

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO LOVATO

SUJEITOS LÍRICOS NA POESIA BRASILEIRA MARGINAL-PERIFÉRICA:
O GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA
NAS OBRAS DE RICARDO ALEIXO E DINHA.

Porto Alegre

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO LOVATO

**SUJEITOS LÍRICOS NA POESIA BRASILEIRA MARGINAL-PERIFÉRICA:
O GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA
NAS OBRAS DE RICARDO ALEIXO E DINHA.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre
2023

Ficha Catalográfica

L896s Lovato, Francisco

Sujeitos líricos na poesia brasileira marginal-periférica : o genocídio da população negra nas obras de Ricardo Aleixo e Dinha / Francisco Lovato. – 2023.

83.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo.

1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Poesia marginal-periférica. 3. linguagem lírica. 4. crítica literária. 5. teoria da literatura. I. Amodeo, Maria Tereza. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO LOVATO

**SUJEITOS LÍRICOS NA POESIA BRASILEIRA MARGINAL-PERIFÉRICA:
O GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA
NAS OBRAS DE RICARDO ALEIXO E DINHA.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Regina Kohlrausch

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Lisboa de Mello

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre
2023

Dedico esta dissertação a
todas as vidas que foram e
ainda são abocanhadas e
consumidas pelo racismo
colonial e estrutural que afunda
nosso país.

AGRADECIMENTOS

Quero iniciar esse momento lembrando fundamentalmente de toda a população brasileira que levanta antes do sol raiar para mover e fazer funcionar o mundo, para alimentar os fantasmas famintos da colonização, para suar pela sobrevivência sua e pela dos seus. Agradeço, sim, à classe trabalhadora brasileira, que a muito custo paga os seus devidos impostos e, com isso, permitiu o financiamento desta pesquisa, entre tantas outras. Isso porque o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Meu muito obrigado a todas, a todos e a todes.

Agradeço também à minha orientadora Maria Tereza Amodeo. Talvez ela não saiba a inspiração que é para seus orientados e ex-alunos. Contudo, se há alguém por quem sempre nutri uma admiração no meio acadêmico e busquei me espelhar na postura profissional, esta pessoa é essa pesquisadora e professora incrível que tive ao longo desses anos todos. Mesmo quando estive perdido dentro das minhas ideias, anotações e dúvidas quanto à pesquisa que construí, a MT, como carinhosamente sempre a chamamos, me ouviu, me acolheu e me orientou afetiva e pacientemente. Muito obrigado, MT. De coração.

A meus colegas de sala de aula, com quem partilhei e descobri práticas libertadoras, cujos objetivos eram a transformação do mundo, a promoção dos Direitos Humanos e a valorização da vida. Vocês, meus queridos colegas, são o coração da educação brasileira.

Ainda, quero agradecer às amigas e aos amigos que fiz nesses últimos anos. Ao Brum, à Isabel, à Michele, ao Jovani, ao Diego, à Silvinha, ao Feijó, a vocês que, nesses últimos anos, fizeram de mim um professor melhor e, sobretudo, um indivíduo (ainda mais) inquieto e um ser humano melhor. Aprendi e aprendo muito com vocês diariamente.

Aos meus amigos “de fé”, aqueles com quem sempre pude contar para qualquer circunstância, aqueles com quem convivo há, pelo menos, 10 anos, agradeço pela compreensão da pouca convivência desses últimos dois anos.

Por fim, agradeço à minha família, aquela que escolhi para mim. Foram vocês as forças mais importantes para que eu me encorajasse a realizar essa pesquisa, bem como foram vocês que me deram inúmeros suportes ao longo desses anos. Agradeço imensamente.

*Há muitas maneiras de matar uma pessoa.
Cravando um punhal, tirando o pão, não
tratando sua doença, condenando à miséria,
fazendo trabalhar até arrebentar, impelindo
ao suicídio, enviando para a guerra etc. Só a
primeira é proibida por nosso estado.*

Bertolt Brecht

*A carne mais barata do mercado não tá mais
de graça
Não tem bala perdida, tem seu nome, é bala
autografada*

Elza Soares/Rafael Mike

RESUMO

A presente pesquisa pretende analisar de que forma a poesia marginal-periférica brasileira contemporânea reapresenta os processos de genocídio concreto e simbólico sofridos pela população negra no Brasil. Para tanto, escolheu-se, como *corpus* constituinte desse estudo, os poemas *Zero a Zero* e *Poema pouco poema*, da poeta paulista Dinha, e os poemas *Na noite calunga do bairro Cabula* e *Rosto*, do poeta mineiro Ricardo Aleixo. A partir de uma revisão bibliográfica, lançou-se mão das obras *Cuidado com os poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo*, de Lucía Tennina, e *Polifonias marginais*, obra organizada por Ingrid Hapke, Mario Medeiros, Érica Peçanha e Lucía Tennina para uma revisão crítica acerca da categoria Literatura marginal-periférica. Para a fundamentação de pressupostos teóricos que possibilitassem identificar quais são as propriedades constitutivas da linguagem lírica, foram utilizadas as obras *Conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*, de Carlos Reis, *O arco e a lira*, de Octávio Paz, e *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger. Além desse aporte teórico do campo literário, a pesquisa fundamenta suas análises acerca do genocídio da população negra no Brasil na obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento. Os poemas que compõem o *corpus* dessa pesquisa exprimem em seus discursos e formas poéticas a dor e o sofrimento do extermínio deliberado da população negra no Brasil. Tanto Dinha quanto Aleixo expressam, em suas obras, um movimento de interiorização que dialoga com fatos concretos da realidade empírica exterior a si. Assim, os sujeitos líricos dos poemas são, conforme Reis (2013), constituídos de palavras e, por meio delas, re-criam e (re)apresentam as suas realidades e dos seus semelhantes em imagens, sentidos, ritmos, emoções. Em síntese, a presente pesquisa busca empreender uma análise teórico-crítica e temática acerca das obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; poesia marginal-periférica; linguagem lírica; crítica literária; teoria da literatura.

ABSTRACT

This research intends to analyze in what way contemporary Brazilian marginal-peripheral poetry re-presents the processes of concrete and symbolic genocide suffered by the black population in Brazil. For this purpose, we chose, as the corpus constituting this study, the Brazilian poems *Zero a Zero* and *Poema Pouco Poema*, by the São Paulo poet Dinha, and the poems *Na Noite Calunga do Bairro Cabula* and *Rosto*, by the poet Ricardo Aleixo from Minas Gerais. Based on a bibliographical review, the works *Cuidado com os poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo*, by Lucía Tennina, and *Polifonias marginais*, organized by Ingrid Hapke, Mario Medeiros, Érica Peçanha and Lucía Tennina were released for a critical review of the marginal-peripheral literature category. In order to have a grounding of theoretical predictions that would enable to identify what are the constitutive properties of lyric language, the works *Conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos de Literatura* by Carlos Reis, *O arco e a lira*, by Octávio Paz, and *Conceitos fundamentais da poética*, by Emil Staiger were used. In addition to this theoretical contribution from the literary field, the research bases its analyzes on the genocide of the black population in Brazil in the work *O genocídio do negro brasileiro: the process of a masked racism*, by Abdias Nascimento. The poems that make up the corpus of this research express in their speeches and poetic forms the pain and suffering of the deliberate extermination of the black population in Brazil. Both Dinha and Aleixo express a movement of interiorization in their works that dialogues with concrete facts of the empirical reality outside themselves. Thus, the lyrical subjects of poems are, according to Reis (2013), constituted by words and, through them, recreate and (re)present their and their peers' realities in images, meanings, rhythms, emotions. In summary, this research seeks to undertake a theoretical-critical and thematic analysis of the works that make up the corpus of this research.

