



O sol na cabeça, de Geovani Martins: a literatura do morro

Geovani Martins's The Sun on My Head: The Slum's Literature

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

davi_a_pimentel@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

Resumo: Este artigo analisa o livro *O sol na cabeça*, de Geovani Martins, a partir da renovada perspectiva temática sobre o morro – a favela – efetuada pelo escritor ao abandonar a visão estereotipada do favelado que por muito tempo esteve presente na literatura brasileira. Em seu projeto de escrita, Martins se apropria da oralidade dos moradores do morro para desconstruir e descentrar a palavra literária, inserindo-a em uma nova sintaxe, única e inaugural, que, conseqüentemente, exige do leitor um novo pacto de leitura, mais agressivo e participativo. Com base nesse pacto de leitura, este artigo será dividido em três momentos: o estudo do descentramento da palavra literária, a diferença entre sociedade e comunidade e, por último, a questão do outro enquanto diferença, e não semelhança.

Palavras-chave: literatura do morro; sociedade periférica; Geovani Martins.

Abstract: This paper analyzes Geovani Martins's work *The sun on my head*, from a renewed thematic perspective on the slum – the so called favela – performed by the writer when leaving aside a stereotyped view of the slum-dweller that for a long time has been part of Brazilian literature. On his writing project, Martins takes possession of the slum-dweller's speech in order to break down and decentralize the literary word, inserting it in a new syntax, unique and inaugural, that, consequently, demands a new reading pact from the reader. A more aggressive and participative pact. Based on this reading pact, the paper is divided into three moments: the study of the literary word decentralization, the difference between society and community and, at last, the issue of the other as difference, not as similarity.

Keywords: slum's literature; peripheral society; Geovani Martins.

A poesia
quando chega
 não respeita nada.
Nem pai nem mãe.
 Quando ela chega
de qualquer de seus abismos
desconhece o Estado e a Sociedade Civil
infringe o Código de Águas
 relincha
como puta
 nova
 em frente ao Palácio da Alvorada.

E só depois
reconsidera: beija
 nos olhos os que ganham mal
 embala no colo
 os que têm sede de felicidade
 e de justiça

E promete incendiar o país
 (Ferreira Gullar, "Subversiva")

1 Tu tá ligado?

No texto “Anotações sobre Kafka”, presente no livro *Prismas: crítica cultural e sociedade*, Theodor Adorno, ao se referir à estrutura narrativa dos textos kafkianos, escreve: “Ele [Kafka] exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado, agredindo-o e sugerindo que de sua correta compreensão depende muito mais que apenas o equilíbrio espiritual: é uma questão de vida ou morte” (ADORNO, 1998, p. 241). De acordo com o filósofo, a narrativa de Kafka instaura uma nova perspectiva de leitura, na qual não há mais espaço para a contemplação, mas sim para o *salto*. É preciso saltar em direção ao estranho tornado natural em Kafka para que o leitor possa vir a compreender a sua obra, embora o salto não lhe garanta a totalidade da obra kafkiana: “Cada frase diz: ‘interprete-me’; e nenhuma frase tolera a interpretação” (ADORNO, 1998, p. 241). É fundamental, então, aceitar a prerrogativa: viver, mas não ler, ou morrer, e saltar: “Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção” (ADORNO, 1998, p. 241). Ao *morrer-saltar*, o leitor aceita participar do jogo kafkiano, não mais como um

leitor comum, ordinário e contemplativo, mas como um leitor participante e atuante, cuja proximidade física com o todo narrado é o que permite a existência da estrutura narrativa dos textos de Kafka.

Esse *pacto de leitura*, aludido por Adorno em seu texto sobre Kafka, pode muito bem ser direcionado ao livro de estreia de Geovani Martins: *O sol na cabeça* – um livro de contos. Entretanto, é importante dizer que a relação aqui estabelecida entre Kafka e Martins se concentra apenas no que se refere ao movimento necessário do *salto* dado pelo leitor à obra e à estrutura narrativa que exige a proximidade física, e não à configuração temática das duas obras, apesar de que em determinados momentos elas cheguem a se tocar através do recurso à palavra crua, objetiva e sem floreios, bem como na questão da hierarquia e da divisão de classes. Se em Kafka temos os representantes da lei e os demais personagens em uma relação abusiva de poder, em Martins temos os policiais e os moradores das favelas: “Esses polícia é tudo covarde mermo, dando baque no feriado, com geral na rua, em tempo de acertar uma criança” (MARTINS, 2018, p. 12). Ao apresentar de modo cru, sem atenuações, o falar próprio dos moradores das favelas do Rio de Janeiro, Martins¹ opera uma radicalização na linguagem e um descentramento da gramática normativa dada como correta e culta – um trabalho de linguagem iniciado por seus predecessores, como, por exemplo, Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins. Com isso, 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.

¹ O escritor Geovani Martins é morador da Favela do Vidigal, o que lhe permitiu uma imersão total no *modus operandi* do morro e a possibilidade estética de escrever sobre o morro dentro do morro, jamais fora dos seus limites.

Essas duas formas de ver o morro têm em comum um *estar fora*, nunca dentro, em termos de vivência. O olhar é sempre de quem permanece do lado de fora, daquele que não mora na favela, muito menos sabe o dia a dia do morro e nem sente na pele, de modo não metafórico, os contrastes diários do viver entre a pista e a boca de compra e venda de drogas:

É foda sair do beco, dividindo com canos e mais canos o espaço da escada, atravessar valas abertas, [...] ver seus amigos de infância portando armas de guerra, pra depois de quinze minutos estar de frente pra um condomínio, [...] e então assistir adolescentes fazendo aulas particulares de tênis. É tudo muito próximo e muito distante. E, quanto mais crescemos, maiores se tornam os muros. (MARTINS, 2018, p. 18).

