



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO**



MESTRADO EM
LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

KEURY CAROLAINÉ PEREIRA DA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM *O SOL NA CABEÇA*, DE GEOVANI
MARTINS**

SÃO LUÍS – MA

2022

KEURY CAROLAINÉ PEREIRA DA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM *O SOL NA CABEÇA*, DE
GEOVANI MARTINS**

Linha de Pesquisa: Literatura e subjetividade

Dissertação apresentada à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – PPG da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emanuel Cesar Pires de Assis

SÃO LUÍS – MA

2022

Silva, Keury Carolaine Pereira da.

A representação da violência em O sol na cabeça, de Geovani Martins / Keury Carolaine Pereira da Silva. – São Luís, 2022.
118f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis.

1.Violência. 2.Representação. 3.Geovani Martins. I.Título.

CDU: 821.134.3(81).09

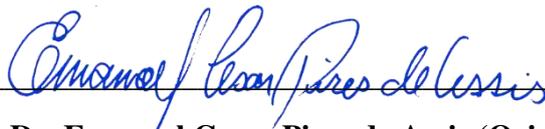
KEURY CAROLAINÉ PEREIRA DA SILVA

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM *O SOL NA CABEÇA*, DE GEOVANI MARTINS

Versão final da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).

Aprovada em: 21/03/2022

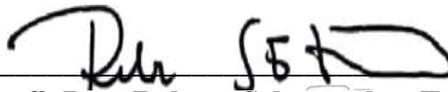
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Emanuel Cesar Pires de Assis (Orientador)

Doutor em Literatura

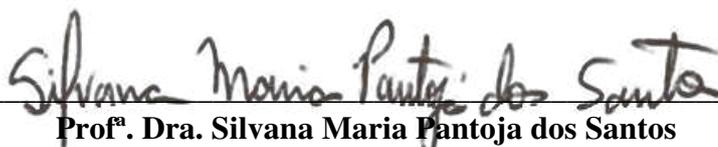
Universidade Estadual do Maranhão



Prof^a. Dra. Rebeca Schumacher Eder Fuão

Doutora em Letras

Universidade de Oslo -UiO



Prof^a. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos

Doutora em Teoria Literária

Universidade Estadual do Maranhão

*Ah, bem melhor seria
Poder viver em paz
Sem ter que sofrer
Sem ter que chorar
Sem ter que querer
Sem ter que se dar*

*Mas tem que sofrer
Mas tem que chorar
Mas tem que querer
Pra poder amar*

*Ah, mundo enganador
Paz não quer mais dizer amor*

Tempo de amor — Vinicius de Moraes

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro que foi fundamental para a execução deste trabalho.

A Emanuel Cesar Pires de Assis, pelos anos de parceria acadêmica, pela orientação, pelo zelo e capricho em seus direcionamentos e correções, e, principalmente, por confiar em mim, mesmo quando eu questionava minha competência (muitas vezes). Tenho por você admiração, carinho e respeito.

Às professoras que constituíram a Banca de Qualificação e Defesa de Mestrado, Silvana Maria Pantoja dos Santos e Rebeca Schumacher Eder Fuão, pela delicadeza e polidez com que apontaram os meus deslizes; pelas críticas, sugestões e ideias instigantes.

À Aline, funcionária do Mestrado, pelo profissionalismo e simpatia com que sempre me atendeu.

À minha amiga de sempre, Melissa, por adoçar os meus dias.

À Joyce Italiano, por me contagiar com a sua loucura e mostrar que a pesquisa pode ser leve.

Agradecimentos especiais a três grandes amigas da pós-graduação: Yasmine Cardoso, por nossas conversas sentimentais que me fizeram gostar cada vez mais de você; à Rute Lages, pela mão amiga sempre disposta a ajudar, pela coragem e por me mostrar o quanto é bom aceitar os novos desafios e, acima de tudo, por me incluir em suas orações; à Irislene Coutinho, que mesmo não fazendo parte do mesmo programa que o meu, compartilhou comigo seus medos, frustrações e alegrias, deixando que eu fizesse o mesmo. Você provou que desde a graduação podemos contar uma com a outra, minha mestra em Tradução preferida!

Ao querido Oriel, pelo apoio e pela torcida, e por acreditar muito no meu potencial. Obrigada pelo presente mais especial de todos, meu sobrinho Rocco, sabemos que por esse pequeno vale a pena lutar. O mundo pode ser melhor!

Aos meus avós/pais, Fátima e Jorge, pela compreensão, sacrifício e, sobretudo, pelo amor que dedicaram a mim, mesmo sem entenderem o que eu faço, me elogiam e torcem pelo meu sucesso.

Ao meu melhor amigo, Eddie, por ter uma fé gigantesca em mim, por suportar os meus devaneios literários e por seu apoio incondicional em todas as etapas desta pesquisa, você foi essencial.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar a representação da violência em três contos: *Espiral*, *Rolézim e Travessia*, do livro *O sol na cabeça* (2018), de autoria do escritor carioca Geovani Martins. As discussões aqui expostas perpassam por alguns eixos de investigação, o primeiro deles é averiguar de que forma a representação literária conduz a relação entre literatura e violência, especificando que essa junção não é algo recente na história da literatura, sendo recorrente desde as épicas gregas. O outro ponto de abordagem leva em consideração a época de publicação da obra, a contemporaneidade, período marcado pelo intenso exercício da violência nas mais diferentes formas. Além disso, buscamos definir que a violência urbana, estritamente relacionada ao cotidiano periférico das personagens e do meio em que vivem, é a categoria que mais se destaca nos contos explorados. Nos interessa, ainda, estabelecer uma abordagem estética dos contos, a fim de percebermos de que maneira a violência é representada, especificando os caminhos estéticos e estruturais utilizados como estratégia pelo autor, tais como a fragmentação narrativa, indicada principalmente na construção dos narradores e protagonistas dos referidos contos, bem como a relação de percepção da violência por seus agentes, se esta é naturalizada ou é experienciada a partir de um lugar de estranhamento. Para tanto, utilizamos como aporte teórico pesquisadores que promovem um conhecimento interdisciplinar a respeito do tema, algo indispensável para se pensar o fenômeno da violência a partir do texto ficcional de Martins (2018). Assim, trouxemos autores que promovem discussões sobre esse aspecto dos campos da Teoria Literária, Sociologia, Filosofia, entre outros, tais como: Karl Erik Schollhammer (2011, 2013); Tânia Pelegrini (2001, 2012); Érica Peçanha do Nascimento (2006); Marilena Chauí (2019); Hannah Arendt (2020); Slavoj Žižek (2014); Judith Butler (2021); Jaime Ginzburg (1999, 2012, 2013), etc. A violência, portanto, funciona como chave de leitura dos contos e ponto de partida que proporciona uma reflexão acerca de como ela é representada contemporaneamente, indicando uma estética literária que se faz fragmentada, na intenção de repassar, através dessa estrutura, um sentimento de Brasil despedaçado, incompleto, indicando que as personagens ali descritas também não são lineares.

Palavras-chave: Violência. Representação. Geovani Martins.

ABSTRACT

The aim of this research is to examine the representation of violence in three short stories: *Espiral*, *Rolézim* and *Travessia*, from the book *O sol na Cabeça* (2018), by the Rio de Janeiro writer Geovani Martins. The discussions presented here go through some research axes, the first is to find out how the literary representation leads to the relationship between literature and violence, specifying that this junction is not something recent in the history of literature, but recurrent since the Greek epics. The other point of approach is consider the time of publication of the work, the contemporaneity, a period marked by the intense exercise of violence in the most different ways. Furthermore, we attempt to define urban violence, that is strictly related to the peripheral daily life of the characters and the environment in where they live, is the category that most stands out in the short stories. We are also interested in establishing an aesthetic approach to the stories, in order to understand how violence is represented, specifying the aesthetic and structural paths used as a strategy by the author, such as narrative fragmentation, indicated mainly in the construction of narrators and protagonists. of the aforementioned short stories, as well as the relationship of perception of violence by its agents, whether it is naturalized or is experienced from a place of estrangement. For this purpose, we use as a theoretical contribution researchers who promote an interdisciplinary knowledge on the regarding the theme, something indispensable to think about the phenomenon of violence from the fictional text of Martins (2018). Thus, we brought authors who promote discussions on this aspect from the fields of Literary Theory, Sociology, Philosophy, among others, such as: Schollhammer (2011, 2013); Tânia Pelegrini (2001, 2012); Érica Peçanha do Nascimento (2006); Marilena Chauí (2019); Hannah Arendt (2020); Slavoj Žižek (2014); Judith Butler (2021); Jaime Ginzburg (1999, 2012, 2013), etc. Violence, therefore, works as a key for reading the stories and a starting point who provides a reflection on how it is represented contemporarily, indicating a literary aesthetic that is fragmented, with the intention of passing, through this structure, a feeling of Brazil shattered, incomplete, indicating that the characters described there are also not linear.

Keywords: Violence. Representation. Geovani Martins.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 8 |
| 2 A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA | 14 |
| CONTEMPORÂNEA | 14 |
| 2.1 Representação e literatura: paralelismos | 14 |
| 2.2 Violência: clássicos e contemporâneos | 23 |
| 2.3 O Novo Realismo e a escrita de Geovani Martins..... | 33 |
| 2.3.1 Literatura de Periferia: o caso Geovani Martins..... | 43 |
| 3 ESTÉTICAS DA VIOLÊNCIA | 51 |
| 3.1 O mito da não violência brasileira..... | 51 |
| 3.2 De qual violência estamos falando? | 57 |
| 3.3 O impacto da violência..... | 70 |
| 4 ANÁLISE CRÍTICA DOS CONTOS DE <i>O SOL NA CABEÇA</i> | 81 |
| 4.1 <i>Rolézim</i> : a linguagem da violência..... | 81 |
| 4.2 <i>Espiral</i> : antagonismos, naturalização e estranhamento..... | 90 |
| 4.3 <i>Travessia</i> : o outro lado do tráfico..... | 99 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 109 |
| REFERÊNCIAS | 112 |

1 INTRODUÇÃO

A temática da violência pode ser explorada nos mais diversos campos de estudos, sendo o cerne de muitas pesquisas nas áreas das ciências humanas. Para Tânia Pellegrini (2005), a violência se estabeleceu como constitutiva na cultura brasileira, portanto, as obras de arte, nos mais variados segmentos, criaram em torno desse tema uma referência primária que rege até mesmo as estruturas sociais e as expressões criativas que se descolam desse referente, algo que, para a autora, é comum em países que se formaram a partir de uma ordem colonial como o Brasil.

Dessa forma, abordar a violência não é algo recente, nas próprias literaturas épicas já se percebia um viés que invocava episódios violentos, sendo algo incessante na história da literatura e na história geral do mundo, marcando também a memória do Brasil, bem como a sua produção artística. Para Pellegrini (2005), a violência foi tratada ao longo do tempo através de nuances variadas; a prosa e a poesia, durante a história literária brasileira, exploraram tópicos que se relacionavam com questões voltadas para contextos expressivamente violentos, tais como: a invasão dos portugueses nas terras brasileiras, o extermínio dos povos indígenas, a escravidão, seguidos por outros destaques como as constantes guerras pela independência, as disputas pela estruturação dos latifúndios, políticas movidas pelos acelerados processos de industrialização, as ditaduras. Enfim, o Brasil possui um vasto arsenal temático quando se coloca em pauta as relações entre a matriz brasileira e suas narrativas de violência.

Nessa perspectiva, no presente trabalho, buscamos analisar de que forma é feita a representação da violência na chamada literatura brasileira contemporânea, em especial a violência urbana no espaço periférico, como a que aparece na obra escolhida *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins, através da visão das personagens e dos narradores dos contos, averiguando as estratégias estéticas e soluções produzidas na construção do narrar a violência. O autor escreve sobre a violência a partir de uma expressão diferente das que temos visto ao longo do tempo, como é o caso de diversos filmes, livros e noticiários de tevê que produzem uma exotividade em favor da exposição e extravagância das cenas brutais que se repetem na trajetória da humanidade, sem que haja uma reflexão ou um critério de interpretação que seja capaz de depurar as manifestações das incessantes crueldades que se engendram na cultura brasileira. Como destaca Karl Erik Schollhammer (2013):

[...] “a cena do crime” ocupa um lugar de preferência na encenação da realidade contemporânea pela mídia. Mas qual é o ganho heurístico desse olhar legal sobre a realidade? O que se vê quando se enquadra o mundo como

espaço de um crime? Inaugura-se assim uma hermenêutica legal que possui raízes pelo menos desde o início da modernidade e que convida a ler o mundo como se lê um texto e ler o texto como se investiga uma cena de crime (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 11-12).

A violência urbana, que se situa principalmente nas periferias das cidades, é, pois, a marcação mais evidente nos contos analisados. É como se a cidade se comportasse na obra como uma extensa cena do crime, com assassinos e inocentes que dividem, em alguns momentos, o mesmo corpo e as mesmas identidades. O autor não opta por um caminho fácil em sua narração, de acordo com a disposição e encenação das personagens, o leitor se vê obrigado a aderir um dos direcionamentos sugeridos, que muitas vezes não seria aquele considerado como o politicamente correto. Nada está como palatável na narrativa do escritor carioca, vemos figurações que escapam a espetacularização do crime, mesmo sendo expresso num ambiente que respira e vive experiências de violência, não se tem por parte dos narradores uma aceitação do status de bandido favelado, tudo que está disposto como transgressão da moral é de certa maneira justificável.

Nesta dissertação, optamos por abordar apenas três dos contos de Martins (2018), *Rolézim*, *Espiral* e *Travessia*, visto que a tríade parece ser, em termos de análise, uma manifestação mais nítida das discussões que propomos aqui, sendo as demandas que envolvem a representação da violência na literatura, bem como a contextualização da obra com a realidade contemporânea, expressões significativas e fundamentais para o desenvolvimento de nosso argumento.

O fato de escolhermos trabalhar com um autor estreante nos proporciona ainda alguns desafios críticos, isto é, ainda são ínfimos os trabalhos realizados envolvendo a obra do escritor, todavia, as temáticas abordadas em todos os contos não fogem à tendência contemporânea que mais marca a literatura brasileira atualmente: a violência. Para Pellegrini (2005), desde os anos 60, a violência tem alcançado um protagonismo e um destaque. De acordo com a pesquisadora:

A industrialização crescente desses anos vai – em última instância – dar força à ficção centrada na vida dos grandes centros, que incham e se deterioram, daí a ênfase em todos os problemas sociais e existenciais decorrentes, entre eles a violência ascendente. Está formado o novo cenário para a revitalização do realismo e do naturalismo, agora com tintas mais sombrias, não mais divididos em “campo” e “cidade”, como antes, mas ancorados numa única matéria bruta, fértil e muito real: a cidade cindida, ou seja, já irremediavelmente dividida em “centro” e “periferia”, em “favela” e “asfalto”, em “cidade” e “subúrbio”, em “bairro” e “orla”, dependendo o uso desses termos da região do país (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

Todas essas características comprovam a relação do autor de *O sol na cabeça* (2018) com o seu tempo, pois ele acaba adotando as mesmas escolhas estético-formais de outros escritores que estão em paralelo tanto no contexto como nos caminhos de produção traçados. Em decorrência desse apelo pelas narrativas que abordam a violência, verificado também na obra de Martins (2018), voltado, principalmente, para o ambiente periférico que, gira em torno das perspectivas de jovens e crianças que experienciam a realidade brutal das favelas, vemos surgir outras demandas temáticas como a discriminação, a exclusão e desigualdade social, as drogas; todas essas são questões que incidem diretamente dos textos ficcionais martinianos.

O projeto de escrita de Geovani Martins (2018) prescreve, de acordo com Davi Andrade Pimentel (2020), um rompimento com determinadas condições de se ver e escrever a favela. Para ele:

Martins rompe deliberadamente com duas perspectivas tradicionais da visão sobre o morro que até hoje encontram ressonâncias em nossa literatura brasileira contemporânea. De um lado, temos o mundo do morro descrito de modo romantizado, pitoresco e carnavalesco, com todos os tipos que se tornaram referência no imaginário popular, cito os três mais constantes: o malandro boêmio, a mulata com o gringo e os meninos que sonham em ser jogadores de futebol, mas que entram para o crime e/ou para o tráfico. E, do outro lado, temos o morro visto de fora, a partir do ponto de vista de um escritor que observa quase cientificamente os hábitos, os movimentos e as características de uma parte da população que se encontra excluída da sociedade por questões de raça, de cultura e de trabalho (PIMENTEL, 2020, p. 254)

Ressaltamos que a primeira e única obra de Geovani Martins (2018) introduz uma abordagem temática e estética que tem sido recorrente na literatura brasileira contemporânea, e também no segmento da chamada literatura de periferia. Ao longo dos treze contos que compõem o livro, o autor revela um horizonte que pode ser considerado inovador, tanto no aspecto da linguagem quanto na abordagem dos temas. A partir disso, percebemos o experimental, todavia, bem-sucedido, aparecimento de uma linguagem inerente ao autor, que explora nuances do cotidiano próprias da periferia, mas que também revelam uma expressividade que se distancia do fingimento excessivo e garante uma aproximação legítima do “real”, sem perder o teor ficcional que aparece bem construído durante o livro. A contracapa da 1ª edição de *O sol na cabeça* (2018) traz um comentário de João Moreira Salles que elucida de maneira objetiva o que pensamos acerca do estilo do autor, segundo ele: “Geovani pula da

oralidade mais rasgada para o português canônico como quem respira. Uma nova língua brasileira chega à literatura com força inédita”.

Além da linguagem, outros fatores nos chamam a atenção na escrita de Martins (2018). O autor não explora as temáticas de modo superficial. Mesmo nos contos mais curtos, como em *O caso da borboleta*, percebemos um exercício com a estética da narrativa. A partir dessa formulação, é viável estabelecer relações entre a estrutura, a linguagem e a construção dos personagens. Esse conjunto não parece estar alinhado sem razão, longe disso, a totalidade dos contos favorece a experiência de leitura, sendo possível estabelecer conexões entre o dito e o não dito.

Dessa maneira, a presente dissertação se propõe a responder a seguinte questão problema: de que forma a violência está representada na obra *O sol na cabeça*, especificamente nos três contos trabalhados: *Rolézim*, *Espiral* e *Travessia*, e quais são os recursos estéticos-formais utilizados pelo escritor como estratégia de narrar a violência, tendo em vista os aspectos sociais e de engajamento que permeiam a obra?

A fim de solidificar a dissertação aqui construída, elegemos como aporte teóricocrítico alguns estudiosos que se dedicam a estudar as demandas da representação literária, com o objetivo de entendermos de que forma essa presença do real na literatura é importante para tecer uma representação da violência na contemporaneidade. Platão (427- 347 a. C) e Aristóteles (384-322 a. C) que possuem um trabalho basilar, no que tange a representação com seus textos: *A república* (2017) e *Poética* (2014); Gustavo Bernardo (1999) recuperando o conceito de literatura baseado na representação; Rodolfo A. Franconi (2006) e suas análises a respeito da representatividade/representação. Entre outros autores que conversam e contribuem com essa perspectiva clássica e contemporânea da *mímeses* como forma de pensar a literatura em seus aspectos estéticos e também sociais.

Através de um breve percurso histórico enfocando a literatura e suas relações com a violência, encaminhamos algumas discussões em direção à literatura brasileira contemporânea como sendo um seio de narrativas que tratam o tema da violência. Tais reflexões são importantes tanto para localizar a obra *O sol na cabeça* (2018) no momento atual, como para definir de maneira crítica o próprio autor, que parece estar vinculado ao que Schollhammer (2011) esclareceu ser o Novo Realismo.

Nesse sentido, com o apoio teórico e literário de alguns escritores, tais como: Tânia Pellegrini (2001, 2012); Octavio Paz (1984); Giorgio Agamben (2009); Érica Peçanha do Nascimento (2006), entre outros, conseguimos assentar a produção de Martins (2018) num campo que extrapola as narrativas da violência que, comumente, apelam para o campo da

exotização estereotipada daqueles indivíduos que habitam as periferias e por isso são propensos ao crime. Assim, as histórias evidenciadas reafirmam a possibilidade de uma potencialidade humana, demonstrando a miséria e a nobreza que habitam os sujeitos, que fogem do lugar comum. Mostram que as personagens podem evoluir e tomarem rumos diversos, estando ligados não mais à imagem social do estigma de favelado, mas a um fator transformativo que pode ser resultado das decisões, reflexões, atuações e histórias individuais de cada um.

Dessa forma, as personagens dos contos habitam um universo no limiar da precariedade e da satisfação. Afora tudo isso, a constatação de que os atores dessas cenas são em sua maioria jovens que, apesar das circunstâncias áridas não se colocam como vítimas, abre uma perspectiva não de um final feliz, mas de outras possibilidades que se apresentam para os jovens personagens.

Com isso, é necessário também nos determos no tipo de violência que é verificada nos contos, para isso, não nos filiamos a nenhuma abordagem da violência específica, mas, a partir dos autores discutidos, tais como: Marilena Chauí (2019); Hannah Arendt (2020); Slavoj Žižek (2014); Judith Butler (2021), entre outras referências relevantes, traçamos um perfil dessa violência como sendo uma manifestação própria do setor urbano, ou seja, as histórias de *O sol na cabeça* (2018) simbolicamente representam a cisão da cidade, revelando personagens de diferentes estratos sociais, e traçando um panorama que coloca o local de moradia como um dos principais responsáveis pela constituição dos sujeitos que nos são apresentados.

A exclusão social, a pobreza e o preconceito são, portanto, algumas das marcações invisíveis que anulam o histórico mito da não violência brasileira. As personagens de Martins (2018), inseridas nesse contexto brutal, acabam também sofrendo alguns impactos dessa violência, o principal deles é o efeito causado na concepção das identidades dos jovens que aparecem nos contos, que acabam sofrendo alguns traumas que afetam suas relações socioespaciais e individuais; tais eventos os obrigam a estarem sempre atentos e reativos a qualquer que seja o acontecimento em suas vidas. Os cenários distintos e as personalidades múltiplas que eles precisam criar e aperfeiçoar, para viverem e estarem no mundo, instauram um conflito interno que reflete nas decisões diárias desses personagens.

Diante disso, buscamos ainda, a partir das figurações dos narradores, do deslocamento, da fragmentação, do antagonismo social, da naturalização e do afastamento ao elogio da violência, abordar essa temática através da própria ficção. Sendo assim, intentamos abrir as possibilidades de análise da violência pelos pormenores suscitados a partir das narrativas ficcionais escritas por Martins (2018).

O último capítulo, a partir do que foi exposto, se configura como análise de três dos contos da obra *O sol na cabeça*: Rolézim, Espiral e Travessia. A proposta é que, inicialmente em Rolézim: a linguagem da violência, percebamos de que maneira o autor utiliza o trabalho com a linguagem para representar a violência. Nesse sentido, a fluidez dos diálogos, as ações cotidianas, bem como a velocidade da narração faz com que o trajeto pela cidade desencadeie também outros pontos focais de análise e crítica, tais como: a violência simbólica, a violência policial, a exclusão e o preconceito que assolam as classes sociais mais baixas.

Já em *Espiral: antagonismos, naturalização e estranhamentos*, tentamos analisar a representação das personagens como opostos. A violência é representada a partir de perspectivas diferentes, o deslocamento pela cidade, as ações dos personagens se afunilam tal como uma espiral, o que nos permite perceber que a narração da violência adentra espaços íntimos do sujeito, permitindo que o indivíduo contemporâneo se veja como um ser incompleto, fragmentado, solitário, que não se encaixa, demonstrando que, para além disso, a cidade também está despedaçada.

Por fim, em *Travessia: o outro lado do tráfico*, vemos surgir através da figura do protagonista Beto, uma realidade oposta à lógica do que entendemos como traficante, normalmente visto como alguém insensível, frio e endinheirado. No conto, percebemos que a narrativa de Martins (2018) humaniza seus personagens, Beto, um traficante desastrado, medroso que após passar por diversas dificuldades vê ainda a possibilidade de recomeçar. A humanização, portanto, coloca em pauta que a violência na literatura contemporânea, especialmente nas escritas periféricas, é abordada a partir de um panorama que não estereotipa ou espetaculariza as ações dos indivíduos periféricos, demonstrando que a estratégia narrativa do autor dos contos, ao mesclar a pessoa de seus narradores, funciona como um artifício de conquista da adesão e compreensão de quem conhece as histórias narradas.

Além disso, é substancial compreendermos quais são as soluções que a literatura tem encontrado para narrar episódios que enfocam a violência, já que seria indevido repetir modelos tradicionais que parecem perpetuar uma cultura violenta, que se mostra em forma de espetáculo banal. Dessa forma, a violência precisa ser entendida nas obras literárias a partir do viés artístico que leva em conta a própria formação da sociedade contemporânea e suas relações de poder.

2 A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Este capítulo tem como objetivo analisar alguns aspectos da representação na literatura, para então chegarmos na análise da representação da violência na obra escolhida, *O sol na cabeça*, de Geovani Martins (2018). O percurso que traçamos aqui nos propicia um panorama geral de como a violência tem sido representada na literatura ao longo do tempo. Além disso, buscamos investigar a relação do escritor brasileiro contemporâneo Geovani Martins com o Novo Realismo, bem como sua relação com a literatura de periferia, o que nos permite traçar um perfil característico no que tange aos caminhos escolhidos por ele ao tecer uma representação da violência em suas narrativas.

2.1 Representação e literatura: paralelismos

Platão (427- 347 a. C) compreende a *mimesis* como sendo a elaboração de cópias do que seria a realidade original do mundo por intermédio de metáforas. A filosofia de Platão se demonstra bastante imagética, ao trazer referências como o criador, o marceneiro e o pintor. Muitas das concepções platônicas limitam tal conceito a uma representação enganosa, que imita superficialmente, vazia de sentido, principalmente quando se trata da *mimesis* poética. Ao tratar da representação artística, o diálogo socrático nos informa que ela está a três graus de distância afastada da realidade considerada verdadeira, sendo apenas uma pretensão do real: “S. — Assim, o mesmo vale para o poeta trágico, enquanto imitador. Como todos os outros imitadores, ele estará no terceiro lugar, depois do real e da verdade” (PLATÃO, 2017, p. 337). Diante disso, a representação mimética para Platão é vista como imitação da realidade empírica. No livro X da *República* é possível verificarmos que, na busca da “verdade”, o filósofo dedica-se a garantir a prevalência do belo e do bem, com o objetivo de alcançar uma unidade genuína: a essência da veracidade.

Aristóteles (384-322 a. C), discípulo de Platão, possui uma noção diferente do processo mimético, como sendo uma reformulação estética para a arte, sem que ela precise representar a realidade empírica. Dessa forma, apoiada na verossimilhança, que tenta aproximar a realidade da obra e não exatamente do mundo, mas ainda assim busca alcançar o convencimento, pois a verdade narrativa não precisa corresponder à verdade que existe na humanidade; essa prática remodela a noção de representação em uma possibilidade real no universo da ficção. Na Poética Aristotélica, encontramos a forma poética como o alvo principal de suas observações, mesmo

sendo possível observar tais aspectos nos demais gêneros literários que conhecemos hoje. Os modelos identificados são classificados enquanto epopeia, tragédia, comédia, ditirambo, aulética e citarística.

Luiz Costa Lima (2003) esclarece que:

Platão se ocupa da mimesis a partir do questionamento do poder de lógos, que se trava em Atenas, dentro de uma situação social específica. Como tal, é um questionamento que só se dirige ao poeta enquanto membro de uma “classe”, cuja ação se julga danosa; questionamento ademais que se edifica enquanto se constrói um determinado sistema ético e gnoseológico. Por conseguinte, contrapor Platão e Aristóteles por suas respectivas “estéticas” é tão fácil, quanto estéril. Ao nos interessarmos vitalmente pela questão da mimesis, temos de vê-la no interior da frente ética gnoseológica que lhe são solidárias. Com este fito, destaquemos um último elemento. Até que ponto, poder-se-ia indagar, as acusações éticas de Platão aos “imitadores” não faziam parte de uma estratégia que visaria mostrar a superioridade do filósofo, ou melhor, de seu modo de tratamento da palavra? (LIMA, 2003, p. 64-65).

Ao pensarmos na relação indissociável que existe entre a literatura e a realidade, nos deparamos com um efeito de sentido que é reproduzido por meio de perspectivas subjetivas de representações do mundo. Gustavo Bernardo (1999), ao empreender-se na difícil tarefa de explicar-nos o que é Literatura, rememora o poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor. Finge tão completamente. Que chega a fingir que é dor”. Ao trazer à tona os versos iniciais de Pessoa, Bernardo (1999) sugere que eles contêm a síntese de um dos conceitos mais complexos no que tange a teoria literária, a noção de *mimesis*. A fim de ilustrar tal ideia, o autor utiliza a metáfora do camaleão, que ao se camuflar, confunde-se com a casca da árvore sem que de fato a seja. Assim, a dor representada no poema também não se configura enquanto “dor original” que o poeta pode ou não sentir, mas tende a ser uma segunda dor, uma “artificial”.

Bernardo (1999) segue em sua explanação demonstrando que no poema *Autopsicografia*, de Pessoa, há ainda um segundo conceito basilar da literatura, a definição de *catarse*: “E os que leem o que escreve, Na dor lida sentem bem, Não as duas que ele teve, Mas só a que eles não têm”. A segunda estrofe do poema ressalta o processo quase de purgação que envolve a figura do leitor ao se deparar com a obra de arte (BERNARDO, 1999), garantindo o poder catártico que se constitui enquanto estética do efeito no ato de recepção do público ao se deparar com a arte.

Por isso, escreve Aristóteles: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado,

com atores agindo, não narrando, a qual, **inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções** (ARISTÓTELES, 2014, p. 24, grifo nosso)”. Segundo a definição de tragédia que o filósofo propõe, o compadecer-se e o enternecimento aproximam o público, enquanto emoções de terror o afastam.

Ao prescrever que a boa tragédia seria essa que consegue purificar tais emoções, é primordial conhecermos o efeito do que para Aristóteles seria a forma mais completa da *mimesis*. Na *Poética* (2014), encontramos diversas propostas em germe do que viriam a ser as diferentes correntes da teoria literária na atualidade. É impreterível, todavia, que levemos em consideração o contexto em que surge o pensamento aristotélico, justamente para não cairmos num anacronismo.

Em oposição a Platão, Aristóteles apresenta seus pensamentos mediante uma escrita mais “científica”, num texto que se pretende mais sistematizado e inteligível. Nesse sentido, o pensador coleta informações e as sintetiza em regras gerais, apresentando um conteúdo estruturado e reconhecido como ideal, mas tal aceitação só se tornou possível graças ao seu precursor, Platão, quem primeiro cooperou para que a filosofia fosse consolidada no campo discursivo do conhecimento da época, sendo legitimada até hoje.

Mais adiante, Bernardo (1999) conduz a sua definição da literatura baseada no poema de Pessoa. Ele conclui seu pensamento a partir da última estrofe do poema: “E assim, nas calhas de roda, Gira, a entreter a razão, Esse comboio de corda Que se chama coração”. Os últimos versos do poema aludem a um terceiro aspecto da literatura, como explica o autor, que é a junção entre a razão e a emoção, pois: “[...] nas calhas de roda (como em um moinho que transforma trigo em pão), o coração, miticamente o centro da alma, gira, entretendo e *enganando* a razão para moer a dor, transformando-a em verso – para fazer com que a dor faça *sentido* (BERNARDO, 1999, p. 143-144, grifos do autor).

As palavras *enganando* e *sentido*, evidenciadas no texto, nos fazem perceber precisamente esse atributo da literatura, ela está ligada ao real, mesmo que de maneira “enganosa”. Ainda assim, preserva em seu íntimo uma significação que não escapa ao que conhecemos no plano externo das narrativas, tais características são indissociáveis do que compreendemos como representação.

Contudo, o objetivo da literatura não é representar uma sociedade exterior, mas ela acaba por construir e revelar novas formas de se pensar e ser sociedade. Esse sistema social que é revelado no interior da obra literária possui seus próprios padrões, trazendo à tona um sentido singular que reflete os arquétipos externos ao que entendemos como real. Tal estrutura produz, então, a partir do representar, sentido próprio e sentimentos.