Keywords: contemporary Brazilian poetry, marginal-peripheral poetry, lyric language, literary criticism, literature theory.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1. LITERATURA MARGINAL E/OU PERIFÉRICA: A DESCENTRALIZAÇÃO DAS VOZES DE DINHA E DE RICARDO ALEIXO.....	17
1.1. DESCENTRALIZAÇÃO DA VOZ: DINHA E RICARDO ALEIXO E SUAS PRODUÇÕES MARGINAIS.....	26
1.1.1. Maria Nilda de Carvalho Mota, A Dinha.....	27
1.1.2. Ricardo Aleixo.....	28
2. POR UMA LÍRICA MARGINAL-PERIFÉRICA.....	31
2.1. A LINGUAGEM LÍRICA.....	31
2.2. AS VOZES IMPRESSAS NO PAPEL.....	33
2.3. SUBJETIVIDADE LÍRICA: A VOZ DE VÁRIAS VOZES.....	37
2.4. MARGINALIZANDO A TEORIA.....	38
3. O GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA NAS OBRAS DE ALEIXO E DE DINHA.....	41
3.1. A MORTE DO SER INDIVIDUAL E COLETIVO: O GENOCÍDIO EM ZERO A ZERO E NA NOITE CALUNGA DO BAIRRO CABULA.....	44
3.2. <i>NÃO SOU NADA. NUNCA SEREI NADA</i> : O APAGAMENTO IDENTITÁRIO COMO FORMA DE EXTERMÍNIO DO OUTRO.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	76
ANEXO A – ZERO A ZERO.....	78
ANEXO B – POEMA POUCO POEMA.....	79
ANEXO C – NA NOITE CALUNGA DO BAIRRO CABULA.....	80
ANEXO D – ROSTO.....	83

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Segundo Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, toda a tradição clássica afirma que a literatura dá ao homem um conhecimento que permite “compreender e regular o comportamento humano e a vida social” (1999, p. 35). A Literatura é, portanto, um instrumento, uma ferramenta de reconstrução, de questionamento, de reorganização, ou desorganização, das inquietações humanas. É por meio dela, conforme Antonio Candido em *O direito à literatura* (2011), que conseguimos enxergar o Outro, entendendo-o, bem como seu contexto. É dessa forma que, conforme Candido (2011, p. 177): “ela [a literatura] é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente”.

Sendo a literatura uma “imitação” da realidade, como já afirmou Aristóteles, sendo forma de reorganizamos o mundo, realizando-se em diferentes gêneros, propõe-se, aqui, investigar como a poesia contemporânea, trata liricamente fatos concretos da realidade cotidiana das populações marginalizadas e periféricas, buscando compreender em que lírica cabe a dor do genocídio de uma população historicamente desumanizada. Essas questões levam a questionar a própria expressão literária canônica, em especial a lírica, e a relação com as experiências¹ vividas por sujeitos marginalizados social e culturalmente. Assim que o presente trabalho tem por objetivo geral compreender de que maneira a poesia brasileira marginal-periférica, em especial a produzida por Ricardo Aleixo e Dinha, reconstrói liricamente o genocídio da população negra no Brasil.

O tema em questão relaciona-se à minha trajetória acadêmica desde a graduação. Sempre me interessei por diversas abordagens teórico-críticas da literatura, tanto para análise de narrativas quanto de poemas. E esses meus desejos acadêmicos sempre emergiam de um oceano de leituras variadas de textos literários e não literários. Todo esse percurso foi me direcionado a discussões sobre os limites de categorias como literatura e poesia marginais. Assim, discutir a categoria Literatura marginal-periférica e o gênero poesia produzido por sujeitos marginais-periféricos na poesia brasileira contemporânea é parte da minha trajetória acadêmica. É

¹ Aqui, resgato Antoine Compagnon, que, sobre o conceito de cânone, afirma: “o cânone é composto de um conjunto de obras valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua forma e da universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo” (1999, p. 33).

fundamental destacar, portanto, que esse estudo só começa a tomar forma a partir de leituras paralelas de dois livros de poetas distintos: *zero a zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra* (2015), de Dinha, e *pesado demais para a ventania: antologia poética* (2018), de Ricardo Aleixo.

Este último apareceu no meu caminho durante um período de estudos informais, enquanto buscava conhecer mais sobre a poesia brasileira contemporânea. O de Dinha foi diferente: já decidido a trabalhar com a obra de Aleixo na minha dissertação, passei a pesquisar obras de outros poetas. Assim, lia Aleixo, e passei a ler Dinha. Agora, após as leituras construídas, as anotações dispersas em cadernos, blocos de anotações e *post it's*, encontrei uma linha de relação e diálogo entre esses dois poetas, que se colocam e se encontram à margem geográfica, social e cultural neste Brasil, país a que Elza Soares se refere ao afirmar: “tem um que faz amor / E tem o outro que mata”².

Por falar em morte, as análises que proponho na presente pesquisa defendem a hipótese de que alguns dos poemas dos respectivos poetas constituem-se em uma denúncia do genocídio da população negra brasileira, seja como uma proposição concreta ou simbólica. Concreta, porque os textos analisados possibilitam estabelecer um diálogo com a realidade a que aludem, a eventos reais da vida empírica de sujeitos marginais-periféricos. E simbólica, pois os poemas expressam outras camadas de extermínio da população negra: a do extermínio cultural, intelectual e identitário. Tanto Aleixo quanto Dinha constroem sujeitos líricos que representam uma voz individual e, ao mesmo tempo, coletiva. Individual, porque a entidade ficcional que enuncia no poema é empregada num “eu” singular. Coletiva, porque essa entidade representa uma vivência cotidiana de toda uma população que é constantemente marginalizada, criminalizada e assassinada arbitrariamente no Brasil.

Nesse sentido, para a construção das análises desta pesquisa, fez-se necessária a revisão dos conceitos de “literatura marginal” e “literatura periférica”, “linguagem lírica”, “sujeito lírico” e “subjetividade”.

A escolha de Dinha e Aleixo para compor o *corpus* desta pesquisa se dá, como já mencionado, pelas relações temáticas que ambos partilham. Tanto Dinha

² A canção a que faço referência, aqui, é “Brasis”, faixa presente no álbum *Planeta Fome*, lançado em 2019 pela gravadora Deck.

quanto Aleixo produzem literatura, independente dos grandes círculos editoriais, escrevendo, revisado e publicando com recursos e selos editoriais próprios. Mesmo dialogando, em alguma medida, com os centros culturais, instituições acadêmicas e movimentos literários canônicos, tanto Dinha quanto Aleixo usam desses espaços para a construção de um outro campo literário, menos elitista, mais enegrecido e mais democrático. No entanto, é fundamental apontar que ambos os poetas não

Somada a essas questões, a escolha que fiz se dá, também, pelo fato de ambos serem sujeitos negros. Essa singularidade possibilita uma leitura acerca forma de abordagem de um mesmo tema as suas produções literárias: por quais óticas reconstroem o genocídio da população negra?

Para responder às questões aqui já formuladas, no primeiro capítulo, há uma revisão bibliográfica acerca dos conceitos de “Literatura Marginal” e “Literatura Periférica”, buscando compreender essas categorias, em que bases estão fundamentadas e de que maneira são operacionalizadas pelos teóricos e críticos. Nesse sentido, as obras-base desse primeiro capítulo são: *Cuidado com os poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo* (2017), livro resultado da tese de doutorado de Lucía Tennina em que a autora faz uma pesquisa de campo acerca dos fenômenos culturais nas periferias da cidade de São Paulo; *Polifonias marginais* (2015), livro que reúne uma série de entrevistas realizadas por Érica Peçanha do Nascimento, Ingrid Hadke, Lucía Tennina e Mario Medeiros, com autores e autoras que se identificam ou são classificados como escritores/as de literatura marginal; e a obra *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2001), do sociólogo brasileiro Milton Santos. Além dessas, são utilizados ensaios e outras entrevistas desses autores, citadas direta ou indiretamente, mas com referência localizada em nota de rodapé.

Em um primeiro momento, as obras-base possibilitam um empreendimento teórico amplo, apresentando perspectivas críticas diversas para as análises do *corpus* desta pesquisa. Isso porque, dentro dos escopos “Literatura Marginal” e “Literatura Periférica” apresentados nas obras, é possível compreender em que medida um ou outro termo atribui uma relação pejorativa ou não à literatura produzida por sujeitos periféricos geográfica, social e culturalmente. Ainda, as obras fundamentam a construção de uma perspectiva crítica que engloba tanto o vocábulo “marginal” quanto o “periférico”, oportunizando leituras diversificadas e inclusivas do *corpus* desta pesquisa. Nesse capítulo, apresento o *corpus* de análise desta pesquisa, bem como

os textos que o compõem. Em um primeiro momento, busco, então, destacar informações relevantes sobre o poeta e a poeta selecionados, bem como acerca de suas produções. Os dados levantados permitem refletir sobre as perspectivas críticas levantadas acerca dos conceitos de literatura marginal-periférica, bem como são aplicáveis à leitura da produção dos poetas.