Esse *olhar de fora* não se circunscreve apenas a determinados escritores, há também o caso de alguns editores e diretores de cinema que buscaram, e continuam ainda a buscar, polir o falar e o olhar do morador da favela, como nos lembra João Cezar de Castro Rocha, em seu artigo “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”, no qual nos relata “o processo de depuração estilística” do coordenador editorial do livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, em 1960; e a “infantilização da violência” presente no filme *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles e Katia Lund, baseado no livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins:

Qual é o objetivo dessa infantilização crescente do foco narrativo dos protagonistas? Não será uma forma de fazer com que os problemas associados ao narcotráfico sejam deixados à margem e, assim, reencontremos a ‘humanidade’ das relações ‘mesmo’ numa favela? Tal infantilização termina por criar uma favela abstrata, descontextualizada, como se sua vista privilegiada não passasse de um elemento de valorização imobiliária e todos os barracos fossem apartamentos de cobertura. (ROCHA, 2004, p. 169-170).

Em diálogo com Rocha, podemos afirmar que as duas perspectivas tradicionais da visão sobre o morro apontadas acima, em termos estéticos, tendem a fracassar, pois acabam por tornar caricatos os seus personagens, dando-lhes ares de seres idealizados demais ou de menos, sempre ultrapassando o limite entre uma representação coerente e estereotipada.

Além da *não vivência*, que prejudica de certa forma a perspectiva dada ao morro, a história narrada, com todos os seus contrastes e particularidades, não é acompanhada pela estrutura narrativa. Ou seja, a estrutura do texto não se apropria do que é narrado, como se o texto sempre se mantivesse *estranho* ao que ele próprio apresenta, “porque uma temática só se torna realmente existente em termos estéticos quando ela é assimilada totalmente à organização e à estrutura da obra” (ROSENFELD, 1994, p. 44-45).

Desse modo, a estrutura textual se mantém intacta, pois o narrado não consegue desestabilizar o corpo discursivo que pretende sustentá-lo, como se houvesse uma duplicação do *olhar de fora*: o escritor que se mantém do lado de fora ao narrar, uma vez que não pertence ao que está sendo narrado; o narrador que, igualmente ao escritor, se mantém também do lado de fora, narrando o que observa sem entrar em contato mais íntimo com os seus personagens e a narrativa que se mantém afastada do que é narrado por um muro que não deixa de modo algum o narrado atingir a sua estrutura textual. O *olhar de fora* acaba por transformar o mundo do morro em um mundo distante, abstrato, quase alegórico, para o qual o leitor não precisa *saltar*, podendo permanecer do lado de fora, contemplando o que lhe é apresentado. Se, por um lado, o ângulo de visão nas duas maneiras tradicionais de ver o morro parte ainda daquele que o observa de fora, em *O sol na cabeça*, por outro lado, o foco do observador muda de direção, não mais de fora para dentro, mas de dentro para cada vez mais dentro. Com Geovani Martins, há um desvio violento do olhar, pois o muro entre o narrador, o que é narrado e a estrutura narrativa é implodido, o que permite à estrutura narrativa assimilar de modo vertiginoso a temática complexa de um morro visto de dentro do próprio morro: “Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo. [...] O que não dava era pra ficar fritando dentro de casa. Calote pra nós é lixo, tu tá ligado, o desenrolo é forte” (MARTINS, 2018, p. 9). O jovem escritor não apenas torna complexo e ambíguo o foco narrativo, que, segundo Rocha, é uma das principais características do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, como, sobretudo, segue um caminho mais radical, esgarçando a estrutura normativa da língua portuguesa para nela incorporar o dialeto próprio do favelado carioca.

A partir do fragmento acima destacado do conto “Rolézim”, de *O sol na cabeça*, podemos constatar que a estrutura de sua narrativa cede à oralidade

imposta pelo seu narrador em primeira pessoa, um rapaz que, juntamente com o seu bonde,² parte em direção à praia da Zona Sul carioca e de lá, após curtir a marola provocada pela maconha em mergulhos constantes no mar, sai em disparada, fugindo de policiais que estavam fazendo uma batida na praia em repressão aos constantes arrastões que estavam acontecendo na época: “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. [...] Não pensei duas vez, larguei o chinelo lá mermo e saí voando” (MARTINS, 2018, p. 15). Já de antemão, o leitor, da pista ou do morro, experiencia uma drástica mudança do olhar direcionado ao cotidiano dos favelados, uma vez que o narrador, legítimo morador do morro, abre mão imediatamente de dois modelos tradicionais: o primeiro, a *tipificação* imposta há tempos por escritores não favelados, que permaneciam em seguridade do lado de fora da favela; e o segundo, os *cacoetes prosódicos* que reforçam certos estereótipos que tiram do personagem do morro a sua existência enquanto *ser*, enquanto *ser* possível de existir na realidade empírica na qual vivemos. O primeiro e mais contundente estereótipo revogado por Martins é o do *neguinho* que habita a favela. Em nenhum momento dos treze contos que constituem o livro *O sol na cabeça*, os personagens são marcados por sua cor – essa indefinição faz com que o habitante do morro seja qualquer um de nós, que aquele que narra pode tanto ser branco, ruivo, pardo, negro ou caboclo, tornando a favela ficcional muito mais plural e diversa e, conseqüentemente, mais de acordo com a *favela real* com a qual nos deparamos cotidianamente através dos meios midiáticos e/ou pessoalmente. A contribuição de Martins à literatura brasileira está exatamente na não mediação entre a favela, o narrador e o leitor; ou melhor, está na retirada de qualquer vínculo estereotipado que por muito tempo maquiou o real panorama do morro e de seus moradores na escrita ficcional brasileira:

Papo reto, eu não entendo pra que que nego usa droga pra ficar oprimido, batendo neurose com tudo. Que nem no dia que tava eu e o Poca Telha queimando um na laje da tia. Do nada brotou o Mano de Cinco com mais dois paraíba que tinha acabado de chegar da terrinha. Caralho, menó... Se derramaram legal, uma linha atrás da outra, os

² Para os leitores não familiarizados com o dialeto do morro, a palavra *bonde* pode significar um grupo de amigos ou de colegas ou de pessoas que se reúnem por meio de um objetivo em comum.

paraíba ficou tudo como, com uns olho desse tamanho, se mordendo todo. Aí um dos pancados já começou ouvir barulho onde não tinha e nós rindo à vera. O Mano de Cinco, que é mó piada também, deu trela, cismou que era os polícia entocado na laje ali do lado, preparando pra dar o bote neles. Mano, os pará peidou na hora, saíram voado, descendo a laje. Foi muito engraçado! Eles andando lá embaixo na rua, tudo escaldado, se escondendo nos muro, com medo dos polícia brotar. (MARTINS, 2018, p. 11).