Rodolfo A. Franconi (2006), tentando evidenciar suas inquietações a respeito da representação/representatividade, considera que questões como a literatura produzida pelos subalternos/marginais encontram no campo crítico discursivo pormenores que precisam ser avaliados com maior diligência. Apesar de suas observações, temos como demarcação a principal de suas preocupações, que é o fato de avaliarmos tais obras apenas ou quase exclusivamente pelo predicado da “autenticidade”.

Para Franconi (2006) existe uma linha tênue entre esses dois conceitos. A representação, que em nossa perspectiva atua sobre qualquer que seja a ação ou objeto, se difere da representatividade/autenticidade, que por vezes é cobrada dos autores quando o foco são as produções marginais/periféricas. O autor da orelha do livro *O sol na cabeça* (2018) revela uma preocupação justamente neste aspecto, ao dizer que: “Vai chegar o dia em que a orelha de livro do Geovani Martins poderá ignorar o fato de que ele é um escritor nascido em Bangu e morador da Rocinha ou do Vidigal, porque Geovani Martins é um escritor, ponto”.¹

Portanto, existe uma problemática que atua diretamente sobre esse viés, revelando uma espécie de confusão entre esses dois termos. O que fica claro para nós diante da produção de Martins (2018) é que, por hora, não podemos, nem devemos, ignorar o fato dele ser um escritor de origem periférica, ou seja, existe sim uma demanda de representatividade em sua produção literária, todavia, ao buscarmos analisar a representação da violência em seus contos, nos detemos, também, numa construção que é feita esteticamente e estruturalmente em relação aos seus textos, ou seja, buscamos a representação na própria matéria que é a ficção.

Assim, parcela significativa dos estudiosos, de acordo com Franconi (2006), se debruça nesta mesma direção, constatando que a desarmonia com os valores tradicionais justificariam as narrativas construídas a partir desse lócus social ou geográfico que compõem este solo específico, “como se a visão de um sujeito subalterno não pudesse obedecer também a valores e interesses que podem levar uma imagem igualmente preconceituosa sobre o outro diferente e distorcida sobre si mesmo (FRANCONI, 2006, p. 83).

Nesse ponto, Franconi (2006) chama a atenção para o tópico da representação literária. Ele julga que é impossível dissociá-la da percepção e das técnicas utilizadas para assentar o conteúdo, sendo pertinente explorar as formas estruturantes do texto, mesmo que pelas vias formalistas, como alude o pesquisador, visto que conteúdo e forma caminham juntos. E é por esse acesso que, as convenções as quais enxergam como mérito somente a autenticidade (representatividade) e a legitimidade dessas composições literárias, precisam transcender e

¹ Citação de Antonio Prata retirada da orelha do livro *O sol na cabeça*, de Geovani Martins (2018).

passarem a enxergar a representação como esfera que abriga diferentes acepções e possibilidades estéticas para tecer tais representações. De acordo com Franconi (2006, p. 83): “Só apreendendo o discurso literário como matéria significativa, isto é, moldado numa forma, será possível revelar, num segundo patamar interpretativo, os mecanismos do imaginário e da subjetividade de quem produz”.

Tudo isso acaba nos transportando novamente para discussões a respeito do conceito de literatura, mesmo que esse seja estritamente erguido por convenções históricas e sociais, mas, apesar disso, concentra em si regras que agrupam, separam e definem o que é permitido adentrar em seu âmago. Os julgamentos de valor em torno das obras e as classificações de pertencer ou não ao cânone literário, por vezes, despertam por parte do crítico um comportamento perigoso.

Diante de tais fatores e elucidações a respeito da representação literária e seus modos de ser e permanecer, traçamos um paralelo em relação às obras mais contemporâneas, que entram em cena e acabam colocando em cheque uma discussão que reelabora o conceito de representação e o associa a um termo que tem sido fortemente difundido nos estudos literários, que é a presença de representatividade. Essa vertente que, agora, vemos se desenvolver como critério analítico e de valoração de obras literárias tem sido mais vinculada quando falamos de obras de autoria marginal/periférica.

O que se coloca como ponto de discussão é a correlação, por vezes, equivocada, que o crítico/pesquisador de literatura se propõe ao analisar uma obra que possui como definição o *status* de marginal, colocando como norma elementar a necessidade da literatura se fazer representativa e não somente representar. O problema que verificamos ao analisar tal abordagem é o que parece ser uma má apreensão do conceito de representação literária. Frequentemente, existem cobranças dirigidas à literatura, tais como: a expectativa de que ela, a qualquer custo, espelhe nossa realidade, todavia, como vimos, a representação literária excede a representatividade; representar é uma característica da literatura e sobrevive mesmo sem que haja uma intenção por trás dessa ação, representar exige uma estética própria, uma forma específica de compor o texto literário.

A respeito disso, Franconi (2006) destaca três atitudes que corroboram para uma má interpretação no que diz respeito a essa produção marginal, que é verificada pela chave interpretativa da representatividade literária. A primeira atitude é quando “se censura da expressão subalterna a pretensão, supostamente 'ilegítima', de querer se inscrever no âmbito letrado por meio da utilização de algumas formas ou recursos discursivos próprios desse código” (FRANCONI, 2006, p. 84). O segundo esclarecimento do autor, considerado até

mesmo frívolo por ele, é na ocasião em que se “passa a ‘corrigir’ a escrita desses sujeitos, apagando dela o que se considera erro linguístico” (FRANCONI, 2006, p. 84). E o terceiro ponto destacado é quando “se cobra dessas expressões uma resistência aos apelos do mercado” (FRANCONI, 2006, p. 85).

No que diz respeito ao primeiro tópico aludido, observamos que tal expressão de limitação é recorrente. É como se os autores marginais não pudessem diversificar suas temáticas, e que o discurso social que nutre a maioria das obras produzidas por eles fosse o único motivo para conseguirem espaço e aceitação nos meios literários. Nesse sentido, aderir ao discurso “culto” ou a padrões que não são considerados pertencentes ao universo marginal se configura como uma ilegitimidade e expropriação de suas próprias vertentes.

Assim, nos deparamos com uma outra polêmica no terreno das discussões que envolvem a produção literária marginal, que é a tentativa de rescindir o discurso oral, que comumente é encontrado em narrativas marginais, qualificando-o como impróprio e sujeito a correções. Existe uma insistência para que a literatura produzida por esses grupos esteja adequada às normas acadêmicas, respeitando regras que não se aplicam aos princípios de produção literária, mas que nesse campo específico carece se autoafirmar e provar constantemente o seu valor, mesmo que seja através de caminhos inverossímeis como o da reivindicação de uma linguagem padrão na criação literária.

Essa conduta acaba por limitar mais uma vez tais obras, pois, ao partir desses princípios, o pesquisador/crítico de literatura tende a não compreender a potência que é suscitada a partir da expressão original da subjetividade que emerge de uma manifestação literária tão plural como a produzida nas margens sociais. Acerca disso, em nota (11), Franconi (2006) cita uma colocação que aparece no texto *Uma voz ao sol: representação e legitimidade*, de Regina Dalcastagné (2002), em que a autora argumenta, também em nota (44), suas considerações no que tange às correções ortográficas. Diz:

Neste trecho, como em outros de Carolina Maria de Jesus, fiz uma revisão ortográfica e de concordância. A manutenção dos erros gramaticais nos livros da autora é uma demonstração de preconceito das editoras, que julgam que, de outra forma, a “autenticidade” do relato seria comprometida. Mas o texto dos escritores “normais” (isto é, de elite) é sempre cuidadosamente revisado (DALCASTAGNE, 2002, p. 74).

Franconi (2006, p. 91) discorda dessa postura, ao explicitar que:

Tal opção crítica redundante, sem dúvida, numa simplificação da problemática que aqui se expõe para os estudos literários, pois apenas renormativiza numa falsa harmonia o que esse discurso mostra como um dos seus conflitos constitutivos, enquanto que, ao mesmo tempo, formaliza uma perigosa postura ideológica que oscila entre o paternalismo arrogante e a censura autoritária (FRANCONI, 2006, p. 91).

Nos dois casos percebemos reflexões bastante difusas. Embora a colocação de Dalcastagné (2002) se faça polêmica, a de reescrever o texto que existe a partir do discurso oral, baseada em uma afirmativa de transpor preconceitos, ela exprime, precisamente, que não é o modo de escrever que traz legitimidade ao texto. Franconi (2006), todavia, revela que é igualmente perigoso remodelar narrativas que possuem, na perspectiva acadêmica, erros ortográficos, pois, longe desse viés, podemos alcançar camadas do texto que casualmente são apagadas no decurso dos consertos textuais.

As advertências trazidas por Dalcastagné (2002) são válidas, pois é fato que a literatura brasileira contemporânea está longe de desvencilhar-se dos preconceitos e da exclusão que as camadas marginais padecem nos meios acadêmico/artístico. Na visão da pesquisadora, a literatura necessita repensar seus próprios limites e abranger uma realidade que reivindica representatividade, que quer falar por si só, e que não ignore a importância da aceitabilidade e da autorrepresentação em espaços que por muito tempo não admitiam a presença de intelectuais oriundos de classes sociais mais pobres ou que, de algum modo, se distanciassem do horizonte ideal do que seria considerado um indivíduo culto.

Entretanto, como adverte Franconi (2006), não é possível dar luz somente a um dos aspectos – como a busca por representatividade, legitimidade – é preciso lembrar, que ao lidarmos com representações literárias, estamos manuseando o objeto literário, que precisa também ser analisado como tal. Não podemos deixar de lado as formas de dizer dos textos, pois são justamente elas que descortinam o caráter subjetivo e democratizante das narrativas marginais.

O último ponto discutido por Franconi (2006) é a relação desses autores com o mercado editorial, o que ele coloca em pauta é:

A paranóia que alguns de nossa grei experimentam por qualquer manifestação cultural que se ache ao mercado se acirra agora quando certas produções subalternas conseguem expressão na mídia, o que logo vai levantando a suspeita de cooptação, da submissão aos imperativos mercadológicos (FRANCONI, 2006, p. 87).

O aspecto acima elucidado é semelhante ao que ocorreu com a obra *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins. O primeiro livro do autor foi publicado por uma das editoras de maior prestígio no Brasil, Companhia das Letras. Assim, o *marketing* em torno da obra, e o interesse financeiro desse comércio em narrativas de cunho marginal, são situações que em diversos momentos levantaram dúvidas acerca da qualidade literária do escritor. O burburinho que cercou o primeiro livro julgava até não haver algo tão espetacular que justificasse as insistências comerciais e a expressiva vendagem dos exemplares.

O mercado editorial certamente é uma via pela qual conhecemos novos autores, e o interesse lucrativo que beneficia essas redes de comércio é indiscutível. Muito se contesta a respeito da exclusão que há em relação aos autores menos prestigiados, que acabam publicando através de editoras independentes, como é o caso de Ferréz, que de certa forma inaugurou para os seus essa possibilidade de publicação pela revista *Caros Amigos*, tornando a publicação de autores também oriundos da periferia algo realizável. Nessa mesma esteira, temos como exemplo a editora *Nós*, que publica autores originários das margens sociais e geográficas, entre outros muitos exemplos que surgem todos os dias.²

Como alude Franconi (2006), tratar de questões como essas (mercado editorial) é algo essencial, entretanto, o pesquisador nos aconselha a deixar de lado as confabulações que apelam e de certa maneira julgam os autores por simplesmente terem sido publicados por editoras que detêm um poder não só financeiro, mas também de influência e notoriedade nos domínios letrados. Nesse sentido, é importante compreender os benefícios que se abrem para o autor estreante, e de como suas obras, ao serem publicadas por grandes editoras e ganharem prestígio, irão circular em torno de outras comunidades leitoras, possuindo uma recepção para além da esperada.

Uma outra questão que se coloca em pauta quando o assunto é representação literária, é confundirmos esta pauta com outras que se referem aos debates sobre representatividade na literatura. Como já afirmamos, existe sim essa demanda de visibilidade de diversas camadas sociais nas artes em geral, pois, historicamente, os domínios do saber não se mostraram acessíveis para negros, mulheres, indígenas, nem para indivíduos que integram a sigla *Lgbtqi+*; os chamados marginais, subalternos. Hoje, isso apresenta-se como dívida, o que de fato não pode e nem deve ser ignorado. Sendo assim, a literatura não está mais nesse local de

² Nesse ponto fazemos referência a discussão expressa no artigo *Figurações da Periferia em Capão Pecado*, de Ferréz, de Emanuel Cesar Pires de Assis e Keury Carolaine Pereira da Silva (2020). A respeito da invisibilidade de autores marginais nas esferas editoriais, presenciemos o crescimento de movimentos independentes. Lê-se: “Impedidos de custear suas publicações, os autores marginais se reúnem e lutam para conquistar um espaço editorial perante o mercado” (ASSIS e SILVA, 2020. p. 55).

intangibilidade, senão, ainda viveríamos o mito de que ela é destinada somente a seres elevados, escolhidos pelo próprio Deus. Desse modo, sabemos que hoje ela cumpre outros papéis que chegam cada vez mais perto de uma preocupação com as complexas questões que se colocam como pauta de debate.

É necessário retomar a literatura como prática social, potência de reflexão diante do mundo, que comporta os mais variados discursos. Esse papel só pode ser cumprido através de um projeto intelectual que problematize o nosso tempo. O cuidado que precisamos ter enquanto pesquisadores é entendermos que, ainda, diante de tudo isso, a literatura é parte crucial de uma demanda que ultrapassa nossas exigências, e mesmo em congruência com o escritor, o leitor, o engajamento e o seu tempo, perpassa também pela questão do estilo, da forma, dos modos de dizer e ser.

No cerne dessas discussões, vemos nascer a delicada reivindicação pelo lugar de fala: Quem pode falar? Quem pode escrever literatura sobre as minorias? Quem fala em nome de quem?. Djamila Ribeiro (2019) em seu pequeno livro *O que é lugar de fala?* promove uma discussão valiosa a respeito desse tema. O livro tem como artifício metodológico a recuperação de um percurso histórico que privou diversos segmentos sociais de terem um espaço nas esferas do conhecimento, da cultura, da política e até de seus próprios pensamentos. Ribeiro (2019) deixa claro que lugar de fala não é exclusividade para falar, qualquer indivíduo pode, a partir de suas perspectivas e experiências distintas, tomar consciência e perceber de onde suas vozes ecoam, refletindo se são mais ou menos ouvidos, se são ressoados ou silenciados.

Há nessa vertente, porém, desvarios e posições extremas que suscitam a proibição, a anulação de debates, e a substituição de uma totalidade por outra em nome do lugar de fala e da autorrepresentação. Wilson Gomes (2019), por exemplo, desperta uma posição melindrosa que envolve esse conceito, demonstrando como ele tem sido fortemente usado como ferramenta ideológica política, nesse caso, como artifício da esquerda:

Mas, da reivindicação de falar por si mesmos, de não ser reduzidos perenemente à condição de objeto ou assunto, chegou-se rapidamente à reivindicação de superioridade absoluta da autorrepresentação, à interdição da fala que não se situa na minoria e à inspeção constante para verificar se essas duas premissas são integralmente cumpridas em todas as formas de expressão artísticas, científicas e políticas (GOMES, 2019).

O que Gomes (2019) questiona é a deturpação de um conceito que passa a reger todos os outros critérios do discurso. A preocupação do colunista possui seu valor. Trazendo essa

discussão para a Literatura, por exemplo, não podemos avaliar uma obra apenas pelo preceito do direito à voz. Existem outros fundamentos que se mostram igualmente relevantes e não podem ser ignorados.

Diante dessas colocações, fica a perspectiva múltipla no que diz respeito à representação literária. Intentamos aliar os dois caminhos, e assim propor uma análise baseada em formas e cadências textuais, e, conseqüentemente, não ignorar a natureza de legitimidade que é verificada na obra de Geovani Martins (2018), por exemplo, que além do fato de ser um autor de origem periférica, em sua obra também trata de assuntos que enfocam o cotidiano das periferias, centralizando tópicos como a autoridade policial, a desigualdade social, a violência, as drogas, entre outros.

Pertinente é, assim, nos perguntarmos de que maneira a linguagem se comporta diante dessas representações, tendo como cerne desse universo a violência. À vista disso, surgem ainda outros questionamentos, a saber, como a literatura vem abrigando essas manifestações brutais do ser humano que emanam diretamente do real para a ficção, mas que não se configuram como cópia da realidade, pois, se assim fosse, ela jamais conseguiria representar o irrepresentável. Diante disso, os debates que envolvem a representação e a representatividade em obras de cunho marginal/periférico são essenciais para compreendermos os caminhos estéticos, temáticos e o comprometimento com o social que a literatura tem se proposto a fazer ao nutrir-se da realidade.

2.2 Violência: clássicos e contemporâneos

A literatura grega como conhecemos hoje pode ser apontada como uma das primeiras manifestações de episódios violentos na história da literatura. Seja pelo aspecto cultural ou pelas formas de dominação que se estabeleceram durante o desenvolvimento do pensamento e do povo grego.

Tomemos como ponto de partida as epopeias atribuídas a Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Os dois poemas possuem um papel fundamental na formação social e cultural da Grécia Antiga. Nessa perspectiva, o fundamento da guerra ressaltado na *Ilíada* se estabelece num esforço de estimular no povo uma consciência do heroísmo guerreiro. O ensino pautado na *araté* (virtude) desperta no indivíduo um senso de honra que é estimulado e manifestado através do valor bélico como paixão cultivada pelos gregos. Se pensarmos na guerra como algo universal na história da Grécia antiga, verificamos que esta era tida como uma necessidade básica para esses povos, que se mostravam honrados em protagonizar eventos dessa natureza.

A guerra de Tróia, narrada nos versos da *Ilíada*, demonstra bem algumas definições do que seriam exibições de perfis violentos que haviam entre os gregos. Aquiles, personagem central do poema, protagoniza uma das cenas mais marcantes. No canto XXII, o personagem é invadido pela ira, que pode ser considerada um dos temas fulcrais da aventura. Nesse ponto, os efeitos resultantes de sua cólera são trágicos e nocivos até para ele próprio; movido pelo sentimento de vingança e dor pela morte de seu amigo Pátroclo, executado por Heitor; Aquiles persegue e mata o herói troiano. As cenas em que Aquiles ceifa a vida de heróis troianos são comuns durante o poema, principalmente, se considerarmos a *Ilíada* como sendo uma sucessão de batalhas.

O episódio mais significativo, por assim dizer, o embate entre os dois heróis, possui uma significação importante diante das tradições gregas. A violência em forma de confronto físico nada mais é do que a expressão da identidade guerreira, mesmo que seja por meio dos repetidos massacres que se sucedem entre gregos e troianos. O valor bélico aliado ao sentimento de honra e virtude faz com que toda essa crueldade seja de alguma forma justificada. O leitor da *Ilíada* não é poupado dos detalhes grotescos que ilustram a narrativa, é possível acompanharmos em sua totalidade o panorama violento que entrecorta o poema, de maneira bastante realista.

José Geraldo Costa Grillo (2008) afirma que o autor da *Ilíada* transmite uma sensação de realidade ao descrever atos violentos:

Homero descreve em seu poema, a *Ilíada*, a morte em batalha de uma maneira bastante realista. Com frequência, antes de constatar a morte de um determinado guerreiro, Homero dá, em prelúdio, os detalhes de como ele foi morto, o golpe ou golpes que recebeu, se de lança, de espada, de flecha. Os ferimentos provocados são descritos minuciosamente: sua profundidade, por vezes até “o branco do osso”, os gemidos, os gritos de dor (GRILLO, 2008, p. 46).

Jaime Ginzburg (2012a), ao ler Hegel (1980), afirma que “toda violência no interior da epopeia pode ser legitimada se corresponder aos interesses do caráter nacional, à conservação dos valores de uma nação contra valores diferentes” (GINZBURG, 2012a, p. 130). Diante desse pensamento, observamos através das considerações de Ginzburg, que, para os valores da época clássica, não havia inadequação ou mácula nos atos violentos ali prestados, pois “não há épica sem a possibilidade de violência, ela é o fundamento estrutural do gênero” (GINZBURG, 2012a, p. 130).

Erich Auerbach (2015, p. 03), no texto *A cicatriz de Ulisses*, expressa a ideia de que:

“Homero não conhece segundo planos. O que ele narra é somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor”. Ao falar do episódio em que Ulisses é reconhecido por sua cicatriz, Auerbach (2015) explora o realismo transparente que se desprende da épica grega, que mediante a presentificação e personagens planas, mesmo em digressões, consegue nos passar uma ideia de totalidade, garantindo quase que uma expressão da realidade espelhada em que tudo pode ser visto e contemplado num “eterno agora”, tal figuração faz com que a narrativa ganhe um teor de completude. Assim, o leitor não precisa realizar grandes esforços para atingir o domínio e a compreensão do que está sendo exposto. É interessante notar que esse estilo homérico garante aos épicos uma explicitação mais evidente da violência que é exprimida nos versos, pois as guerras, assim como expressões de grande sofrimento, como os sentimentos do forasteiro Odisseus, eram narradas com descrições exímias e numa linearidade absoluta.

Não obstante, as tragédias gregas também colocaram em seu centro confrontos violentos que pareciam fundamentais para o desenvolvimento das passagens mais marcantes da literatura. Essas escritas pareciam seguir o mesmo princípio de concepção do que seria a violência para a epopeia, por exemplo, entendendo esse fenômeno como algo necessário para compor o destino das personagens.

Assim, Aristóteles (2014), em sua *Poética*, não propõe uma evolução da epopeia para a tragédia, bem como do jambo para a comédia, mas explica o surgimento, e como de maneira geral esses gêneros foram sendo substituídos:

Nascida, pois, de improvisações a princípio – tanto ela como a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos, costume ainda hoje conservado em muitas cidades – a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelaram próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria (ARISTÓTELES, 2014, p. 23).

Tomemos como exemplo a tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles (1998). No texto, observamos inúmeros tipos de violências, dentre eles: assassinatos, suicídios, entre outros. A experiência brutal em Édipo se dá num contexto religioso e político, expressando também a violência que se destaca pelo poder.

Segundo Aristóteles: “a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena” (ARISTÓTELES, 2014, p. 31). Mais adiante, o escritor da *Poética* ressalta que, para que se

alcance tais sentimentos, é necessário que o dito infortúnio recaia sobre um indivíduo que não o merece, para que haja o sentimento de identificação por parte de seus semelhantes. Além disso, Aristóteles (2014) considera que *Édipo Rei* (1998) é uma das tragédias que possui em sua organização a revelação mais exata dos preceitos exigidos de uma boa tragédia.

A palavra temor, como sentimento catártico, exprime o horror com o qual nos deparamos diante de cenas absurdas. Podemos destacar em Édipo o episódio em que ele, através do reconhecimento de si mesmo, descobre toda a história da maldição que foi lançada sobre o seu pai Laio, que veio a morrer pelas mãos do próprio filho. Aristóteles esclarece que o momento da tragédia que se sucede após esse “reconhecimento” é o “patético” que “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (ARISTÓTELES, 2014, p. 31).

As descrições aqui destacadas resumem bem como a violência se dá no entorno dessas tragédias, sendo comuns as cenas em que se verificam sentimentos de “temor e pena”. Cumprindo, dessa maneira, o encadeamento mais adequado proposto a esse gênero, se desdobrando “da felicidade a infortúnio que resulte, não da maldade, mas dum grave erro de herói [...]” (ARISTÓTELES, 2014, p. 32).

A primeira forma de arte dramática carregava consigo a pauta de assuntos basilares da sociedade, ligados ao ser humano: a imposição do destino, o sofrimento, a piedade, o horror, sentimentos violentos, paixões, ciúmes, vingança, intrigas familiares. Sendo assim, os acontecimentos que envolveram a vida de Édipo desde antes do seu nascimento explicitam o caráter fatalista que permeia toda a história, sendo impossível romper com os enlaces do destino.

Nessa direção, podemos assumir que contemporaneamente a palavra “tragédia” evoca situações tenebrosas, sendo aplicada para designar eventos que ferem as convenções sociais do ser humano, bem como sua integridade moral. Fatalidades como uma morte repentina, a fratura de algum paradigma de moralidade, ações incivilizadas ou animais que causam horror, temor, pena, dor passam a ser qualificadas como eventos trágicos. Sendo assim, existe uma correspondência dessas noções hodiernas com o aspecto que se tinham nas tragédias gregas. Partindo desse ponto de vista, a violência como vemos hoje pode ser facilmente associada ao efeito e revelação do trágico.

Seja em nome do povo, do amor, do heroísmo, da conquista, a violência frequentemente surge como tema na literatura, sendo explorado até a sua exaustão. Em *Hamlet*, de Shakespeare, desde o papel da mulher na sociedade, até as cenas de assassinatos, entre outros aspectos presentes nessa conjuntura, podem ser caracterizados como violência. Afinal, a

violência está embutida na sociedade de maneiras diversas, sendo a maioria das relações interpessoais pautadas nesse sistema de tensões, e pensar como a arte comporta essa linguagem, de forma a equilibrar os sintomas provenientes do caos, nos proporciona reflexões profícuas.

Ginzburg (2013) acerca de *Hamlet* (1980) nos informa que:

A tragédia expõe uma sucessão de episódios, de acordo com a qual a possibilidade de reconduzir publicamente uma situação de violência política, referente ao assassinato do rei, acaba levando a um enredo com intensa destruição e diversas mortes, inclusive do próprio protagonista (GINZBURG, 2013, p. 103).

Os jogos de poder descritos em *Hamlet* (1980) nos transportam para um universo em que essas relações de domínio se sobrepõem às relações familiares, por exemplo, quando Cláudio tira a vida do próprio irmão. Sentimentos como a melancolia, a vingança e o ódio definem o comportamento do protagonista da peça teatral, que, nessa busca incessante, acaba encontrando seu fim.

Ginzburg (2013) ainda adverte que em *Hamlet* (1980), assim como em outras obras literárias que versam a respeito da violência, precisamos nos deter nas possíveis motivações que levam as personagens a cometerem atitudes violentas, e refletirmos até que ponto essas justificativas são suficientes para efetuarmos uma adesão a essa violência pontual, que se consolida a partir de uma condição específica e premeditada, como a sede de poder que se verifica em *Hamlet* (1980).

É possível percebermos alinhamentos desse pensamento trágico e violento ao direcionarmos nosso olhar para as diversas produções literárias no Brasil ao longo do tempo. Sobretudo para as obras que enfocam essa temática a partir do século XX, período de extremas mudanças no mundo, reflexo da constância de eventos traumáticos que se sucederam, tais como guerras, governos ditatoriais e autoritários, entre outros cenários conflituosos que acabaram por ocasionar sintomas de desumanização na sociedade.

De modo mais enfático, Tânia Pellegrini (2012) afirma que as narrativas contemporâneas não são inéditas quando se trata do assunto violência:

No caso brasileiro, como se sabe, esse processo foi e tem sido o mesmo: a violência vem sendo a viga mestra da organização e funcionamento da nossa própria ordem social, simbolicamente representada na história e na tradição da literatura nacional (PELLEGRINI, 2012, p. 41).

Pellegrini (2012), ao explicar o “retorno do trágico”, elucida que nas narrativas atuais existe uma “aura de violência”, que desencadeia e invade as produções artísticas mais recentes nas mais variadas formas. Em sua leitura de dois contos de Marçal Aquino, *Boi* e *A exata distância da vulva ao coração*, ela reitera que houve um “barateamento do trágico”. Para ela: “[...] não é de modo algum seu simples retorno, mas o preço do ingresso para o espetáculo da indústria cultural, do qual a violência direta ou simbólica é um dos atores mais bem pagos” (PELLEGRINI, 2012, p. 47-48).

Esse conceito contemporâneo de trágico é despertado a partir de um realismo que se circunscreve no mundo contemporâneo. Mesmo possuindo essa matriz aristotélica, verificamos uma subversão desses padrões, não havendo mais heróis, dignos ou indignos, nada que de alguma maneira justifique os percalços trágicos do ser humano. Vemos, portanto, apenas homens “em estado de natureza, iguais na miséria e na ausência de qualquer princípio que não seja o instinto de sobrevivência animal [...]” (PELLEGRINI, 2012, p. 46). No conto *Espiral*, Martins (2018) nos apresenta essa luta de opostos, entre o menino favelado e os moradores da zona sul, não percebemos inocentes e culpados, apenas indivíduos buscando sobreviver a qualquer custo.

No conto *Boi*, temos essa disposição na figura de dois mendigos. Ambos vivem em condições subumanas, e até mesmo o mínimo do outro é motivo de cobiça. A respeito do estilo de Aquino, Pellegrini (2012) afirma que a violência é sempre o *leitmotif* de sua escrita. Para a pensadora:

Utilizando com habilidade as tradicionais categorias estruturantes da narrativa, desenha uma arquitetura sombria, com personagens sempre envolvidas em alguma disputa ou vingança, que ocorre em tempos e lugares concretos, embora indeterminados: grotões distantes ou ruas, becos e antros, num eterno presente sem futuro, ratificando a ideia dos escombros do mundo (PELLEGRINI, 2012, p. 43).

De acordo com a pesquisadora, o conto se enquadra perfeitamente nessa categoria trágica, pois ao final, em seu *happy end*, através da catarse, o leitor retoma a sua vida sem que os acontecimentos ali descritos o afetem de maneira direta, completando, assim, a impressão catártica.

O que difere, principalmente, essa visão trágica da narrativa de Aquino é a economia, a redução dos enunciados, as poucas descrições, a cadência frenética e pontual que consegue transportar a realidade em narrativa ficcional (PELLEGRINI, 2012). Nas palavras da autora, na

narrativa de Aquino, e isso se estende também para as obras contemporâneas brasileiras em geral, principalmente as que se mostram em formato de conto:

[...] estão ausentes as descrições que Barthes recrimina como “pormenores inúteis”, pois destinadas a produzir o tradicional “efeito de real”, elas, de fato, aqui não são mais necessárias, pois a realidade de que partiram é de todos sobejamente conhecida e parece aspirada diretamente para dentro da narrativa (PELLEGRINI, 2012, p. 43).

Percebemos que o conto *O boi*, trazido por Pellegrini (2012), se aproxima da estrutura trágica, e revela uma potência trazida a partir das épicas gregas, nesse sentido, percebemos apontamentos e referências das teorias clássicas em obras contemporâneas. Agora, pois, os textos estão abertos a interpretações, pois encontramos diversas lacunas e um movimento interno das personagens, exigindo muito mais de seu leitor. Assim como os nossos pensamentos, eles não possuem um começo e um fim claros, a todo momento somos atravessados por novas informações. Por isso, há nas narrativas hodiernas uma manipulação dos códigos discursivos que nos proporcionam efeitos estéticos únicos.

Lavoura Arcaica (1989), de Raduan Nassar, traz uma matriz completa no que diz respeito a essa experiência inovadora, reiterando as fruições da narrativa trágica como os elementos desse gênero, ganhando contornos e olhares contemporâneos. O narrador, André, o epilético, não nos passa uma confiança em relação aos fatos ali descritos: “[...] ‘eu sou um epilético’ fui explodindo, convulsionando mais do nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim [...]” (NASSAR, 1989, p. 39). A revelação do narrador nos faz questionar tudo o que já sabemos a seu respeito, suas palavras soam como um desabafo não só para o seu irmão Pedro, que foi com a missão de resgatar o filho pródigo, mas também para o leitor, a quem também interessa essa informação.

As relações autoritárias que cercavam André contribuíram para que ele, o filho amado, deixasse seu lar. A exemplo disso, temos a figura do pai, aqui representado como alvo de maior frustração do narrador, objeto de repulsa de violação a sua existência, com seus discursos coercitivos, doutrinando os filhos a andarem e viverem tal qual ele gostaria. Além disso, a própria simbologia da mesa na casa da família, local em que o pai realiza os sermões, pode ser vista como a representação da própria autoridade e imponente soberana da figura paterna: “[...] sendo que era também na mesa, mais que em qualquer outro lugar, onde fazíamos de olhos baixos o nosso aprendizado da justiça” (NASSAR, 1989, p. 76).