No segundo capítulo, apresentamos os elementos que compõem a linguagem lírica e/ou poética. Para tal construção, as obras *Conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, de Carlos Reis, *O arco e lira*, de Octávio Paz, e *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger, foram primordiais para a definição da linguagem poética. Reis possibilitou compreender as características de um sujeito poético, bem como suas movimentações subjetivas e seus discursos líricos. Entender o processo de interiorização desse sujeito, cujas motivações podem ser ímpares e, muitas vezes, introspectivas (REIS, 2013), está ligado de forma íntima com a emergência de particularidades que distinguem o texto lírico, constituído de uma linguagem que, conforme veremos com Paz (2012), por assim ser, é pura e densamente poética.

Nesse capítulo, há discussões acerca da linguagem lírica a partir da leitura de *O arco e a lira*, de Octávio Paz. A obra foi de extrema relevância para definir as bases conceituais acerca da “linguagem lírica”, impulsionando, então, para outros elementos fundamentais, como “sujeito lírico” e “subjetividade”. Em seguida, caminho para a tentativa de definir o que é um sujeito poético/lírico, baseado na obra *Conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, de Carlos Reis, e na obra *Conceitos Fundamentais da Poética*, de Emil Staiger, bem como outros artigos e ensaios referenciados no texto. Em sequência, são levantadas as linhas que definem o que é “Subjetividade” em um texto lírico. Por fim, debatendo esses conceitos, busco relacioná-los de maneira a compreender o poema como uma unidade, uma totalidade.

Contudo, optei por separar a conceituação desses elementos. Essa separação se dá por três motivos: primeiro, julgo relevante analisar individualmente os conceitos “Linguagem lírica”, “sujeito lírico” e “subjetividade”, tendo em vista que estes são partes fundamentais, interligadas, sim, de um poema lírico; segundo, o *corpus* desta pesquisa é constituído de poemas que, conforme a minha leitura, podem ser considerados líricos, como propõe Reis, Staiger e Paz; e terceiro, tendo em vista que “linguagem lírica”, “sujeito lírico” e “subjetividade” são conceitos fundamentados numa produção poética eurocentrada, revisá-los, individualmente, permitirá ressignificá-los

a partir de uma perspectiva marginal-periférica, conceito a ser apresentado no primeiro capítulo deste trabalho.

Por fim, no terceiro capítulo, apresento uma discussão teórica acerca do conceito de genocídio, resgatando o surgimento do termo e suas implicações, e desenvolvendo-o a partir da obra *O genocídio do negro brasileiro* (2016), de Abdias Nascimento. Neste capítulo, ainda, levanto as análises e discussões dos poemas selecionados para o *corpus* desta pesquisa, à luz dos conceitos e perspectivas teórico-críticos levantados nos capítulos anteriores. Para que possam ser lidos integralmente antes desse estudo, os poemas que compõem o *corpus* desta pesquisa estão listados em anexos ao final deste documento.

1 LITERATURA MARGINAL E/OU PERIFÉRICA: A DESCENTRALIZAÇÃO DAS VOZES DE DINHA E DE RICARDO ALEIXO

A que se refere um crítico ao qualificar determinado conjunto de obras literárias como sendo “literatura marginal-periférica”? A quem ele categoriza com tal definição: o/a autor/a? O espaço onde vive tal autor/a? Ou, ainda, a temática de que trata a obra literária em questão? Por fim, e não menos importante, ao tomarmos como base qualquer um dos questionamentos acima para tal catalogação, não estaríamos condenando a literatura a leituras de caráter reducionista? De que maneira, então, devemos olhar a produção literária oriunda de regiões geograficamente periféricas em relação aos centros urbanos? De que ponto devemos partir?

O conceito “literatura marginal” não é novo, no entanto, vem ganhando novas bases e novas leituras. Quando surgida na década de 1970, a ideia de marginalidade incutida às produções artístico-literárias da época estava ligada à tensão das opressões vividas pela ditadura militar no Brasil. Desse movimento, então, surgiu a Poesia Marginal, vertente que negava qualquer modelo literário de produção, tendo em vista que não se adequava às bases estruturais e formais da poesia “não-marginal”, canônica, “tradicional”. Os autores desse movimento não admitiam qualquer associação com o que já havia sido produzido até então e que já estava legitimado e validado pela academia como literatura. Além disso, as/os poetas marginais dos anos 1970 apresentaram uma postura de enfrentamento ao sistema cultural e literário da época, estabelecendo novas formas de publicação/circulação de suas produções: daí serem denominados como “geração mimeógrafo”.

Antes desse movimento de ruptura estética e de circulação, o campo da poesia vivia uma certa linearidade. As obras produzidas carregavam em si uma tradição estética que as identificavam com esta ou aquela “escola literária”. A exemplo disso, basta olharmos para a poesia romântica brasileira e um de seus representantes: Gonçalves Dias. Na obra desse poeta, podemos ver um conjunto de características temáticas e formais que sintetizam a primeira geração desse movimento artístico: nacionalismo, exaltação da natureza, apresentação dos indígenas como heróis nacionais, além de o resgate de estruturas rítmicas épicas e líricas presentes em obras de outros movimentos artístico-literários.

No que se refere à poesia marginal de 1970, torna-se fundamental destacar que o movimento de poesia marginal é construído por autores e autoras que

pertenciam à classe média da sociedade dos anos 1970. Ou seja, de modo geral, não articulavam sua produção literária em função das vivências e necessidades da população historicamente subalternizada, violentada e criminalizada. Pelo contrário, para os integrantes do movimento, a literatura estava a serviço da denúncia das repressões vividas pela ditadura militar no Brasil, das vividas pelas instituições que validavam o que era e o que não era literatura, e também da necessidade de novas bases para produção artístico-poética. Era, portanto, uma literatura carregada de inquietações do tempo histórico em que viviam as/os autoras/es e que circulava entre a população por meio de publicações autônomas.

Ainda na década de 1970, Heloísa Buarque de Hollanda lança a antologia *26 poetas hoje*, que reunia poemas de 26 poetas do movimento poesia marginal/da geração mimeógrafo. No texto de apresentação da obra, a pesquisadora e crítica literária aponta os espaços de circulação dessa produção marginal: “Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos, livrinhos circulam [...]” (1976, p. 9). Ainda, a autora destaca a importância desse movimento diante de um “bloqueio sistemático das editoras”, pois formaram, então, “um circuito paralelo de produção e distribuição independente”, conquistando “um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia” (1976, p. 9).

Assim, Buarque de Hollanda vai elencando as características da então poesia marginal, explicitando a reaproximação da produção poética com o cotidiano da população, bem como a quebra da sacralização³ do poema, contrastando com o que ocorreu com a poesia brasileira de tradição clássica. Ainda, a pesquisadora destaca que a seleção das/os autoras/es se deu

de maneira arbitrária, restringindo-se ao que chegou ao seu conhecimento. Aqui, vemos um ponto da marginalidade que discutiremos mais a frente neste capítulo: o problema geográfico. De acordo com a autora, “a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção”⁴.

Já em ensaio intitulado “Intelectuais x marginais”⁵, Heloisa Buarque de Hollanda (2005) abre uma nova perspectiva sobre a ideia de literatura marginal. Para

³ “A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia.” (HOLLANDA, 2016, p.9)

⁴ Idem.

⁵ Disponível em:

<https://static1.squarespace.com/static/5bcd01c69d414940eeb23b24/t/5c9bfbe5ec212d8e40e2653e/1553726437731/intelectuais+x+marginais-texto.pdf> – Acesso em 10/06/2022

tanto, vale-se de uma análise das literaturas produzidas por sujeitos marginalizados geográfica e socioeconomicamente. Assim, reúne e examina as obras de escritores de origem periférica, ou temática afim.