Em seu projeto de dar voz à favela, de fazê-la se expressar do modo que mais a represente, uma voz da própria cria do morro, como se expressa o narrador do conto “Rolézim” ao se referir ao seu bonde e à grande maioria dos moradores que encontram na favela um lugar de moradia, de diversão e de trabalho, o recurso à oralidade se faz urgente no livro de Martins. Não há dúvidas de que nem todos os moradores do morro se expressam como o narrador do conto mencionado, não seríamos tão ingênuos, até porque a favela é um espaço diverso e plural. Todavia, o *falar normativo*, que também faz parte da vivência do morador do morro, não é uma característica particular da favela, muito menos uma característica daqueles que habitam a pista, o espaço fora do morro. A linguagem normativa, como sabemos através dos estudos linguísticos de Saussure, é uma estratégia que pretende estabelecer uma única regra correta do falar e do escrever, um modo instituído socialmente para que as engrenagens sociais possam fluir com mais rendimento, não à toa somos desde tenra idade alfabetizados para que possamos estar aptos a lidar com essa linguagem na sociedade na qual somos inseridos. Em contrapartida, a linguagem formal acabou por se transformar em um instrumento dentre tantos outros que utilizamos em nosso dia a dia, “porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso, nela os seres falam como valores, assumem a aparência estável de objetos existentes um por um” (BLANCHOT, 1987, p. 33). Porém, com o tempo, a linguagem normativa, com sua gramática baseada em leis praticamente imutáveis, perdeu, como boa parte dos instrumentos com fins determinados, o aspecto de vitalidade e de transformação que as linguagens não normativas possuem, como, por exemplo: as acomodações e as construções constantes que observamos no falar próprio do morador do morro ou no falar bairrista da Zona Sul carioca ou na fala dos moradores do interior do Rio de Janeiro.

A linguagem não normativa está a todo momento mudando, assumindo, modificando e intensificando certas particularidades linguísticas que a tornam um animal vivo e arisco, que por nada se deixa domar, daí provém a sua beleza rebelde – beleza que Martins nos dá mostras no conto “Rolézim”. Uma beleza que, por vezes, nos agride, pois nem sempre estamos aptos a decodificar os signos linguísticos apresentados pelo escritor.³ Especificamente na leitura do conto “Rolézim”, algo sempre nos escapa. Lidamos, como na poesia, com algo que nos ultrapassa e que nos tira a certeza das coisas, com a possibilidade do que *pode ser* e não do que é. Estamos constantemente à beira do incompreensível: “Mó parada, né não, menó?” (MARTINS, 2018, p. 12). Por isso, antes da primeira linha do conto, é preciso assumir o risco: saltar ou não, viver ou morrer? Ao saltarmos, assumimos também a exigência da narrativa que é a proximidade física, violenta, que nos deixa lado a lado com o narrador: o que ele vê, nós também vemos; dividimos com ele o mesmo beco; o perigo que sente ao estar frente a frente com a polícia também sentimos e fugimos lado a lado até o fim da narrativa. O *salto* também permite ao conto começar, pois, sem a participação do leitor, todo e qualquer início malograria. É indispensável o *pacto* entre o leitor e o narrador, uma vez que a existência de um depende da existência do outro, como ocorre nas narrativas de Kafka, quando, por exemplo, a metamorfose de Gregor só pode ganhar realidade ficcional na presença de um leitor. No pacto firmado com o narrador de “Rolézim”, nos metamorfoseamos em um de seus companheiros do bonde:

Antigamente vagabundo fumava até na folha de caderno, no papel de pão. Agora é essa memeia. Ganhei pro calçadão e estourei a boa: arrumei foi uma da vermelha. Tu tá ligado que se apertar no talento dá até pra cortar no meio e fazer duas. Os menó ficaram de bobeira comigo. (MARTINS, 2018, p. 13).

À medida que a leitura de *O sol na cabeça* avança, a exigência da proximidade física entre leitor e narrador se intensifica cada vez mais até

³ Essa dificuldade de compreensão parte, claro, do lugar de fala do leitor, no qual me incluo, não familiarizado com os códigos linguísticos do dialeto da favela apresentados por Martins. Essa dificuldade pode e deve ser revista quando da análise de leitores e pesquisadores que habitam a favela ou que conhecem esses códigos e que, por essa razão, estão familiarizados com eles.