Lavoura arcaica (1989) pode ser vista também como uma narrativa de transgressão, desde a desobediência do filho, até a possível relação incestuosa entre dois irmãos. Ana e André se entregam a uma paixão lasciva, um amor proibido, que atrai a desgraça para sua família: “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, o assédio impertinente de meus testículos” (NASSAR, 1989, p. 107).

Tudo o que sabemos a respeito da história de André e sua família nos é apresentado exclusivamente por ele, através de seu olhar e ponto de vista, o que nos causa certo desconforto, pois somos guiados por sua memória. O texto fragmentado entrelaça o tempo e o espaço, num constante retorno para casa, num esforço de lembrar-se, e de viver. Atrelando sonho, passado e presente, ele constrói uma narrativa violenta em muitos aspectos, o que acaba fundindo o estilo com a linguagem narrativa.

Um sujeito desajustado, em conflito com suas próprias vontades que contagia até mesmo a rebeldia de outros irmãos, como foi o caso de Lula, o irmão mais novo, que ao receber seu irmão André no seio de casa o confessa:

Não aguento mais essa prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, e nem a vigilância dos meus próprios passos; não nasci para viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não aguento mais a vida parada desta fazenda imunda... (NASSAR, 1989, p. 177).

Na expectativa de receber o apoio do irmão mais velho, aquele que já havia percorrido tal jornada e aparentemente se frustrado, o irmão mais novo é invadido pelo mesmo sentimento de descontentamento, a mesma raiva do pai.

Em suma, talvez o ato que mais concentre violência no sentido físico, para além das questões que já elucidamos no que diz respeito à obra, seria o assassinato de Ana, que foi morta pelas mãos do próprio pai, após ele descobrir o acontecimento incestuoso entre ela e André.

Sobre *Lavoura Arcaica* (1989), Ginzburg (2012b) põe em discussão a figura do narrador. Algo que nos interessa fortemente quando se trata das narrativas contemporâneas, pois através do delineamento do narrador podemos analisar o desenvolvimento da violência no interior da narrativa. Ao questionar a veracidade do discurso do narrador de *Lavoura Arcaica* (1989), Ginzburg (2012b) tece uma hipótese de que essa ambiguidade com que vemos as nuances de quem narra, ora verídico ora questionável, nos últimos tempos, deixa de ser um recurso simplesmente vazio de significado e passa a extrapolar os limites da ficção causando efeitos de sentido que se colocam diante do período histórico em que se sucede a narrativa:

A confiabilidade do narrador, nos termos tradicionais, não consiste em um valor em si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha seu interesse. O diálogo entre pai e filho exhibe que a linguagem de André se constitui em posição negativa com relação à da autoridade. Em tempos de ditadura militar, esse recurso ganha força como uma configuração de uma linguagem contrária ao autoritarismo do regime (GINZBURG, 2012b, p. 209).

Mecanismo parecido é o utilizado em *Essa gente* (2019), de Chico Buarque. A narrativa parece compor o lugar comum de explorar a visão do centro em direção à periferia: um privilegiado escritor de classe média, em meio ao cotidiano multifacetado do Rio de Janeiro, apontando as fronteiras invisíveis que separam o Leblon do morro do Vidigal, e a indiferença com que os episódios violentos são constantemente ignorados pela população mais abastada.

A narrativa fragmentada, escrita em forma de diário, nos permite ir e vir por ela num fluxo que se faz fluído e ao mesmo tempo acelerado, como o que se espera de uma obra contemporânea. O foco narrativo perpassa desde o protagonista Manuel Duarte, escritor renomado, mas que está passando por uma fase de desventuras, até eventuais “invasões” que nos permitem observar o todo da história por outras lentes, num texto híbrido: pequenos bilhetes, telefonemas, cartas, manchetes de jornais. O retrato histórico é um Brasil em decadência.

Dessa forma, vemos um Rio de Janeiro despedaçado, revelando suas chagas, mas que manifesta também, com certa ironia, a presença da elite nessa posição de melancolia, desafeto e irritação pela vida. A violência é presença constante na obra, bem como as questões raciais, que acabam por acompanhar de perto os que se revelam como bandidos:

Ele já está para embicar na rua quando freia, salta do carro e vem berrando na minha direção: cai fora, vagabundo! fora daqui, maconheiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas. Sai caminhando meio cambaleante, seguido pelo Fúlvio, que ameaça chamar a polícia se ele não sair de vista. Ao esboçar uma corrida, o índio derrapa e se escora no muro, de onde é arrancado pelo Fúlvio com um safanão que por pouco não o arremessa no asfalto. O cara fica num cai não cai no meio-fio, dá uma pirueta troncha e, em busca de equilíbrio, se precipita de volta aos tropeções até trombar com o muro, como que a beijar o muro. Isso parece irritar sobremaneira o Fúlvio, que mais uma vez arranca o índio do muro e o derruba com uma rasteira. Acerta-lhe uns pontapés nos rins, e depois de um chute nas fuças deixa o homem estatelado e arquejante no meio da calçada. Mal o Fúlvio vira as costas, o índio velho rola devagar no chão e volta a se ajeitar com a bunda no muro do clube (BUARQUE, 2019, p. 47-48).

O episódio acima descrito revela com clareza a aversão que os moradores do Leblon possuem em relação aos seus opostos. Fúlvio, um importante advogado do Rio, não suporta a ideia de que um indivíduo como o índio velho se aproxime do clube abastado. Mesmo estando apenas deitado na calçada, ainda assim, essa simples atitude é motivo de principiar a fúria em alguém que “lutou” para conquistar o privilégio de frequentar o local. E não nos são poupadas as exhibições violentas destinadas ao sujeito, que é enxotado do ambiente. Um fato interessante é que mesmo Duarte presenciando aquela cena, pois acaba de sair do clube acompanhado por Fúlvio, ele demonstra uma espécie de angústia, aflição e espanto diante do espetáculo, posto que instantes antes, na sua postura de escritor decadente, se viu obrigado a pedir dinheiro ao advogado, que em resposta, numa conduta desdenhosa, reitera os meios possíveis de ajudá-lo, mas não fornece dinheiro. É como se Duarte se visse na figura do índio velho, sendo agredido por frequentar um espaço que só é destinado aos que venceram na vida.

Em diversas circunstâncias, vemos essa espetacularização da violência. As cenas sempre possuem espectadores ovacionados, entusiasmados pelo desfecho de um crime, de uma agressão, seja lá qual for a veiculação do ato, ele está ali para ser apreciado: “Ali dentro há um assaltante com um refém, alguém me informa em surdina, e os cochichos a minha volta dão a impressão de estarmos num set de filmagem, ou assistindo a gravação externa de uma telenovela” (BUARQUE, 2019, p. 68).

A violência como espetáculo e produto de consumo tem sido cada vez mais divulgada em nosso cotidiano, assim, os programas que enfocam questões policiais, crimes, atrocidades, veiculam uma verdadeira caçada aos culpados, e nós, telespectadores, aderimos a esse discurso de ódio, que esquece qualquer valor prévio, e promove um verdadeiro olho por olho, dente por dente.

As interrogativas que se colocam, portanto, são: Até que ponto a violência é justificável? Podemos simplesmente aceitar essa tendência que se apresenta não só na literatura, mas no cinema, na pintura, na música, no jornalismo, no nosso cotidiano em geral?

A narrativa de Geovani Martins (2018) nos leva a uma outra posição. Os narradores dos contos nos convidam a participar das decisões e dos julgamentos, nos mostrando o lado do excluído, do criminoso, suas tensões, seus conflitos internos, e nesse sentido, não existe somente um lado, não existe apenas o espetáculo, mas a posição de uma constante dúvida, um interesse em descobrir, em se colocar no lugar do outro.

Esse é o efeito que buscamos demonstrar em nossa leitura de *O sol na cabeça* (2018): o estranhamento diante da violência, as motivações mais frequentes para o enquadramento de uma violência urbana, simbólica, que se faz presente na literatura brasileira contemporânea nas mais diversas aparências estéticas.

2.3 O Novo Realismo e a escrita de Geovani Martins

Geovani Martins, em sua primeira obra, *O sol na cabeça* (2018), publicada pela Companhia das Letras, reforça a ideia de que o escritor brasileiro contemporâneo, nas palavras de Karl Erik Schollhammer (2011, p. 10): “parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica”.

O autor, nascido em Bangu, bairro que fica na Zona Oeste do Rio de Janeiro, morou ainda em favelas como a Rocinha e atualmente vive no morro do Vidigal, ambos na Zona Sul do Rio, sendo recorrente em sua vida o deslocamento entre uma favela e outra, visto que foi difícil se adaptar aos novos lugares e às constantes mudanças de endereço.

Em entrevista à *Revista Época* (2018), o autor cita a relevância do fator moradia em relação a sua obra, ressaltando que a experiência múltipla que é viver em diferentes lugares ao longo da vida retira das favelas uma visão de unidade. Nesse sentido, a partir desse olhar de deslocamento, o autor conseguiu estabelecer uma impressão singular da periferia, compreendendo que existe uma potência de existência específica para cada uma delas. Nas palavras dele: “Era tudo diferente: o jeito de falar, de brincar na rua, as regras no futebol, os dribles de corpo, as pipas, a música, o ritmo das pessoas, o volume dos gritos, até o sol parecia queimar de outra forma” (MARTINS, 2018).

Essa mesma percepção de pluralidade e dinamicidade que emana das periferias, a partir do ponto de vista e da experiência individual do autor, pode ser percebida nas descrições desses espaços que estão presentes na obra de contos *O sol na cabeça* (2018). As vivências acabam sendo internalizadas na ficção, compondo uma representação das problemáticas sociais e de comunidades que existem tanto no universo da obra como externamente, reafirmando a filiação da literatura com o real. O âmbito ficcional acaba comportando uma realidade contextual, apreendendo a cultura, as noções ideológicas, sociais, políticas históricas, que são elementos constitutivos essenciais para a obra enquanto ficção.

Conforme assegura Schollhammer (2011, p. 15): “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do

contexto social e histórico”. Nos contos de Martins (2018), percebemos a conciliação desses dois universos, a “brutalidade do realismo marginal” e a “graça dos universos íntimos e sensíveis”.

Ainda no que se refere à vida do autor, observamos que mesmo tendo estudado até a oitava série do Ensino Fundamental, e ter trabalhado de diversas formas em subempregos para conseguir sobreviver; por vezes, como garçom em bufê infantil e barraca de praia, atendente de lanchonete e “homem-placa”, ele consegue se dedicar ao sonho de se tornar escritor e conseguir se manter a partir dessa profissão. Ademais, houve momentos que foram decisivos para o jovem eclodir como escritor, a exemplo do seu envolvimento com a FLUP – Festa Literária das Periferias, evento que oferece oficinas de escrita criativa. Foi nesse universo de aprendizagem e disseminação da cultura literária que passou a reconhecer a escrita como profissão, publicando alguns contos na revista *Setor X*, experiência decisiva para o desenvolvimento de sua carreira, sendo convidado, posteriormente, para as programações paralelas da FLIP - Feira Literária de Paraty.

O autor destaca que entre as suas principais motivações para despertar-se como escritor e levar essa profissão a sério estava o fator do “desespero”. Desempregado e tendo de mudar de casa constantemente, viu na FLIP uma oportunidade de ser reconhecido por leitores profissionais e por possíveis editoras, porém, seus contos ainda estavam inacabados, e obteve o apoio de sua mãe para se dedicar somente à escrita. Inicialmente, tentou compor um romance, pois ao conversar com profissionais do ramo, passou a ver este gênero da literatura como mais vendável.

Entretanto, a emergente realidade do autor, bem como as dificuldades enfrentadas por ele, não permitiram que esse formato inicial pensado germinasse. Sendo assim, o autor percebeu que o ideal seria investir na categoria de contos. Não obstante, Alfredo Bosi (2015, p. 7) diz:

“O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade”. Dessa forma, o gênero conto foi uma escolha assertiva do autor, sobretudo, se considerarmos a contemporaneidade e a fluidez das ações do homem no mundo hodierno, sendo essa forma de narração capaz de comportar a realidade de maneira concisa e precisa.

Somado a isso estava o fator tecnológico, o computador usado para escrever parou de funcionar, mas com o apoio de sua progenitora, passou a trabalhar com uma máquina de escrever. Esse processo “primitivo” de escrita encantou o autor que, devido a esse fato, possui

as versões originárias de seus contos, a partir de um processo constante de reestruturação dos seus textos ficcionais.

Desse modo, o livro foi publicado a partir da persistência do autor e da constatação por parte dos escritores e editores que perceberam a potencialidade que emana dos contos, definitivamente contemporâneos, irremediavelmente emergentes, reflexivos e pontuais, permeados de uma qualidade literária que encanta.

Nomes como Chico Buarque, João Moreira Salles, Fernando Meirelles, Walter Salles leram e aplaudiram a agitação que foi *O sol na cabeça* (2018), que tem seus direitos vendidos para nove países e está sendo publicado em mais de dez. Além disso, teve os direitos vendidos também para o cinema (projeto que ainda está em andamento).

Vencedor do Prêmio Rio de Literatura na categoria Prosa de Ficção e finalista do Prêmio Jabuti, o autor tem trabalhado em novas narrativas, mais focado agora na construção de um romance, mantendo uma constante rotina de escrita.

Em 2020, por meio do *Programa Convida*³, escreveu duas pequenas crônicas que falam a respeito da rotina durante o período de pandemia e, conseqüente, quarentena, aos que puderam desfrutar desse direito. Em *O próximo Jogo*, o autor explora o sentimento de saudade em direção ao futebol: “De acordo com especialistas, tentar manter uma rotina é algo fundamental pra se manter equilibrado em quarentena. Assim fizemos aqui em casa. Domingo é dia de faxina. Sexta-feira é o dia da pizza. Nas quartas eu sinto saudades do futebol” (MARTINS, 2020). Assumindo um tom autobiográfico em *Mundo grande*, vemos as dificuldades de um escritor produzir durante um período tão tortuoso:

Alguns anos atrás, as dificuldades pra escrever eram outras. Desde a pressão pra conseguir um emprego de carteira assinada ao aluguel que vence todo mês, se concentrar na ficção não era uma tarefa fácil. Mas ao contrário do que o isolamento provoca, eu me sentia, de alguma forma, ainda mais motivado a produzir meus trabalhos, agarrado à perspectiva de mudança (MARTINS, 2020).

Martins (2020), como vemos, mantém o ritmo de escrita já percebido em seu primeiro e único livro publicado. Ampliando ainda mais esse cenário, para percebemos qual é essa cadência verificada em sua escrita, ele explica que o tom de seu livro de contos foi dado a partir da diegese presente em *Rolézim*, que não por acaso é o primeiro conto da obra – nele é narrada

³ Programa de incentivo artístico na quarentena por meio do IMS - Instituto Moreira Salles, contando com o trabalho de 170 artistas individuais.

a história de jovens periféricos que foram curtir um dia de praia – marcado, principalmente, por uma experimentação da linguagem, manifestada pelo uso de gírias. Contos como *Espiral* e *Roleta Russa* possuem horizontes análogos em relação ao universo íntimo e brutal citados anteriormente, compondo conflitos psicológicos num cenário permeado de violência e desigualdades sociais.

Segundo Tânia Pellegrini (2001, p. 59): “O que cresce é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então”. Mais adiante, a autora reafirma a dualidade dessa literatura como expressão de dois universos que se conectam, garantindo o crescimento de temáticas que também aparecem como tópicos de discussão e criação na escritura de *O sol na cabeça* (2018). Para ela: “a questão das minorias (mulheres, negros, homossexuais) o universo das drogas, da violência e da Aids” (PELLEGRINI, 2001, p. 60), tem sido uma pauta crescente quando se trata de narrativas contemporâneas, o destaque para a violência é reafirmado, quando pensamos que todas as outras vertentes que aparecem como tópicos de discussão parecem estar ligadas por um elo comum, o ímpeto violento, que por vezes é direcionado às minorias.

Assim, o que percebemos no estilo de Martins (2018), também, é uma assumida conciliação com o passado e um reconhecimento das demandas do presente em direção ao futuro. Schollhammer (2011, p. 12) aponta que: “o desafio contemporâneo consiste em dar esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico”.

Nesse sentido, destacamos como uma das suas principais referências o escritor Machado de Assis, sendo possível percebermos conciliações entre o estilo contemporâneo em direção ao realista. Martins (2018), leitor assíduo da obra machadiana, acolhe para si o estilo irônico, a linguagem experimental, bem como a exploração psicológica de alguns personagens, como acontece nos contos *Espiral* e *Roleta Russa*. A partir desse cruzamento, percebemos ainda a quebra de expectativa em alguns dos contos, bem como a implantação da dúvida entre o bem e o mal que é constante no universo do contista, entre outros fatores.

Pimentel (2020, p. 160), refletindo acerca das possibilidades de aproximação entre os dois escritores, destaca que:

[...] o interlocutor de Machado é passivo, aquele que somente escuta, pois as ironias, as ambiguidades e os jogos de palavras são escolhas do narrador, não havendo participação efetiva do interlocutor na ação narrativa. É justamente a exigência participativa do interlocutor, e o seu papel de começo na engrenagem narrativa, que diferencia a interação entre o leitor e o narrador de Machado e o de Martins.

O pesquisador nos informa que a exigência participativa do leitor em Martins (2018) é sem dúvida o que difere os dois estilos narrativos. Através desse diálogo, podemos afirmar que em *O sol na cabeça* (2018), o leitor é suscitado a todo momento a aderir ou não um dos lados que se revela nas páginas dos contos. Se torcemos para que um traficante consiga

“desovar” um corpo no lixão, como o que nos é narrado em *Travessia* ou se nos aliamos a Mário, um morador da zona sul que adquire uma arma para se defender de um jovem que ele considera ameaçador, como o que ocorre em *Espiral*. E é por intermédio das sugestões, e das apresentações de perfis completamente opostos, mas sem aderir a um lado específico, que Martins (2018) põe seu leitor em uma saia justa, intimando-o a tomar uma posição diante dos episódios descritos pelos narradores.

Nesse pacto com o presente e recuperando esse elo com o passado, testemunhamos a construção de uma narrativa que, para além da descrição, permite um aprofundamento no que diz respeito à configuração do “olhar a periferia”. Assim, personagens também periféricos descrevem suas vivências nesse ambiente hiperativo, dando vazão aos descasos sociais e não deixando de lado a aura positiva que emana dos conflitos diários enfrentados por eles.

Na concepção de Schollhammer (2012), existe, de modo geral, em meio aos escritores contemporâneos, o que ele chama de “reciclagem”, pois os autores estão novamente recuperando uma presença do real, trazendo à tona estilos e nuances literários que se consolidaram ao longo do tempo, mas que hoje ganham características diversas e possuem interesses que vislumbram para muito além da captação de uma realidade vivida. Os autores contemporâneos tecem, principalmente, uma reflexão e intervenção no tempo presente, com projeções para um horizonte contemporâneo que ainda parece distante e inalcançável, e que se quer fixar.

Octavio Paz (1984), no capítulo *A Tradição da Ruptura*, presente na obra *Os filhos do Barro*, propõe que “o moderno é uma tradição”. Diante dessa afirmação, percebemos que mesmo o ato de romper com estéticas anteriores se configura enquanto uma tradição. Paz (1984, p. 17) sugere que: “Entende-se por tradição a transmissão de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos [...]”. Paz (1984) ainda explica que em muitos momentos nós acabamos nos voltando a essas tradições. Assim, a própria tradição consiste em uma espécie de quebra do seu fundamento. Na perspectiva da Literatura, o corte de uma vertente a fim de dar lugar a uma outra é tão comum e compulsório,

que o próprio ato de modificar-se, de encerrar-se e produzir algo novo, se configura, pela visão de Paz (1984), como um hábito.

Paz (1984, grifos do autor, p. 18) pressupõe ainda que:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*.

O autor persiste na ideia de que o artista precisa estar vinculado a sua época, numa espécie de pacto, pois os desafios contemporâneos são vistos como herança de um passado que precisa ser enfrentado e rompido. No entanto, Paz (1984) garante que é necessário percebermos que o tempo não está mais oscilando entre passado e presente, velho e atual, é preciso enfrentar o que ele chama de modernidade com uma visão crítica que consegue atribuir ao tempo uma passagem que não se quer presa em limites temporais, mas que oscila, acelera e reduz sua velocidade sempre que necessário, a fim de problematizar sua própria natureza.

Em direção semelhante, Giorgio Agamben (2009), ao falar do contemporâneo, por meio de metáforas que vão desde a resplandecência da luz até as trevas e sombras, nos põe em face de um paradoxo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

É através do olhar profícuo de Agamben (2009) que percebemos o anacronismo que se delinea nas estruturações da arte e do pensamento na contemporaneidade. Ele explica em seu ensaio que a volta ao passado, a recuperação de uma herança temporal, a tradição demanda, além da reintegração, uma nova perspectiva criativa. O artista precisa ao mesmo tempo estar vinculado ao seu tempo e dele tomar distâncias, para que assim consiga irromper numa experiência constante de recriação de valores e metamorfoses que estão num processo contínuo.

Essa postura também pode ser considerada uma espécie de ruptura com o próprio presente contemporâneo, indo em direção ao passado e também rompendo com ele, numa

conciliação que sugere sempre a harmonia desequilibrada que é viver e atuar no mundo. Visto que:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também a crítica de si mesma (PAZ, 1984, p. 20).

Estamos, assim, falando de uma literatura contemporânea que refez sua aliança com o passado, mas que mantém seu pacto com o presente e com o futuro que se faz bastante vivo e atuante, fazendo “uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o real” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 14 – 15). De modo geral, em consonância com a perspectiva de Schollhammer (2011), Pellegrini afirma que o escritor contemporâneo lança “mão de um estilo solto, fluido, e desmontável, leve e agradável, colagem de outros estilos de outras épocas, jogos linguísticos que dão um populismo de novo tipo [...]” (PELLEGRINI, 2001, p. 62).

Dito de outro modo, a estrutura narrativa de Martins (2018) comporta em sua linguagem a presença de um real que se faz urgente. O autor elabora enredos que enfocam uma realidade urbana que pode ser facilmente confundida com as tramas de vidas reais. Ao representar a violência, a desigualdade social, preconceitos, as drogas, entre outros; ele consegue transmitir, mediante um estilo característico, que vai de uma intensidade narrativa a uma singular tematologia, nuances imprescindíveis ao momento histórico presente: a contemporaneidade.

Mas como pensar em um Novo Realismo em obras contemporâneas, dado que percebemos esse retorno ao passado nos contos de *O sol na cabeça?* Schollhammer (2011, p. 53) afirma que na literatura mais recente “não há nenhuma volta às técnicas de verossimilhança descritiva e da objetividade realista”, em outras palavras, apesar da constante referência ao passado, Martins (2018) excede os parâmetros do realismo do século XX, e se enquadra na categoria de autores que estão agora focados em exprimir a realidade do Brasil, principalmente a partir do olhar marginal e periférico (SCHOLLHAMMER, 2011), traço evidente em cada conto do livro pesquisado.

Assim, ao invés da busca por uma realidade utópica, não se verificando um desenho ou enquadramento mimético na busca pelo real, e se afastando também da demanda puramente voltada para a representatividade, vamos em direção a uma qualidade distintiva que se sobrepõe,

a de “provocar efeitos de realidade” a partir de um estilo e estética próprias no interior das obras. Portanto, a literatura passa a agir como potência transformadora na sociedade (SCHOLLHAMMER, 2011).

Nessa alegoria, o que se configura como desafio é a reelaboração de um realismo que não está mais em voga. Os escritores do Novo Realismo, por consequência, e nesses incluímos o jovem Martins (2018), se encontram num processo de reinventar a realidade presentificada, seja através de novos processos narrativos, como a inovação na linguagem verificada nos contos de *O sol na cabeça* (2018), seja pela reformulação nas formas de narrar e estruturar suas histórias.

O Novo Realismo discutido por Schollhammer (2011) aflora não exatamente na literatura, mas nas artes plásticas. Inicialmente criado na França nos anos 60, é considerado uma expressão nova no que diz respeito a uma usurpação do real. No Brasil, por exemplo, possui características específicas determinadas por fatores de ordem econômica, social e cultural brasileiras. A particularidade dessa manifestação em um país como o Brasil é exprimir em excesso a realidade complexa desse vasto território, assumindo os riscos de uma arte que se quer engajada, mas não utópica, que se vale do urbano e do contemporâneo para revelar-se. Nas artes plásticas, esse movimento funcionou como uma ruptura que leva em consideração não somente o objeto artístico, mas explora os modos de criação e os conceitos que envolvem esse universo.

O termo incorporado pela literatura, mesmo assumindo nuances próprias, acaba por herdar das artes plásticas determinadas figurações, como a velocidade da ação, tão fortemente veloz que chega ao espectador em fragmentos, a experimentação e o caráter de participação do popular. Nesse sentido, é justamente por explorar o novo em sua forma mais real, que o Novo Realismo no campo literário, segundo o que alude Schollhammer (2012) em suas reflexões baseadas na teoria de Jakobson a respeito da linguagem, consegue ultrapassar e ir além das artes plásticas, visto que a literatura quando se quer representativa não consegue retratar de modo absoluto o que se pretende. Portanto:

A linguagem nunca consegue criar uma cópia sensível do real e, diferente do ilusionismo visual, não corre o perigo de ser confundido com seu objeto. É nessa limitação que aparece a importância da convenção histórica de verossimilhança, e a única representação realista na literatura, baseada na semelhança, disse Jakobson, descartando de modo radical sua possibilidade mimética, é o discurso que em vez de imitar a realidade, toma outros discursos como objeto (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 132).

Ou seja, é através da linguagem que se consegue tons de realidade. A voz na literatura é, por conseguinte, o meio mais eficaz de se reproduzir o mundo. A transgressão da linguagem causa efeitos de realidade. Para Schollhammer (2012, p. 133), essa recriação da fala é esmagadora nas figuras:

[...] do cobrador de Rubem Fonseca, do Zé Pequeno de Paulo Lins ou do Maíquel de Patrícia Melo. A semelhança coloquial já não é apenas o privilégio dos personagens; os narradores assimilam a mesma voz e juntos, escritor, narrador e personagem, forçam a expressão oral a sua extrema realização na denominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável em que a semelhança vai desaparecendo na confusão entre a forma representativa e seu conteúdo extremo.

Assim, Ginzburg (2013) esclarece que os escritores contemporâneos, ao abordarem assuntos como a violência, por exemplo, precisam definir suas preferências estéticas.

Para ele:

É muito relevante pensar no trabalho do escritor como uma forma. Examiná-lo como uma elaboração de linguagem, em seus detalhes, em suas relações internas, e considerar sua inserção histórica. É pelo trabalho com a forma que essa obra específica, distinguindo-se de linguagens de cientistas, falas institucionais, discursos triviais. A forma é polissêmica e aberta. Entre forma artística e histórica, podem existir mediações; e o trabalho de interpretação envolve uma reflexão sobre mediações (GINZBURG, 2013, p. 35).

A partir de tais descrições, percebemos ainda que Geovani Martins se enquadra numa categoria bastante específica que irrompeu no núcleo do que chamamos de literatura contemporânea: a literatura periférica, que muitos críticos consideram ter iniciado em Carolina Maria de Jesus⁴, sendo sucedida por nomes como Ferréz⁵, Sérgio Vaz⁶, Paulo Lins,⁷ todos autores da periferia que falam sobre a periferia. Seus projetos de escrita, assim como o de Martins (2018), se enquadram nesse panorama. Parece haver entre esses escritores alguma unicidade, seja pela temática ou até mesmo em razão do *lôcus* de produção.

⁴ Autora de *Quarto de despejo - Diário de uma favelada* (1960), *Pedaços da fome* (1963), entre outros.

⁵ Autor de *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), entre outros

⁶ Autor de *Colecionador de pedras* (2007), *Literatura, pão e poesia* (2011) e *Flores de alvenaria* (2016), entre outros.

⁷ Autor de *Cidade de Deus* (1997), *Desde que o samba é samba* (2012), entre outros.

Érica Peçanha do Nascimento (2006) afirma que existem três abordagens que nos fazem identificar as obras que compõem a literatura marginal periférica, a primeira seria a origem social dos autores, a segunda as temáticas que estão dispostas nos livros, e em terceiro lugar, a experiência da criminalidade e prisões, que acaba sendo material utilizado em suas ficções.

As três abordagens assinalam uma tendência na atual produção literária brasileira de tematização da violência, das experiências sociais de sujeitos marginais, ou mais detidamente, de alguns dos efeitos da exclusão social [...] Ou seja, tanto na abordagem que enfatiza a temática dos textos como nas que valorizam a condição de marginalidade dos escritores (seja ela em relação à sociedade ou à lei), está em jogo o interesse de singularizar as experiências sociais, os valores e a afirmação cultural dos ditos marginais (NASCIMENTO, 2006, p. 55).

Em consonância, Schollhammer (2011, p. 58) assegura que atualmente “revela-se um fascínio em torno das vozes e depoimentos de uma realidade excluída, que agora ganha espaço na chamada literatura marginal”. De acordo com o que vimos até este momento a respeito da história do autor de *O sol na cabeça* (2018), percebemos que é praticamente impossível dissociá-la de sua produção literária. O que vemos em sua narrativa é essa presença constante de temáticas que surgem a partir da realidade vivida, o que nos faz pensar cada vez mais na dialética literatura e sociedade.

Nesse sentido, se nos voltarmos para as narrativas hegemônicas brasileiras, percebemos que, desde a colonização, a literatura, de algum modo e de perspectivas diferentes, buscou representar o seu exterior, mesmo que de maneira distorcida, visto que só mais recentemente outras versões da história de invasão vêm sendo contadas – o massacre dos povos indígenas, a escravidão, políticas de extermínio como a ditadura, governos autoritários – tudo isso, que antes era comumente negado ou adulterado, baseados numa pretensa razão de superioridade dos europeus; nas narrativas mais contemporâneas ganha força de expressão.

Podemos observar um movimento que anseia desconstruir e subverter o que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019) chamou de “história única”. Como uma segunda reflexão, verificamos que a violência também ganha lugar de destaque quando o assunto é falar em nome de outro. A violência da linguagem sugere o aparecimento de outras formas de violência, em seu discurso Adichie (2019, p. 22-23) alerta:

É impossível falar sobre a história única sem falar do poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder

no mundo: nkali. É um substantivo que, em tradução livre quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de nkali: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder.

Na fala de Adichie, percebemos que o poder comumente aparece como fator responsável pelas narrativas únicas, pois, segundo ela: “O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, p. 23).

Mais recentemente, vemos eclodir uma nova forma de representação literária que, nas palavras de Schollhammer (2011, p. 59), “conjuga ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios”.

Este é o mote para argumentarmos que a análise dos contos de *O sol na cabeça* (2018) está associada em alguns polos de discussão, tanto no panorama estético de sua escrita, quanto na referência social do escritor e, também, no contexto histórico em que ele está inserido. Todos esses fatores contribuem para o desenvolvimento de uma compreensão da violência que se verifica em toda a obra do autor.

2.3.1 Literatura de Periferia: o caso Geovani Martins

Ao falarmos do autor carioca Geovani Martins, nos deparamos com uma questão que mais recentemente tem sido alvo de investigações, dúvidas, indecisões, contrariedades e conflitos: a problemática de encaixe de sua produção, bem como a de outros tantos autores que se intitulam periféricos/marginais. Tanto a crítica como a historiografia literária brasileira dos cânones nos conduzem à ideia de que as literaturas produzidas nas margens, mais especificamente, neste caso, aquelas produzidas na periferia, não pertencem aos modelos preestabelecidos e difundidos durante mais de quinhentos anos de formação da literatura no país.

No Brasil, o termo marginal aparece originariamente em 1970 com a chamada *Poesia Marginal* ou *Geração do Mimeógrafo*, trazendo como principais representantes poetas como: Chacal, Chico Alvim, Cacaso, Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski. A maioria desses poetas eram oriundos das classes média e alta da cidade do Rio de Janeiro. A margem, portanto, nesse contexto, não possui referência com a posição geográfica, mas se refere à margem do mercado

editorial, ou seja, estes autores eram fronteirços e subverteram o domínio academicista e linguístico.