Para iniciar o debate, a autora destaca que duas chacinas foram divisoras de águas na produção cultural social e política: primeiro, em julho de 1993, a chacina da Candelária⁶, em que 8 crianças que dormiam nas escadarias da Igreja foram assassinadas; em segundo, em agosto do mesmo ano, o massacre do Vigário Geral⁷, em que 21 pessoas foram mortas. Tanto em uma quanto em outra a responsável pelas mortes foi a polícia.

Especialmente essa segunda chacina vai marcar época na nossa *cultura* social e política. Intelectuais, artistas e representantes da sociedade civil, unem-se e começam a articular ações concretas em torno de políticas em defesa da cidadania e dos direitos humanos. [...] Do ponto de vista da história literária, dois livros escritos por autores de classe média inauguram uma produção que vai se desenvolver de forma autônoma e com grande força. São eles Zuenir Ventura com *Cidade Partida*, de 1994, que relata de forma originalíssima, entre o documental e o literário, as ações pós-massacre de Vigário Geral, e *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varela, publicado em 1999, sobre as condições sub-humanas de vida no maior presídio da América Latina. (HOLLANDA, 2005, p. 1-2, *grifos meus*).

Tendo a violência e a pobreza como as tônicas das produções literárias realizadas por sujeitos marginalizados, a autora analisa, então, as obras dessa nova literatura que surge das vozes antes oprimidas, silenciadas, assassinadas. Destaca nomes como Paulo Lins e Ferréz, examinando suas produções literárias tanto da perspectiva crítico-literária quanto do ponto de vista discursivo, da enunciação de vozes até então silenciadas, subalternizadas. Assim, o conceito de literatura marginal passa por uma ressignificação, desenhando-se, portanto, a partir de características socioeconômicas, geográficas e culturais das populações periféricas.

Nesse sentido, na obra *Cuidado com os poetas! – Literatura e periferia na cidade de São Paulo*, ao debater qual seria o melhor termo para o emprego em sua pesquisa, se “literatura marginal” ou “literatura periférica”, Lucía Tennina aponta algumas tensões existentes entre as denominações e os escritores. “Muitos deles não se reconhecem nela [literatura marginal] e outros preferem chamar suas produções de outro modo” (TENNINA, 2017, p. 31). Ainda, a autora traz o relato do escritor Allan da Rosa, em que este afirma

⁶ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/chacina-na-candelaria/noticia/chacina-na-candelaria.ghtml> - Acesso em 10/06/2022

⁷ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/chacina-em-vigario-geral/noticia/chacina-em-vigario-geral.ghtml> - Acesso em 10/06/2022

O marginal, ele surge principalmente por causa daquelas coletâneas da *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Quando eu lancei o *Vão*, o meu primeiro livro, eu fiz um Primeiro Encontro de Literatura Periférica. Sem negar o marginal, que para mim é importante, porque faço literatura marginal [...], o periférico traz a gente para essa segunda metade do século XX, migrações, alta demográfica urbana, explosão suburbana, problemas de política e saúde, de escola, de transporte... Periferia já tem outro tom de que o marginal está junto, mas ao mesmo tempo é diferente. Por isso, Literatura Periférica é mais apropriado. (apud TENNINA, 2017, p. 31)

No relato de Allan da Rosa, é possível compreender duas tensões conceituais: a de literatura marginal e a de literatura periférica. Trata-se, cada uma, de perspectivas críticas e socioculturais ainda em construção para analisar a produção literária realizada por sujeitos periféricos e/ou marginalizados, sem definições precisas. Allan da Rosa, portanto, reafirma aquilo que Heloísa Buarque de Hollanda já apontava em seu ensaio, anos antes da pesquisa de Tennina, sobre as temáticas abordadas na, então, literatura marginal.

Contudo, ao recuperá-lo, aponta para um novo horizonte: não se trata apenas de produção literária que relate, descreva, narre o cotidiano de violência e de mazelas existentes em comunidades periféricas, mas, também, de produções que permitam ao indivíduo periférico reconhecer-se enquanto sujeito, enquanto narrador da própria história, bem como das suas subjetividades e da sua existência. Portanto, temos em evidência um campo de crítica literária sendo elaborado; concebido, portanto, por escritoras/es e pesquisadores que acompanham a literatura que surge das vozes dos indivíduos marginalizados social, histórica e geograficamente.

A literatura marginal não é um conjunto homogêneo do qual se pode derivar uma representação unitária, mas sim algo que se define a partir de sua mobilidade como um processo performativo de posicionamento do sujeito que escreve em relação à certa ideia de “marginalidade” a partir da qual toma a palavra em determinado espaço, momento, série literária ou circunstância (TENNINA, 2017, p. 33)

Nessa perspectiva, pode-se perceber a existência de dissonâncias discursivas, tendo em vista as categorias Literatura Marginal e Literatura Periférica, que são tensionadas por seus autores, sobre o que passamos a analisar. Mesmo entre autoras/es “classificadas/os” como periféricas/os ou marginais, há um desacordo na definição do conceito. Na obra *Polifonias marginais* (2015), Mário Medeiros entrevista alguns/mas autores/as, moradores de periferias na cidade de São Paulo, sobre sistema literário, trajetórias pessoais, produção de literatura, literatura negra, literatura marginal, entre outros. O pesquisador levanta o questionamento – *Literatura Marginal* – Qual é a minha ideia sobre isso? – e transcreve as respostas de alguns/mas

autores/as. Dos entrevistados/as, selecionei aqueles/as que trazem, em suas falas, tensões complexas acerca dos conceitos de Literatura Marginal e Literatura Periférica. Ainda, no panorama geral das entrevistas, para se pensar essas duas categorias, há pontos em comum entre todos/as: o espaço e a constituição do sujeito dentro desse espaço. Retomarei esses tópicos mais a frente neste referencial. Tal recorte tem o objetivo de possibilitar maiores reflexões acerca do conceito de literatura marginal e literatura periférica no presente trabalho.

O primeiro a responder ao questionamento de Mário Medeiros é o autor Ferréz⁸, que, citando Carolina Maria de Jesus, afirma:

A rainha da Literatura Marginal é a Carolina Maria de Jesus. Achei a rainha, mano! Quando eu li *O quarto de despejo*, mano... Eu senti na pele o que senti aqui, tá ligado? Literatura Marginal não é você falar de periferia. Literatura Marginal é a forma que você usa de linguagem e as pessoas que estão escrevendo o texto.

A gente se separa por isso, não por outra coisa. [...] Você é diferente, você teve uma vivência diferente, você teve um estilo de vida diferente. Você merece ser enquadrado numa coisa que tenha a ver com você, que têm pessoas lá atrás, que nem a Carolina, o Plínio [Marcos], que são pessoas que têm a ver com você. (FERRÉZ, 2015, p. 80)

Na fala de Ferréz, é possível destacar duas teses que embasam seu argumento. De acordo com o autor, há um projeto estético que fundamenta a Literatura Marginal em contraste com a “não marginal”. Algo que se define na linguagem empregada pelos indivíduos, naquilo que lhe é meio para compreender o mundo, naquilo que lhe possibilita constituir uma cosmovisão. E há, também, construção de narrativas da vida particular e coletiva dos sujeitos que vivem em periferias e regiões marginalizadas dos centros urbanos.

Esse argumento de Ferréz resgata um debate levantado por Milton Santos na obra *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2001). Ao analisar o movimento de globalização vivido pelo mundo em meados do século XX, o sociólogo afirma que há

a possibilidade de produção de um novo discurso, de uma nova metanarrativa, um novo grande relato. Esse novo discurso ganha relevância pelo fato de que, pela primeira vez na história do homem, se pode constatar

⁸ Reginaldo Ferreira da Silva, mais conhecido como Ferréz, é paulistano e começou a escrever aos 12 anos de idade, acumulando contos, versos, poesias e letras de música. Antes de se dedicar exclusivamente à escrita, trabalhou como balconista, auxiliar-geral e arquivista. Seu primeiro livro *Fortaleza da Desilusão* foi lançado em 1997 (edição do autor). Mas foi com *Capão Pecado*, que se firmou como um dos melhores escritores da sua geração. O autor teve suas obras traduzidas na Itália, Alemanha, Portugal, Espanha e Estados Unidos. Ferréz foi colunista da revista *Caros Amigos* durante 10 anos. É também conselheiro editorial do *Le Monde Diplomatique Brasil*. Seu romance mais recente é *O Demônio de Frankfurt* (2021). Vive no bairro do Capão Redondo em São Paulo, com esposa e filha. Texto adaptado de <http://blog.ferrezescritor.com.br/p/autor.html> - Acesso em 27/01/2023

a existência de uma universalidade empírica. A universalidade deixa de ser apenas uma elaboração abstrata na mente dos filósofos para resultar da experiência ordinária de cada homem. De tal modo, em um mundo datado como o nosso, a explicação do acontecer pode ser feita a partir de categorias de uma história concreta. É isso, também, que permite conhecer as possibilidades existentes e escrever uma nova história. (SANTOS, 2001, p. 21).