o ponto de sermos nós o interlocutor do narrador. Não somos mais um dos seus amigos do bonde, mas aquele com quem o narrador trava uma conversa *olho no olho*: “Melhor coisa que tu fez, meu mano, sem neurose, foi ter se adiantado lá pro Ceará naquela época, papo reto. Bagulho ficou doido, os polícia sufocando, invadindo casa, esculachando morador por qualquer bagulho. Tu tá ligado como eles é” (MARTINS, 2018, p. 37). Em “A história do Periquito e do Macaco”, o narrador nos relata, a nós que acabamos de retornar ao morro, a invasão das UPPs na Rocinha e como, a partir desse elemento estranho introduzido na favela, ficou difícil comprar maconha de qualidade, só lhes restando “essa maconha velha, seca, esse chá de burro do caralho que a gente tá fumando agora” (MARTINS, 2018, p. 39). Nesse diálogo, a intercalação constante do pronome pessoal “tu” confirma não apenas a aproximação, como, sobretudo, a intimidade do narrador com o leitor – tornamo-nos, assim, *manos* do narrador, a quem ele relatará um episódio ocorrido na favela. Esse episódio apresenta as leis do morro e a hierarquia vigente que comanda essa sociedade periférica, que faz fronteira com a sociedade da pista. O diálogo entre leitor e narrador, à primeira vista, não é uma novidade na literatura brasileira, tendo como melhor exemplo os textos de Machado de Assis, o introdutor do conto moderno no Brasil. Contudo, quando o narrador machadiano se dirige ao leitor, há todo um jogo especialíssimo de palavras que nos deixa à vontade, permitindo a nossa escolha: podemos participar ou não do que está sendo narrado.

Outra característica do narrador machadiano é a não presentificação dos acontecimentos: ou o que é narrado aconteceu a um terceiro, é o ouvir dizer, ou o que é narrado teve como testemunha o narrador, mas em um momento anterior ao presente da enunciação. E cabe destacar 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. No *tête-à-tête* entre o narrador e nós, a linguagem, devido à proximidade inevitável, se adensa continuamente. A estrutura narrativa do conto “A história do Periquito e do Macaco” se abre às mudanças exigidas pelo falar próprio do morro, a sintaxe normativa sofre uma violência genuína quando se entrega aos neologismos (“berimbolar”,

“benga”, “menó”) e às gírias (“vapor”, “entocar”, “pipoco”, “no sapatinho”, “magoava”), tendo que se desconstruir e se reconstruir em uma nova sintaxe: “Toda hora os polícia parava a gente pra perguntar pra onde que ia, que que ia fazer. Fala tu, tomar no cu, porra, nascido e criado nessa merda pra ficar dando satisfação pra polícia? Tava geral cheio de ódio já” (MARTINS, 2018, p. 38). Nessa nova sintaxe, seria preciso a tradução de certas palavras ou mesmo a tradução de estruturas maiores como as frases?

Por vezes, sim. Refiro-me, novamente, aos leitores não familiarizados com os códigos linguísticos do dialeto da favela. Em *O sol na cabeça*, a proximidade estabelecida entre o leitor não familiarizado e o narrador dialoga reiteradamente com momentos de incompreensão dos termos e dos afetos próprios do falar do morro. Nada que prejudique a compreensão do todo da narrativa, mas nos sentimos, em determinadas ocasiões, como *estrangeiros* em nossa própria língua. Talvez seja esse lanho permanente que a narrativa de Martins deseje deixar em nossa mente: a violenta estrangeiridade social, cultural e política entre os moradores da pista e do morro que ecoa através dos diversos usos de nossa língua materna: “Demorou muito pro bagulho berimbolar de verdade, não” (MARTINS, 2018, p. 38). A linguagem do morro se apresenta, nesse sentido, enquanto rizoma:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22-23).

Na perspectiva de Deleuze e de Guattari, em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, a linguagem – ou melhor, os múltiplos modos de linguagem, neste caso, as várias linguagens que habitam o corpo da língua portuguesa – possui um sistema rizomático com vários pontos de contato com toda uma cadeia cultural e social que constantemente se transforma e se alimenta de uma gama cada vez maior de possibilidades do *dizer*.

Ou seja, a ideia de uma forma de linguagem pura, normativa, que daria origem a outras formas de linguagem, não puras, não normativas, seguindo o modelo arbóreo de cuja raiz principal se desenvolveriam as pequenas raízes pobres, vai contra a natureza da própria linguagem, que,

por sua vez, é performática, esquizofrênica e rizomática. É por essa razão que podemos testemunhar a intensa diversidade linguística presente em uma única língua, os seus vários dialetos, como, por exemplo, o dialeto do morro, que nos descentra, que nos faz sair da acomodação linguística normativa: “Ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 23). E esse descentramento, ocasionalmente, nos tira a possibilidade de compreensão, mesmo quando nos deparamos com dialetos, gírias e neologismos pertencentes ao sistema da língua portuguesa: “Tipo assim, quando a UPP entrou, dois dia depois já dava pra comprar bagulho, mas já era outra erva. Essa parada que eu nunca entendi. Tu lembra do benga, na tua época já tava rolando?” (MARTINS, 2018, p. 38). A pergunta é direcionada a nós, leitores, muitas vezes moradores da pista, que não fazemos ideia do que seja “benga”. Claro que é possível inferir o significado da palavra, mas não o seu real significado – algo continua a nos ultrapassar. Nesse caso, o diálogo acirrado entre leitor e narrador entra em uma etapa de rápida suspensão, a compreensão se interrompe e logo depois é retomada de uma forma que o narrador deixa de lado a pergunta – talvez tenha percebido em nosso rosto a marca da dúvida – para se ater a outros fatos anteriores à entrada da UPP na Rocinha, pois o ritmo do diálogo não pode parar: parar o diálogo é parar a narrativa, é interrompê-la definitivamente.