O que nos interessa é o movimento que se apropriou da expressão “literatura marginal” para caracterizar e referenciar sua produção. O autor Ferréz, nesse contexto, é de extrema relevância para compreendermos essa agitação que surgiu a partir das periferias brasileiras. Em 2001, o autor compilou os textos de cerca de dez autores oriundos das periferias a fim de compor o projeto intitulado: “Literatura Marginal: a cultura da periferia”, posteriormente, nos anos de 2002 e 2004, foram lançadas mais duas edições da revista que fez parte desse projeto, publicadas por meio da revista *Caros Amigos*, abrangendo novos textos de trinta e oito autores (NASCIMENTO, 2006).

Nascimento (2006) afirma que no contexto brasileiro contemporâneo, a partir da literatura marginal, crescem as expressões temática e estilística de uma “literatura urbana” e uma “literatura da violência”. Diante disso, percebemos que o aspecto marginal abre espaço para produções variadas que atingem escritores de outras camadas sociais, não só oriundos das periferias, mas que ainda assim contemplam temas que são diretamente ligados à vivência das classes menos favorecidas socialmente.

Schollhammer (2011) classifica que as primeiras aparições dessa literatura das margens aconteceram em 2001, apresentando como marco a narrativa carcerária *Estação Carandiru* (2001), do médico Drauzio Varella, tendo uma expressiva vendagem, totalizando mais de 400 mil exemplares. Todavia, desde Carolina Maria de Jesus, vemos a expressão dos socialmente excluídos como uma representação da margem sobre a margem.

Sem dúvida, um dos marcos para essa literatura de periferia que fala sobre as margens é o romance do escritor Paulo Lins, *Cidade de Deus*, publicado em 1997. O autor nasceu e morou durante a maior parte de sua vida em Cidade de Deus, e é justamente essa a ambientação de sua obra, esta que, na visão de Schollhammer (2011), possui força, mas também fraqueza:

Força porque a realidade transparece em cada ação dos “malandros” ou “bichos soltos”, muitas vezes de maneira comovente e porque a reconstrução da linguagem dos personagens é realizada com muito esmero. Mas também fraqueza, pois os personagens parecem presos nos papéis previsíveis de dramas em que a individualidade de cada um parece se confundir com seus “tipos”. De todo modo, o resultado do trabalho de Lins é admirável pelo seu fôlego e envergadura, pelo compromisso científico e afetivo com os temas ali presentes, e pelo esforço de expressão, no qual a crueldade da vida serve como potência poética à sua literatura (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 46).

É inegável que, tanto o ambiente de produção, quanto os temas abordados por Martins nos movem para a conciliação de que sua obra pode ser fixada no que Schollhammer (2011) chama de literatura marginal, pois: “Trata-se de uma literatura que, sem abrir mão da verve comercial, procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados de nossa realidade social” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 99).

Nascimento (2006), ao falar sobre a problematização do termo Literatura Marginal, evidencia a existência de alguns grupos de escritores que comumente se valem dessa expressão para caracterizarem suas obras. De acordo com a antropóloga, a posição dos escritores em relação ao mercado editorial, a linguagem empregada em sua produção literária, bem como as escolhas de ambientação e personagens, são pontos de observância em relação ao emprego da característica marginal. Além disso, essa literatura marginal pode designar também os autores de obras que pertencem às minorias sociais, tais como: mulheres, negros e homossexuais.

O texto “Terrorismo literário”, que abre o livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005), de Ferréz, é uma espécie de manifesto, protesto e reivindicação. Nele o autor busca reivindicar o seu lugar e o de outros autores numa sociedade que é regida por fronteiras fixas e preconceituosas. O fragmento que inicia o texto já expõe o choque e o tom radical que Ferréz dá ao seu argumento: “A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós. Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Um aspecto bastante importante neste texto é a definição que Ferréz faz sobre a Literatura Marginal, para ele:

A Literatura Marginal sempre é bom frisar é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja os de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito que falamos, que contamos a história, bom isso fica para os estudiosos, o que agente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta. Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos (FERRÉZ, 2005, p. 12-13).

A partir da ideia exposta pelo escritor paulista, percebemos que a característica central da literatura marginal é que ela é produzida pelas minorias sociais e traz em seu âmago temas

que falam a respeito dessa realidade social excluída. Nesse sentido, o termo marginal relacionase tanto ao sujeito, quanto ao seu espaço de moradia e vivência.

A literatura marginal/periférica é uma manifestação que subverte as concepções estéticas da literatura canônica, passando a englobar em sua estruturação uma linguagem e temas próprios do ambiente periférico, ressignificando a nomenclatura que comumente possui uma valoração negativa (marginal), pois popularmente se refere ao bandido, ladrão; agora, entretanto, representa escritores que vivem à margem da sociedade e a partir dela nutrem a sua produção literária, num processo de afirmação da sua identidade e valorização da sua cultura.

Sérgio Vaz, em seu *Manifesto da Antropofagia Periférica*, traça um percurso similar ao de Ferréz. Ao reivindicar o lugar ao centro dos artistas periféricos, e, nesse aspecto, estamos falando especificamente daqueles produtores que vivem a realidade da favela, Vaz clama por um despertar artístico, pela democratização dos discursos e dos espaços de fala. A primeira parte do Manifesto que foi divulgado inicialmente durante a “Semana de Arte Moderna na

Periferia”, que claramente faz alusão à Semana de 22, demonstra de que forma a periferia exige seu lugar diante da Arte já consagrada:

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros. A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar. Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão. Das Artes Plásticas, que, de concreto, quer substituir os barracos de madeiras. Da Dança que desafoga no lago dos cisnes. Da Música que não embala os adormecidos. Da Literatura das ruas despertando nas calçadas. A Periferia unida, no centro de todas as coisas. Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. Contra o artista surdomudo e a letra que não fala. É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução. Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona. Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural. Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado. Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!”. Contra os carrascos e as vítimas do sistema. Contra os covardes e eruditos de aquário. Contra o artista serviçal escravo da vaidade. Contra os vampiros das verbas públicas e arte

privada. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
É TUDO NOSSO! (VAZ, 2007).

O Manifesto assumidamente toma posições bastante claras em relação ao que pretende apresentar. Vaz (2007) fala a respeito do preconceito, defende a democratização da Arte, e dissemina a ideia do Artista-cidadão, que, de acordo com ele, é o que usa a arte para efetivar uma mudança em sua realidade social, atuando como um porta-voz do seu povo, expressando o que há de belo e criticando as formas excludentes da arte. Portanto, de maneira engajada, Vaz (2007), através de seu manifesto, evidencia uma busca incessante pela legitimidade do discurso periférico tanto no âmbito artístico como político.

Fica evidente que o termo utilizado por Ferréz para designar a literatura produzida por escritores de periferia é a “literatura marginal”. O autor, através de seus projetos de escrita e propagação dessa literatura, defende o uso dessa classificação para denominar a produção literária dos que vivem às margens da sociedade, com foco nos indivíduos que moram nas periferias. De modo contrário, alguns escritores que colaboraram com o projeto encabeçado por Ferréz preferem a utilização da expressão “literatura periférica”, com o objetivo de “evitar o outro sentido do próprio termo marginal [...], ou mesmo [...] para ressaltar o pertencimento ao lugar a partir de onde e em nome do qual falam” (NASCIMENTO, 2019, p. 23).

Nesse contexto, Nascimento (2019) afirma que, recentemente, outras expressões acabaram sendo utilizadas para nomear a produção desses escritores, tais como: “literatura suburbana, literatura das quebradas, litera-rua, literatura divergente [...] literatura hip-hop, literatura de testemunho, literatura engajada e literatura da violência (NASCIMENTO, 2019, p. 23). O que vemos, para além do conflito de nomenclaturas, é a tentativa de acompanhar o crescimento de tais produções que possuem como marca principal a periferia. Nascimento (2019) alerta para algo que transcende as disputas em torno dessa expressão literária, visto que:

[...] o desafio analítico que está colocado é refletir em que medida essas expressões se traduzem em obras, trajetórias literárias e atuações culturais específicas. Ou ainda, de que maneira a associação de certos produtos e práticas a cada uma delas pode remeter a uma estética particular. Mais importante do que isso, penso que é fundamental compreender que, tanto do ponto de vistaêmico, como da perspectiva analítica, o uso dos termos literatura marginal, literatura periférica, literatura suburbana etc. deve ser visto uma das possibilidades de classificação dessas produções, sendo possível entender que assumir um desses termos opera, notadamente, como vetor das carreiras desses escritores: para marcar um lugar no mercado cultural e se

aproximar do público que compartilha o mesmo perfil sociológico (NASCIMENTO, 2019, p. 23).

Nascimento (2019) explica, ainda, que houve uma recente relativização do modelo dicotômico centro-periferia, visto que, viver na periferia, atualmente, pode não significar necessariamente que o indivíduo se encontre em situações de privação social e econômica. Vemos que hoje o termo periferia pode representar numerosas formas de se ver e entender a distribuição de moradia. Um fato que justifica essa multiplicação de sentidos e significação da palavra pode ser observado em um episódio que tem sido cada vez mais comum nas cidades: a transferência de classes abastadas para condomínios de preços exorbitantes que se localizam em áreas periféricas. Mesmo diante de situações como essa, que relativizam a compreensão que possuímos a respeito da periferia, ainda é possível, segundo a pesquisadora, nos depararmos com duas referências principais que condensam nossa concepção quanto ao conceito aqui problematizado:

O que parece relevante, contudo, é a pertinência do termo periferia para se referir a certa realidade que ainda concentra a população marginalizada econômica, racial e socialmente, e que apresenta restrição ao exercício da cidadania, menor acesso a equipamentos e serviços públicos, maior percurso para o trabalho e vulnerabilidade e riscos ambientais, quando comparada a bairros historicamente tidos como centrais ou nobres. Ou mesmo, a sua legitimidade interpretativa e operacional quando estão em jogo outras referências geográficas, culturais, econômicas e políticas que podem ser relacionadas a algum tipo de centralidade, especialmente no discurso construído por sujeitos que articulam sua atuação político-cultural no sentido de ressaltar pertencimento, formas de compreender e intervir nas cidades [...] (NASCIMENTO, 2019, p.17).

A proliferação dos valores e estéticas periféricas ao longo dos anos se estendeu grandemente, tanto que, atualmente, autores como Martins (2018), mesmo possuindo a égide de periférico/marginal, não se valem declaradamente dessas expressões diante do mercado editorial. A literatura de Martins (2018) é literatura e ponto. O que observamos através disso, é que o caminho trilhado por autores como Ferréz, Allan da Rosa, Sérgio Vaz, Sacolinha, entre outros, abriu um espaço mais democrático nas esferas da literatura brasileira, para que grupos de escritores periféricos conseguissem compor o cenário contemporâneo sem tantas mediações. É óbvio para nós que a estrada ainda é muito longa, e a quantidade de escritores consagrados que possuem o status de periférico, socialmente e geograficamente, ainda é ínfimo, tanto nos mercados editoriais, quanto nas academias.

A pesquisa em torno desses temas vem crescendo e tem tomado direções otimistas. Há pouco tempo não imaginávamos que contos como os de Martins (2018), que falam a respeito do subúrbio, da pobreza, das drogas, da violência e da cultura periférica, ganhariam as salas das universidades, sendo lidos, discutidos e pesquisados. Nascimento (2019, p. 15) esclarece que “os produtos e projetos com a marca da periferia aparecem como grande novidade nos últimos tempos”, seja pelo viés do engajamento e da legitimidade dessas produções no campo cultural ou até mesmo pelo ar fresco que elas representam como arte periférica no Brasil contemporâneo. Nascimento (2019) expõe ainda que:

No limiar do século XXI, as produções culturais de espaços que margeiam centros geográficos e econômicos multiplicaram-se e ganharam visibilidade. Favelados, periféricos, marginais e marginalizados, que sempre foram tema ou inspiração de criações artísticas, passaram de objetos a sujeitos e seguem transformando suas experiências sociais, visões de mundo e repertórios em linguagens específicas. E tudo aquilo que um dia faltou - como o acesso aos meios de produção, as condições materiais, a escolarização formal, as técnicas, entre outros - tornou-se matéria-prima para as estéticas que vêm sendo consolidadas (NASCIMENTO, 2019, p. 15).

A questão salientada pela pesquisadora leva em consideração que tal fenômeno que já parece ter se consolidado no Brasil continua a ganhar espaço nos ambientes acadêmicos e até mesmo entre os consumidores menos prováveis, como os de classe média. A grande propagação da cultura periférica tem como objetivo, entretanto, promover uma mudança significativa na própria periferia, desconstruindo alguns dos estereótipos historicamente fincados nesses espaços, bem como oportunizar percursos diferentes para os indivíduos que se encontram imersos em um contexto de precariedade.

Sob esse prisma, é justamente na literatura periférica que iremos nos deparar com os temas e estéticas que são vistos como recorrentes na literatura brasileira contemporânea, tais como: narrativas que tratam sobre a pobreza, a violência, as drogas, injustiça social e o protagonismo do sujeito periférico.

Diante dessa realidade, podemos considerar o caso Geovani Martins, mesmo que de modo não declarado, um exemplo que se enquadra e compactua com o movimento da literatura periférica. A estratégia de sobrevivência dos seus personagens descreve bem a resistência do pobre, do viciado, do desempregado, do jovem, da criança, enfim, dos excluídos sociais que povoam as páginas de *O sol na cabeça* (2018). A literatura ali tecida permite explorar não só a

brutalidade desse mundo, mas evidencia também os universos sensíveis, atuando como uma resposta ao sistema que oprime os sujeitos marginalizados.

3 ESTÉTICAS DA VIOLÊNCIA

3.1 O mito da não violência brasileira

Neste capítulo, o objetivo é investigar como a violência, vista por muito tempo como um mito na sociedade brasileira, se configura nas narrativas de Martins (2018), principalmente, através do espaço urbano que é a favela. Além disso, também desejamos compreender como o impacto da violência afeta a vida e a identidade dos jovens periféricos, como os que aparecem nas páginas dos contos do escritor carioca.

A fim de adentrarmos nesses pontos de análise, é preciso desenvolvermos um pensamento em relação ao contexto brasileiro violento. Ao analisarmos a violência na literatura, é necessário que haja, inicialmente, uma percepção do narrador, e, além disso, uma definição do contexto histórico no qual a obra está inserida (GINZBURG, 2013). Desse modo, a violência na contemporaneidade pode ser compreendida como uma insistência na história do Brasil. A colonização, a escravidão, as ditaduras são fatores fundamentais para a compreensão da dramática situação violenta no Brasil, visto que esse não é um fenômeno recente e tampouco ligado a fatores apenas conjunturais. A criminalidade está intrinsecamente associada a razões estruturais, como a desigualdade social.

Daí a importância de analisarmos a violência no interior de um tempo-espaço da narrativa. Se ela é despertada em virtude de experiências pessoais de sujeitos que agem no mundo, a história torna-se um elemento basilar para entendermos a constância da violência (GINZBURG, 2013).

A violência no Brasil se apresenta nos mais variados cenários, mas, certamente, a violência urbana é algo que chama a atenção, principalmente quando o foco se volta para as populações periféricas. Marilena Chauí (2019) comenta que os âmbitos sociais, políticos, históricos e culturais que definem nossa sociedade apontam para um único propósito, que é:

“criminalizar as camadas populares, demonstrar que são perigosas e subversivas” (CHAUÍ, 2019, p. 94).

Segundo Chauí (2019), existe no Brasil uma tendência a imaginar que em nosso país não exista violência. A autora chama esse fenômeno de “o mito da não violência brasileira”. Para ela, a palavra mito é colocada nesse contexto por quatro motivos principais. O primeiro é que “um mito é uma narrativa da origem do mundo e a de um grupo social” (CHAUÍ, 2019, p. 37). Nessa perspectiva, as narrativas contadas e recontadas de tempos em tempos sofrem variações por derivarem de uma principal que se deteriorou ao longo da história. Assim, de

acordo com o primeiro argumento de Chauí (2019), o Brasil preserva em sua memória um mito bem elaborado de um país que possui uma história gloriosa, sendo generoso e receptivo aos povos e nações estrangeiros, mas fundamentalmente não é essa a verdade.

Na segunda justificativa, a autora escreve que:

Um mito opera com antinomias, tensões e contradições que não podem ser resolvidas sem uma profunda transformação da sociedade no seu todo e que por isso são transferidas para uma solução imaginária que torna suportável e justificável uma realidade tensa e contraditória (CHAUÍ, 2019, p. 37).

Por meio da explicação acima fica evidente que existe um projeto bastante delineado que visa a manutenção do mito como um agente eficiente em nossa sociedade. Mesmo que seja apenas na dimensão do imaginário, ele atua para não termos de lidar com a dura realidade que se apresenta na tradição histórica brasileira. Nesse sentido, o terceiro ponto explica de que forma o mito é introduzido e naturalizado na mente dos que são expostos a ele, o fato é que o mito passa de uma explicação da realidade para tornar-se a própria realidade, “ou seja, o mito substitui a realidade pela crença na realidade narrada por ele e torna invisível a realidade existente” (CHAUÍ, 2019, p. 38).

Por último, Chauí (2019) argumenta que o mito, por esse ângulo, passa a caracterizar uma forma de agir da sociedade que compactua com ele: moldando os pensamentos, valores e atitudes do grupo social que o envolve. Através das asserções da autora, fica evidente que o mito da não violência brasileira já tomou forma de ação em nossa sociedade e possui impactos substanciais, perpetuando-se de geração a geração.

Algo que a autora nos chama a atenção é que permanece uma maneira particular de negarmos a violência brasileira, mesmo ela sendo tão explícita nos vetores midiáticos, culturais e sociais. O projeto da não violência faz com que o telespectador uniformize a violência, tomando uma distância espacial e também em direção ao público que a produz. De acordo com a autora, esse afastamento pode ser compreendido através do discurso utilizado para assegurar a separação social que persiste em nosso cotidiano. Dessa forma:

Chacina, massacre, vandalismo, guerra civil tácita, indistinção entre polícia e crime e desordem pretendem ser o *lugar onde* a violência se situa e se realiza; fraqueza da sociedade civil e debilidade das instituições políticas são apresentados como *impotentes para coibir* a violência, que, portanto, estaria localizada noutro lugar e não nas próprias instituições sociais e políticas. O conjunto dessas imagens indica a divisão entre dois grupos: de um lado, estão

os grupos portadores de violência, e de outro, os grupos impotentes para combatê-la (CHAUI, 2019, p. 39, grifos da autora).

Lilia Moritz Schwarcz (2019) reafirma a existência desse mito brasileiro não só direcionado para a violência, mas traz para a discussão outros quatro pressupostos que condizem com a estrutura da exaltação e permanência de um passado mítico:

O primeiro deles leva a supor que este seja, unicamente, um país harmônico e sem conflitos. O segundo, que o brasileiro seria avesso a qualquer forma de hierarquia, respondendo às adversidades sempre com uma grande informalidade e igualdade. O terceiro que somos uma democracia plena, na qual inexistiriam ódios raciais, de religião e de gênero. O quarto, que nossa natureza seria tão especial, que nos asseguraria viver num paraíso. Por sinal, até segunda ordem, Deus (também) é brasileiro (SCHWARCZ, 2019, p. 22).

Os mitos brasileiros, todavia, são construídos mediante uma história que os nega, e por um presente que os rejeita. É impossível falar acerca de uma pacificidade e igualdade nacional quando o retrato social brasileiro atual revela o contrário, constatando que as mazelas de hoje exibem a trajetória brutal pela qual o Brasil passou em razão de sistemas autoritários que ainda estão em vigência. Schwarcz (2019) esclarece ainda que as questões que envolvem a violência e afligem os brasileiros estão associadas, principalmente, à rígida desigualdade social, a autora explicita que:

Fatores de ordem histórica podem ajudar a explicar os índices de violência existentes no Brasil. Um disseminado sistema escravocrata como o nosso só foi sustentado a partir da manutenção de uma verdadeira maquinaria repressora, administrada pelos próprios senhores de terra e contando com a convivência do Estado. Dessa maneira, se a história não dá conta de responder pelos dados do presente, denuncia, porém, padrões de continuidade (SCHWARCZ, 2019, p. 157).

O que fica claro diante dessas proposições é o fator de “continuidade”, acordado por Schwarcz (2019). O Brasil acaba perpetuando o que a autora chama de “autoritarismo brasileiro”, que perpassa por diversos momentos históricos e mostra os efeitos que esse passado tem em direção ao nosso presente e futuro. Apesar disso, a escritora alerta que o tempo pregresso em nada justifica as ações do agora, mas é inegável a herança do autoritarismo que foi deixada para nós, que se traduz hoje em práticas como a corrupção, a desigualdade social, o

preconceito de raça e de gênero, a intolerância, e, sobretudo, a violência, que parece permear todas as conjunturas sociais.

Ao levarmos esse foco de discussão para o seio da literatura, percebemos que as narrativas literárias, em certo grau, favoreceram esse processo de enriquecimento do mito brasileiro. Luiz Costa Lima, em seu texto *Implicações da Brasilidade* (2006), explica que a identidade nacional brasileira foi forjada no indivíduo por meio de caminhos variados. Em primeiro lugar “é a partir do reconhecimento externo que se pretende estabelecer uma imagem interna do país, i.e., um sentimento de identidade” (LIMA, 2006, p. 15). Nesse sentido, há, inicialmente, a valorização extrema das “peculiaridades da natureza”, sendo o modo mais eficiente de criar no homem um sentimento de pertencimento.

Diante disso, o autor descreve que essa tendência passa a ser a mais utilizada entre os escritores viajantes que percorriam essas terras, surgindo assim a primeira aparição do que seria o paradigma para a futura “geração romântica”.⁸ Mais adiante surge uma nova forma de fixar a chamada identidade brasileira, a partir da figura do intelectual cresce a valorização dos costumes locais de um povo, dando lugar ao “Cosmopolitismo e localismo (regionalismo)”⁹ (LIMA, 2006). Para além da criação de um sentimento de nação, surge a necessidade de reflexão sobre o próprio sentimento.¹⁰ Nessa perspectiva, existe o seguimento da “norma da natureza” como base da construção do sentimento e da observação do que é o nacional, perpetuando a utilização da literatura como recurso fundamental na implementação da brasilidade.

Em direção semelhante, João César de Castro Rocha, em *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”* (2006), tece uma crítica a esse modelo de ver o Brasil como um país pacífico e sinaliza para a compreensão de um embate necessário e que não pode ser negado.

De acordo com as definições do ensaísta, a violência, temática central explorada nos contos de *O sol na cabeça* (2018), é configurada num panorama que repele o “dilema social brasileiro” instaurado historicamente na sociedade, sendo ele originado a partir da “oscilação entre o mundo das leis universais e do universo das relações pessoais, entre a rígida hierarquia

⁸ “Cria-se uma norma para o escritor: não é brasileiro quem não exalta sua natureza. Seu realce, emotivo e inflamado, serviria não só de parâmetro para que o estrangeiro reconhecesse a letra brasileira, como para que o próprio brasileiro aí encontrasse a imagem que se pretendia fixar do país (LIMA, 2006, p. 16)”.

⁹ O autor cita Euclides da Cunha como representante do sertanejo e da essência da identidade nacional.

¹⁰ Nesse ponto há uma dualidade de tendências, em se tratando do sentimento, temos os românticos; em relação à observação, encontramos os realistas. Todavia, o autor compreende que não há uma diferença significativa entre as duas aparições, ele entende o realismo com uma extensão do romantismo, salvo uma pequena diferenciação que se constata. (LIMA, 2006)

da lei e a branda flexibilidade da vida cotidiana” (ROCHA, 2006, p. 160). Além disso, a violência, de acordo com essa concepção, reflete também na produção cultural contemporânea, explicando, assim, como as mostras culturais mais recentes possuem seu foco principal na temática da violência.

Quarto de despejo (1960), livro de Carolina Maria de Jesus, inaugura, de certa forma, uma nova abordagem na forma de se pensar e representar a violência social brasileira. Embora tenha sido negligenciada por bastante tempo, a escritora possui qualidades estéticas que devem ser examinadas. Nesse sentido, a partir da primeira obra da autora, podemos verificar que a violência tem surgido na cena contemporânea não mais numa perspectiva estereotipada, para além disso, a relevância de seu livro está justamente no fato de tratar a política, a divisão social brasileira, a cidade legitimada em oposição à periferia, por meio de uma renovação da linguagem narrativa que se vê como urgente no contexto atual.

Carolina Maria de Jesus descortina novas fronteiras e significados em sua narrativa, escancarando a violência, com o uso de recursos expressivos originais, propondo uma renovação da estrutura narrativa e das personagens, firmando um caminho próprio traçado pela escritora, o que demonstra toda a sua relevância como voz literária, estabelecendo um rompimento com estéticas passadas. André Natã Mello Botton (2020, p. 15), ao pensar em Carolina Maria de Jesus como uma autora contemporânea, revela que:

[...] Carolina foi capaz de perceber as trevas de seu tempo – a pobreza, a distância social, as relações humanas baseadas em interesses e ficcionalizadas em seu romance, mas que também foram experienciadas pela autora durante praticamente toda a sua vida – e, diferentemente do que estava sendo produzido na época, destacou em toda a sua obra as sombras (as críticas) e não as luzes do seu momento histórico e, por extensão, os problemas sociais que atualmente persistem de forma sistemática. A estética que criada ao ultrapassar os limites das normas – sejam gramaticais ou mesmo daquelas impostas por uma literatura hegemônica – é também representativa de alguém que vai contra todo um sistema literário estabelecido e imposto. Por mais que haja um esforço em seus textos em respeitar uma norma padrão culta de escrita — para, talvez, se impor enquanto escritora e tentar ganhar espaço dentro do campo literário de sua época —, Carolina acaba por escrever muito próxima de um tom oral e que cria, nesse âmbito, uma poética própria que se desdobrará, mais tarde, no que temos hoje de produção literária marginalperiférica.

Nos termos de Rocha (2006, p. 162): “a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas

populares e até mesmo de séries de TV. A violência é o denominador comum, mas a maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios”. Quando o autor utiliza a expressão

“contraditório”, ele chama a atenção para os estilos e formas com que essa violência é narrada ou posta no processo de criação, sendo possível, por um lado, perpetuar a ilusão de uma falsa conciliação entre os opostos, e, por outro lado, a construção de uma crítica à realidade social desigual que circunda o cotidiano brasileiro.

Schollhammer (2013) destaca que os meios de comunicação de massa são um terreno fértil de fascinação e ambiguidade em que a violência encontra realçamento, tornando-se um negócio produtivo, sendo explorada até a exaustão, muitas vezes de maneira questionável. No texto intitulado *A violência como desafio para a literatura brasileira contemporânea*, o crítico reforça que mesmo diante desse cenário não pretende adentrar o campo de discussão e denúncia que envolvem as manifestações problemáticas da violência, seu objetivo é:

[...] simplesmente constatar que a violência representada tanto na mídia quanto na produção cultural deve ser considerada um agente importante nas dinâmicas sociais e culturais brasileiras. Precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam de maneira vital e constitutiva desta mesma realidade (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 42).

Ao abordarmos a relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, entre elas a literatura, percebemos que o mito da cordialidade e da não violência do brasileiro continua influenciando consideravelmente o nosso entendimento a respeito do tema. A literatura, portanto, ao estabelecer uma representação da violência, empreende uma tentativa de capturar a realidade contemporânea se apoderando deste contexto de forma artística, intervindo nos sistemas culturais de maneira a capturar a realidade (SCHOLLHAMMER, 2013).

Ao buscarmos analisar a representação da violência nos contos *Rolézim*, *Espiral* e *Travessia*, notamos que muitas das ponderações dadas até agora pelos autores condizem com a temática expressa no livro. É como se a violência, as desigualdades sociais e o apagamento do indivíduo periférico fossem um patrimônio nocivo deixado por um passado autoritário, construído a partir de episódios violentos.

Sendo assim, os conflitos violentos possuem, na história do Brasil, uma categoria constitutiva que afetou e continua afetando o cotidiano brasileiro de maneira negativa, e não suscetível às determinações que se dizem necessárias pois estão em “favor da unidade nacional ou de qualquer outra mistificação” (GINZBURG, 2012a, p. 242).

Em *O sol na cabeça*, temos como pano de fundo de todos os treze contos o Rio de Janeiro, uma cidade que tem sido conhecida e reconhecida, para além de suas belezas naturais, como palco da criminalidade, atribuída principalmente à região das favelas que ocupam territórios que nasceram e se desenvolvem numa espécie de arquitetura aleatória, que respeita apenas o processo de adaptação no pouco espaço que resta para crescerem.

3.2 De qual violência estamos falando?

Como foi descrito na seção anterior, o contexto de violência no Brasil é essencial para compreendermos como a violência de *O sol na cabeça* (2018) se apresenta. É pertinente fundamentarmos uma reflexão em torno do tema da violência, observando qual vertente é mais evidente nos contos analisados. Pois falar em violência nos abre um leque imenso de categorias, repletas de manifestações, ações, sentimentos e pensamentos que evocam essa constituição do ser humano como sujeito brutal. A violência está tão imbricada em nosso cotidiano que nos força a uma adaptação. Diante disso, conseguimos viver e sobreviver perante uma constante ameaça de perigo, habitamos este mundo sob ininterrupto alerta. Mas o que nos foge à atenção é que essa postura de autodefesa pode afetar consideravelmente essa estrutura violenta, passamos então a perpetuá-la, a validá-la, julgamos o outro como inimigo, mesmo quando nós também somos tidos como capazes de atitudes que em graus maiores ou menores sejam aptas a nomeação de violência.

Na literatura, como já vimos no capítulo anterior, a violência tem sido uma temática recorrente, assim como na própria cultura brasileira. Seja ela qual for, psicológica, física, política, social, individual, coletiva; o fato é que estamos rodeados por ela. Assim, é interessante entendermos de que tipo específico de violência estamos falando. Em qual categoria ela deve ser fixada? Quais as suas características? Como identificá-la? Qual a sua estética?

Tomemos como definição principal para compreender a violência o pensamento de Yves Michaud (1989, p. 10-11). Sua definição descreve que:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses ou em suas participações simbólicas ou culturais.

Na introdução do livro *Da revolta ao crime S.A.*, Alba Zaluar (1996) coloca em evidência o fato de que a violência não aparece nas relações históricas do homem a partir de eventos traumáticos vivenciados por ele, mas explica que a violência "sempre esteve dentro dos homens. Em todas as sociedades, em todas as épocas, em todos os recantos do mundo, existem manifestações da agressividade potencial dos homens contra seus semelhantes" (ZALUAR, 1996, p. 9).

De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS, 2002, p. 5), a violência é definida como o "uso intencional da força ou poder em uma forma de ameaça ou efetivamente, contra si mesmo, outra pessoa ou grupo ou comunidade, que ocasiona ou tem grandes probabilidades de ocasionar lesão, morte, dano psíquico, alterações do desenvolvimento ou privações". A partir dessa explicação, passamos a ver a violência como uma questão que está dissolvida na sociedade, não se atrelando a nenhuma esfera específica. O conceito trazido pela OMS (2002) faz referência, principalmente, ao bem-estar do ser humano, ou seja, está sendo abordado como um problema de saúde pública, justamente por atingir a integridade física, mental, social e espiritual do ser humano.

Ainda segundo a OMS (2002), temos uma espécie de categorização e tipologia das violências. A proposta trazida abarca três grandes categorias: a violência dirigida a si mesmo (auto infligida); a violência interpessoal e a violência coletiva. Cada uma dessas tipologias pode ser fragmentada em tipos mais específicos que se agrupam nesses três grandes blocos. A partir das subcategorias, a OMS (2002) estabeleceu a natureza dos atos violentos, que podem ser: física, sexual, psicológica, envolvendo privação ou negligência. Ressaltando que esse mapeamento não consegue abranger a totalidade da violência, e ela pode manifestar-se ainda de outras formas que não parecem tão claras, podendo não ser percebida e entendida de forma igual por todos.