Já o escritor Paulo Lins, ao ser questionado sobre o conceito/a categoria Literatura Marginal, aponta para o lado oposto ao de Ferréz.

Eu acho que nunca existiu uma Literatura Marginal. Existia Poesia Marginal, que era uma coisa totalmente diferente desta que está aí. Agora ele [Ferréz] está falando isso porque a literatura que lançou na *Caros Amigos* com o pessoal falando da favela, da miséria e tal... Ele lançou, eu estou nele. Eu topo qualquer negócio. Eu sou da Literatura Marginal. Mas eu não acho que exista uma Literatura Marginal só porque é escrita por causa da periferia e por conta do tema. (*apud* MEDEIROS, 2015, p. 82)

Lins começa sua fala contrastando o conceito Literatura Marginal ao movimento de Poesia Marginal, citado no início deste capítulo. Não considera a existência dessa categoria Literatura Marginal, mas não desenvolve um argumento sólido que distinga a literatura produzida por sujeitos marginalizados e/ou periféricos da realizada pelos sujeitos localizados em centros urbanos. Ainda, para Lins, a temática do texto literário e os sujeitos de produção não podem definir os fenômenos literários como Literatura marginal. O autor julga essa categorização como uma “onda”, algo que não se sustentará: “Acho que é uma onda do Ferréz, ele gosta de lançar essas ondas” (LINS, 2015, *apud* MEDEIROS, 2015, p. 82).

Fazendo um contraponto às duas posições apresentadas, o escritor, pesquisador e militante do movimento negro Márcio Barbosa afirma:

Eu acho que essa literatura marginal da década de 1970 estava muito ligada à classe média.

[...]

Mas eu acho que essa Literatura Marginal influencia mais a literatura periférica de hoje e o pessoal retoma essa ideia de Literatura Marginal - esse nome, inclusive – o Ferréz, principalmente, retoma isso e dá sequência a esse tipo de coisa. Eu discordo no nome. Eu acho que seria mais adequado você falar em literatura marginalizada, uma literatura que é posta à margem, é colocada à margem. Não é uma literatura que escolheu ficar à margem, ela está à margem por questões socioeconômicas. (*apud* MEDEIROS, 2015, p. 82-83).

Em sua entrevista, o autor levanta uma questão que, até então, não havia sido discutida sobre a delimitação de bases teóricas para a Literatura Marginal: a de entender a literatura produzida por sujeitos periféricos/marginalizados como uma produção que é deslocada, que está à margem, que é afastada daquela realizada no

centro. Ou seja, Barbosa entende-a como uma “literatura marginalizada”, pois os centros urbanos compreendem os lugares que compõem as suas periferias como espaços de violência. Portanto, são territórios e indivíduos sujeitos a uma criminalização que tem por finalidade o estigma da desumanização, da incapacidade de produção cultural.

Além disso, a entrevista de Márcio Barbosa revela como há limitações de espaços de circulação de produções literárias de sujeitos periféricos-marginais. Trata-se de uma literatura que “está à margem” dos espaços culturais de maiores reconhecimento e legitimação literários, estes localizados em centros urbanos, por questões socioeconômicas. Ainda, há um deslocamento geográfico concreto que atravessa toda essa discussão. A literatura periférica-marginal enfrenta a barreira da distância, que é física, concreta, que limita as possibilidades de produção e de divulgação das obras produzidas pelos indivíduos que estão à margem.

É o que afirma o escritor Allan da Rosa em entrevista concedida a Márcio Medeiros:

literatura é uma das artes mais elitizadas desse país, o preço que as grandes editoras praticam é abusivo, mas, ao mesmo tempo, a gente [autores/as periféricos/as] tem que chegar em outras livrarias que não só as da Zona Sul⁹, a gente tem que chegar em livrarias de outras cidades; a gente sabe também que como independente é muito difícil a gente passar esses livros para as Secretarias Municipais de Cultura, para as Bibliotecas, então esse é o papel de uma editora grande para a gente: a capacitação, a potencialização da circulação e da distribuição (2015 *apud* MEDEIROS, 2015, p. 92)

Da Rosa afirma que há distâncias entre a produção literária periférica e o público consumidor de outras regiões da cidade de São Paulo, bem como do país. Ainda, destaca o papel central de “grandes editoras” na construção de caminhos para a divulgação dos autores e suas obras. Assim, é possível perceber que, mesmo que haja uma larga produção literária nas periferias e regiões marginalizadas de centros urbanos, há uma parede que impede a circulação “em massa” das obras produzidas.

Tal posição está em consonância ao que é proposto por Érica Peçanha do Nascimento no livro *Vozes marginais na literatura* ao qualificar obras que estão inseridas na categoria/classificação “literatura marginal”:

as obras literárias produzidas e vinculadas à margem do corredor editorial, que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos, que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados, ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais (2009, p. 20-21).

⁹ Allan da Rosa refere-se à Zona Sul da cidade de São Paulo, região que é constituída por periferias urbanas.

Para finalizar essa discussão acerca do conceito de “literatura marginal”, cito aqui a fala do poeta paulista Sérgio Vaz, em entrevista concedida a Mário Medeiros. Questionado sobre *Literatura marginal* – qual minha ideia sobre isso?, Vaz afirma: “Gosto de usar [o termo] Literatura Periférica. E, a gente quer escrever sobre nós porque a gente passou a vida inteira lendo livros falando de pessoas que jamais estiveram no local em que a gente vive. Quando um cara escreve um livro falando da periferia, ele é um escritor maravilhoso; quando é a gente, a gente é rancoroso” (VAZ, 2015, *apud* MEDEIROS, 2015, p. 96-97).

Primeiramente, é relevante analisar o termo “Literatura Periférica” apontado por Vaz. Ao contrário dos outros autores aqui apresentados, Sérgio Vaz emprega o adjetivo “periférico” para qualificar a literatura produzida por indivíduos residentes em regiões periféricas/marginalizadas dos centros urbanos. Tal vocábulo permite refletir sobre uma outra condição do sujeito que produz literatura nessas regiões. Trata-se de entendê-lo não como um marginal, um transgressor, mas, sim, como um ser que apenas está distante daquilo que é considerado um centro urbano. Ou seja, ao empregar o vocábulo “periférico”, Vaz aponta, inicialmente, o deslocamento geográfico das produções literárias.

O uso do termo “Literatura Periférica” já foi discutido por Érica Peçanha do Nascimento em uma entrevista à pesquisadora Ingrid Hapke, em 2010. À época, Nascimento afirmara:

Mais recentemente, alguns escritores oriundos das periferias começaram a utilizar a designação “literatura periférica” para classificar sua produção e a de outros escritores com semelhante perfil sociológico, a fim de evitar o sentido do termo “marginal” que reporta aos indivíduos em condição de marginalidade em relação à lei. Entretanto, para diversos escritores e estudiosos, as expressões “literatura marginal” e “literatura periférica” podem ser vistas como sinônimos no cenário contemporâneo (2010, *apud* HAPKE, 2010, p. 219)

Em segundo lugar, na fala de Vaz, há um outro tópico significativo para a discussão que estou propondo: a representatividade dos indivíduos periféricos-marginais. Inicialmente, o poeta deixa evidente o contraste existente entre a literatura produzida fora da periferia e a literatura produzida na periferia. Mais uma vez, a desigualdade atravessa essa discussão. Tensiona, portanto, a homogeneidade

identitária presente na literatura brasileira¹⁰, tanto por parte dos autores e autoras que a compõem quanto por parte das representações ficcionais das personagens e seus respectivos meios, conflitos, subjetividades.