2 Sociedade periférica

O descentramento deleuziano, próprio da escrita de Martins, se estende também ao título do conto “A história do Periquito e do Macaco”. O aspecto lúdico do título, que nos remete a histórias infantis ou a fábulas ao estilo de Esopo, é prontamente desfeito já na primeira frase do conto, quando o narrador se dirige ao leitor e relata a invasão da UPP na Rocinha. Não cabe à atmosfera do que é narrado o esquema discursivo do maravilhoso sugerido pelo título e muito menos a característica antropomórfica que os animais adquirem nas fábulas, já que, no conto, o antropomorfismo é substituído por uma certa animalização do homem. Em Martins, características próprias dos animais são reconhecíveis em seus personagens, o que origina, conseqüentemente, os apelidos Periquito,

dado a um traficante braço direito do dono do morro por ter uma voz fina semelhante à de um periquito; e Macaco, dado a um tenente da polícia por suas características físicas semelhantes à de um macaco. Já de início, no título, ocorre o primeiro descentramento: a ideia *preconcebida* de que um título tem como *dever* apresentar, informar e explicitar o que será lido ao longo do texto que intitula vem abaixo. Em “Titre à préciser”, do livro *Parages*, Jacques Derrida nos diz que o título é também um texto, um nome, tendo, por essa razão, uma individualidade significativa que pode ou não determinar e elucidar o conteúdo que o acompanha: “Um título é sempre uma economia à espera de *sua* determinação, de sua precisão, de sua *Bestimmtheit*, aquela que ele determina e aquela que a determina. Determinando e determinado, é a ele que a determinação *volta* sempre” (DERRIDA, 1986, p. 218, grifos do autor).⁴

A espera, à qual Derrida faz referência, é a possibilidade do título, enquanto elemento textual significativo, desenvolver com o conteúdo que o acompanha uma parceria de *apresentação* ou um jogo de *dissimulação*, como o que ocorre no conto “A história do Periquito e do Macaco”. O título do conto, na verdade, joga a todo instante com o leitor, ao induzi-lo ao erro, ao induzi-lo a acreditar que se trata de uma fábula a ser contada. Mas Martins não simplifica para o leitor, ao contrário, ele de imediato executa uma reviravolta na estrutura da narrativa que deixa o leitor perplexo, sem que ele possa definir, ou enquadrar, a partir da leitura do título, o material textual que está sendo lido. Então, qual a relação do título com o texto? Um jogo de farsa, de impostura:

Infelizmente, a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. (BLANCHOT, 1997, p. 187).

Em Martins, o *jogo de trapaça* entre o título e o texto tende a funcionar como um grande *chacoalhar* das certezas prévias do leitor em relação à literatura como um todo e, principalmente, em relação à ideia que se tem do cotidiano do morro, da sua realidade mais crua e abissal. Nesse constructo literário, em que a tipificação e o estereótipo são abandonados

⁴ A tradução dos textos em francês citados ao longo deste artigo é de minha autoria.

pelo escritor, a ideia da *diferença* entre o homem da pista e o homem do morro cai por terra, uma vez que ambos têm os mesmos anseios naturais de sobrevivência, embora não os mesmos meios, que, contudo, não os torna *diferentes* enquanto homens.

De dentro do morro, Martins, com o seu texto, nos revela que a diferença entre os homens está na oportunidade de trabalho e de educação, e não na cor da pele ou na raça: “Com o dinheiro que ganhava [de boleiro], pude comprar umas paradas pra mim e ainda ajudar minha mãe com as compras do mercado. Quando comprei meu tênis Nike, cheguei a dormir com ele na primeira noite” (MARTINS, 2018, p. 99-100). É desse modo que imediatamente se faz o *pacto* entre o leitor e o narrador de Martins, pois ambos se identificam em seus desejos mais particulares de ter, de possuir, de se divertir e de poder imaginar uma situação financeira e social mais digna. Mas, para que essa igualdade entre os homens possa ser pensada, é preciso, no caso de Martins, tocar na desigualdade e na discriminação:

Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo, a ameaça. Prendi a respiração, o choro, me segurei, mais de uma vez, pra não xingar a velha que visivelmente se incomodava de dividir comigo, e só comigo, o ponto de ônibus. (MARTINS, 2018, p. 18).

É partindo do preconceito sedimentado socialmente que Martins insere em sua narrativa “Espiral” uma reflexão sobre as mais variadas formas de poder provocadas pelo medo. Por simples “pesquisa, estudo sobre relações humanas” (MARTINS, 2018, p. 19), o narrador do conto empreende uma vingança contra os seus “agressores”, uma perseguição cotidiana por simples deleite, sem nenhum ganho material, que lhe dá prazer e a sensação de subjugar e, de certa forma, de humilhar o outro socialmente favorecido, o morador da pista: “Por mais que às vezes me parecesse loucura, sentia que não poderia parar, já que eles não parariam. As vítimas eram diversas: homens, mulheres, adolescentes e idosos” (MARTINS, 2018, p. 19). Nesse ponto, a estratégia da *escrita-crítica* de Martins é altamente válida, pois, ao deixar de lado a perspectiva da crítica social mais desgastada, o escritor aposta na inversão de poder para estabelecer uma provocativa reflexão sobre o descompasso social que acarreta a transformação da vítima em um possível e articulado algoz. Nesse otimizado jogo de gato e rato, a crítica social ganha

camadas mais sofisticadas e mais atualizadas, operando no leitor não uma sensação de *diferença*, experimentada através da crítica social mais comum, ao colocar o favelado e o não favelado em polos opostos, e sim a sensação de *igualdade*, quando coloca o leitor na pele/perspectiva do narrador e ele sente, em *sua pele*, que a diferença não está no homem, mas no jogo espúrio de uma sociedade que se alimenta da produção das desigualdades. A diferença não está simplesmente nos homens, mas na sociedade da pista enquanto tal, que engendra a desigualdade e os preconceitos enraizados.

Há, como sabemos, uma diferença entre a sociedade do morro e a sociedade da pista. Na primeira, diferente do que ocorre na segunda, por ironia, talvez, podemos dizer que a lei é, de fato, cumprida, respeitada. Mas não me refiro à lei institucionalizada por juízes e seus calhamaços. Refiro-me a uma lei mais primitiva – e aqui chegamos ao episódio da rivalidade entre o Periquito e o Macaco. Utilizando-se de seu poder na favela, o tenente Macaco espancou e, segundo alguns moradores, empalou com uma cenoura o irmão de leite do traficante Periquito, o Buiú: “Então, o Periquito que já tava cheio de ódio desses polícia na Cachopa, explodiu de uma vez com esse bagulho do Buiú. Só falava que ia vingar o irmão” (MARTINS, 2018, p. 41). A violência sofrida por Buiú, segundo a lei do morro, deve ser contrabalanceada com outro ato de violência, o assassinato do tenente, para que o equilíbrio de poderes entre a polícia e os moradores do morro possa voltar à favela, pois “o cara” que “é sujeito homem, ele não deixa qualquer um mexer com a família dele não” (MARTINS, 2018, p. 42). A partir da fala do narrador, ouvimos o eco de muitas outras vozes, nas quais a justiça se faz na base de regras mais antigas, sem a intromissão de leis oficializadas, postas em papel, que seriam responsáveis pelo julgamento da ofensa sofrida pelo sujeito ofendido.