Conforme as aceções das violências propostas acima, cabe dedicarmos uma breve reflexão no que tange aos sistemas de punição, que são destinados àqueles que descumprem a lei e ferem as instituições de poder que zelam pelo funcionamento da sociedade. Michel Foucault (2014), em *Vigiar e Punir*, propõe uma reflexão que recai exatamente sob essa questão do direito à punição. O livro, dividido em quatro partes: suplício, punição, disciplina e prisão, de modo geral, desenvolve uma genealogia das formações das prisões, não somente da prisão enquanto mecanismo de encarceramento, mas de como esse método acabou se tornando uma das principais formas de punição, especialmente no ocidente e na Europa, pois o enfoque do livro é justamente a França; o que não limita as reflexões e análises propostas no texto a um país como o Brasil.

A primeira parte do livro descreve o processo de suplício do indivíduo (corpo) que era submetido ao caráter corretivo da pena aplicada em casos de crimes considerados bárbaros no contexto da época moderna, a partir disso, o filósofo narra alguns episódios históricos que enfocam essa ocorrência. Algo que para aquela sociedade em específico era especialmente válido por demonstrar o poder irrestrito do rei monarca através do espetáculo de punição pública e exemplar diante de seus súditos. Entretanto, essa manifestação do punir acabou assumindo ao longo do tempo um aspecto negativo. De acordo com Michel Foucault (2014, p. 14):

A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo; e como as funções da cerimônia penal deixavam pouco a pouco de ser compreendidas, ficou a suspeita de que tal rito que dava um “fecho” ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvageria, acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, fazendo o carrasco se parecer com criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração.

Após isso, a punição do condenado passa a se aproximar do encarceramento, deixando de ser um suplício do corpo e passa a ser uma condenação e aprisionamento para a alma, ainda que, em termos elementares, o corpo também sofra com o enclausuramento. Nesse sentido, a ideia de microfísica do poder evidenciada por Foucault (2014) em praticamente quase todas as suas obras, e reforçada em *Vigiar e Punir* (2014), vem justamente da difusão do poder na sociedade. Dessa forma, ele não provém de uma única fonte, pelo contrário, está nas mãos dos mais diversos atores sociais.

Na terceira parte do livro, intitulada *A disciplina*, o autor analisa os diversos tipos de vigilância implementados pelas prisões. No tópico *Os corpos dóceis*, vemos pairar a concepção do corpo enquanto instrumento de aproveitamento econômico. Nesse sentido:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e um dominação acentuada (FOUCAULT, 2014, p. 135-136.).

Esse princípio que prevê a prisão como regeneração do corpo alude que antes dela a matéria corporal é indomável, desobediente, e é só a partir do ciclo de aprisionamento que o indivíduo vai aprender a se comportar e adquirir a docilidade esperada, tudo isso irrompe a partir das técnicas de disciplinarização e adestramento desse corpo. A disciplina exige, portanto, o enclausuramento, por isso deve haver a zona projetada e especializada na prática de isolamento do corpo e da alma. Nesse sentido, Foucault (2014, p. 195) retoma a arquitetura do panóptico (o olho que tudo vê) de Jeremy Bentham, visto que o efeito desse sistema tem como objetivo:

[...] induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce: enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores.

O último tópico abordado por Foucault (2014) é a prisão, que com o passar do tempo se tornou o único e óbvio meio de punição em nossa sociedade. O autor elucida ainda de que forma esse sistema de aprisionamento do sujeito se consolidou e se naturalizou como um modelo quase que absoluto, mesmo sendo um esquema repleto de falhas.

A partir disso, Foucault (2014) descreve quem seria o delinquente, que segundo as suas descrições pode ser facilmente identificável, sobretudo, dado que a noção generalizante de que as classes baixas tendem para o crime é fortemente difundida, pois o olhar da delinquência se direciona justamente para essa massa social. Segundo Foucault (2014, p. 248):

Onde desapareceu o corpo marcado, recortado, queimado, aniquilado do supliciado, apareceu o corpo do prisioneiro, acompanhado pela individualidade do “delinquente”, pela pequena alma do criminoso, que o próprio aparelho do castigo fabricou como ponto de aplicação do poder de punir e como objeto do que ainda hoje se chama a ciência penitenciária. Dizem que a prisão fabrica delinquentes; é verdade que ela leva de novo, quase fatalmente, diante dos tribunais aqueles que lhe foram confiados. Mas ela os fabrica no outro sentido de que ela introduziu no jogo da lei e da infração, do juiz e do infrator, do condenado e do carrasco, a realidade incorpórea da delinquência que os liga uns aos outros e, há um século e meio, os pega todos juntos na mesma armadilha.

A delinquência, por esse aspecto, recai num projeto de autosustentação desse sistema de justiça. Os mecanismos utilizados para vigiar e punir são os mesmos que confeccionam a delinquência. Essa retroalimentação (sociedade panóptica, prisões, delinquência, poder) frutifica efeitos mesmo hoje, pois, se estendermos essas discussões para a contemporaneidade, vemos que no Brasil, por exemplo, a cultura do monitoramento, da vigilância e da desconfiança incide justamente nessas classes mais pobres, e encontra êxito principalmente quando se trata de vidas negras e periféricas.

O próprio sistema prisional brasileiro, além de não conseguir cumprir os objetivos, demonstrando ser um mecanismo incapaz e ineficiente, possui como população carcerária uma maioria composta por indivíduos que constituem as margens sociais e territoriais do país (negros, pobres, periféricos), reflexo do constante interesse do poder em perpetuar tais estruturas. Se sabemos de onde vem a delinquência, ela pode também ser monitorada e vigiada, por isso a população menos abastada padece sob os efeitos desse sistema punitivo que é centrado nas prisões.

No tocante a essa discussão, cabe refletirmos qual seria a categoria da violência mais aparente no livro de contos de Geovani Martins, *O sol na cabeça* (2018), explorando, mais especificamente, os três contos aqui analisados: *Rolézim*, *Espiral* e *Travessia*. Se nos debruçarmos sobre as histórias solares de Martins (2018), percebemos a constante referência aos atos violentos, principalmente envolvendo jovens, que diante de uma sociedade opressora se veem obrigados a reagir.

A violência trazida nas páginas dos contos parece ter um cenário muito particular: as cidades. Associadas à questão urbana, acabam sendo o principal pano de fundo dos contos, e colocam em disputa dois mundos que coexistem num intenso conflito: o centro e a periferia. Vemos que esse organismo vivo que é a cidade, por vezes, é palco para manifestações intensas de violência, que aqui não necessariamente incluem uma perspectiva de morte, ou lesão física, mas consegue adentrar também os universos sensíveis de uma agressão psicológica que sofrem aqueles que são constantemente taxados como marginais; e aqui a palavra vem carregada de uma potência negativa, constantemente usada como sinônimo para criminoso, bandido e ladrão. Assim, se é possível especificar a violência construída nas narrativas de Martins (2018). Poderíamos descrevê-la como uma expressão da perversidade urbana e, nesse caso, bastante seletiva, que coloca de um lado os jovens periféricos e do outro toda a sociedade que se vê como vítima deles. É sob esse enquadramento que determinamos o componente da violência em *O sol na cabeça* (2018), como sendo uma tentativa frenética de sobrevivência dos jovens periféricos em meio ao caos que a cidade proporciona.

Nesse sentido, cabe destacar o papel das cidades como palco de grandes dramas e conflitos humanos. Beatriz Sarlo (2014), ao falar das cidades escritas, como alegoria e representação, explica que muitas vezes a literatura se utilizou do real para criar referências e simbologias da cidade. Nas palavras dela:

Bem se sabe que a cidade foi o espaço literário característico do realismo e do naturalismo, que a pressupunham mesmo que não a representassem como cenário, mas lá estava ela como horizonte desejável ou círculo infernal. E é uma obsessão da literatura do século XX e da que está sendo escrita hoje. A cidade real faz pressão sobre a ficção por sua força simbólica e seu potencial de experiência, mesmo em textos que não se ocupam deliberadamente dela (SARLO, 2014, p. 140).

Correntes como o naturalismo e o realismo construía através da cena urbana denúncias voltadas para o fenômeno da urbanização e suas consequências, tais como a pobreza, a violência, a solidão; tais aspectos, observados em momentos distintos da literatura, continuam presentes nas escritas de hoje, o cenário ainda é o mesmo, as cidades, algo que viabiliza a correlação entre cidade-violência-literatura.

De acordo com a visão de Schollhammer (2013), presente no ensaio intitulado *Linguagens contemporâneas da violência*, a cidade expõe uma violência que se quer cada vez mais epidêmica. E é na literatura contemporânea que o viés da experiência urbana, ora disciplinador, ora caótico, aparece como representação simbólica das relações advindas da interação social e da ação subjetiva de cada indivíduo.

Nesse sentido, a cidade que nos é apresentada nos contos de *O sol na cabeça* (2018) se confunde com qualquer cidade real que temos conhecimento hoje. Uma urbe que segrega, que exclui e que possui limites geográficos bastante definidos. A simbologia por trás desses espaços (periferia e centro) nos explica quem são os agentes da violência e quem são as vítimas, evidenciando que tais definições são resultado de uma rotulação preestabelecida desses sujeitos que habitam diferentes esferas sociais, mas, ao adentrarmos os limites territoriais que nos são escancarados nos contos, percebemos que essa ideia que ao longo da história foi sendo difundida, não se estabelece como verdade.

Para Marilena Chauí (2019, p. 91) periféricas são:

[..] as populações das grandes cidades industriais que constituem a força de trabalho social e são forçadas pela acumulação do capital e pela especulação imobiliária a morar em aglomerados distantes dos centros e carentes de todo

tipo de infraestrutura e serviços básicos (arruamento, luz, água, esgoto, transporte, escola, postos de saúde).

As barreiras encontradas pelos moradores das periferias em decorrência, principalmente, da expansão e do crescimento urbano, chegam a ser tão graves que os lugares ocupados por esses indivíduos são, na maior parte dos casos, áreas inadequadas, o que traz sérios riscos à integridade física e à qualidade de vida dos moradores. Essa dinâmica de exclusão acaba sendo uma estrutura geradora de violência, pois na medida em que esses habitantes das periferias são privados de seus direitos básicos, vemos se estabelecer com a mesma força uma série de consequências desastrosas que se estendem para grande parte da sociedade.

Adiante, Chauí (2019) nos convida a refletir sobre as periferias, nos mostrando que tais espaços se tornaram essenciais para o funcionamento da sociedade. Nas suas palavras: “[...] a periferia é formada por aquela parte da sociedade que permite à sociedade como um todo existir, funcionar e acumular riquezas. A periferia constitui a maioria das populações das grandes cidades” (CHAUÍ, 2019, p. 92).

Ao examinarmos o perfil dos indivíduos que se encontram imersos no mundo globalizado, percebemos um contorno psicológico característico entre eles. Pois a inserção do homem na sociedade contemporânea traz consigo conflitos inimagináveis e imprevisíveis, estritamente ligados à desigualdade social.

Todo esse contexto acaba selecionando alvos predeterminados para compor o acervo de pessoas que sofrem com a violência. Assim, negros, mulheres, crianças, pobres, e qualquer indivíduo que se encontre numa posição menos favorável no interior do sistema, acaba sendo a vítima ideal da sociedade, mas por outro ângulo, como pela ótica do racismo, os negros acabam ganhando um segundo direcionamento, também são vistos como os maiores geradores de violência na sociedade. Diante dessa prerrogativa, Zaluar (1996, p. 50) adverte que perante a desigualdade social brasileira: “continua a existir uma discriminação básica no sistema policial e jurídico que identifica mais facilmente como criminoso o delinquente oriundo das classes populares”

O autor de *O sol na cabeça* (2018) é, diante dessa vertente, um escritor que elege a cidade, mais especificamente sua reinterpretação das favelas, como componente de suas narrativas. As personagens que transitam nas páginas dos contos nos repassam uma paisagem subjetiva do que é a vivência numa realidade urbana permeada de dificuldades, preconceitos enraizados e de violência em suas mais variadas vertentes, pois, para esses indivíduos, o estigma

vem do simples fato de viverem às margens sociais. Além disso, a cor de suas peles, que geralmente não é descrita como característica pelo autor, também é um gerador de uma violência que marginaliza esses sujeitos; como sintoma e efeito dessa ação, eles acabam sendo vistos e entendidos como criminosos, esse prejulgamento baseado apenas na existência social desses indivíduos provoca uma fratura invisível e impetuosa em suas vidas

Em *Espiral*, a cidade é representada em dois grandes palcos que se apresentam de modo explicitamente diferentes, de um lado a favela, do outro a Zona Sul do Rio de Janeiro, com suas plantas ornamentais, seus muros de contenção e cidadãos que protegem seus bens materiais. A periferia é descrita pela visão do protagonista como um ambiente dito como normal, um lugar em que ele cresceu, que tem amigos e família. O problema está quando essa realidade, em apenas minutos de descida do morro, é trocada por uma violência dos olhares, que julgam e encaram qualquer indivíduo proveniente das favelas como propensos ao crime.

Em *Rolézim*, vemos o trânsito de jovens moradores das periferias em direção à orla da Zona Sul. O deslocamento desses meninos até a praia, passando por vias importantes do Rio de Janeiro, proporciona tensões sociais inesperadas e se desdobra numa espécie de aventura turbulenta, recheada de preconceitos que colocam indivíduos que só queriam a visão de um pôr do sol, um momento de diversão e relaxamento, em uma corrida contra a violência policial, aspecto pungente da relação entre o jovem periférico e o sistema que o oprime por ser quem é. Oriundos de espaços periféricos, esses garotos são colocados suspeitos e culpados de um crime invisível: transitar em um espaço que “não pertence” a eles. Ir e vir na cidade é uma afronta ao bem-estar da sociedade como um todo, que preza por proteger sua riqueza.

O conto *Travessia* também coloca em pauta a relação estreita que existe entre o indivíduo e a violência urbana. A personagem principal se coloca numa situação complicada dentro da favela, em que acaba matando um viciado e precisa desovar o corpo no lixão. A narrativa expressa as regras de convivência que existem naquele ambiente, sendo as drogas uma força que move as relações de poder e submissão que vemos aflorar ali. A partir do momento em que essas normas são infringidas, existem consequências que precisam ser assumidas por quem cometeu os erros e quebrou o pacto selado na comunidade. Desse modo, o título do conto já denuncia a história narrada. Pois a travessia de Beto não consiste apenas no trânsito da favela até o lixão, mas adentra também os universos íntimos e sensíveis de seu passado, demonstrando de que forma a violência urbana, que nesse contexto é cotidiana, consegue desestabilizar a identidade de um sujeito em crise consigo mesmo e com a realidade que o cerca.

De acordo com Botton (2018), no artigo *A representação da favela nos contos de O sol na cabeça, de Geovani Martins*, os narradores são os principais responsáveis por

estabelecerem uma relação do indivíduo com a cidade, por meio de suas próprias perspectiva e visão. Aos olhos dos narradores, esse espaço toma forma e simbologia, representando o melhor e o pior para essas personagens que transitam por esse universo fragmentado. Nesse sentido, para Botton (2018), os espaços veiculados nos contos funcionam como:

[...] índices que relacionam personagens e espaço social, sendo que a relação de identidade entre um e outro é simétrica. Não há distanciamento, mas os locais são compostos por personagens em constante movimento que estão ligados aos espaços que circulam. Um depende do outro, assim como é difícil de falar em uma identidade fixa para as personagens, pois estariam em constante movimento, a leitura dos espaços da cidade também se constitui dessa maneira – bem como as ruas das favelas –, pois estão configuradas como um emaranhado de textos e histórias que se entrecruzam. Os labirintos das cidades são histórias descentradas sem um fim. Não há limites rígidos entre os espaços, bem como não há um centro nesse labirinto, o que existe são cruzamentos de narrativas que vez por outra se atravessam um sobre o outro. E desse modo é que acontece a percepção da favela pelos narradores nos contos de Geovani Martins (BOTTON, 2018, p. 3901).

Algo parecido acontece no romance *Cidade de Deus* (2002), de Paulo Lins. Nele a cidade torna-se o núcleo de toda a violência que nos é escancarada ali. Ao envolver um contexto cultural e social produzidos na e pela cidade, vemos desabrochar na narrativa uma gama de personagens que levam como principal característica o *status* da marginalização; uma margem que não é vista somente no aspecto social, mas também psicológico e geográfico. A conjuntura social ali descrita desnuda de que maneira o espaço urbano consegue contribuir com a inferiorização desses sujeitos, demonstrando como as fronteiras e muros de uma cidade, por vezes invisíveis, corroboram com a manutenção de um projeto que visa culpabilizar os chamados marginais, sem que conceda a eles condições básicas para sobreviver. A cidade, portanto, funciona como um elemento substancial para se pensar nas minorias, na violência e na marginalização dos sujeitos.

Para o crítico Roberto Schwarz (1999), o romance ganha um tom de coletividade, justamente por todos os acontecimentos brutais, mesmo sendo isolados um do outro, convergirem no espaço em que se desenrolam. Assim, *Cidade de Deus* (2002) compõe um cenário ideal para a efetivação da violência:

Veja-se por exemplo um assalto de motel que toma rumo bárbaro, com muitas mortes e perseguição policial. Na mesma noite um homem se vinga da traição da amada cortando em pedaços a criança branca que ela dera à luz. Noutra esquina um trabalhador decepa o rival com um golpe de foice. Não há ligação entre os crimes, mas no dia seguinte Cidade de Deus saía do anonimato e

passava a figurar na primeira página dos jornais como um dos lugares violentos do Rio de Janeiro (SCHWARZ, 1999, p. 165).

Além disso, se observarmos essa e outras narrativas contemporâneas, vemos que o espaço urbano ganha um tom bastante singular, sendo explorado como um propulsor de temas sociais, que enfocam, principalmente, a cidade como lócus da violência, sendo essa uma violência urbana, que gera produtores e vítimas que, na maioria das vezes, dividem os mesmos corpos e espíritos, essa perspectiva acaba sendo marcada como uma tendência na literatura brasileira contemporânea.

Schollhammer (2013) afirma que os escritores da nova geração estão cada vez mais inclinados a tratar do tema da violência urbana. Isso se dá, principalmente, a partir da década de 70, com escritores como Rubem Fonseca, seguido por outros autores, tais como: João

Gilberto Noll, Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu e outros. Nesse contexto, que se expande também nos dias atuais, a cidade, como já falamos, aparece como cenário ideal para o desenvolvimento dessa literatura:

A experiência urbana se encontra simultaneamente inscrita na lógica da cidade que contribui para o controle dos conflitos sociais e na expressão visível desse caos que brota e se prolifera à margem da ordem [...] Na experiência crua e, frequentemente, penosa do urbano, o autor contemporâneo percebe uma redenção possível da cidade como realidade humana (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 129).

A violência urbana, mesmo sendo associada majoritariamente às questões que aludem ao tráfico de drogas, roubos e tensões que envolvem a polícia, não se define somente por essa máxima. Percebemos que a característica principal desse fenômeno, que se manifesta sobretudo nas grandes metrópoles, não está necessariamente ligada ao acontecimento em si, mas sim ao ambiente em que ele se desenvolve. Dessa forma, os conflitos no trânsito que rapidamente evoluem para uma briga violenta, assassinatos hediondos que incessantemente são noticiados em noticiários na tevê ou até mesmo as injúrias que são enunciadas de um indivíduo para outro conseguem compor essa corrente de violência presente nas cidades.

Nesse sentido, o conto *Terça-Feira Gorda*, de Caio Fernando Abreu (2018), ilustra bem que outros segmentos da violência, como questões de intolerância, preconceito, homofobia, se destacam também nas ruas e becos de uma cidade, e podem ser considerados como mais uma manifestação da brutalidade urbana. O testemunho do narrador protagonista do

conto nos leva a percorrer sentimentos diversos, desde o desejo carnal até a dor e a tristeza da perda. O narrador inicia o conto relatando seu encontro com outro homem numa noite de carnaval, o romance homoafetivo é descrito de maneira poética e simbólica:

Eu estava todo suado. Todos estavam suados, mas eu não via mais ninguém além dele. Eu já o tinha visto antes, não ali. Fazia tempo, não sabia onde. Eu tinha andado por muitos lugares. Ele tinha um jeito de quem também tinha andado por muitos lugares. Num desses lugares, quem sabe. Aqui, ali (ABREU, 2018, p. 344).

Essa temática, já muito explorada por Abreu, no referido conto ganha uma forte crítica social no que se refere à repressão sexual e o preconceito que alcançam seu cume no momento em que, através da violência física, vemos ocorrer a morte de um dos homens.

A máxima da violência caracterizada na narrativa nos sugere diversos pontos de referência para entendermos esse fenômeno como uma espécie de expressão da crueldade urbana. O conto se desenrola majoritariamente em espaços públicos, ou seja, nos limites da cidade. Dessa forma, é na esfera urbana, que em determinada época acolhe as festas carnavalescas, que vemos as mais diversas manifestações discriminatórias do ser humano. Nesse sentido, a cidade é contrária às figurações da liberdade, sendo palco das ações que repelem os indivíduos que não atendem às normas ditas como morais e tradicionais. Todavia, desde que os dois homens demonstram um desejo mútuo, vemos que mesmo diante de um contexto atípico, teoricamente livre de pudores, as revelações de intolerância já são presenciadas com a fala que se repete durante o narrar dos acontecimentos: “Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam” (ABREU, 2018, p. 345).

A cidade aparece como um refúgio para aqueles que decidem praticar suas intolerâncias e atrocidades. Mesmo em um ambiente público e aglomerado existe a tendência a esses indivíduos extrapolarem os limites da moral e da sensatez humana, e proferirem palavras que possuem o intuito de machucar e ferir o outro.

A violência verbal eclode no conto em três aparições, representando toda uma sociedade homofóbica que não tolera comportamentos contrários à heteronormatividade, apresentados em forma de comentários que ferem a integridade dos protagonistas, os levando a se retirar do local em que estavam, mas não conseguem impedir a crescente tormenta que os seguia:

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (ABREU, 2018, p. 346).

As obras de ficção nos ajudam a entender os desdobramentos da violência urbana. Em Caio Fernando Abreu (2018), mais especificamente, vemos o desenvolvimento de uma banalização da violência, a ação pela ação. Não há por trás dos eventos narrados um contexto explicativo, mas apenas um fim da violência nela mesma.

As reflexões de Hannah Arendt (2020) se estendem justamente em direção ao problema da apologia à violência. A fim de evidenciar essa preocupação, a pensadora aponta para uma diferença fundamental entre a violência e o poder, demonstrando que “[...] onde um domina absolutamente, o outro está ausente” (ARENDR, 2020, p. 73). Conforme o que a autora postula, a violência parece ser o último recurso e o sinal de decadência das instâncias de poder.

Nesse sentido, de instrumento institucional, a violência passa a ser o meio para se alcançar determinados fins. Arendt (2020, p. 69) expõe que:

O poder emerge onde quer que as pessoas se unam e ajam em concerto, mas sua legitimidade deriva mais do estar junto inicial do que de qualquer ação que se possa seguir. A legitimidade, quando desafiada, ampara-se a si mesma em um apelo ao passado, enquanto a justificação remete a um fim que jaz no futuro. A violência pode ser justificável, mas nunca será legítima. Sua justificação perde em plausibilidade quanto mais o fim almejado se distancia no futuro.

Ao examinar as raízes e a natureza da violência, vemos que a pensadora se volta para algumas questões ideológicas, como o impulso violento. De modo arguto, a pensadora desnaturaliza esse processo que leva a sociedade a crer que padece de uma doença comportamental que incita a conduta violenta. As convicções em torno das metáforas de naturalização da violência prescrevem, por exemplo, que a agressividade “representa o mesmo papel funcional, no âmbito da natureza, que os instintos sexuais e os de nutrição no processo vital do indivíduo e da espécie” (ARENDR, 2020, p. 79).

O pensamento arendtiano não relaciona a violência com imagens míticas do mal e da irracionalidade. A autora não nega que existem circunstâncias que provocam a desumanização

do homem, bem como a eclosão de traumas em sua psique. Podemos destacar, a título de exemplo, os diversos eventos de choque que ocorreram na história do mundo, tais como: os campos de concentração, as guerras, a fome, entre outros, tudo isso causa a petrificação da aura humana, todavia, não coloca o indivíduo numa posição semelhante ao espírito animalesco (ARENDDT, 2020). Portanto, para Arendt, a raiva não é o resultado da experiência terrível da humanidade. Dessa forma, há nas atitudes violentas do homem uma justificação, mas não uma legitimação, há, sim, fatores que atestam a existência de uma certa racionalidade nas ações cruéis. Pois:

Recorrer à violência em face de eventos ou condições ultrajantes é sempre extremamente tentador em função de sua inerente imediação e prontidão. Agir com rapidez deliberada é contrário à natureza da raiva e da violência, mas não os torna irracionais. Pelo contrário, tanto na vida privada quanto na vida pública há situações em que apenas a própria prontidão de um ato violento pode ser um remédio apropriado. O ponto central não é que isso nos permite desabafar – o que poderia igualmente ser feito dando-se uma pancada na mesa ou batendo à porta. O ponto é que, em certas circunstâncias, a violência – o agir sem argumentar, sem o discurso ou sem contar com as consequências – é o único modo de reequilibrar as balanças da justiça (ARENDDT, 2020, p. 82).

Em face de tudo isso, Arendt (2020) exemplifica que esse comportamento cruel desencadeia quando existe uma consciência que intenciona um panorama de mudança efetiva no contexto, mas essa não é materializada. Logo, essa ação não se configura como um comportamento mecanizado ou insensato diante das provocações adversas do mundo, mas, ao não presenciar a justiça por instâncias morais e éticas, o homem acaba por querer conquistá-la por suas próprias vias.

Em *O sol na cabeça* (2018), muitas vezes vemos aflorar a crueldade nas ações dos jovens protagonistas dos contos. As atitudes ali deliberadas ganham um teor de reação ao contexto violento, quando quase sempre nos são explicados os caminhos que levaram as personagens até o ponto específico da violência como prática majoritária de suas vidas. Seja pela infância problemática, permeada de relações insólitas e violentas, seja por um contexto de desencantamento com o mundo ou até mesmo pelas dificuldades vividas que os forçam a buscar outras saídas.

A violência que aparece na obra de Martins (2018), por mais que seja em algum grau justificável, ainda assim não é motivo de orgulho daqueles que a praticam. É comum vermos os protagonistas se questionarem se o que fazem é algo correto, ou se poderiam tomar outro rumo, isso mostra que tais sujeitos não agem pela irracionalidade, mas diversos outros fatores

conseguem suprir a necessidade de explicação do *status* violento, que não seja a predisposição à criminalidade.

Assim, a violência expressa nos contos de Martins (2018), diferentemente daquela descrita no conto *Terça-feira Gorda*, não nos traz algo banal ou naturalizado, mas consegue estabelecer uma relação de identificação leitor/personagem. As revelações feitas nas páginas do livro são livres de julgamentos. Assim, comumente, quem lê se torna tão empático a ponto de se imaginar no lugar do indivíduo periférico, tomando as mesmas decisões, escolhendo os mesmos destinos, sendo essencialmente humanos, com seus medos, erros e arrependimentos.

Dessa forma, ao pensarmos no contexto violento que cerca a vida dos personagens martinianos, percebemos que a criminalidade, as drogas, a ameaça constante do risco de morte, o cotidiano permeado de cenas violentas e a cidade se mostrando como um recinto quase que proibido para quem vive nas periferias; tudo isso gera impactos na vida de quem experiencia uma realidade tão problemática. Por isso, a próxima seção pretende discutir quais são os impactos dessas relações conflituosas entre o sujeito periférico e a violência, apurando de que forma a ficção de Martins (2018), tão semelhante à realidade social contemporânea, representa a colisão do sujeito com um mundo despedaçado pelo ímpeto da violência.

3. 3 O impacto da violência

Ao falar sobre a violência, Ginzburg (2013) considera uma outra categoria, a melancolia como resultante de um processo traumático que a vítima passa. Para o pesquisador, as pesquisas relacionadas à violência, geralmente, não compreendem a demanda de empatia, necessária em condições de opressão e crueldade. O posicionamento do autor em relação a isso revela que: “[...] temos histórias de conflitos de guerra, movimentos militares, estatísticas, gráficos, informações alarmantes, mas não sabemos muito do impacto que a violência causa nas vítimas” (GINZBURG, 2013, p. 12).

Pensar nas consequências que a violência produz faz com que coloquemos em discussão uma análise que ocasionalmente pode ser feita em relação à experiência vivenciada por sujeitos que passaram por situações de violência. Além disso, abordar a violência observando seu impacto na vida de um indivíduo faz com que a banalização de assuntos delicados como esse não seja uma adesão do leitor.

O filósofo Slavoj Žižek (2014) se contrapõe a essas reflexões em torno do impacto da violência, destacando que a sociedade parece ter se prendido numa falsa urgência em solucionar problemas dessa natureza. Obviamente, essa posição do filósofo é pertinente na formulação das

reflexões que são traçadas em seu livro, e é apenas um dos muitos caminhos que temos para raciocinar a respeito do tema. Para ele: “Uma abordagem conceitual desapaixonada da tipologia da violência deve, por definição, ignorar o seu impacto traumático” (ZIZEK, 2014, p. 19).

O autor reitera que, apesar dessa provocação feita por ele, é preciso que observemos a distinção que se dá entre a verdade e a veracidade, dado que abordar a violência por vias não altruístas, acaba sendo uma espécie de reprodução do terror. Em toda a sua profunda complexidade, o estudioso explica que, em casos de violências extremas, como um estupro ou o Holocausto, são justamente as lacunas e imperfeições dos relatos das vítimas que certificam a veracidade dos fatos. Portanto, ao estruturar o seu raciocínio presente no livro, ele nos lembra que: “A única abordagem adequada do tema [...], portanto, será aquela que nos permita elaborar variações sobre a violência mantidas a uma distância respeitosa em relação às vítimas” (ZIZEK, 2014, p. 19).

O posicionamento do autor ao criticar a "pseudourgência" com a qual a sociedade tem se compadecido, não sugere, entretanto, que devemos ficar inertes diante dos horrores que se instauram dia após dia no mundo inteiro, mas nos encoraja a reconhecermos nossas fragilidades e nos convida a enxergarmos que os ricos, de maneira geral, não afetados diretamente pelos impactos da violência, conseguem afirmar a existência de tal problema e admitem essa realidade cruel, mas não conseguem autenticidade em seu discurso humanitário. Baseado nessas afirmações, Zizek (2014) nos encoraja a não ceder às imposições de uma conduta iminente, esclarecendo que: “Há situações em que a única coisa realmente ‘prática a se fazer é resistir à tentação de ação imediata, para ‘esperar e ver’ por meio de uma análise crítica e paciente” (ZIZEK, 2014, p. 21).

Márcio Seligmann-Silva (2016) afirma que estamos em uma era em que, diferentemente da atestada por Benjamin como a da reprodutibilidade técnica, presenciamos o desvelamento de uma repetição contínua de um quadro que estampa o terror como protagonista nos meios de comunicação e conseqüentemente em nossas memórias. Para melhor exemplificar, nas palavras do autor:

O universo da informação só funciona através do culto da novidade e da estratégia de exploração do choque em doses cada vez maiores, cujas imagens são atiradas contra um telespectador cada vez menos sensível. É esse universo da informação que impera: é na notícia que ficamos sabendo tanto da última catástrofe, como também da cotação do dólar. Essa encenação catastrófica, que envolve a todos nós como atores-telespectadores, também reencena a imagem catastrófica que todos nós já vivemos nos nossos “processos” de individuação (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 136).

Mais adiante, Seligmann-Silva (2016) enfatiza a ideia da pseudourgência traçada por Zizek (2014) de uma outra forma; o autor julga que a sociedade, diante de situações traumáticas, se revestiu de uma infantilização, portanto, nossa reação perante a violência, que se mostra naturalizada em qualquer âmbito que vivemos, consiste numa “ab-reação”, que nos leva a uma ação imediata e acaba omitindo eventos traumáticos, impedindo, assim, a lembrança daquele fato.