E em se tratando de representatividade, a fala de Sérgio Vaz resgata um tópico para a discussão acerca do conceito de “literatura marginal-periférica”. “Nós precisamos contar a nossa história” (VAZ, 2015, *apud* MEDEIROS, 2015, p. 97). Ao afirmar a necessidade de os sujeitos marginais-periféricos construírem as próprias narrativas, o poeta aponta, também, para o fato de esses sujeitos se reconhecerem em outras/os escritoras/es, bem como em suas respectivas obras. Além disso, estarão partilhando suas experiências e subjetividades¹¹, estabelecendo os limites do que é individual e o que é coletivo. Isso permite pensar a relação da literatura com a reformulação dos valores sociais e culturais das periferias. E mais:

pele fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual (CANDIDO, 2011, p. 186).

A produção de literatura nas periferias promove uma análise da “condição” de marginalização a que está sujeito o indivíduo, buscando se emancipar dos estigmas sociais, ressignificar seu meio e estimular que outras/os também o façam. Além disso, a literatura cumpre um papel fundamental na construção das subjetividades dos sujeitos que a produzem. É o que afirma Antonio Candido (2011, p. 177): “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”.

¹⁰ Na obra *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), a prof.^a dra. Regina Dalcastagnè apresenta os dados de uma pesquisa realizada acerca do romance brasileiro produzido entre os anos 1990 e 2004. A partir dos critérios estabelecidos para o estudo, a pesquisadora mapeou um total de 258 obras publicadas nas três editoras que, à época, eram as três maiores – Companhia das Letras, Record e Rocco. Um dos achados da pesquisa consiste em traçar um perfil do escritor brasileiro do período em questão. Assim, Dalcastagnè (2012, p. 162) afirma que os “números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo”. Além desse, outros dois resultados do estudo corroboram ainda mais a colocação de Sérgio Vaz: o da presença de personagens negras e periféricas na literatura brasileira que, de acordo com a autora, aparecem 7,9% das obras pesquisadas; e o da posição em que estão essas personagens nas narrativas - 5,8% aparecem como protagonistas e 8,7%, como coadjuvantes.

¹¹ De acordo com Richard Johnson, em *O que é, afinal, Estudos Culturais?*, o conceito de subjetividade “inclui a possibilidade, por exemplo, de que alguns elementos estejam subjetivamente ativos – eles nos ‘mobilizam’ – sem serem conscientemente conhecidos. Ele focaliza elementos atribuídos (na distinção convencional e enganadora) à vida estética ou emocional e aos códigos convencionalmente ‘femininos’. Ele destaca o ‘quem eu sou’ ou, de forma igualmente importante, o ‘quem nós somos’ da cultura, destacando também as identidades individuais e coletivas (JOHNSON, 2006, p. 18).

Portanto, estando claras as limitações e as possibilidades existentes nos termos “Literatura Marginal” e “Literatura Periférica”, entendo que empregar, no presente trabalho, o primeiro ou o segundo termo promoverá uma perspectiva discursiva específica acerca do *corpus* desta pesquisa. Trata-se da classificação a que submeterei as obras de Ricardo Aleixo e Dinha, bem como as leituras que realizarei desses autores, estarem condicionadas pela restrição do campo semântico ou do adjetivo “marginal” ou do “periférico”. Por isso, para a manutenção dos objetivos geral e específicos desta pesquisa, bem como para a ampliação de discussões que proporei, empregarei o termo “Literatura marginal-periférica” para categorizar o *corpus* em análise.

Essa escolha se dá, também, em função de repensar a categoria “marginal” na literatura, buscando não apagar o legado já construído do movimento Poesia Marginal, mas, sim, expandindo os debates e as perspectivas teórico-críticas da literatura brasileira contemporânea. Ainda, torna-se extremamente relevante apontar que o movimento Poesia marginal jamais vivenciou/experenciou um contexto de marginalização semelhante ao de sujeitos periféricos cuja realidade cotidiana é a do silenciamento, do apagamento identitário, da exclusão social, da violência policial. E é partindo desse contexto que algumas/alguns escritoras/es constroem sua produção literária, abordando temáticas relacionadas ao dia a dia dos moradores de favelas, vilas, periferias das grandes cidades.

Ao categorizar o *corpus* desta pesquisa como “Literatura marginal-periférica”, estarei, portanto, fazendo referência à produção literária realizada por esses sujeitos de e em espaços socialmente marginalizados e periféricos, bem como sujeitos que vivem à margem dos centros urbanos, dos círculos artísticos-culturais centralizados e que, ainda assim, fazem dos seus espaços periféricos (econômicos, geográficos, identitários e sociais) matéria-prima da escrita literária. Além disso, é importante destacar que Ricardo Aleixo e Dinha são oriundos de periferias brasileiras e, inclusive, apresentam em sua produção literária temáticas relacionadas à exclusão social vivenciada por sujeitos periféricos e de identidades racializadas.

1.1. DESCENTRALIZAÇÃO DA VOZ: DINHA E RICARDO ALEIXO E SUAS PRODUÇÕES MARGINAIS

José César de Castro Rocha, em um ensaio intitulado *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a "dialética da marginalidade"* (2004), revisita o ensaio

Dialética da malandragem, de Antônio Cândido, para, então, propor uma nova leitura da cultura brasileira contemporânea. O autor defende a hipótese de que as produções culturais se tornam espaço de confronto de uma constante disputa narrativa. Isto é, se na dialética da malandragem há uma perspectiva de conciliação entre sujeitos de classes sociais distintas, na dialética da marginalidade, essas diferenças sociais, e as desigualdades, não são pacificadas ou negociadas. Ao contrário, são tencionadas e postas em xeque constantemente. Dessa maneira, a dialética da marginalidade “está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação” (ROCHA, 2004, p. 161-162).

Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, vale repetir para evitar mal-entendidos, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro. (ROCHA, 2004, p. 174)

E é nesse panorama marginal da produção cultural brasileira que me deparo com Maria Nilda de Carvalho Mota, a Dinha, e Ricardo Aleixo.

1.1.1. Maria Nilda de Carvalho Mota, A Dinha.

Maria Nilda de Carvalho Mota, a Dinha atualmente é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo com pós-doutorado em Literatura e Sociedade pela mesma Universidade. Também é poeta, editora e professora. Residente do bairro Parque Bristol, periferia do município de São Paulo, Dinha tem forte participação na cena cultural periférica da cidade. Fez parte da criação do Coletivo Posse Poder e Revolução¹², hoje conhecido como Núcleo Cultural e de Ações Políticas, cuja principal função é promover políticas públicas e intervenções culturais, do Hip Hop à literatura, buscando fomentar ainda mais as produções artísticas periféricas.

Dinha encontrou no termo “independente” o espaço necessário para divulgar sua produção literária. Assim, em meados de 2015, junto à Sandrinha Alberti e Lindalva Oliveira, lançou o selo editorial Me Parió Revoluções, destinado à publicação de produções literárias e não literárias de mulheres negras periféricas. Desde então, vem publicando poemas em produções independentes com financiamentos coletivos.

¹² O coletivo pode ser encontrado no site <https://nucleopodererevolucao.wordpress.com/sobre/>.

Sua mais recente publicação é *O diário do fim do mundo* (2020), livro que “narra o dia a dia da escritora, a violência cotidiana, as perdas para o Estado genocida e as pequenas alegrias esperanças permitidas em tempos de isolamento social”¹³.

Em 2015, Dinha lança a obra que é parte do *corpus* desta pesquisa: *zero a zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra*. Como anuncia o título, a autora produziu 15 poemas que trazem para o debate público a temática do genocídio da população negra no Brasil. A obra conta com poemas inspirados em episódios factuais de assassinato da população negra e periférica, que é cotidianamente criminalizada e marginalizada. Além disso, o livro possibilita repensar as categorias de poesia lírica e as discussões acerca da subjetividade no texto poético.