A lei de sociedades periféricas – como a das favelas, periféricas porque são postas à margem de sociedades conceituadas como mais nobres, mais íntegras, com leis mais justas e idôneas; periféricas porque sobrevivem a rebordo do que lhe é oferecido como pulsão de vida pela sociedade central que preza a homogeneidade e não a diferença – obedece a um regimento próprio, uma vez que, por ser periférica, a lei justa da sociedade normativa não chega a alcançar as suas zonas de atuação, e nem o deseja, para sermos sinceros. Essas leis locais se estabeleceram ao longo de uma luta brutal pela sobrevivência, pois, sendo afastados a todo custo

do centro da sociedade ideal, da pista, os sujeitos favelados não obtiveram os recursos necessários para uma subsistência digna, tendo que arcar com o que tivessem em mãos para edificar uma ideia de casa e para alimentar a si e a seus familiares. O início da favela brasileira, e conseqüentemente da brutalidade da *sobrevida* dos sujeitos favelados, data do início da nossa jovem República. Com o fim do Império, era preciso construir um novo e utópico Brasil moderno, embora esse novo Brasil fosse, na verdade, uma cópia descarada dos *arrondissements* franceses: o planejamento consistia em fotocopiar o modelo europeu e colá-lo nas ruas e vielas da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Mas, como é de conhecimento público, a Europa e o Brasil possuem estruturas cidadinas diferentes, o que levou os políticos brasileiros a pôr abaixo os cortiços e a expulsar mais de três mil e novecentas pessoas que moravam nos arredores da futura Avenida Central – hoje, Avenida Rio Branco. Os desabrigados tiveram que subir o morro, construir com tapumes e tabiques algo semelhante a casas e sobreviver miseravelmente por meio de subempregos e sob uma lei moderna que não os favorecia, por isso tiveram que fazer a sua própria lei:

Os operários inquilinos de cortiço, desalojados pelo Seixas, mudam para o subúrbio, ou então constroem suas casinhas na encosta do morro da Providência. Feitas com lixo das demolições, elas são revestidas de estuque, pequenas janelas e portas estreitas. Protege-as o telhado de zinco ou de folha de latas, geralmente latas de querosene. Muitos preferem construí-las na subida do morro da Favela, que fica perto do centro da cidade, local de trabalho. (SANTIAGO, 2016, p. 82).

Os excluídos da modernização da capital do Brasil sobem o morro e, desprotegidos pela lei oficial, passam a gerir suas próprias leis – uma lei baseada no convívio, no estabelecimento do espaço próprio de cada um, nos limites entre os barracos e os esgotos a céu aberto. Invadir o espaço do outro acarreta uma invasão de seu espaço, mexer com o corpo do outro acarreta mexerem com o seu corpo. Ou seja, para que exista o equilíbrio, é preciso que uma força executada seja, por sua vez, contrabalanceada com uma outra força a fim de que o caos não se instale nos arredores da favela – uma espécie de Lei de Talião atualizada. É seguindo a *lei do equilíbrio de forças* da favela que o Periquito executa o Macaco: “O Periquito esperava o Cara de Macaco dentro do banheiro, com uma M16 apontada pra porta. [...] Ele saiu do banheiro na encolha e, quando o Cara de Macaco viu, o

bico já tava encostado nele” (MARTINS, 2018, p. 43). Se, por um lado, o título do conto “A história do Periquito e do Macaco” não nos remete de fato a uma fábula, por outro lado, a real história do conto não deixa de ter uma moral em seu desfecho: em sociedades periféricas, nunca invade o espaço do outro, pois o seu espaço certamente será invadido e o seu corpo carbonizado: “Uns menó ajudaram o Periquito a levar o corpo lá pra mata e ele botou fogo no cana” (MARTINS, 2018, p. 43).

Acredito que o conceito de sociedade periférica tenha causado certo estranhamento quando relacionado à ideia de favela, uma vez que, usualmente, se fala em *comunidades* periféricas quando se deseja falar sobre a favela e as suas características principais. Se partirmos do conceito de comunidade estudado por Jean-Luc Nancy, em *La communauté désœuvrée* e *La communauté désavouée*, constataremos que muito dificilmente poderia existir uma comunidade em seu sentido mais puro, mais utópico, na qual todos os seres seriam iguais entre si, compartilhando de um mesmo poder e trabalhando todos juntos por um objetivo comum. *Comunidade* – palavra que, segundo Nancy, pelo excesso de sua utilização e pela maneira caótica e oportunista com que muitos a empregaram, caiu em descrença, senão em desuso, em um espaço onde o consumismo, a cifra e a desigualdade nos regem politicamente. Como o pensamento da comunidade pode subsistir no mundo em que a ideia de consumo é maior do que a ideia de homem? Ter algo, possuir algo, poder comprar algo é um *status* que produz a diferença entre os homens no sistema capitalista, o que, por sua vez, impossibilita qualquer ideia de igualdade, logo, de comunidade – lembremos mais uma vez do narrador boleiro do conto “Sextou”: “Quando comprei meu tênis Nike, cheguei a dormir com ele na primeira noite. [...] Melhor ainda foi quando pisei na escola, me sentia o máximo, parecia que todo mundo tinha parado pra me ver chegar” (MARTINS, 2018, p. 99-100). Desse modo, o homem passa a ser uma marca associada a outra Marca, tornando-se diferente de outros homens. De acordo com Nancy, não pode existir a individuação entre os homens em uma *verdadeira* comunidade, até porque “o indivíduo é apenas o resíduo da prova da dissolução da comunidade” (NANCY, 2004, p. 16). Se há *comunidade* – não confundir com sociedade – não há indivíduo.