O jovem periférico na sociedade acaba sendo a faixa etária que mais sofre com o contexto violento. Em Martins (2018) são muitos os exemplos de pessoas que rotineiramente são afetadas pelos efeitos da exposição constante a situações de barbárie. Diante disso, é preciso nos atentarmos, enquanto leitores, se os traumas, o sofrimento e a angústia diante da manifestação e da ação violenta causam nas personagens sintomas que perpetuam as relações de violência que se verificam na maneira de agir da juventude de *O sol na cabeça* (2018).

O protagonista do conto *O rabisco*, Fernando/Loki, a partir da perspectiva da solidão e da fragmentação da identidade do sujeito periférico, nos é apresentado pelo narrador em terceira pessoa como um indivíduo que é julgado como criminoso por suas práticas como pichador. O conto tem início justamente no clímax da ação, em que Fernando se encontra escalando um prédio influenciado pela tensão e pelo risco da atividade que por muitos é vista como ilícita, pois: “[...] o pichador e o ladrão têm quase sempre o mesmo valor e o mesmo destino” (MARTINS, 2018, p. 53).

A partir daí, o narrador passa a contextualizar a relação ambígua que existe entre Fernando/Loki e a pichação. O que salta aos olhos, e nos é bastante significativo nessa discussão, é que a pichação/rabisco é marginalizada e tida como crime e ameaça aos sujeitos que habitam as cidades. Já para o protagonista, a arte da periferia, ou seja, o rabisco:

[...] tem a ver com eternidade, marcar sua passagem pela vida. 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, ser lembrado e respeitado pelas pessoas certas. Essa sempre foi 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 sua cidade e seu tempo, atravessar gerações na rua, se transformar em visual (MARTINS, 2018, p. 53).

O narrador em terceira pessoa, a partir do conflito que alavanca a história do conto, acaba nos guiando para a mente transtornada e dividida do protagonista. Fernando/Loki, mesmo lembrando os motivos que o fizeram parar com a pichação, principalmente se voltando para a lembrança da mulher e do filho pequeno Raul, sucumbe ao desejo e a paixão que sente pela “arte proibida”, mesmo que isso represente um risco para a sua vida e para a sua família.

Ginzburg (2013, p. 68) afirma que: “Em situações em que o risco de agressão por parte da realidade externa é muito constante, é acentuado o senso de vulnerabilidade individual”. Ou seja, essa “fragilização do eu” é justamente o que se segue na narrativa do conto, ao ser denunciado e flagrado em sua atividade de pichação, Fernando se vê numa constante rememoração do passado, ponderando acerca dos caminhos que o levaram até ali, e mesmo em meio a uma multidão, não consegue sentir-se seguro, pois no ápice de seu desespero, ouvindo os tiros de alerta, só conseguia sentir: “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).

A frase inicial do conto: “Não era pra estar ali”, recebe um novo significado ao final da tragédia narrada. Depois de pensar em toda a sua vida, de como deseja ser um pai diferente para seu filho, o protagonista do conto percebe que a pichação também conta a sua história, dado que: “Estava claro, era sim pra estar ali. Aquilo era sua vida e sua história, e, mesmo se sentindo fraco e egoísta, concordou que não podia mais lutar contra o inevitável” (MARTINS, 2018, p. 58).

Percebemos, assim, que a narrativa entrecortada e a fragmentação da identidade do protagonista, são carregadas até mesmo em seu nome, conhecido como Loki pelos pichadores e tentando se metamorfosear em Fernando, se encaixando em mundo idealizado em que família e marginalização não se justapõem. O conto, portanto, a partir dessas estéticas observadas, consegue apresentar a temática central com uma nuance estética que traça um paralelo entre o conflito existente na vida da personagem atrelado a sua incapacidade de narrar a própria história, dado o espectro melancólico carregado por ele e suas frustrações com a sua própria existência.

No artigo *As marcas da violência na constituição da identidade de jovens da periferia* (2001), a autora Carla Araújo analisa até que ponto o local de moradia pode ser visto como um ambiente constituinte da identidade de jovens periféricos. Ao entrevistar jovens moradores da Vila da Luz, a pesquisadora percebe que existem conflitos tortuosos que o contexto de violência gera nesses sujeitos, suas ações e vivências na escola são vistas como um reflexo das suas vidas cotidianas. Rotineiramente, esses alunos possuem problemas de disciplina, provocam brigas e

promovem rivalidades no ambiente escolar. Além desses fatores, um relato alarmante que acabou impulsionando a pesquisa na escola Professora Inês Gonçalves, localizada na periferia de Belo Horizonte, foi quando um dos alunos acabou sendo flagrado com a posse de uma arma de fogo durante a aula.

Baseado nisso, Araújo (2001) tece reflexões que buscam compreender a constituição das identidades desses sujeitos que se encontram imersos num ambiente hostil. Para ela:

A vivência da violência no local de moradia desperta sentimentos que, enredados com os elementos integrantes de identidade, se tornam, também, elementos importantes na sua constituição. As identidades são construídas por meio de crises, no sentido eriksoniano, o que, portanto, significa que o jovem viverá momentos de ambivalência de sentimentos: medo e coragem, por exemplo. De acordo com as passagens pelas crises previstas nesse processo, o jovem vai fazendo escolhas, retomando pontos de sua história, significando situações acontecidas anteriormente, etc. (ARAÚJO, 2001, p. 146).

Ao recorrer ao conceito eriksoniano para explicar a formação da identidade dos jovens, a pesquisadora verifica que as crises vivenciadas por esse grupo social, fazem com que eles se defrontem com situações até então desconhecidas e paradoxais, circunstâncias essas que provocam medo, insegurança, instabilidade, confusão de sentimentos, e tudo isso os força a tomarem decisões e a escolherem caminhos para seguir. Algo que nos chama a atenção em diversos momentos do texto é que não podemos pensar essa juventude como algo universal, é preciso pluralizarmos esse conceito e verificarmos as diversas juventudes que se revelam contemporaneamente em nosso meio.

Araújo (2001) afirma que o simples ato de “andar em grupo”, por exemplo, para um determinado tipo de juventude pode representar segurança e resguardo, já para jovens da periferia, por outro lado, pode ser motivo de risco e incerteza, pois podem ser confundidos com indivíduos ameaçadores, mesmo sendo inocentes. O que fica claro para nós ao analisarmos esta pesquisa, é o fato de que os jovens da periferia, somente por vivenciarem e testemunharem um contexto violento, acabam sofrendo impactos severos, tanto no que diz respeito ao fator psicológico, como em relação à dificuldade de sociabilidade que se verifica em jovens oriundos de tais espaços.

Tais aspectos podem ser verificados continuamente nas narrativas de *O sol na cabeça* (2018), pois, ao contornarmos as vivências dos jovens periféricos que protagonizam os contos, percebemos características comuns com os sujeitos da pesquisa que povoam a escola da periferia de Belo Horizonte, ambos aparecem em constante conflito consigo mesmos e com a

sociedade ao seu redor, são meninos e meninas que buscam aceitação dentro e fora de suas comunidades, que de maneira criativa conseguem driblar os percalços do cotidiano impetuoso, e que carregam consigo estigmas que prejudicam a formação de suas identidades.

Estamos, portanto, diante de eventos comuns a qualquer jovem periférico. Diante disso, a ficção de Martins (2018) se mostra como uma extensão da realidade expressa no artigo de Araújo (2001), essa simbologia genuína provoca efeitos vociferantes nas representações da juventude em diversas obras da literatura brasileira contemporânea. No conto *Travessia*, na parte final em que o garoto reflete a respeito de sua infância, é possível identificarmos o pesar que ele sente em relação ao rumo que sua vida tomou, demonstrando o caráter de dualismo sob o qual a sua identidade foi construída, expressando que não existe uma identidade uniforme que se desloca do início ao fim de nossas vidas, visto que o sujeito pós-moderno: “está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2006, p. 12).

Assim, o jovem protagonista do conto se vê dividido entre o amor e o ódio que sente pelo morro: “Lembrou dos sonhos que tinha quando era moleque, do que imaginava que seria sua vida, no começo nunca pensava que ia fechar na boca” (MARTINS, 2018, p. 119). As expectativas da infância, a partir de sua experiência na periferia, fizeram com que sua identidade percorresse diferentes esferas sociais, algumas delas contraditórias, que o levaram a caminhos distintos. Assim, suas projeções de vida foram continuamente modificadas ao longo de sua ínfima existência. Tudo isso leva o menino, no ponto final do conto, a se ver obrigado a recomeçar, pois o morro já não o aceitava mais.

Um outro aspecto que a pesquisadora Araújo (2001) chama a atenção, é que as ações violentas dos jovens se dão, não por motivos supérfluos como muitos acreditam, mas são determinadas pela violência que testemunham e sofrem em suas regiões de habitações, ou seja, os ciclos de violência verificados no dia a dia dessa juventude específica demonstram a fragilidade dessa geração, e ratificam que a violência produz impactos na constituição dos sujeitos que ainda estão em desenvolvimento, como as personagens ficcionais de Martins (2018), que massivamente são descritas como crianças, adolescentes e jovens. Por isso mesmo, escreve Araújo (2001, p. 149-150) em seu artigo que o jovem: “reage violentamente todas as vezes em que se sente impotente e muito frágil ante as ameaças externas de perda de sua integridade. Age com violência, não porque seja destemido, e sim porque é frágil e desprotegido”.

Zaluar (1996) toca também num ponto central quando analisa o jovem infrator. A autora explica que existe uma guerra pela sobrevivência, reforçando a ideia de fragmentação da

identidade desse indivíduo, que se encontra dividido entre uma realidade e outra. Os jovens estudados pela pesquisadora são descritos como “personagens trágicos em conflito consigo mesmos, com seus parceiros, com suas prováveis vítimas [...]” (ZALUAR, 1996, p. 111).

Além disso, perceber de que maneira os reflexos do cotidiano podem influenciar os jovens a sucumbirem a uma vida de crime, nos afasta de estereótipos e preconceitos que são reproduzidos ostensivamente de que o jovem escolhe esse caminho de maneira espontânea, contrariando a ideia de que ele é levado a esse percurso através de um projeto político-social pré-definido que visa excluir e discriminar, nesse caso, àqueles que se encontram geograficamente e socialmente às margens, em comunidades pobres e perigosas, ambiente totalmente contrário ao desenvolvimento saudável de uma criança, obrigando-os a reagirem ao contexto que lhes é imposto.

Outra pesquisa relevante para entendermos a relação dos impactos psicológicos associados à vivência num contexto violento, é o estudo intitulado *Building the Barricades – Construindo Pontes*,¹¹ realizado com as 16 favelas que formam o Complexo da Maré. Um dos principais objetivos da pesquisa é investigar de que forma se encontra a saúde mental dos moradores dessas comunidades, levando em consideração os constantes conflitos armados e a violência urbana que cerca o cotidiano das regiões pesquisadas.

A pesquisa revelou números alarmantes, demonstrando que a violência afetou a saúde mental de pelo menos 31% da população. Os dados da pesquisa nos mostram ainda que o medo é um dos efeitos mais graves produzidos pela frequente exposição à violência, por vezes, em sua vertente mais extrema, como testemunhar assassinatos, ter suas casas invadidas, estar em meio a tiroteios, entre outras situações igualmente perturbadoras.

Tudo isso gera um impacto severo na vida desses moradores, ultrapassando os limites objetivos de percepção da violência, como mortes ou danos físicos. Assim, a violência armada se revela como uma das principais preocupações dos entrevistados. De acordo com a pesquisa, um percentual de 55,6% da população relata sentir medo que alguém próximo seja alvejado por uma arma de fogo, e metade da população (50,2%) possui esse mesmo receio em relação às suas próprias vidas. Além disso, outros medos relatados como o de circular no local de moradia

¹¹ O Projeto Construindo Pontes é resultado de uma parceria entre a Redes de Maré, a organização britânica People's Palace Projects (que faz parte da Universidade Queen Mary de Londres), a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A pesquisa foi realizada entre os anos de 2018 a 2020 com 1.411 moradores da Maré. O estudo tem como diretriz três áreas centrais: saúde, ciências sociais e cultura. Foram conduzidas entrevistas qualitativas e diálogos em grupo. O projeto visa, para além da divulgação de dados de extrema importância, a sociabilização entre os moradores, por meio da arte e da cultura, pois são instrumentos valiosos na busca pela superação dos impactos da violência.

(6,8%), ou mesmo falar o que sente ou pensa sobre a situação de violência (20,5%), geram traumas e prejudicam diretamente a integridade mental e física dessa população.

O conto *Da paz*, de Marcelino Freire (2008), nos proporciona um panorama relevante quando se trata dos efeitos da violência na vida de um sujeito que vivencia esse contexto e que foi afetado diretamente por ele. No conto nos é apresentada uma personagem central que vivenciou uma situação traumática, a perda do seu filho Joaquim, apesar de não nos explicar a forma como ele morreu, a sua indignação nos repassa algumas pistas. O início do conto traz uma resposta veemente da personagem: “Eu não sou da paz.” (FREIRE, 2008, p. 25). Essa resposta, embora individual, coletivamente representa um painel extenso e complexo da vida de diversos brasileiros.

Ao pronunciar essa afirmativa ao que parece ter sido um convite pela paz, a personagem transmite, por meio de seu discurso, uma série de justificativas que fizeram com que ela não confiasse nesse falso apelo. Deste modo, percebemos que um dos impactos da violência em direção a vida dos sujeitos que sofreram com as situações-limite incitadas pela manifestação da ação violenta é o fator de indignação e frustração diante de qualquer convite à superação ou à esperança. Assim, a personagem parece ter desenvolvido uma **tensão psíquica** que a impede de compactuar com episódios de luta e apelo por uma paz que quer agir após a instauração da guerra, mas que nada fez antes para evitá-la.

Essa posição diante do chamado pela paz, como já dissemos, não representa somente a voz que narra, mas consegue adentrar um discurso de muitos outros indivíduos que, assim como ela, não se sentem representados pela “brancura da paz”. No conto, percebemos diversos subterfúgios que amparam a decisão da mulher em não compactuar com a celebração da esperança, um deles é que:

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue (FREIRE, 2008, p. 26).

O trecho acima determina bem o grupo que é negligenciado pelas ações que envolvem a paz: a periferia. Nesse sentido, o “pedaço” descrito pela personagem no conto diz respeito ao seu espaço de moradia, o morro, a favela; e nesses lugares raramente se veem evocações da paz, diferentemente do que ela define como “lá”, o outro espaço, o espaço do

outro que em meio aos privilégios e regalias que desfrutam, conseguem ainda reivindicar a pacificação e exigir que ela os beneficiem.

Ao personificar a paz na figura de uma madame, a personagem consegue afastar ainda mais o discurso pacificador de seu espaço de convívio, pois a madame, assim como a paz, não conhece e não participa das dores daquela mulher, pelo contrário, a madame ignora a existência de uma vivência diferente da sua. Assim, a paz parece se afastar de sua missão básica, que seria a união das nações em busca de um bem maior, mas como vemos nas falas da personagem central do conto, o elemento segregador é o que mais se evidencia nas relações estabelecidas entre os seres humanos e a busca pela paz.

Um exemplo contundente seria pensarmos a paz como um dos principais impactos da violência, nesse sentido, sua veiculação seria algo positivo. Assim que um sujeito sofre com a violência, de maneira direta ou indireta, ele seria contagiado pela busca incessante da conciliação dos conflitos que anulam a paz. Todavia, como vimos no conto, a paz parece ser seletiva, e não consegue atingir todas as camadas da população.

A personagem do conto é tão avessa à ideia da paz que rejeita até mesmo os seus símbolos: a camiseta, a pomba, a rosa, etc. pois estão ligados ao impacto psicológico negativo que a representação deles traz à tona, um jogo midiático montado para camuflar os interesses falsos de uma sociedade que se beneficia com a violência em sua vertente mais brutal, contemplando uma minoria e excluindo aqueles que estão à margem da estrutura social e política prevista pelo Estado. A paz parece conseguir afetar a vítima ainda mais que a própria violência sofrida. A perda de seu filho e o convite pela harmonia fazem com que a mulher revele todo o seu trauma e desassossego perante o sistema que falhou com ela, e que não consegue reparar os danos.

Judith Butler (2021), em seu livro *A força da não violência*, propõe uma reinvenção do mundo no que diz respeito à ordem que opera nossa sociedade como um todo. É importante frisar que a não violência discutida por Butler (2021) em nada se assemelha ao que conhecemos como passividade diante das opressões que nos são impostas. Nessa linha de raciocínio, a não violência de Butler (2021) não parece ser um sinônimo da paz que é suscitada no conto discutido acima.

Diante disso, o problema tecido no conto de Freire (2008) é uma espécie de provocação e questionamento: Para quem é essa paz pela qual lutamos? Ela se estende às mulheres negras, homens negros, pobres, Lgbtqi+, entre outros indivíduos que ocupam uma categoria, que de acordo com a ideia da supremacia branca que existe até hoje no Brasil, não se encaixam como cidadãos dignos de exercerem a lei e dela se beneficiarem? O que vemos são indivíduos que

declaradamente, desde o nascimento, são encarados como inimigos da nação, e são esses sujeitos que o Estado busca combater, em prol da paz daqueles que “não são violentos”. Butler (2021, p. 25) explica que o papel da não violência, portanto, é:

[...] encontrar formas de viver e agir nesse mundo, de tal maneira que a violência seja controlada ou reduzida, ou que sua direção seja invertida, precisamente nos momentos em que ela parece saturar esse mundo e não oferecer saída. O corpo pode ser o vetor dessa inversão, da mesma forma que o discurso, as práticas coletivas, as infraestruturas e as instituições.

O pensamento levantado pela escritora pode parecer em algum grau utópico: Como praticar a não violência diante de uma sociedade que se apresenta como um “campo de força de violência”? A luta pela não violência muitas vezes pode parecer uma vontade irrealista, todavia, com o objetivo de contestar esse pensamento, a autora coloca em pauta um argumento que é comumente difundido, a chamada “autodefesa”, ou seja, essa alegação prevê que a violência usada estrategicamente como forma de combater a violência sistêmica e estrutural é necessária. Butler (2021) reforça que não nega esse posicionamento, mas nos convida a encarar a barbárie que é lançada contra nós de maneira diferente.

No prefácio, Carla Rodrigues argumenta que no próprio título do livro existe o que ela nomeia de “contradição performática”, quando o termo “força” ganha uma nuance de destaque, talvez mais relevante do que a própria não violência sugerida, assim, “[...] pacifismo, aceitação ou resignação estão muito distantes da proposta de negação da violência” (RODRIGUES, 2021 apud BUTLER, 2021, p. 13).

Nesse sentido, a perspectiva da força nos faz pensar numa articulação de luta e de resposta à violência de um modo que inviabilize a continuidade desse mecanismo de reprodução e espelhamento da violência do qual somos alvo, pois existem formas de ação e de resistência, que mesmo no Brasil, um país estruturalmente e sistematicamente violento, que possui uma política de extermínio da população periférica, negra, e de quaisquer indivíduo que se encontre numa posição de vulnerabilidade, é possível pensarmos e agirmos através de discursos e posições que bloqueiem as engrenagens pelas quais operam as estruturas desse sistema opressor que tem poder para nomear a violência e justificá-la como necessária para a manutenção da “paz”.

Desse modo, a materialização da não violência está justamente na forma de reação à violência e na defesa por todas as vidas, práticas que não podem se confundir com as estratégias utilizadas pelo inimigo, que aqui se constitui na configuração do Estado.

4 ANÁLISE CRÍTICA DOS CONTOS DE *O SOL NA CABEÇA*

O caminho delineado até aqui nos permite traçar uma concepção analítica a respeito de alguns dos contos de *O sol na cabeça* (2018). No Capítulo, 1 traçamos um percurso em direção aos aspectos que tangem a representação, mais estritamente a representação da violência na literatura, especificando de que forma o autor Geovani Martins (2018) opera nesse contexto específico. Já o Capítulo 2 demonstrou de que forma as estéticas da violência na contemporaneidade atuam como uma mediadora das relações e construções sociais hodiernas; tudo isso nos proporciona uma melhor condição de explorarmos criticamente os contos da obra aqui apresentada.

Neste capítulo, pretendemos dar seguimento a algumas questões que se instauraram durante a articulação desta pesquisa, por exemplo: De que forma o autor Geovani Martins empreende uma representação da violência em sua obra *O sol na cabeça* (2018)? As soluções estéticas e estruturais que Martins utiliza em seus contos estão de acordo com as posições observadas na literatura brasileira contemporânea como um todo?

Ou seja, o que propomos agora é evidenciar nos três contos que, talvez sejam os mais representativos do livro, as estruturas narrativas, os temas, o estilo do autor, a força simbólica e o constante retorno à violência urbana em suas mais variadas aparições.

4.1 *Rolézim*: a linguagem da violência

Evandro Batista Siqueira (2021) define que *O sol na cabeça* (2018) possui como elemento primordial das suas tramas a figura do narrador, pois é justamente ele o responsável pelo constante deslocamento da obra. O conto que abre o livro já expressa, através do título *Rolézim*, a ideia de movimento que é feito pelo protagonista. A história em questão narra um dia na vida de um garoto que vive na periferia, ele conta sua própria história através de um recorte do presente, os fragmentos que nos são apresentados não determinam um antes ou um depois para o personagem, mas expressam o instante momentâneo em que se configuram justamente como um apelo do real.

O dia quente estimula o desejo dos jovens de se deslocarem até à praia, mesmo não tendo o mínimo de recurso para seguirem com essa ideia. Após solucionarem o dilema inicial, que seria o percurso, eles pretendem fumar um baseado, mas estão sem a “seda” para montar o cigarro. Depois de conseguirem curtir o dia ensolarado, decidem voltar para casa, mas são

parados por policiais. É nesse contexto que vemos a construção de uma violência multifacetada que se encontra nas esferas linguística, simbólica e também física.

O conto segue uma estrutura que parece ser fixa na maioria das outras histórias que compõem o livro. Num primeiro momento existe uma linearidade e estabilidade na história que é rompida por um acontecimento inesperado, e a partir daí o objetivo é solucionar o problema para que o equilíbrio volte e a narrativa possa seguir seu fluxo. A cena inicial do conto retrata bem a forma como Martins (2018) utiliza a oralidade para compor a solidez do discurso do narrador, a finalidade é introduzir o leitor ao que está por vir:

Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo. Não dava nem mais pra ver as infiltração na sala, tava tudo seco. Só ficou as mancha: a santa, a pistola e o dinossauro. Já tava dado que o dia ia ser daqueles que tu anda na rua e vê o céu todo embaçado, tudo se mexendo que nem alucinação. Pra tu ter uma ideia, até o vento que vinha do ventilador era quente, que nem o bafo do capeta (MARTINS, 2018, p. 9).

Ao longo do texto, percebemos evocações e lembranças acerca do irmão mais velho do protagonista, que para ele é anunciado como um pai, que aconselha e aponta para o caminho certo. Existe uma relação constante entre o presente e passado que nos desprende do enredo principal e nos faz adentrar o universo sensível da personagem. Passamos, assim, a conhecer seus amores e seus temores:

Eu nunca cheirei. Lembro de quando meu irmão chegou do trabalho boladão, me chamou pra queimar um com ele nos acessos. Queria ter uma conversa de homem pra homem comigo, senti na hora. A bolação dele era que um amigo que cresceu com ele tinha morrido do nada. Overdose. Tava pancadão na bike, se pá até indo de missão comprar mais, quando caiu no chão. Já caiu duro. Overdose. Tinha a idade do meu irmão na época, pô. Vinte dois! Nunca tinha visto meu irmão daquele jeito, eles era fechamento mermo. Aí o papo dele pra mim: pra eu ficar só no baseado. Nada de pó, nem crack, nem balinha, esses bagulhos. Até loló ele falou que era pra eu não usar, que loló derrete o cérebro [...] Naquele dia prometi pra ele e pra mim que nunca ia cheirar cocaína. Fumar crack muito menos, tá maluco, só derrota (MARTINS, 2018, p. 10-11).

Essa passagem é emblemática, pois nos permite perceber de que forma as drogas são naturalizadas no contexto da favela. O dia a dia dos jovens é permeado de alusões ao uso desses entorpecentes. O que fica claro diante do enxerto acima é que o protagonista, assim como seu irmão, possui um certo grau de consciência em relação ao uso das drogas mais pesadas, como

o crack e a cocaína, pois são muitos os exemplos negativos que surgem em relação ao destino de um viciado.

Mais uma vez o que fica claro para nós é que a composição da linguagem reforça o apelo de reconhecimento do contexto explorado no conto. Nesse sentido, é possível verificarmos que a ambientação da trama sugere que a cidade ideal seria aquela que não é povoada por indivíduos oriundos das periferias. Assim, o deslocamento desses meninos em direção à praia incita nos “donos da cidade” um sentimento de invasão, perigo e ameaça aos seus bens. Essa característica é recorrente nos contos de *O sol na cabeça* (2018), em *Espiral*, por exemplo, também observamos a separação de ambientes (periferia versus centro), em

Rolézim existe uma restrição “invisível” que é imposta aos jovens que vivem na periferia, a presença deles no litoral da cidade é algo que foge à norma.

Em *Rolézim*, percebemos desde o início uma referência muito clara à linguagem em sua forma cotidiana. As expressões utilizadas no conto causam certo estranhamento numa primeira leitura. As marcas de oralidade que vemos no primeiro conto do livro, todavia, não são utilizadas como modelo a ser seguido pelo próprio autor em seus outros textos, visto que Martins (2018) consegue transitar muito bem entre os estilos tradicionais e contemporâneos de uso da linguagem.

No conto não vemos a presença de diálogos marcados, o narrador conta a sua história através de um monólogo que é bastante fluido devido às marcas de oralidade. O conto narra uma ação cotidiana: a ida de jovens à praia. Para qualquer grupo de jovens essa seria uma atitude habitual, livre de riscos, entretanto, para os jovens da trama de Martins (2018), um simples “rolézim” exige uma série de cuidados e estratégias de escape das forças policiais. Através da história que nos é contada, observamos que existe uma crítica em torno da realidade ali retratada, demonstrando que a vida na favela é permeada de riscos que assolam os que ali vivem.

A linguagem do conto não determina apenas o meio social do narrador, para além disto, neste conto especificamente, o trabalho com a linguagem funciona como uma estratégia estética de construção da narrativa. Durante o conto, é possível observarmos a intenção que o narrador-personagem possui em se comunicar diretamente com o seu leitor, a exemplo: “[...] Mó parada, né não, menó?” (MARTINS, 2018, p. 12) [...] e aí ia dar merda braba, tá ligado? [...] (MARTINS, 2018, p. 14). A maioria dos parágrafos encerra com expressões que parecem exigir uma confirmação por parte do leitor, tais como: “tá ligado?”, “Papo reto”, “Pega a visão”, “Bagulho é doido”, entre outras. O efeito provocado por essa forma de uso da linguagem é colocar o leitor como participante ativo das situações narradas, assim, ele acaba se tornando parte daquele meio.

Com relação à linguagem, Byung-Chul Han (2017, p. 213) afirma que essa é “um meio de comunicação. Como qualquer meio, ela se expressa tanto simbólica quanto diabolicamente”. Mais adiante ele esclarece que a violência da negatividade é pautada numa linguagem da violência, ou seja, aquela que se detém “na difamação, no desacreditar, no degradar, no desautorizar, ou também na coisificação [...] nega-se o outro (HAN, 2017, p. 215). O autor, todavia, cria um contraponto que diante da sociedade contemporânea faz sentido, pois, o que vemos agora é uma “nova violência da linguagem”, uma que não se faz a partir da negatividade, mas que “parte de uma massa do igual, de uma massificação do positivo” (HAN, 2017, p. 215).

Podemos traçar ainda um paralelo entre esse pensamento e o de Žižek (2014), pois, na perspectiva dele:

[...] é a linguagem, e não o interesse egoísta primitivo, o primeiro e maior fator de divisão entre nós, é devido à linguagem que nós e os nossos próximos podemos viver “em mundos diferentes” mesmo quando moramos na rua. O que isto significa é que a violência verbal não é uma distorção secundária, mas o último recurso de toda a violência especificamente humana (ŽIZEK, 2014, p. 63).

O filósofo afirma que é através da linguagem que avistamos as consequências violentas. De acordo com ele, a linguagem não é a violência por si só, mas é a partir dela que determinamos o valor simbólico que constitui certos grupos ou estruturas sociais que sofrem ou são agentes da violência. Em suma, a linguagem é uma geradora de violência.

É por meio da linguagem que percebemos também de que forma Martins (2018) traça um eixo de representação da violência. No caso de *Rolézim* (2018), a linguagem se estabelece também em razão do discurso empregado no texto. Nesse sentido, as gírias, as expressões cruas e brutais determinam que a violência é presença constante no cotidiano das personagens, assim como as drogas.

Existe uma aproximação clara entre essa estratégia de escrita com a utilizada por Ferréz em *Capão Pecado* (2000). O que existe na tessitura de Ferréz é um processo de ressignificação da linguagem, ela nos é apresentada como forma de resistência e afirmação da cultura periférica. O uso da linguagem coloquial em ambos os textos acaba por acentuar os traços de uma oralidade que, nesses casos, se tornam a principal característica da produção dos artistas que possuem vivências periféricas. Vejamos de que forma, no trecho a seguir, Ferréz (2000) utiliza as expressões orais, que são uma marca própria do seu lugar de enunciação:

- E aí, Zeca! Quer uma cervinha gelada?
- Não Burgos, eu tô a pampa. Porra, o bagulho tá cheio hoje, hein, mano! — É! o bar do Polícia é o point agora, cê tá ligado? Também, o lava-rápido lá perto da igreja fechou; lá dava umas duas mil pessoas, mano.
- O que pegava lá, Burgos, é o que o som da equipe tinha uma puta qualidade, aqueles manos da Thalentos são foda, além do queipamento eles agitam o pessoal pra caramba.
- É, pode crê, eu vim lá da Funchalense agora, tava tomando umas breja lá, com os manos da Sabin.
- Ô, Burgos, na moral, num fica dando rolê com esses mano não. Cê tá ligado que tá mó treta aí nas quebra, mano.
- Num esquenta não, Zeca, eu num chego nesses rolê sozinho, cê tá ligado? O Ratinho e o China tavam comigo (FERRÉZ, 2000, p. 42).

O diálogo entre os dois amigos é repleto de expressões próprias do cotidiano da favela; as gírias nos obrigam a expandir nossa perspectiva diante da leitura, pois muitas delas não são comuns a nós. Tanto a obra de Ferréz (2000), quanto a de Geovani Martins (2018) nos convidam a desconstruir discursos preestabelecidos, romper com determinados estereótipos que se configuram como rígidos e imutáveis em nossa sociedade. O pacto de leitura que devemos assumir não é o de um mero espectador, mas de cúmplices, pois, mesmo nos deparando apenas com fragmentos de diálogos ou acontecimentos, precisamos preencher determinadas lacunas, prever certas atitudes, sem que sejamos juízes das situações apresentadas. Os autores nos convocam, portanto, a mudar o foco, reafirmando, assim, o compromisso com a escrita literária, que deve estimular as possibilidades.

Em determinado ponto da narrativa de *Rolézim* (2018), as cenas que revelam a violência vão se intensificando. Existe um pano de fundo que mapeia toda a história do protagonista, ele carrega consigo as marcas de uma violência simbólica que foi fincada em sua existência durante toda a sua vida: a morte de pessoas próximas, o contexto opressor, a violência policial, as drogas, o medo, enfim, são muitas as formas de domínio violento que se esculpam até o presente.