1.1.2. Ricardo Aleixo.

Sendo poeta, músico, artista plástico e editor, Ricardo Aleixo, como bem se definiu ele próprio, vê-se filho da poesia concreta: “O meu início na poesia é totalmente desenhado pelo fascínio que eu tive com a poesia concreta. Passei boa parte da adolescência estudando isso todos os dias”¹⁴. Assim, sua produção literária é carregada de referências ao movimento da poesia concreta, cuja construção está ligada diretamente à materialidade do texto, transformando-o em imagem, som, em tátil, visual e físico. Isto é, sua obra está constituída em experimentações linguísticas em diálogo com outras linguagens. É a materialização do que, *a priori*, mostra-se abstrato, imaginário, subjetivo, metafísico. Tudo isso em favor de temáticas como racismo, desigualdade social, negritude, cultura afro-brasileira, política, entre outras.

Na obra *Pesado demais para a ventania: antologia poética* (Todavia, 2018), Aleixo reúne criteriosamente “uma seleção de sua vasta e decisiva produção poética”. São poemas que representam a totalidade de sua obra, desde a primeira publicação em 1992. Assim, vê-se o poeta em trânsito com seu ofício, em diálogo consigo e com sua produção, em encontro com o outro e com os seus, além de apresentar textos que carregam em si os progressos do tempo-escrita do autor, bem como os temas que sempre permearam toda sua obra.

Além de um trânsito estético sintetizado na obra *pesado demais para ventania: antologia poética* (2018), publicado pela editora Todavia, que é, hoje, uma

¹³ Sinopse retirada de: <https://www.meparario.com.br/product-page/di%C3%A1rio-do-fim-do-mundo> – Acesso em 20/07/2022.

¹⁴ Transcrição nossa de entrevista com o autor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q5DkaBWceBg> – Acessado em 20/07/2022.

das maiores editoras brasileiras, com relevante importância no cenário literário, Aleixo segue realizando sua produção, editoração e publicação de maneira independente. Criou, em 2007, o selo LIRA – Laboratório Interartes Ricardo Aleixo –, para publicação de suas obras em parcerias realizadas com editoras locais de Minas Gerais. Suas publicações mais recentes são os livros *Extraquadro* (LIRA/Impressões de Minas, 2021), que reúne poemas escritos entre os anos de 2013 e 2020, *Diário da encruza* (LIRA/Organismos, 2022), cujos poemas, como afirma o próprio autor, são “a tentativa de entendimento da encruzilhada não como um beco sem saída, como o ocidente pensa. Mas a encruzilhada como lugar de movimento, se é lugar de Exu, é lugar de coisas acontecerem”¹⁵; e o livro de memórias *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (Todavia, 2022).

Embora Aleixo transite por campos artísticos variados, o autor segue fixado e residente do bairro Campo Alegre, localizado à margem do município de Belo Horizonte/MG.

Em ambos os autores que compõem o *corpus* desta pesquisa é possível perceber um diálogo, uma relação com os centros culturais e acadêmicos, instituições essas que legitimam o que é ou o que não é considerado produção literária, por exemplo. Ou, ainda, é possível discutir acerca do trânsito desses poetas entre os espaços marginalizados e os centralizados, propondo, assim, uma outra leitura da produção artística dos autores. No entanto, as análises que proponho, como já mencionado anteriormente, evidenciam o caráter marginal-periférico das obras tanto de Dinha quanto de Aleixo, não só pelas figuras empíricas que são, isto é, sujeitos com identidades racializadas e criminalizadas; não só pelos espaços geográficos e classes sociais dos quais fazem parte; mas, sobretudo, porque são figuras que apresentam uma postura de enfrentamento do estado das coisas na sociedade, tensionando os círculos editoriais e culturais vigentes e as relações sociais estabelecidas.

Assim, é fundamental afirmar que frequentar instituições acadêmicas, centros culturais, publicar obras em editoras de grande expressividade nacional ou, ainda, influenciar-se por correntes literárias reconhecidas não torna um poeta menos

¹⁵ Entrevista concedida ao Jornal Estado de Minas em janeiro de 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/01/22/interna_pensar,1231295/um-coletivo-chamado-ricardo-aleixo-que-chega-aos-60-anos-eu-respirei.shtml - Acesso em 26/01/2023.

periférico, menos marginal. Pelo contrário, estar em espaços centralizados, ter reconhecimento por determinadas instituições e dialogar com movimentos artísticos legitimados só é possível para autores e autoras marginais-periféricos porque as suas produções literárias posicionam-se para o confronto às relações sociais estabelecidas.

Nesse sentido, tanto Dinha quanto Aleixo podem ser compreendidos como autores marginais-periféricos da literatura brasileira contemporânea, porque ambos vivem em regiões geograficamente periféricas em relação aos centros urbanos, porque suas produções literárias estão à margem dos círculos culturais centralizados, mas, sobretudo, porque ambos frequentam e enfrentam os espaços dos quais sujeitos periférico-marginais são normalmente excluídos. Além disso, como já foi apontado no primeiro capítulo, a perspectiva crítica marginal-periférica contempla, inclusive, obras que tratam da condição de marginalidade-periferia das produções em relação aos círculos culturais centralizados, bem como da relação com um território e origem social específicos (TENNINA, 2017).

Aleixo e Dinha partilham essas semelhanças na vida empírica e literária. Ambos questionam e tensionam, em suas obras, as condições de vida da população negra periférica no Brasil; produzem e divulgam suas obras de maneira independente, estabelecendo, assim, outro agente de produção literária; e têm uma carreira artística que está voltada à poesia e ao diálogo desta com outras artes, como performance, por exemplo. Ainda, é relevante ressaltar que os autores possuem uma produção que é voltada à reconstrução de uma identidade historicamente apagada. Aqui, cito Homi Bhaba (1998), que destacou o reconhecimento da própria interioridade, da complexidade e profundidade do caráter, além de outras qualidades, como sendo fundamentais para a construção da autoconsciência e da identidade dos sujeitos. Isto é, o *corpus* desta pesquisa tem, também, um diálogo temático em suas produções.

Portanto, para compreender com mais profundidade a obra do *corpus* desta pesquisa, é fundamental revisar as bases teóricas da poesia, buscando examinar os conceitos sobre linguagem “lírica”, “sujeito lírico” e “subjetividade”. É a partir desse estudo, enfim, que procuro construir uma possibilidade de linguagem lírica marginal-periférica.

2 POR UMA LÍRICA MARGINAL-PERIFÉRICA.

2.1. UMA LINGUAGEM LÍRICA

O ser humano procura, de alguma forma, aludir a si, ao espaço em que habita, a sua relação com os seus, tudo por meio da palavra, da linguagem. Mesmo que o fim venha a estreitar o tempo, pesar as pálpebras, há a tentativa de calcar um lugar na memória, na lembrança, no espaço-tempo, na história que virá a ser história. Isto é, usa da linguagem para expressar suas angústias, seus lamentos, suas raivas, para revelar aquilo que acontece na calada da noite, para não deixar que um ato ou um fato seja esquecido. E para tanto, através da palavra, o ser humano une os tempos, passado, presente e futuro, mãos e corpos, sensações e sentimentos, medos e coragens, dúvidas e curiosidades. Em um traçar de representações, alusões, comparações, identificações, reconstruções, (re)significa a si e aos outros: usa a linguagem para re-criar o seu mundo, o seu meio, as suas relações, tudo aquilo a que quiser aludir (PAZ, 2012).

Em se tratando de uma conceituação de linguagem lírica, é fundamental destacar que estou me empenhando em uma jornada pela profunda fertilidade expressiva das palavras¹⁶; pelo caminho em que temos de ter pouco cuidado, pois o contrário não nos permitirá estourar as barreiras da (in)definição e co-romper os sentidos, as direções, os ritmos, as formas, enfim, toda a vasta atmosfera que envolve as palavras e os seus significados à construção de um sistema de travessia do real ao imaginário, do áspero ao sensível, daquilo que é ao que pode vir a ser.