Comum, como define Nancy, em *La communauté désavouée*, é a condição mais simples e essencial do ser – entendido como ser singular, e não individual. O comum proporciona a *relação com o/exposição ao* outro, *relação com a* palavra, com a possível intimidade do outro, por mais que

essa intimidade se configure a partir de uma relação sem relação, de uma relação impossível, uma vez que seres singulares não ocupam o mesmo espaço, mas se tocam, se chocam, como os átomos, na necessária construção do mundo e das múltiplas relações:

Por *comum*, é preciso entender, ao mesmo tempo, o banal, ou seja, o elemento de uma igualdade primordial e irredutível a todo efeito de distinção, e – indiscernivelmente – o partilhado, ou seja, o que somente tem lugar na relação, por ela e como ela. (NANCY, 2014, p. 11-12).

Pela definição levantada por Nancy sobre a palavra *comum*, entende-se que não há e nunca houve comunidade. Não podemos igualar a noção de comunidade com a noção de sociedade. A comunidade não gera um produto, não se baseia em hierarquias, como as favelas e as sociedades atuais, e nem mesmo se propõe a *produzir* com o objetivo comercial, pois o lucro define qualquer pretensão de *relação com*. Na comunidade, as funções preservariam a igualdade dos membros, a livre relação sem relação, relação obsedante exatamente por ser (im)possível e (des)necessária: “Um comum sem o qual nenhum isolamento nem nenhuma separação teriam lugar” (NANCY, 2014, p. 152).

Por essa razão, o espaço social da favela é o espaço de uma *sociedade*, não o de uma *comunidade*, como nos acostumamos a pensar o espaço social no qual a favela está inserida. Como qualquer sociedade, a favela, por ser estruturada em hierarquias, jamais poderá ser pensada em termos de comunidade, uma vez que não existe a igualdade de poderes entre os seus moradores e muito menos o princípio de união que os torne homogêneos. No morro, a lei está do lado do mais forte, daquele que domina a boca de venda e compra de drogas. Se há o mais forte e os mais fracos, não há comunidade, mas sociedade.

3 Do outro à borboleta

No conto “Estação Padre Miguel”, o narrador nos fala do momento em que, com os seus amigos, decide fumar maconha nos trilhos do trem na Vila Vintém, onde fica a estação Padre Miguel. Eles tinham decidido visitar a filha recém-nascida de Léo, um outro amigo, mas antes pararam nos trilhos para fumar um “bagulho”. Em nenhum momento do conto, a

temporalidade está definida, não sabemos se estamos diante de uma cena passada ou se estamos presentes no *agora* dessa cena. O recurso do tempo verbal no pretérito imperfeito do indicativo potencializa a ambiguidade e as incertezas existentes na estrutura narrativa do conto – será a *vacilação narrativa* o modulador principal do clímax no final de “Estação Padre Miguel”. Nesse conto, cuja estrutura narrativa é bem próxima da estrutura dos textos de “Rolézim” e de “A história do Periquito e do Macaco”, nos quais a participação do leitor é capital para o desenvolvimento de suas histórias, somos mais uma vez chamados a permanecer frente a frente com o narrador, mais uma vez nos tornamos um de seus amigos e, logo em seguida, o seu principal interlocutor, reafirmando, assim, o *pacto de leitura* mencionado anteriormente:

Eu nunca entendi esse movimento. Quero dizer, sempre me senti profundamente incomodado com esses silêncios inexplicáveis. É sempre como se alguma coisa estivesse rompendo. De um momento pro outro tudo se desfaz, tudo desaba, e ficamos sozinhos frente ao abismo que é a outra pessoa. (MARTINS, 2018, p. 75-76).

O silêncio, que sempre atravessa as conversas entre pessoas muito próximas, tende a ser a marca mais profunda da individuação do sujeito, de sua particularidade e de seu limite desconhecido, pois entre mim e o outro um abismo se impõe, por isso o silêncio, esse momento em que o outro não me é tão próximo quanto eu julgava ser. O silêncio é a marca do contínuo dispêndio que atravessa a relação entre mim e o outro, e é a prova de que o outro nunca será um eu-mesmo, nem uma subjetividade igual à minha, mas uma alteridade que me escapa, me isola: “A relação com o outro não é uma idílica e harmoniosa relação de comunhão, nem uma simpatia pela qual nos pondo em seu lugar, o reconhecemos como semelhante a nós, mas exterior a nós; a relação com o outro é uma relação com um Mistério” (LEVINAS, 2011, p. 63). O conto “Estação Padre Miguel” efetiva, assim, uma reflexão da relação *impossível* do eu com o outro, que nos demais contos não chega a se tornar matéria de meditação, embora a todo momento o convívio entre o narrador e o leitor seja continuamente posto à prova. *Estar/ser/conviver* com o outro é a grande *questão* desse conto: “Lembro que naquela noite, a caminho da missão, pensei pela primeira vez se amizades que construímos na adolescência são capazes de sobreviver à vida adulta” (MARTINS, 2018, p. 73).