Desde o início do relato, percebemos que uma das grandes preocupações do narrador é a questão policial. Ao relatar o triste episódio de Jean, um amigo que morreu durante uma ação que foi realizada em um feriado, algo considerado errado pelo jovem, pois, nesses dias, as pessoas costumam estar nas ruas, inclusive crianças, e todos foram expostos ao risco de morte pelas mãos dos policiais. Nesse caso, vale refletirmos de forma breve a respeito do medo. Segundo Chauí (2019), essa emoção sempre esteve presente na história do mundo, e sofreu uma série de mutações na sua forma de ser descrito e observado. De acordo com ela:

[...] o medo sempre foi articulado à covardia diante dos perigos da guerra e contraposto à coragem como virtude própria dos guerreiros. O medo, vício dos covardes, aparecia como excepcional e vergonhoso entre os aristocratas, mas como algo natural e essencial à plebe, tradicionalmente definida como covarde e temerosa. O advento da sociedade burguesa introduz a mudança dos valores éticos e sociais, transformando também a maneira de definir e localizar o medo, que deixa de ser o vício característico da plebe para torna-se um sentimento comum a todos os homens (CHAUÍ, 2019, p. 259).

Para os personagens de Martins (2018), o medo é uma presença constante, longe de parecerem covardes, esse sentimento os humaniza, tornando-os iguais ao restante da população. O medo, sob essa perspectiva, revela a classe social que os jovens pertencem, pois na praia em que eles estão há outros jovens que também estão consumindo drogas, mas o receio deles em nenhum momento parece ser em relação aos policiais, e sim ao grupo que veio da periferia:

O que me deixa mais puto é isso, menó. Tava os dois lá, de bobeira. 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 num vinha polícia. Num fode! Tem mais é que ser roubado mermo, esses filho da puta (MARTINS, 2018, p. 13).

Tal episódio desperta mais uma vez a revolta no protagonista. Os dois grupos não se diferem totalmente em seus interesses primários, ambos querem apenas curtir um dia de praia e fumarem, mas, para um deles, os percalços e as dificuldades de um desejo tão básico podem levar até mesmo ao risco de vida, pois para um morador da periferia, sair de casa já é motivo de preocupação. O jovem narrador teme que o seu destino seja o mesmo de alguns conhecidos, ou até mesmo que a sua história se confunda com a do irmão mais velho, que morreu. Por isso, as cenas em que ele recorda a mãe e sente medo são dissolvidas na narrativa por meio de fragmentos e blocos de pensamentos que entrecruzam a narrativa principal.

O estigma de viver na periferia é o que mais pesa sobre esses jovens. Os “play” julgam os meninos tão somente pela aparência, algo que denuncia também o local de moradia. A opressão violenta se dá, nesse sentido, em razão do preconceito que se intensifica em cenários que condenam aqueles que são marginalizados pelo sistema, como os espaços frequentemente habitados por indivíduos de classes sociais mais abastadas.

A aproximação com o real que é feita a partir do relato do narrador-personagem pode, diante das características de seu discurso, receber um tom testemunhal, dado os níveis de lembranças traumáticas que são vivenciadas e/ou evocadas pelo protagonista de *Rolézim*

(2018). Nesse sentido, a literatura, a partir do testemunho, de acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 71):

[...] passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real. Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural.

Existe, pois, uma clara relação entre o testemunho e a literatura periférica/marginal. Há nessas duas uma dinâmica que atua sobre o real e a partir do real, reafirmando o compromisso dessa literatura com a verdade. Além disso, estes relatos costumam ser tecidos em primeira pessoa, tal como o que ocorre no conto de Martins (2018). Somado a isto, o trauma aparece como uma das principais características de *Rolézim* (2018), sendo este o quadro que molda as experiências não só individuais do protagonista, mas atua em nome de um coletivo que é a periferia, pois os medos do narrador não se diferem das questões e agruras sofridas pelos jovens habitantes das favelas do Rio de Janeiro que o acompanham em sua aventura pelo litoral.

As digressões, hesitações e adições que percebemos durante o narrar da história nos confirmam mais uma vez que a linguagem tecida no conto abriga também uma certa dificuldade de fala, visto que existem fragmentos, que mesmo aparentes, denunciam os entraves narrativos de quem fala a partir de uma situação de trauma.

A estratégia enunciativa do autor corrobora com o impacto que é causado no leitor quando a tranquilidade da narrativa é rompida por um evento de tensão, após conseguirem aproveitar o dia de praia: “Quando nós viu já era quase de noite. Uma larica que, sem neurose, era papo de quarenta mendingo mais vinte crente. Tava na hora de meter o pé. *E foi aí que rolou o caô*” (MARTINS, 2018, grifo nosso, p. 15).

A partir desse ponto de alerta, a história começa a ganhar um ritmo frenético, os pensamentos e as falas do narrador se confundem, e são quase como uma alucinação. Ao refletir sobre a existência de uma estética da crueldade, Schollhammer (2013), apoiado em Rosset (1989), diz que:

[...] em vez de desmesura performática na dissolução da linguagem, encontra na escrita literária seu cerne na extrema contenção e precisão. A demanda exerce simultaneamente sobre a linguagem e sobre seu objeto, eliminando a gratuidade retórica e a arbitrariedade descritiva à procura de uma rigorosa condensação poética e uma alta precisão expressiva da escrita. Só assim a

escrita cruel é levada por uma necessidade intrínseca que extrapole a subjetividade expressiva, expondo-a vulneravelmente ao real (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 245).

No conto, isso é mostrado claramente a partir da instância de realidade que é a composição da narrativa em si. Assim, a crueldade, que pode ser vista como uma extensão da violência, é exposta na escrita literária de maneira que, o real seja o material que nutre esta linguagem, possibilitando uma criação que não se quer apenas representativa, mas que atua sobre variados níveis, tanto em relação à apresentação dos fatos como na elaboração de uma estética poética que só é praticável através do trabalho com as estruturas e expressões da escrita.

Assim, os momentos de tensão são crescentes no conto. A volta para casa é interrompida por uma situação que é comum aos garotos: serem parados por policiais. Todavia, a constância de eventos como este não desperta nos meninos um sentimento de rotina, pois, sempre que podem, tentam fugir de problemas:

Nós tava tranquilão andando, quase chegando no ponto já, aí escoltamos os canas dando dura nuns menó. A merda é que um dos cana viu nós também, dava nem pra voltar e pegar outra rua. Mas até então, mano, tava devendo nada a eles, flagrante tava todo na mente, terror nenhum. Seguimo em frente. Quando nós tava quase passando pela fila que eles armaram com os menó de cara pro muro, o filho da puta manda nós encostar também. Aí veio com um papo de que quem tivesse sem dinheiro de passagem ia pra delegacia, quem tivesse com muito mais que o da passagem ia pra delegacia, quem tivesse sem identidade ia pra delegacia. Porra, meu sangue ferveu na hora, sem neurose. Pensei, tô fodido; até explicar pra coroa que focinho de porco não é tomada, ela já me engoliu na porrada (MARTINS, 2018, p. 15).

Fica evidente o desprezo e o ódio que o narrador-personagem possui em relação aos policiais. A relação entre policiamento e segurança da população para esse grupo específico de meninos não exerce a mesma significação. Pois o que fica claro a partir das lembranças do narrador, é que a polícia, de acordo com sua visão, é sinônimo de ameaça, visto que as histórias com desfechos de humilhação, medo e morte causadas pelos polícias são inúmeras, e o alvo é sempre o mesmo, os jovens que vivem na periferia, e são marginalizados quase que exclusivamente por dois fatores, o lugar de moradia e a cor da pele.

Após serem parados pelos policiais, o conto começa a seguir alguns encadeamentos de criação e quebra de expectativa. Além do medo dos policiais, o jovem narrador parece alimentar uma aflição em relação à figura materna. São muitos os momentos em que ele demonstra uma preocupação no que diz respeito às suas ações e à reação de sua mãe: “Foda é que a coroa é

neurótica. Ainda mais depois do bagulho que aconteceu com meu irmão” (MARTINS, 2018, p. 13). Essa conduta está profundamente relacionada com a história do irmão: “Eu sei que o Luiz não era X9, meu irmão nunca que ia xisnovar ninguém, morreu foi de bucha, no lugar de um vacilão desses aí que o mundo tá cheio. Isso sempre me enche de ódio”. A revelação vem quase no final do conto, quando ele decide fugir dos policiais, mesmo sem ter cometido nenhum crime, simplesmente motivado pelo medo e trauma que são emoções constantes em sua trajetória.

Diante da memória do irmão, percebemos que, mesmo frente à possibilidade de ser morto, fugir ainda parece ser a melhor alternativa, pois o julgamento precipitado dos policiais revela que não existe outra saída, dado que, de uma forma ou de outra, eles seriam levados à delegacia. O parágrafo que encerra o conto é oposto ao início descontraído, despojado e até cômico da narrativa. O personagem, longe de continuar as referências vibrantes e solares ao ambiente litorâneo, passa agora a descrever de que forma o desespero solidifica e congela seu corpo e sua mente:

Meu corpo todo gelou, parecia que tava feito. Era minha vez. Minha coroa ia ficar sem filho nenhum, sozinha naquela casa. Mentalizei Seu Tranca Rua que protege minha avó, depois o Jesus das minhas tias. Eu não sei como conseguia correr, menó, papo reto, meu corpo todo parecia que tava travado, eu tava todo duro, tá ligado? (MARTINS, 2018, p. 16).

Há nesse trecho um importante recurso, o procedimento de explorar o desejo de voltar para casa. A ânsia de retornar ao lugar de segurança é tão forte, que o personagem reivindica a proteção das crenças de seus familiares, pois “Se na confrontação do centro com a periferia a experiência é desconfortável, nas ruas e vielas da favela os personagens se mostram mais à vontade (EBLE, 2019, p. 41). Para Laeticia Jensen Eble (2019, p. 42):

As narrativas das andanças dos personagens pelas ruas não servem apenas para pontuar o trajeto ou tempo transcorrido, também são a oportunidade que o narrador usa para tecer suas reflexões sobre os problemas do lugar e refletir como isso afeta internamente os personagens e os que estão a sua volta, conferindo um complexo status psicológico à narração.

Mesmo a pesquisadora se referindo à obra *Capão Pecado* (2000), percebemos que esse mesmo viés psicológico pode ser atribuído ao conto *Rolézim* (2018). É durante o percurso feito da favela ao litoral, que o personagem evoca lembranças do passado, revela seus sentimentos

em relação a sua família e amigos, e, além disso, consegue trabalhar pedagogicamente com o seu leitor a fim de colocar as drogas, algo que está presente no cotidiano dele, como um caminho que possui consequências graves.

Nesse contexto, o ritmo da narrativa, a fragmentação do discurso do narrador, as perspectivas antagônicas em relação aos sujeitos e ao espaço são estratégias utilizadas pelo autor para compor, através do conto, uma linguagem da violência, que mesmo não excedendo em imagens grotescas, em descrições brutais, revelam o preconceito, a crueldade policial, e o medo que é companhia constante dos jovens periféricos, que vivem à exaustão o sentimento de desprezo, suspeita e humilhação por parte da população mais abastada. O fôlego final da narrativa, permite ao leitor, através de duas palavras: “Passei batido!” (MARTINS, 2018, p. 16), uma sensação de alívio, pois o final do conto revela que, pelo menos daquela vez, o desfecho foi diferente.

4.2 *Espiral*: antagonismos, naturalização e estranhamento

No conto *Espiral*, Geovani Martins (2018) descreve mais uma vez o embate entre classes, através da imagem de um jovem periférico e de um homem de classe média que se veem numa espécie de jogo obsessivo que visa simplesmente o conflito violento entre os dois.

O espaço, nessa perspectiva, é um fator essencial para entendermos de que forma são construídas e perpetuadas as diferenças sociais que perpassam estes indivíduos. Martins (2018) localiza o personagem principal de *Espiral* como morador de uma favela da zona sul do Rio de Janeiro. O narrador personagem chega a afirmar que muitas pessoas consideram os residentes das favelas da Zona Sul sortudos, mas, para ele, “o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto na Zona Sul é muito mais profundo” (MARTINS, 2018, p. 18). Isto porque bastam 15 minutos de descida do morro para que a realidade da favela se transfigure em uma vivência completamente diferente.

As fronteiras entre um espaço e outro, apesar de próximas, são inexplicavelmente distantes. O espaço urbano fragmentado, fragmenta também seus sujeitos, tornando-os, de acordo com Jaime Ginzburg (1999), indivíduos que “tem sua individualidade atingida, sua integridade dilacerada e sua expressão deixa marcas nas fraturas provocadas pelo contexto” (GINZBURG, 1999, p. 130).

Para Ginzburg (1999), essa noção de fragmentação frente às narrativas que exploram contextos de opressão, desigualdade, violência e autoritarismo não se dá apenas no âmbito do conteúdo, mas engendra também o estilo e a forma com que esse texto é narrado, sendo comum

haver uma subversão das referências de tempo e espaço. No conto de Martins (2019), esse aspecto pode ser percebido em diversos momentos da ação. O personagem principal é invadido por sentimentos de hostilidade que se tornam cada vez mais frequentes e menos compreendidos por ele.

Além disso, Lizandro Carlos Calegari (2011) concorda com essa proposição ao refletir acerca da fragmentação que vem perpassando as obras tanto na temática, como na estrutura, dizendo que:

A perplexidade da conjuntura social, calcada em vivências traumáticas, faria implodir formas ou estimular determinados procedimentos estéticos de maneira que houvesse uma maior aproximação entre o conteúdo narrado e a condição do material histórico a ser representado. Dentre tais recursos, estaria a figura do narrador (CALEGARI, 2011, p. 171).

O que se coloca como fragmentado no conto martiniano é a própria perspectiva do personagem que narra os fatos, ele expõe acontecimentos diversos em sua vida que o levam a um determinado comportamento obsessivo, mas deixa seu fim em aberto, sendo apenas uma previsão do que pode acontecer com ele.

No conto há uma distinção bastante delineada entre as realidades desses dois mundos já citados (periferia e centro), que refletem também na forma em que os personagens antagônicos são vistos e posicionados na narrativa. Nessa descrição, temos como representante da periferia o perseguidor que, mesmo não sendo dito no conto, nos transmite a impressão de que é um jovem negro e pobre, que em seu universo espacial, a favela, não causa medo em ninguém, mas, para “as vítimas diversas: homens, mulheres, adolescentes e idosos” (MARTINS, 2018, p. 19), que compartilhavam o fato de pertencerem ao bairro nobre da cidade, representa o terror e o pânico de se estar nas ruas junto dele. O narrador explica que mesmo havendo essa variedade de “vítimas”, existia nelas (no outro) algo em comum, uma característica que as unia como um só, como integrantes de uma mesma família, elas buscavam proteger seus patrimônios do “inimigo”.

O narrador em primeira pessoa começa descrevendo como tudo começou em sua vida.

Numa espécie de reflexão interior, a voz narrativa denuncia a si mesma: “Tinha vezes, naquela época, que eu gostava dessa sensação. Mas, como já disse, eu não entendia nada do que estava acontecendo” (MARTINS, 2018, p. 17). A sensação a qual ele se refere é a de seguir pessoas pelas ruas, impulsionado pelo prazer que o medo alheio lhe causava.

Nesse sentido, Antonio Candido (2014) considera que a personagem é “o que há de mais vivo romance; e que a leitura deste depende basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 2014, p. 54). A partir dessa asserção, o autor alerta para que não haja uma separação das composições do romance, privilegiando ou o enredo ou as personagens, o processo estrutural como um todo deve ser alinhado, sendo o principal fator de potência na narrativa.

O processo de criação literária se dá então por meio do elo (personagem, enredo, ideias) que o escritor executará em seu ofício numa tentativa de verossimilhança a fim de “criar o sentimento de verdade” (CANDIDO, 2014, p. 55). Nesse jogo narrativo existe a deturpação do dito e o esforço do leitor para explorar os sentidos da obra. A contemporaneidade desafia ainda mais esse leitor e as estruturas narrativas que pareciam outrora fixas. Agora não mais se busca a realidade externa, mas uma realidade interna ao universo ficcional, mesmo que ela se apresente obstruída ou se a consciência das personagens e dos narradores não se mostrem lineares, dando lugar a um discurso falho; fica apenas a tentativa de perceber de que modo tais indivíduos se enxergam no mundo.

Sustentamos essas ideias a partir do que Candido (2014) fala a respeito da nossa percepção em relação a outro ser, destacando que ao elaborarmos uma concepção inicial sobre um determinado indivíduo, ela sempre será incompleta e fragmentária. Candido (2014) afirma o seguinte:

Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos do ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento de nossa conduta, com base num júízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua (CANDIDO, 2014, p. 56).

É assim que o narrador de *Espiral* se mostra na narrativa, a percepção que temos dele enquanto leitores é apenas de alguém que observa o personagem se movimentar na narrativa de maneira imprevisível, para ele mesmo e para os que o enxergam, se distanciando de uma realidade preconcebida. Ao falar da perda da experiência, Benjamin (1994) explica como os soldados voltavam emudecidos dos campos de batalha, o que fazia com que as vivências deles, de alguma forma, não se transformassem em experiência narrada, sobretudo por causa do trauma. As perguntas que o autor desperta em nós também acabam nos silenciando. Afinal,

como narrar o trauma, a dor, a violência? Como a literatura tematiza situações de morte, de tortura, de crimes?

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material, a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Nas narrativas modernas, encontramos cada vez mais formas de narrar tais experiências sem que haja necessariamente uma explicitação ou uma mera reprodução da violência em forma de espetáculo. Há, portanto, uma necessidade de avaliar se a configuração do texto literário depura a violência representada, buscando entender de que maneira podemos examinar a estrutura das narrativas contemporâneas, que podem explorar a figura do narrador, por exemplo, como propõe Jaime Ginzburg (2012b).

Essa voz narrativa que se vê obrigada a reagir ao mundo exterior e às suas dificuldades de maneira solitária e melancólica, em uma sociedade que não se estrutura mais através da coletividade, se assemelha, ainda, ao narrador descrito por Adorno (2003). O autor afirma que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56).

Ou seja, ele argumenta que assim como o mundo está desintegrado, o indivíduo que o habita também está. Sendo assim, a narrativa de Martins (2018) tenta incorporar o mundo e suas instabilidades, através de um narrador carregado de pessimismo e patologicamente comprometido, através de uma fala que acusa, mas não compreende os próprios atos:

[...] daí então coleí junto dela, mirando diretamente a bolsa, *fingindo* que estava interessado no que pudesse ter ali dentro, tentando parecer capaz de fazer qualquer coisa pra conseguir o que queria. Ela saiu andando pra longe do ponto, o passo era lento. Eu a observava se afastar de mim. *Não entendia bem o que sentia* (MARTINS, 2018, p. 18, grifo nosso).

O próprio jovem se esforça, numa tentativa desesperada, para atingir a expectativa negativa de seus oponentes, chega a fingir interesse nos pertences alheios, porém, o único sentimento verdadeiro que lhe preenche é a incompreensão. Pois é esta a maneira como ele é

visto, um transgressor criado na ilusão de uma sociedade pautada em preconceitos que induz o sujeito a se rebelar e cair na armadilha, agindo semelhantemente ao que se espera dele.

Conforme destaca Ginzburg (2012b, p. 201):

(...) 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 explica ainda que: “A narração a partir da perspectiva de uma condição social excluída é caracterizada por indicadores como a lacuna e a incompletude, dificuldades de concluir, de totalizar o pensamento” (GINZBURG, 2012b, p. 212). Como se pode perceber no fragmento abaixo, quando o personagem protagonista se faz hesitante por não compreender suas ações:

No entanto, dessa vez, ao invés de sair de perto, como sempre fazia, me aproximei. Ela tentava olhar para trás sem mostrar que estava olhando, eu ia chegando mais perto. Ela começou a olhar em volta, buscando ajuda, suplicando com os olhos, daí então coleí junto dela, mirando diretamente na bolsa, fingindo que estava interessado no que pudesse ter ali dentro, tentando parecer capaz de fazer qualquer coisa para conseguir o que queria. Ela saiu andando pra longe do ponto, o passo era lento. Eu a observava se afastar de mim. *Não entendia bem o que sentia. Foi quando, sem pensar em mais nada, comecei a andar atrás da velha* (MARTINS, 2018, p. 18, grifo nosso).

A dinâmica de perseguição explicitada pelo narrador consiste em uma pulsão incompreensível para ele, que foge do seu controle, todavia, ao descrever sua primeira perseguição, ele enfatiza que, por vezes, se encontrava distraído quando notava o olhar de alguém ao seu redor o observando temeroso. O que existe na narração é justamente o aspecto descrito por Ginzburg (2012b), o rapaz possui uma dificuldade de explicar o que lhe causa a obsessão, de concluir seu pensamento. Há ainda, nos textos contemporâneos, como descreve Ginzburg (2012b, p. 212), uma dificuldade de interlocução do protagonista com os outros personagens, ressaltando “as tensões entre indivíduos e coletividade, que se vinculam a tensões históricas maiores”. Diante disso, fica evidente a solidão que se instaura na vida do jovem:

Veio a solidão. Ficava cada vez mais difícil enfrentar qualquer assunto banal. Nem nos livros conseguia me concentrar. Não queria saber se chovia ou fazia sol, se no domingo daria Flamengo ou Fluminense, se Carlos terminou com Jaque, se o cinema estava em promoção. Meus amigos não entendiam. Não podia contar o motivo de minhas ausências, e, aos poucos, fui sentindo que me afastava de gente realmente importante para mim (MARTINS, 2018, p. 19).

O narrador do conto, em sua própria fala, declara que a sua postura, no tocante à dos perseguidos por ele, toma proporções tão grandes, que ele mesmo não esperava. Perder o interesse nas coisas que ele mais gostava, se afastar dos amigos, tudo isso confirma a sua condição de sujeito individual que se inclina à indeterminação, à fragmentação (GINZBURG, 2012b).

Segundo o que descreve o narrador, percebemos que essa conduta patológica só foi desencadeada em virtude do comportamento das pessoas ao seu redor que o enxergavam de modo preconceituoso: “quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo da ameaça” (MARTINS, 2018, p. 18).

O conto *O cobrador*, de Rubem Fonseca (1979), explora de maneira parecida uma espécie de patologia em seu personagem protagonista. Ele revela, assim como o jovem de *Espiral* (2018), uma repulsa em relação aos outros indivíduos da sociedade, que ao seu olhar possuem melhores condições de vida e são em algum grau privilegiados: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira.

Todos eles estão me devendo muito” (FONSECA, 1979, p. 12). Ao longo do conto, percebemos que o homem vai citando as inúmeras coisas que ele afirma que a sociedade lhe deve: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro! [...] Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo (FONSECA, 1979, p. 12-13).

Diferente do jovem protagonista de Martins (2018), em *O cobrador* (1979) não nos é apresentado um passado que possa justificar o comportamento do homem. O que aparenta acontecer é que antes ele era um cidadão normal, que pagava suas dívidas e vivia de acordo com as exigências da sociedade, mas que acaba se rebelando contra aqueles que o oprimem há tanto tempo. O pensamento do protagonista é fragmentado. A radicalização do comportamento do Cobrador é impactante, todas as suas ações refletem a sua indignação perante a abstinência que ele possui em relação a alguns bens que não lhe são ofertados.

A revolta que perpassa a existência do Cobrador é permeada de uma crítica social que ele tece a partir de seus próprios atos hediondos. Ainda assim, a angústia existencial que passa

a tomar conta dele se transforma em uma patologia, tal qual a obsessão desenvolvida pelo jovem periférico. A situação de marginalidade é comum aos dois personagens. As motivações, bem como a experiência da violência, são representadas de maneiras diferentes. Enquanto Fonseca (1979) exprime as cenas violentas da maneira mais brutal possível, impactando o leitor mais sensível, Martins (2018) vai desenvolvendo as camadas de uma violência que se adequa ao realismo afetivo que consegue envolver o leitor, fazendo com que ele se posicione ao ter contato com a narrativa.

Portanto, o protagonista de *Espiral*, por mais que se assemelhe ao de *O cobrador* (1979), consegue destoar em alguns aspectos, como a forma de apresentação da biografia, estabelecendo uma tentativa de moralizar as atitudes do jovem, enquanto o Cobrador só está em busca de justiça, mesmo que de maneira utópica, pois o seu desejo é exterminar toda uma classe: os ricos. Poderíamos sugerir que o Cobrador seria então um espelho do que o jovem iria se tornar, caso sucumbisse ao desejo de matar como forma de punição ao seu opressor.

Quando o sujeito se rebela dessa forma, se entregando à vingança e ao ódio, sucumbindo à loucura, percebemos marcas de um cenário social que o oprime e é difícil de enfrentar, nele as possibilidades de conquistar a liberdade são deveras limitadas (GINZBURG, 1999). Dessa forma, o antagonismo social citado por Ginzburg (1999) corrobora com o aumento das dificuldades de emancipação individual do sujeito descentrado, mesmo que esse não “supere seus limites”, ele se mostra fragmentado, frágil e perplexo diante do mundo que o oprime. A estruturação da obra se dá, nesse sentido, principalmente através dos pensamentos e reflexões fragmentadas que emanam do narrador personagem, explicitando a maneira vaga com que ele enxerga seu mundo e o do outro.

Nesse sentido, o conto *Espiral*, além de descrever a violência urbana, o faz ao denunciar a desigualdade social. Há uma sensibilidade que emana do texto ao tratar a violência, que não se cumpre em absoluto, já que os personagens não se enfrentam em um combate físico, tudo está no plano da suposição e imaginação do que pode ou não acontecer, de um constante perigo. Na medida em que a narrativa segue, notamos a conversão do narrador personagem de perseguido a perseguidor.

Interessante refletir, aqui, sobre a relação que se estabelece entre o narrador e o homem que é perseguido por ele. O relacionamento se constrói no âmbito das diferenças, desigualdades e preconceitos. O rapaz, nessa perspectiva, possuía um histórico de receber olhares desconfiados e temerosos por onde passava, até chegar ao ponto de que todo esse contexto de desprezo e vergonha que ele alimentara durante grande parte de sua vida, resulta em uma espécie de vingança contra a sociedade que o oprime. A vingança, nesse sentido, está enraizada

na desigualdade social, e não se traduz em simples exercício de maldade por parte de seu protagonista.

A narrativa expressa, por parte do narrador, um estranhamento frente à violência que ele recebia em forma de uma agressão mascarada. Mas, também, exprime uma repulsa diante de sua própria ação, vista por ele mesmo como uma obsessão. Ginzburg (2012a) define esse estranhamento como sendo uma forma de afastamento ao elogio à violência que é comumente difundido por diversos canais comunicativos. O autor sugere que seja feita uma identificação dos personagens que, diante de situações violentas, ajam com “perplexidade, ou indignação” (GINZBURG, 2012a, p. 11).

No conto, o narrador-personagem, perante a violência que é praticada com ele e a partir dele, demonstra fortes evidências de indignação. Em nenhum momento ele normaliza ou compactua com seu próprio comportamento, mas entende que é uma resposta ao que ele recebeu. O personagem passa a chamar os sujeitos que ele persegue de “vítimas”, o que nos causa a sensação de que a sua forma de lidar com os sentimentos violentos se tornou algo natural. Distante desta perspectiva, o que vemos é um homem indignado com as estruturas sociais e que não compreende a conduta dos que o temem. Dessa forma, toda a compulsão que ele desenvolveu acaba tomando um formato de pesquisa, em que ele mesmo é um dos indivíduos analisados. Nas palavras do personagem:

Passei então a ser tanto cobaia quanto realizador de uma experiência. Começava a entender com clareza seus movimentos, decifrar os códigos dos meus instintos. No entanto, a dificuldade de entender as reações de minhas vítimas foi se mostrando cada vez maior. São pessoas que vivem num mundo que não conheço. Sem contar que o tempo que tenho pra analisá-las frente a frente é curto e confuso, já que preciso atuar simultaneamente (MARTINS, 2018, p. 20).

O comportamento do jovem indica uma curiosidade em decifrar os motivos que levam as “suas vítimas” a agirem de maneira hostil na presença dele. A partir do momento em que ele decide ir à fundo neste mistério, se depara com alguns empecilhos, nem mesmo ele, com toda a sua dedicação, conseguiria investigar um por um dos seus oponentes. Todavia, ao encontrar uma única pessoa para concentrar-se em sua análise comportamental, se inicia um jogo de imitação e antagonismo ainda mais incompreensível direcionado aos dois.

De um lado, um jovem buscando entender sua fúria e, ao mesmo tempo, se entregando à ela como única alternativa que lhe foi imposta; e do outro, Mário, apenas um cidadão, buscando proteger seu patrimônio de um inimigo invisível, forjado pelo sistema e pela

inclinação de culpar o outro, o que está socialmente abaixo dele. Nas palavras de Chauí (2019, p. 39): “de um lado, estão os grupos *portadores* de violência, e de outro, os grupos *impotentes* para combatê-la”.

Ao descrever as características principais de Mário, o jovem perseguidor demonstra uma profunda indignação com a vida que sua “vítima” levava. Uma vida tipicamente agradável, sem muitas preocupações:

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 da minha distância, pareciam felizes. No dia em que foram fazer um piquenique no Jardim Botânico, brincavam, comiam bolos, doces, observavam juntos as plantas. Um verdadeiro comercial de margarina, com exceção da babá, que os seguia toda de branco (MARTINS, 2018, p. 21).

O modo de viver de Mário, em uma outra situação, causaria no máximo um sentimento pequeno de desafeto. Pois, no início do conto, o personagem já demonstrava ter consciência das diferenças sociais e culturais que permeiam sua realidade, a da favela, com a realidade da vida que existia na Zona Sul, lugar do Rio de Janeiro mais abastado. Isso, obviamente, não seria motivo para o narrador desenvolver uma espécie de obsessão, e com isso colocar em jogo sua própria vida, passando a ser alguém solitário, com indagações e preocupações que não deveriam ser próprias de um garoto. Todavia, esse distúrbio traumático vem a partir da violência em forma de preconceito que incitavam contra ele. Algo que pode ser levado para o âmbito coletivo, posto que essas discriminações são comuns aos moradores das favelas.

Nesse contexto, os personagens encaixam-se na perspectiva de Ginzburg (2012b) ao percebermos que, em certo grau, Mário lida com essa realidade violenta expressando uma naturalidade, buscando formas e estratégias de se proteger da violência a qualquer custo, principalmente quando ele se dá conta de que a “caça” tomou rumos definitivos. De acordo com o narrador:

Foram dias complicados para ambas as partes, eu sentia que dava um passo definitivo, só não tinha certeza de onde me levaria esse caminho. Até que entramos na jogada final. Comecei a segui-lo, como das outras vezes, num lugar próximo a sua casa. Mas dessa vez ele não fez questão de me despistar,

pelo contrário, pegou o caminho mais rápido até o apartamento. Suava pelas ruas, a cara vermelha. Também eu tremia diante da possibilidade do desfecho (MARTINS, 2018, p. 21).

Assim, a partir do excerto acima, observamos a postura antagônica do narrador em relação a Mário. Para ele, todo aquele jogo era algo impulsionado por sua indignação, pelo tecer de uma vingança, tornando-se uma espécie de patologia. Nem mesmo ele sabia os rumos que suas atitudes iriam tomar. Apesar disso, em certo momento, notamos uma preocupação, um momento de oscilação antes de decretar que toda a empreitada traçada até ali, desde a sua infância, não teria mais volta, nesse intervalo de pensamento há um momento de estranhamento, em forma de hesitação, diante de suas próprias ações. E esse estranhamento é consolidado no momento em que Mário entra no seu prédio, atraindo o garoto até lá, para confirmar que ali não era um simples jogo, como o narrador imaginava: “Mário, completamente transtornado, segurava uma pistola automática. Sorri para ele, percebendo naquele momento que, se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma arma de fogo” (MARTINS, 2018, p. 22).

Logo, o narrador personagem compreende que sua “vítima”, com o intuito de se defender, busca alternativas drásticas, recorrendo ao que seria a última instância do embate cerrado entre os dois. A postura de Mário tende à naturalização da violência, que vai contra a postura de estranhamento expressa pelo jovem periférico que, mesmo sendo visto como o inimigo, não estava em concordância com a violência. É como se a ação de adquirir um objeto letal significasse romper a principal barreira que até então evitava o conflito físico e real. Isto afeta a própria estrutura narrativa. No momento em que isso acontece, o narrador se cala, abandonando o texto literário naquele instante de perplexidade, ao saber que teria que sucumbir ainda mais ao jogo de antagonismos.

