinha, no modo como arrumamos a casa, como levamos os filhos pra escola, como vestimos, como dormimos” (ROSA, 2011, s/p).

As referências à tradição cultural africana e afro-brasileira constituem-se como uma escolha estética para narrar a busca de ressignificação e de produção de uma identidade do ser negro no Brasil. Está, portanto, na presença dos mais velhos como os bisavós e os avós, responsáveis pela educação e criação das crianças; na conversa entre os mais jovens e os mais velhos; nas trocas de conhecimento e saberes diários, como conhecimentos e ensinamentos de Seu Tebas de Jenê, mestre do ofício da alvenaria procurado até por engenheiros e arquitetos; nas ervas usadas por Valdeci que escaldava na bacia os pés cansados das horas de pé trabalhando; na bucha áspera com sementes para o banho retirada do próprio quintal e plantada pela bisa; na arruda plantada no quintal e proibida por Vô Ceci pela potência que tem para “dissolver uma semente no seu bucho antes de firmar placenta”; no “mineirê benguela”, a linguagem que a bisa, dona Esperança, às vezes solta falando sozinha; nos movimentos do capoeira que “floreava e escapava do rabo de arraia, já lançando uma chapa como pergunta e se esquivando da ponteira que vinha como resposta”, etc.

Aspectos que se misturam com problemáticas cotidianas, como as vivências compartilhadas pelas mulheres periféricas que lutam todos os dias para sustentarem suas famílias, que visitam os homens presos, amantes, maridos, namorados, pais, irmãos, etc., que enfrentam a violência e a opressão em uma sociedade machista, racista e classista, cujo CEP, gênero e cor da pele são fatores de opressão que se interseccionam.

Ao mesmo tempo em que comunica, a poética gingadeira de Allan da Rosa também funciona como um agente de transformador da palavra e dos seus sentidos, de renovação e criação de uma escrita literária que incorpora, entre outros signos, os que são resultantes da diáspora negra. Esse movimento produz uma forma de dizer, de se dizer e de existir singular que revela uma forma de olhar e de pensar e conceber as fontes culturais, as experiências cotidianas na cidade e o próprio literário.

O escritor propõe um deslocamento dos elementos valorativos que determinam o que é considerado conhecimento do que não é. Questiona o papel das instituições oficiais, principalmente na periferia, uma vez que essas instituições, quando não estão ausentes nesse espaço, não abarcam a diversidade e as demandas dos sujeitos que ali vivem. Dessa forma, traz para o espaço do literário os saberes que nasceram no contexto de resistência, de escravidão e de genocídio e que hoje estão nas esquinas, vielas, becos, ladeiras e barracos das periferias. É uma forma de combater o racismo dissimulado que divulga uma ideia de igualdade e harmonia, de democracia racial, e que esconde a violência de suas histórias de miscigenação e de apagamento e silenciamento dos saberes dos povos africanos escravizados e de seus descendentes. Reafirma, portanto, a necessidade de pensarmos em “literatura afro-brasileira”, uma vez que no contexto sociocultural em que surgem tem importância significativa não só como posicionamento político, embasado pela busca de reconhecimento de um grupo e pela luta contra o preconceito racial, mas como questionamento da formação da literatura e da sociedade nacional.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Wilson do Nascimento. Ginga e cosmovisão. In. *Atrás do muro da noite: dinâmicas das culturas afro-brasileiras*. RUFINO DOS SANTOS, Joel; BARBOSA, Wilson do Nascimento. Brasília: Ministério da Cultura. Fundação Cultural Palmares, 1994, p. 25-47. (Biblioteca Palmares, v. 1)

_____. Ginga, o Elo perdido. In. *Atrás do muro da noite: dinâmicas das culturas afro-brasileiras*. RUFINO DOS SANTOS, Joel; BARBOSA, Wilson do Nascimento.

Brasília: Ministério da Cultura. Fundação Cultural Palmares, 1994, p. 49-66. (Biblioteca Palmares, v. 1)

DALCASTAGÈ, Regina. *Sobre a criação de narrativas necessárias*. Suplemento Pernambuco, Edição 129, 2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_129_web.pdf>. Acesso em abril de 2018.

DUMOULIÉ, Camille. *A capoeira, uma filosofia do corpo*. Tradução Fabien Lins. Iara - Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo v.1 n. 2 ago./dez. 2008. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2015/01/04_IARA_voll_n2_Dossie.pdf>. Acesso em jan. de 2016.

GILROY, Paul. *Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. (Org.) Liv Sovik. Tradução: Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: HUCITEC, 1991.

_____. *Por uma outra globalização – Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

NASCIMENTO, Jorge. *Cultura e consciência: a “função” dos Racionais MC’s*. Z Cultural – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ – Ano V, n.3, 2009. Disponível em: < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cultura-e-consciencia-a-funcao-do-rationais-mcs-de-jorge-nascimento/>>. Acesso em jan. 2018.

ROSA, Allan da. *Reza de Mãe*. São Paulo: Editora Nós, 2016.

_____. *Pedagogia, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

_____. *Entre a garganta e a caneta*. O Menelick, 2º Ato, maio de 2011. Disponível em: < <http://www.omenelick2ato.com/artes-literarias/entre-a-garganta-e-a-caneta>>. Acesso em maio de 2018.