As questões relacionadas com o outro que nos é próximo se estendem ao outro que nos é distante. Lado a lado com a gente na linha do trem, onde era proibido pela lei do tráfico o consumo de crack, pois o “crack é foda. O que traz de dinheiro, traz de problema pra quem trabalha na boca” (MARTINS, 2018, p. 71), o narrador, ao avistar os cracudos perambulando pelas imundícies do grande lixão, se sensibiliza com a situação a que o outro, drogado, se expõe para sustentar o seu vício, tendo como consequência a perda de sua dignidade enquanto ser humano: “nas vezes que me demorava demais na cracolândia, começava a imaginar as histórias daquelas pessoas antes da pedra e sentia vontade de chorar” (MARTINS, 2018, p. 72). Mas como chegar ao outro se há um abismo entre mim e ele? “A relação com o outro é a ausência do outro; não ausência pura e simples, não ausência de puro nada, mas ausência em um horizonte de futuro, uma ausência que é o tempo” (LEVINAS, 2011, p. 83-84). O tempo, que modifica e amplifica o abismo entre os indivíduos, é a marca da ausência real e efetiva entre os homens. A aparente afinidade entre os indivíduos suscita equívocos: jamais poderemos ser a metade do outro, como propagam os clichês capitalistas de consumo; jamais encontraremos a felicidade no outro, uma vez que o outro nos escapa; e jamais o outro poderá ser a nossa base, pois dele o que sobrevive é uma ausência impenetrável e profunda.

Essa tomada de consciência chega ao narrador através de uma *bad trip*: “Seria toda aquela ligação que eu sentia pulsar entre a gente, apenas coisa da minha cabeça? Será que a verdade é que nascemos sozinhos e morreremos sozinhos, sem nunca permitir que o outro habite nossa intimidade?” (MARTINS, 2018, p. 79). A droga funcionou como o gatilho necessário para que o narrador pudesse alcançar uma percepção da vida, do outro, que escapava aos demais em sua volta: “Foi como se tivesse saído de cena e deixado apenas o meu corpo ali, vazio” (MARTINS, 2018, p. 78). De sua percepção expandida pela maconha, o narrador se dá conta de que nascer, viver e morrer são atos solitários: “O sujeito está só, porque ele é um. É preciso uma solidão para que haja liberdade do começo, domínio do existente sobre o existir, ou seja, em suma, para que haja existente” (LEVINAS, 2011, p. 35). Porém, é preciso estar consciente da relação em abismo com o outro para que possamos manter com o outro uma relação, mesmo que *em abismo*: “Hoje percebo que ninguém olha a gente na rua. Nossa dor, nosso vício, nosso vexame, é tudo muito distante dos outros”

(MARTINS, 2018, p. 79). Logo, o *pacto* entre leitor e narrador, que venho desenvolvendo ao longo deste artigo, é um *pacto de ausências*, pois o estar muito próximo somente é possível por estarmos muito distantes:

Quando outrem, essencialmente exterior e infinitamente desviado, volta-se para mim – e outrem é este movimento de voltar-se, aí onde reina o desvio –, a presença direcionada para mim é ainda a da separação, daquilo que para mim está presente, enquanto dele estou separado, distante e desviado. (BLANCHOT, 2010, p. 113-114).

O outro também é a poesia em forma de criança de nove anos: “Ninguém nasce borboleta”, pensou Breno. Depois disse baixinho: ‘A borboleta é um presente do tempo’” (MARTINS, 2018, p. 33). A poesia, em toda a sua força estética, se revela no conto “O caso da borboleta”, de *O sol na cabeça. A poesia está*. Em suas formulações de criança, Breno constrói uma frase simples e, imediatamente, arrebatadora, pois nos entrega o significado do tempo: o tempo, além de ser o suporte da ausência, é, sobretudo, metamorfose; o tempo, em sua *descontinuidade*, sustenta a morte e a vida dos homens e dos demais seres; o tempo revela a beleza da velhice e do perecer; o tempo permite o amadurecimento da criança em adulto; o tempo é a morte e a possibilidade de abrandá-la; o tempo é a poesia: “A borboleta pousada/ ou é Deus/ ou é nada” (PRADO, 2007, p. 27); o tempo é Deus e, ao mesmo tempo, o Nada.

Adélia Prado e Breno partilham de uma poesia da ordem da simplicidade, que, por sua vez, oculta um pensar do mundo, o outro e Deus de modo profundo e insuspeito: “Lá fora, ela, a borboleta, não pensava nada disso. Ocupava-se em voar pela noite de árvore em árvore. Era azul e sem dúvida um dia havia sido lagarta” (MARTINS, 2018, p. 33). Não é preciso muito para tornar a linguagem do cotidiano em literatura. É preciso, antes de tudo, *saltar* para uma vocação que se faz necessária para aqueles que observam o mundo para além do próprio mundo, para além do morro ou da pista, para além das diferenças sociais e culturais. É preciso ter a coragem para correr o risco de assumir uma escrita que escapa da norma e que procura sempre uma nova identidade performática e inaugural. A literatura é arisca e rizomática como a linguagem não normativa. Nesse ponto, podemos afirmar que Geovani Martins, em seu primeiro livro, teve a coragem de sustentar uma linguagem que excedia e que exigia uma nova estrutura narrativa e

uma nova sintaxe, radicalizando o que antes já havia sido proposto por outros escritores que falavam de dentro da favela, como Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins. Dessa forma, o jovem escritor carioca, não deixando de olhar para trás, direciona-se para frente, em sua constante busca por novos horizontes de escrita. Com *O sol na cabeça*, Martins nos apresenta uma renovada perspectiva da palavra literária que há tempos já se fazia urgente e, com êxito, inscreve a sua obra entre as melhores da literatura brasileira contemporânea.

Referências

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-271.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: A palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

GULLAR, Ferreira. Subversiva. In: ANDRADE, Mário de; IVÁNOVA, Adelaide (ed.). *50 poemas de revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 36-37.

LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, 2011.

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

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désavouée*. Paris: Éditions Galilée, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2004.

PRADO, Adélia. Artefato nipônico. In: _____. *A faca no peito*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 27.

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, n. 28/29, p. 153-184, jan.-dez. 2004. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/2176148512118>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12118/7520>. Acesso em: 14 fev. 2020.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em: 19 de setembro de 2019.

Aprovado em: 17 de fevereiro de 2020.