4.3 Travessia: o outro lado do tráfico

Em *Travessia*, conto que fecha a coletânea de *O sol na cabeça* (2018), vemos acontecer uma mudança de foco em relação ao tema, enquanto o conto *Rolézim* explora a relação dos jovens com o uso de drogas, nos deparamos agora com a política do tráfico.

Mais uma vez Geovani Martins consegue destoar as expectativas de seus leitores. O conto, ao invés de trazer um quadro estereotipado do que pensamos ser o traficante, revela a história dos contratempos que invadem a vida de Beto. A narrativa consegue assumir um tom

anedótico, visto que o protagonista revela ser o contrário do que se espera de um sujeito que trabalha na “boca”.

A narrativa inicia *in medias res*, ou seja, no início já nos deparamos com a confusão que se alojou na vida de Beto. É a partir da ordem do chefe do morro, que temos um painel exato do conflito que foi desencadeado a partir do “vacilo” cometido por Beto, que matou um usuário de drogas sem a aprovação do “dono do morro” e agora precisa livrar-se do corpo para que não sofra as consequências de seu ato.

A narrativa nos é apresentada através do olhar de um narrador que comenta e observa a situação de Beto. O conto vai nos apresentando um traficante atordoado, receoso, intimidado e perdido diante da situação problemática que se encontra:

Tudo porque o cara, depois de pegar o pó, fez o cumprimento lá da 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).

A missão consiste em, atendendo a ordem do chefe da boca, desovar o corpo sozinho. E é quando consegue comprar um Chevette, que será pago posteriormente, que ele inicia sua travessia, indo da cidade até o lixão. A partir daí as agruras que assolam a vida de Beto se intensificam; a preocupação com o seu destino, bem como a consciência pesada em relação ao ato praticado são algumas das chaves de humanidade que conseguimos avistar em relação ao personagem: ““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.” (MARTINS, 2018, p. 116).

Para Ginzburg (2013), existem quatro situações para um narrador que expõe episódios de violência, são elas:

- O narrador que se coloca à distância dos acontecimentos, e expõe os fatos de violência como se não tivesse neles nenhuma participação ativa
- [...]
- O narrador que é vítima de violência, e que sofreu uma situação traumática, e pode utilizar a linguagem para tentar configurar o que aconteceu consigo [...]
- O narrador que se constitui como agente da violência, e que concretiza situações de agressividade.
- O narrador que tem uma construção complexa, oscilando entre posições discursivas (por exemplo, primeira e terceira pessoa; ou entre dois personagens diferentes), sendo que pelo menos uma destas posições se

configura como uma vítima de violência (GINZBURG, 2013, grifos do autor, p. 31).

O que ficou claro até aqui, é que Martins (2018) cria narradores divergentes. Não só em Rolézim (o narrador é vítima de violência), Espiral (o narrador possui uma construção complexa, oscilando ente agente da violência e vítima da violência) e Travessia (o narrador se coloca a distância dos acontecimentos), mas também nos outros contos da coletânea, observamos pontos de vistas diferentes em relação ao foco da violência. Poderíamos considerar que todos convergem em algo: a complexidade de seus dilemas morais que não permite a simples referência de bom ou mau.

Em Travessia, o narrador que talvez mais se encaixe seja o “que se coloca à distância dos acontecimentos, e expõe os fatos de violência como se não tivesse neles nenhuma participação ativa” (GINZBURG, 2013, p. 31). Mesmo se enquadrando nesta configuração, Ginzburg (2013, p. 31) alerta que “A identificação do narrador não é o ponto de chegada da análise, mas o ponto de partida”. Como escolha técnica, Martins (2018) desenha um narrador que não participa de modo ativo nas ações violentas, apenas conta a história de Beto.

Ginzburg (2013, p. 32) esclarece que, nessas circunstâncias, “é relevante conhecer se o vocabulário adotado conota empatia, se ele se importa com o que está relatando; ou se tudo que apresenta expressa frieza e indiferença”.

O envolvimento do narrador com os fatos narrados em Travessia (2018) transmite a impressão de que ele se apieda da condição de Beto. Ele aparenta conhecer o jovem desde que era criança, é como se fosse alguém bem próximo a ele: “Mas não podia fazer nada, tinha que respeitar hierarquia, isso aprendeu desde menó” (MARTINS, 2018, p. 115). Percebemos que a visão que o narrador em 3ª pessoa tem em relação ao protagonista é extremamente empática, ele humaniza a figura do traficante, demonstrando que ele é um sujeito suscetível a erros, e que mesmo estando na posição de criminoso, merece o perdão. Para nos convencer disso, o narrador traça um elo entre o passado do personagem e o seu presente, demonstrando os caminhos que o levaram àquele momento, deixando em evidência os sonhos de quando ele era apenas um garoto:

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 foda, sabem mais da vida dos outros do que os versículos da Bíblia (MARTINS, 2018, p. 116).

Como se pode verificar pelo trecho acima, o tráfico não foi exatamente uma escolha simples feita por Beto, ele tampouco se orgulha das decisões e dos caminhos que optou ao longo da vida, mesmo tão jovem, é integrante de uma “boca”, e como ele mesmo revela, agora é também um assassino. Para Schollhammer (2013, p. 61):

Do ponto de vista dos jovens das camadas sociais mais baixas, o tráfico de drogas começava a representar uma opção de vida, não pelos motivos econômicos, mas muito mais por representar uma contestação de risco de uma realidade percebida como injusta. Desenvolvia-se em torno da ação delinquente uma cultura de reivindicação dessa contestação que resultava produtiva em associação vicária a esse risco e a luta sem causa, criando o fenômenos de abrangência cultural muito maior nas comunidades carentes, como o funk, o surfismo de trem e o arrastão.

O que fica claro, é que os jovens da periferia muitas vezes adentram o submundo do tráfico à procura de aceitação dentro das comunidades, a fim de serem valorizados e respeitados.

Paralelo a isso, temos também a questão econômica, que vem em segundo plano:

Beto ficava pensando: “Mais de um ano fechando na boca e num comprei porra nenhuma pra mim, muito mal aquela televisão e o meu Playstation. Bandido duro é foda. Foi o tempo que essa merda dava dinheiro, papo reto. Quando eu era menó, via os cara tudo de moto, comprando carro importado que nego roubava na pista. Agora é plantão de doze horas todo dia e, quando tu vai ver, tá duro, pegando quentinha fiado. Tomar no cu!” (MARTINS, 2018, p. 114).

O próprio Beto reconhece que o trabalho na “boca” não tem sido como o esperado, ao contrário disso, o perigo e a violência que rondam a vida de quem incide por essa estrada são mais certos. O “vacilo” cometido por ele afetou toda a hierarquia do crime, quando algo assim acontece não pode ficar impune, pois, de acordo com a “lei da favela”, esse é um exemplo ruim para os outros traficantes. Por isso, o chefe exige que o erro seja corrigido. Uma das frustrações de Beto é que nesse momento ele se viu sozinho e sem amigos:

Saiu pedindo o adianto pra geral que fechava com ele, mas ninguém queria se meter nesse caô. Uns arrumavam desculpa, outros já mandavam logo na lata: “Fez a merda, irmão. Segura tua bronca”. Beto ia ficando puto; na hora de pedir um salve porque tá sem maconha, de dar puxão no lança-perfume no

meio do baile, de pedir pra ficar portando uma pistola e tirar onda com as novinhas, geral é amigo. Na hora que tu precisa, é isso aí que tu tá vendo (MARTINS, 2018, p. 115).

Esse cenário torna explícito o poder que o tráfico possui dentro das favelas. O papel do chefe e dos traficantes que trabalham dentro desse espaço, a relação entre as drogas e o crime, bem como a dura realidade dos jovens que permeiam esse ambiente, às vezes, sem que tenham de fato escolhido este caminho, revelam que existe na favela estruturas de poder e “leis” que devem ser seguidas severamente. Martins (2018) constrói um universo que não respeita os estereótipos, ele rompe com o que consideramos ser o dia a dia de um traficante. Beto, ao contrário do que imaginamos, possui medo, preocupações, arrependimentos, e a violência parece ser o que rege toda a movimentação das peças que estão imersas nesse jogo perigoso da vida na favela. Ainda na visão de Schollhammer (2013, p. 85):

O tráfico de entorpecentes mantém seu domínio apenas garantido pelo poder econômico e usa a violência de modo pragmático e implacável: quem erra é morto com requintes de crueldade. A mesma consequência parece existir para os soldados de elite; a fim de cumprir o objetivo, procura-se a máxima eficiência e qualquer método se justifica. Entre esses dois extremos de violência, encontram-se os policiais corruptos, os cúmplices e as vítimas, ou seja, todos nós. Nossa relação com essa realidade parece depender apenas da decisão, de uma posição de consciência em que qualquer hesitação é suspeita.

Geovani Martins (2018) nos obriga a aderir ao dilema moral que nos é imposto. Se somos cúmplices dessa realidade, o autor nos coloca agora como cúmplices de Beto, o trajeto que ele faz até o lixão é compartilhado conosco, as aflições que assolam os pensamentos dele são também as nossas. Assim, o personagem Beto acaba sendo um sujeito imprevisível, pois acaba sublinhando uma estranheza ao invés de um reconhecimento no que diz respeito à figura do traficante.

Diante do exposto, podemos verificar que a diligência de humanizar o personagem é tão aguda por parte do narrador, que acaba desafiando o leitor a participar do conto de maneira mais ativa. Mesmo diante do crime, o leitor se vê numa espécie de torcida para que Beto consiga chegar ao lixão e realize sua missão. Chauí (2019, p. 94) considera que “as definições correntes possuem uma única finalidade: criminalizar as camadas populares, demonstrar que são perigosas e subversivas”. Nessa perspectiva da humanização, ao invés de aderirmos ao pensamento comum de criminalização, somos intimados a dar um voto de confiança ao

criminoso, somos forçados a nos desprender dos modelos de sociedade que temos como fixos e compreendermos que existe uma construção ética por trás dos personagens martinianos.

Nesse sentido, o escritor contemporâneo que usufrui da realidade como matéria-prima para sua composição literária, é atravessado pelo real, de maneira que não se alia facilmente a ele numa tentativa de capturá-lo de modo absoluto, tampouco se afasta dele drasticamente, pois, o que se espera é que a literatura contemporânea cause um impacto no presente que ecoe no futuro, sendo assim, subversiva no seu próprio fazer. Assim, o principal desafio desses escritores brasileiros contemporâneos é “falar sobre a realidade brasileira quando todos o fazem e, principalmente, como fazê-lo de modo diferente de modo que a linguagem literária faça uma diferença” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 56).

A percepção que temos é que Geovani Martins (2018), assim como os seus contemporâneos, trilham um caminho parecido, em que:

[...] a busca por um efeito literário ou estético, com força ética de transformação, de fato existe e se apresenta claramente na preocupação em colocar a realidade na ordem do dia. Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 57).

Conforme o que Schollhammer (2011) descreve como sendo o novo realismo, percebemos que Martins (2018) assume esse compromisso em seu livro, demonstrando que evidencia a realidade a partir de uma chave estética diferente das adotadas pela mídia, apresentando situações em que a violência, por mais que seja um dos tópicos de discussão, nos é apresentada livre de juízos e concepções alheias à integridade do indivíduo. Tanto aquele que pratica como aquele que é vítima da violência são explorados nas tramas de *O sol na cabeça* (2018) com um viés ético que busca refinar nossa visão do ser humano. O estudioso sugere que:

[...] a procura por novas formas de experiência estética se une à preocupação com o compromisso de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da realidade brasileira contemporânea. É claro que tal tendência procura demarcar seu espaço dentro de uma “sede” geral de “realidade”, que, com facilidade, se verifica igualmente nos meios de comunicação (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 57).

A unidade dramática do conto *Travessia* talvez ganhe maior destaque quando colocada diante das outras narrativas tecidas a partir da coletânea de contos como um todo. Mesmo possuindo enredos distintos, cada conto parece compor um todo, reunindo vozes múltiplas que convergem num mesmo tom, que questionam e fraturam a realidade social brasileira. Em *A história do Periquito e do Macaco* (2018), por exemplo, nos é revelada a situação de opressão que os moradores das favelas vivenciam, algo que foge totalmente ao desejo de compreensão por parte da classe média brasileira. O crime e a violência são narrados de uma outra perspectiva, a do “bandido”.

O contexto por trás do conto mostra a história e as transformações ocorridas na favela da Rocinha a partir da instalação da UPP- Unidade de Política Pacificadora, criada em 2013. O enredo conta a história de vingança do bandido Periquito da Rajada em direção a um policial (Cara de Macaco) que havia torturado Buiú, irmão de leite do Periquito, por ter sido pego “fumando na laje”. Antes de relatar a concretização da vingança, o narrador expõe de que forma as operações policiais afetam os moradores em geral da comunidade, sendo criminoso ou não, todos sofrem com as opressões vindas da polícia:

Bagulho aqui ficou doido, os polícia sufocando, invadindo casa, esculachando morador por qualquer bagulho. Tu tá ligado como eles é. Ainda mais com jornal tudo fechando com eles, tinha que ver. Os maluco achava pistola entocada, meia dúzia de radinho, pronto, já era primeira página, e vagabundo acreditando que eles ia acabar com o movimento. Tem que ser muito otário, papo reto. Pergunta lá quantos fuzil eles achou, quantas carga grande, quantos bandido quente eles prendeu. Eu fico de bobeira quando dou um rolé na pista e vejo que nego não sabe de nada que acontece aqui dentro (MARTINS, 2018, p. 37-38).

Mais uma vez, assim como no conto *Rolézim*, é possível vermos a hipocrisia que há por trás dos procedimentos de “defesa” da sociedade descritos no conto, assim como o ódio pela figura dos policiais e a revolta em relação aos “playboys” que saem impunes mesmo tendo atitudes similares às dos “bandidos”: “[...] O playboy tava levando maconha, pó, balinha, lançaperfume e o caralho na mochila [...] o pai do menó era juiz, desembargador, sei lá, um bagulho desses que deixa os polícia com o cu na mão” (MARTINS, 2018, p. 40).

A respeito disso, Siqueira (2021) adverte que:

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. [...] 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 (SIQUEIRA, 2021, p. 111-112).

Seguindo os rastros de Beto em sua travessia até o lixão, observamos que as marcas de humanidade do personagem crescem junto de sua jornada, os momentos de instabilidade na narrativa são cada vez mais intensos. Como, por exemplo, o momento em que o carro para de funcionar justamente numa área de milícia, que segundo o narrador é: “Pior raça que tem pra tu se meter nesse mundo [...], porque, além de ser ruim que nem o cão, ainda tem proteção da polícia” (MARTINS, 2018, p. 116). Essa tensão, logo é substituída por outra, pois mesmo estando nessa circunstância, recebeu ajuda de quem menos esperava, “a moral” dada pelos milicianos, arrumando o carro, fez com que as esperanças e o medo de Beto, por um breve momento passassem: “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).

A esperança é algo comum entre os moradores da periferia, mesmo diante de cenários adversos, eles tendem a manter uma perspectiva idealista da realidade. Não só Beto, mas também os outros personagens de Martins (2018) buscam olhar para o futuro com uma expectativa de melhora. Nutrir essa esperança é o que move esses personagens, o desejo de ser visto, de fazer a diferença, mesmo que apenas na sua realidade, é o que os fazem enfrentar a dura realidade da favela. Nessa insistência de alcançar a realização pessoal, de orgulhar suas mães, é que alguns acabam trilhando um caminho mais conturbado, como o experienciado por Beto, que agora se vê em face do perigo de ser punido por suas atitudes, que não estão de acordo com o que o tráfico espera.

Ao chegar no lixão para se livrar do corpo, recorda-se da lição principal que aprendeu na favela: “Sempre tem alguém olhando [...] vacilão roda sempre uma hora ou outra” (MARTINS, 2018, p. 118). Mesmo tendo ciência de que tinha cometido um “vacilo”, Beto cumpriu a missão que lhe foi imposta, conseguiu realizar sua travessia, a esperança é que possa

retomar sua vida normalmente, que seja perdoado. Essa intenção é sugerida pelo próprio narrador em 3ª pessoa, o anseio dele é que Beto seja absolvido de suas transgressões: “Agora é voltar pra casa, retomar a confiança da rapaziada lá da boca. Mostrar que o bagulho aconteceu mas é passado, que ninguém é perfeito nessa merda e que geral pode perder a cabeça de uma hora pra outra” (MARTINS, 2018, p. 118).

Ao chegar ao morro, Beto percebe que não é mais bem-vindo, foi expulso, pois: “[...] morro não é lugar pra moleque emocionado que num sabe a resposta de portar uma arma”. O enxerto a seguir demonstra o aspecto emotivo que finaliza não só o conto, mas a experiência contística elaborada por Martins em *O sol na cabeça* (2018):

Essa porra é foda, o cara que é cria nunca imagina que vai ter que ralar assim de onde nasceu, com geral comentando que saiu saindo porque caiu na vacilação. Beto deu meia-volta e foi andando; se atirassem pelas costas, fodase, não fazia diferença. Não tinha ideia de onde ia dormir quando tivesse na pista. Ninguém aplicou. 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. Ia olhando pros becos e lembrando de umas paradas da antiga, momentos com os amigos de infância, as festas de aniversário, o dia de Cosmo, sempre correndo para cima e pra baixo, brincando de Bob Teco, matando ratos com a atiradeira. Lembrou dos sonhos que tinha quando era moleque, do que imaginava que seria sua vida, no começo nunca que pensava em fechar na boca. Queria era ser jogador de futebol, piloto de avião, técnico em informática. Agora, enquanto desce a ladeira pra chegar na saída do morro, só consegue pensar que tudo vai ser muito diferente (MARTINS, 2018, p. 119).

A infância, uma das principais abordagens de Martins (2018) ao falar sobre a violência, aparece aqui sob uma perspectiva melancólica. Afinal, pode uma criança prever o futuro que lhe espera? O tráfico, as drogas, a violência, em nenhum momento são explorados pelo autor com ausência de significado. A reflexão de Beto acentua a humanidade que existe no corpo do traficante e do bandido simbolizados no conto. O apelo que Martins (2018) faz em favor dos seus personagens não significa que ele negue a problemática das drogas ou da violência, pelo contrário, a construção de um narrador que se compadece com o que é descrito, contagia o leitor a perceber o outro lado da situação, a ouvir a história que comumente não nos é contada.

Os pensamentos, as lembranças e o arrependimento de Beto nos sugerem que existe sim uma censura do próprio personagem em relação às suas práticas. Existe um compromisso explícito do autor em alertar o seu leitor quanto às consequências do crime e do uso de drogas na vida dos seus personagens. O texto de Martins (2018) nos proporciona mais perguntas do que respostas, as histórias não são sobre bem ou mal, são sobre uma realidade que é emergente,

ou seja, a construção narrativa, bem como as estratégias usadas para narrar as histórias, permitem ao leitor uma participação ativa e criativa nos enredos apresentados. Beto, nesse sentido, merecia ou não o fim que teve? Esse é apenas um dos exemplos da função moral que o leitor de Martins (2018) possui em relação à sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da obra *O sol na cabeça* nos possibilitou analisar de que forma a representação da violência tem sido elaborada na literatura brasileira contemporânea de modo geral. O livro de contos explora principalmente a violência urbana, atrelada muitas vezes ao tráfico, ao preconceito e à opressão policial, ou seja, a obra explora diversas possibilidades de representação da violência. Como discutimos, o que observamos na escrita de Martins é uma violência que, em certa medida, se afasta da banalização ou da continuidade de estereótipos que são comumente ligados às classes marginalizadas. A partir do aporte teórico selecionado, advindos tanto da área de literatura quanto de outras esferas do conhecimento, foi possível estabelecer uma reflexão em torno da representação literária, bem como a respeito da violência em algumas de suas camadas. Dado os objetivos desta pesquisa, não abrangemos de maneira extensa tais temas, apresentamos um recorte geral a fim de viabilizar a compreensão mais substancial desses conceitos.

O livro de contos de Martins (2018) pode também ser comparado e estabelecer um paralelo com outras obras de escritores contemporâneos. Nesse sentido, é possível notar que existem pontos de convergência entre ele e a literatura brasileira contemporânea que exploram a violência como tônica principal de suas tramas. Os modos de narrar, a escolha por textos e personagens fragmentários, narradores descentrados, que em alguns contos atuam como agentes da violência, em outros momentos são vítimas, e na maioria das vezes oscilam entre essas duas formas de afinidade com o fenômeno social da violência, principalmente no espaço urbano, mas que, de modo algum, encaram a violência com naturalidade. Esses são alguns exemplos do que encontramos como possibilidades de representação da violência nas narrativas martinianas, tudo isso está estritamente relacionado com as narrativas brasileiras contemporâneas como um todo.

A partir da análise crítica dos contos selecionados: *Rolézim*, *Espiral* e *Travessia*, constatamos que Martins, ao fazer uso de seu próprio mundo e vivências, consegue construir uma nova dicção para o que entendemos como o real. Os textos presentes em *O sol na cabeça* (2018), portanto, enfrentam o desafio de transpor a realidade para além do contexto predominante, visto que:

Numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à “realidade”, seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da “vida como ela é”, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra

expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático. Esse desafio deve, por um lado, se desvencilhar da proliferação mimética visível nas coberturas presenciais da mídia, e, por outro, deve se diferenciar do uso de técnicas de coque e do escândalo, já muito instrumentalizadas pela indústria midiática [...] (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 57-58).

Para isso, o autor faz uso de técnicas e desenvolve estéticas que revelam um trabalho consciente com o discurso, mesmo abordando temas sensíveis, ele revela uma sutileza na forma de narrar. Nada no texto de Martins (2018) é vazio de significado, seus personagens, ao romperem com o discurso midiático, revelam novas possibilidades de encarar o submundo do tráfico, bem como a violência que está presente na maioria das relações estabelecidas entre os moradores da periferia.

O sol na cabeça (2018) não se constrói em forma de espetáculo, existe, pois, uma ruptura com padrões já conhecidos e assimilados pela cultura brasileira atual. Os dilemas apresentados nos contos incitam o leitor a fazer parte de um projeto que rompe com as visões preconceituosas que surgem em direção ao sujeito periférico, abrindo espaço para uma crítica social que pretende ressimbolizar a realidade por meio da ficção.

Geovani Martins constantemente explora a cidade como cenário para as ações de suas personagens. Assim, observamos que existe uma experiência de movência pelas vias urbanas que rege a percepção da favela tanto dos narradores quanto dos leitores, pois é a partir do olhar individual dos protagonistas e narradores que somos apresentados ao emaranhado de histórias que se misturam num jogo labiríntico e poético que compõem *O sol na cabeça* (2018).

Em *Rolézim* fica evidente como o espaço citadino repercute na construção da identidade e das decisões dos personagens. O protagonista do conto expressa um desejo latente de retornar para a periferia, pois um simples passeio pela praia se torna algo perigoso quando realizado por indivíduos que são, de certa maneira, rejeitados pelos que não vivem na favela. A violência aparece como o fio condutor que rege o percurso não só do protagonista de *Rolézim*, mas da maioria dos contos, demonstrando que para eles a ameaça não está necessariamente dentro do ambiente periférico, pois são constantemente subjugados por viverem onde vivem. O tom dado aos contos revela ainda que a linguagem da violência atua como uma forma de ocultar e ao mesmo tempo revelar o real. Para Schollhammer (2011, p. 73): “A representação nos guarda e nos protege contra o real e sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento e morte) e, num mesmo golpe, indica e aponta para o real, na recriação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos”.

As escolhas estéticas de Martins (2018), como vimos, expressam uma preocupação com esses pontos cruciais de afastamento e conciliação com a realidade exterior. Ao trazer personagens que não naturalizam a violência tanto sofrida como a praticada (*Espiral*), reafirma, de acordo com Ginzburg (2013) o papel da literatura. Segundo ele:

A leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. Se estamos habituados a ver coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção [...] O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante (GINZBURG, 2013, p. 24).

Talvez esta seja uma das principais características da obra de contos de Martins (2018), por não repetir padrões de representação da violência, os contos conseguem atuar como potências transformadoras. *Travessia*, por exemplo, ao mostrar o outro lado do tráfico, traz também uma perspectiva didática, que é constante também nos outros contos, que o envolvimento com as drogas e com o tráfico traz consequências graves. Além disso, existe na escrita de Martins (2018) uma preocupação em justificar a atitude de seus personagens, numa tentativa de humanizá-los, de colocá-los de igual para igual, como indivíduos falhos. Vemos repetidamente os narradores, de forma até melancólica, pensarem nos caminhos que os levaram até o ponto de impacto que se encontram.

O pesar, a tristeza, o trauma e o arrependimento são sentimentos comuns para aqueles que vivenciaram um passado doloroso e não possuem expectativa de um futuro de paz. Apesar disso, mesmo diante de um contexto grave como o da violência, os personagens não perdem a esperança e o desejo de transformação e recomeço, por isso a dificuldade de enquadramento numa única analogia. Existe para os personagens martinianos uma possibilidade de remissão frente ao contexto que habitam. De uma certa forma, não encontramos vítimas ou culpados nas narrativas de Martins (2018), os personagens compõem uma teia multifacetada e ambivalente que não enrijece o olhar do leitor.

Por fim, a escrita de Martins (2018) se assemelha à voz de outros autores ditos marginais, que por meio de suas representações da violência conseguem articular uma experiência de resistência em meio à errância e ao conflito vivenciado na contemporaneidade, situações que atingem com maior impacto sujeitos que se distanciam da centralidade social e incorporam as margens.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Terça-feira Gorda**. In: Contos completos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. 2. ed. Tradução de José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARAÚJO, Carla. As marcas da violência na constituição da identidade de jovens da periferia. **Educação e Pesquisa, São Paulo**, v. 27, n. 1, p. 141-160. 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ep/a/BSzF5kNjfrQTLGfdRg8tvLK/?lang=pt>> Acesso em: 08 ago. 2021.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. A poética clássica. São Paulo: Cultrix, 2014.
- AUERBACH, Eric. A cicatriz de Ulisses. In: **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 1-20.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDO, Gustavo. **O conceito de literatura**. JOBIM, José Luís (org). Introdução aos termos literários. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 135-169.
- BOSI, A. **Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo**. In: O Conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 2015. p.7-27.
- BOTTON, André Natã Mello. A contemporaneidade de Carolina Maria de Jesus. In: LOURENÇO, Camila Morgana; MARKENDORF, Marcio (org.). **A contemporânea literatura brasileira: poéticas do século XXI em debate**. Florianópolis: Literatual/UFSC, 2020. P. 9-26. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/208922>>. Acesso em: 8 out. 2020.
- _____. A representação da favela nos contos de *O sol na cabeça*, de Geovani Martins. São Paulo: **Abralic**, p. 3896-3909, 2018. Disponível em: <2018_1547745521.pdf (abralic.org.br)> . Acesso em: 8 out. 2020.
- BUARQUE, Chico. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUTLER, Judith, **A força da não violência**: um vínculo ético-político. São Paulo: Boitempo, 2021.

CALEGARI, Lizandro Carlos. Uma estética fragmentária: a perspectiva crítica em “Zero” e a organização da linguagem literária. Interdisciplinar: **Revista de Estudos em Língua e Literatura**, v. 13, p. 165-175, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1174>>. Acesso em: 14 out. 2020.

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: _____ et al. A personagem de ficção. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CONSTRUINDO PONTES: Uma investigação sobre saúde mental, violência e resiliência na Maré. Rio de Janeiro: **Redes da Maré**, 2021. Disponível em: <https://www.redesdamare.org.br/br/publicacoes>. Acesso em: 15 jul. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Uma voz ao sol**: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, v. 20, p. 33-77. jul/ago 2002. In: FRANCONI, Rodolfo A. Da representação à representatividade: Quem legitima? Agenda problemática inicial. In: Velloso, Luiz Roberto; MOREIRA, Maria Eunice. Questões de crítica e historiografia. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

DE ASSIS, Emanuel Cesar Pires; DA SILVA, Keury Caroline Pereira. FIGURAÇÕES DA PERIFERIA EM CAPÃO PECADO, DE FERRÉZ. **Revista Interfaces**, v. 11, n. 03, p. 52-65, 2020. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6420>. Acesso: 10 jul. 2021.

EBLE, Laeticia Jensen. Confrontação dos espaços e resistência na literatura marginal/periférica. In: DALCASTAGNÈ, Regina; Tennina, Lucía (Org.). **Literatura e Periferias**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2019, p. 39-54.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FONSECA, Rubem. **O Cobrador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhe. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FRANCONI, Rodolfo A. **Da representação à representatividade**: Quem legitima? Agenda problemática inicial. In: Velloso, Luiz Roberto; MOREIRA, Maria Eunice. Questões de crítica e historiografia. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

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

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2013.

_____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012a.

_____. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012b. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em: 12 out. 2020.

_____. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras**, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-44, jan./dez. 1999. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12080/7484>>. Acesso em: 12 out. 2020.

GOMES, Wilson. **Precisamos falar sobre o “lugar de fala”**. Revista Cult, 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/precisamos-falar-sobre-o-lugar-de-fala/>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

GRILLO, José Geraldo Costa. A ira de Aquiles e as sensibilidades à violência na Grécia Antiga. **História: Questões & Debates**, [S.l.], dec. 2008. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/15293/10284>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

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.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Coleção Contrastes e Confrontos. 1960.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. Implicações da brasilidade. **FLOEMA** – caderno de teoria e história literária. Ano II, n. 2 V, out. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1648>>. Acesso em 03 set. 2020.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARTINS, Geovani. Geovani Martins: como a favela me fez escritor. **Revista Época**. 2018. Disponível em: <<https://epoca.oglobo.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martinscomo-favela-me-fez-escritor.html>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

_____. **O próximo jogo/ Mundo grande**. Programa convida. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/geovani-martins/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

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

MICHAUD, Yves. **A violência**. Tradução Laymert G. dos Santos. São Paulo: Ática, 1989

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano. In: DALCASTAGNÈ, Regina; Tennina, Lucía (Org.). **Literatura e Periferias**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2019, p. 15-38.

_____. **“Literatura Marginal”**: Os escritores da periferia entram em cena. 2006. 197 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_e26964319e842ebf6fc60bcd30ef85e> Acesso em: 10 jul. 2021.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. Editora Companhia das Letras, 1989.

Organização Mundial da Saúde. Relatório mundial sobre violência e saúde. Genebra: WHO, 2002.

PAZ, Octávio. **A tradição da ruptura**. In: Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 39, p. 37-55, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127333003>. Acesso em: 14 jun. 2021.

_____. **As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea**. Crítica Marxista. Campinas, n.21. 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/1303728/As_vozes_da_viol%C3%A2ncia_na_cultura_brasileira_contempor%C3%A2nea>. Acesso em: 12 jun. 2020.

_____. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? **Novos Rumos**, n. 35, p. 54-64, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/1303726/Fic%C3%A7%C3%A3o_brasileira_contempor%C3%A2nea_assimila%C3%A7%C3%A3o_ou_resist%C3%A2ncia. Acesso em: 23 fev. 2021.

PIMENTEL, Davi Andrade. O sol na cabeça, de Geovani Martins: a literatura do morro. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. V. 29, n. 2, p. 252-273, jun. 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/15771/1125613224>. Acesso em: 14 jun. 2021.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Lafonte, 2017.

RIBEIRO, Djamília. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ROCHA, João. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: A "dialética da marginalidade". **Letras**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 23-70. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>>. Acesso em: 09 nov. 2020.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n.39, jan./jun. p. 129-148. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/dSzWFLKdDkmP3qmScLPJbHD/?lang=pt>>. Acesso: 10 jul. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/abstract/?lang=pt>> Acesso em: 17 fev. 2022.

_____. Literatura e trauma. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 135–153, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millor Fernandes. Porto ALEGRE, L&PM, 1980.

SIQUEIRA, Evandro Batista. **FIGURAÇÕES DO ESPAÇO URBANO EM O SOL NA CABEÇA, DE GEOVANI MARTINS**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 124. 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37271>> Acesso em: 03 jan. 2022.
SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Édipo rei. Édipo em Colono. Antígona. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ZALUAR, Alba. **Da revolta ao crime S.A.** São Paulo: Moderna, 1996.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014.