Esta linguagem é comumente encontrada em textos líricos, e é dentro de barreiras (in)formais que emerge o composto vivo da poesia e da matéria humana: as formas, os ritmos, as músicas, os tempos, as subjetividades, as imagens. Estes elementos referem-se a “um aspecto fundamental da existência de textos líricos: o trabalho sobre a língua [a palavra]¹⁷ e sobre os recursos expressivos que ela faculta” (REIS, 2013, p. 220). Isto é, são atribuídos ao fazer poético, que envolve a língua, a palavra, o verso, a fala, o som, o ritmo, a subjetividade, a motivação.

[...] as palavras indicam ou designam, são nomes; também são respostas intensivas ou espontâneas a um estímulo material ou

¹⁶De acordo com Octávio Paz (2012, p. 42), “a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E desse modo é um instrumento mágico, ou seja, algo suscetível de tornar-se outra coisa e de transmutar aquilo em que toca [...]. A palavra é símbolo que emite símbolos.”

¹⁷ Inserção minha.

psíquico, como no caso das interjeições e onomatopeias; e são representações: signos e símbolos. A significação é indicativa, emotiva e representativa. Em cada expressão verbal aparecem as três funções, em níveis distintos e com diferentes intensidades. Não há representação que não contenha elementos indicativos e emotivos; e o mesmo pode ser dito da indicação e da emoção. (PAZ, 2012, p. 40)

Assim, acredito que a linguagem tem a propriedade de transcender o seu próprio sentido, tem o caráter de ressignificar-se. E nesse movimento de si para além, traz consigo diferentes imagens e sentidos daquilo que batiza, traçando uma qualidade metafórica característica da palavra: arder no instante em que é tocada pela imaginação e pela fantasia (PAZ, 2012).

No entanto, para não empreendermos uma análise ingênua, pueril, sobre a linguagem lírica, entendo como fundamental resgatar alguns teóricos que se dedicaram a compreender essa matéria orgânica da poesia. Para tanto, destaco Emil Staiger e sua obra *Conceitos fundamentais da poética* (1969). O autor, em diálogo com o *Curso de estética*, de Hegel, busca definir alguns conceitos para compreensão e determinação de uma poesia lírica. Staiger fundamenta suas teses analisando a constituição estética de poemas que compunham o Romantismo alemão e, portanto, realiza um exercício de crítica indispensável a este trabalho.

Assim, Staiger afirma que, na produção lírica, em contraste à épica, “metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali” (STAIGER, 1969, p. 26). Ou seja, enquanto na poesia épica a forma mantém-se “inalterável apesar de todas as mudanças temáticas, os mais diversos conceitos – dor e prazer, tilintar de armas e regresso ao lar” (STAIGER, 1969, p. 26), na poesia lírica, estrutura e tema são indissociáveis, e separá-los transformará o texto poético em um outro gênero. É inviável, portanto, decompor a relação forma-conteúdo quando se trata de um poema lírico.

Além disso, Staiger (1969, p. 29) aponta a repetição como um elemento que impossibilita “a poesia lírica de desfazer-se”. No entanto, “a repetição presta-se igualmente a qualquer criação poética”. Na obra, o teórico fala da “repetição de idênticas unidades de tempo”, mas afirma, posteriormente, que essa “uniformidade”, apontada antes por Hegel, “não pertence ao tempo nem aos sons, mas ao eu” do poema. Assim, “a igualdade é percebida como uma ideia regulativa que se afirma sobre maiores ou menores oscilações” (STAIGER, 1969, p. 31).

Trata-se, então, de uma repetição de ritmos e compassos à produção de imagens poéticas. Assim, Staiger (1969, p. 33) afirma que a “repetição rítmica, a dissimular as divergências da mensagem, opõe-se à resistência da linguagem, que se esforça por sempre prosseguir”. E continua: “Tal repetição só é possível em uma obra lírica. [...] A repetição não traz nada de novo com as mesmas palavras. É a singularidade da mesma disposição interior que ressoa de novo” (STAIGER, 1969, p. 34).

Nesse sentido, a respeito do ritmo e da imagem na linguagem lírica, na poesia, Octávio Paz (2012, p. 76) afirma:

Ritmo, imagem e sentido se dão simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, por sua vez, é medida abstrata e independente da imagem. [...] Em si mesmo, o metro é medida despida de sentido. Em contrapartida, o ritmo nunca se dá sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal já contém em si a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa”.

Ademais, as posições de Paz estão em consonância com Staiger quando este, ainda estabelecendo comparações entre a poesia épica e a poesia lírica, afirma:

Entretanto o conceito “paratático”¹⁸ não define satisfatoriamente a linguagem lírica, pois a épica é também paratática, tanto que se costuma dizer que quanto mais paratático, mais épico. [...] No gênero épico, porém, as partes são autônomas, no lírico não o são. (STAIGER, 1969, p. 42).

Ambos os teóricos, assim como Carlos Reis, citado anteriormente, apontam para a unidade existente em um poema. Tal característica só é possível pela linguagem lírica constituída de ritmo, imagem e versos que estão organizados de maneira a produzir efeitos de sentido no texto. Portanto, a partir das considerações apresentadas, entendo a linguagem lírica como uma característica do texto poético, este constituído de ritmo, imagem e sentido.

Além dessa particularidade, destaco outros elementos fundamentais ao texto lírico: o “sujeito lírico” e a “subjetividade”. Estes são tópicos a serem discutidos nos subcapítulos seguintes, a começar pelo “sujeito lírico”.

2.2. AS VOZES IMPRESSAS NO PAPEL

Em essência, toda linguagem está subordinada a quem a produz, a enfeita, a reinventa, a persegue e a enraíza na fertilidade da imaginação. E os efeitos subjetivos

¹⁸Staiger refere-se à autonomia existente entre os versos poéticos, tanto da poesia épica quanto da poesia lírica. Isto é, a propriedade de cada verso encerrar-se em si mesmo, sem o uso de conjunções coordenativas ou subordinativas.

emergentes da linguagem lírica dão-se por processos advindos de um sujeito poético que trança sua interiorização e sua motivação¹⁹ na composição de uma representação abstrata, emocional, imaginária, musical, rítmica, fantástica e (a)temporal, enfim, na constituição do texto lírico. O que permite sermos cúmplices da afirmação de Paz (2012, p. 47) quando este diz que toda linguagem é poética por ser “viva e comum”, e, ainda, que “é usada por um grupo de homens para comunicar e perpetuar suas experiências, paixões, esperanças e crenças”.

Assim, a afirmação de Paz, em certa medida, pode ser relacionada ao que Carlos Reis chama de sujeito poético. Este centra-se em um processo de interiorização e tende a afirmar “uma atitude acentuadamente individualista”. Contudo, colocar-se no centro de um “determinado universo” não significa, efetivamente, afastar-se ou realizar um movimento egoísta. Ao contrário, “essa interiorização pode traduzir também um ato de intensa solidariedade para com os outros e para com a vida” (REIS, 2013, p. 227).

Nesse sentido, aquilo que expressa o sujeito poético em um texto lírico pode representar uma experiência individual, vivida pelo eu enunciador do poema, mas também pode traduzir um sentimento coletivo acerca de determinado fato vivenciado por um grupo social. Essa segunda consideração será retomada nas análises do *corpus* desta pesquisa, pois é nela que reside parte dos objetivos específicos: *de que maneira pode o sujeito lírico denunciar, em um poema, um fato vivenciado por outrem?*

Dando continuidade à discussão acerca do sujeito poético, considero relevante destacar que este é um ser constituído no contexto do processo de interiorização [...] descrito e postulado como entidade a não se confundir com a personalidade do autor empírico” (REIS, 2012, p. 228). Nesse sentido, a voz do poema, o eu lírico, o sujeito poético, são construção. É parte do poema, tal qual o narrador é parte constituinte do romance ou do conto. E, portanto, como elemento fundamental ao gênero, o sujeito lírico é construtor da linguagem lírica, bem como é, inclusive, integrante dessa linguagem.

¹⁹Carlos Reis (2013, p. 226-232) alinha os termos “sujeito poético”, “interiorização” e “motivação” para designar, respectivamente, a entidade fictícia criadora do poema, da linguagem lírica, que evoca subjetividades; o processo pelo qual essa entidade busca formas de representar algo; e o processo que evoca sentidos na criação de textos líricos.

Em Staiger, não há uma precisão sobre a diferença entre o sujeito lírico e o sujeito empírico. O autor destaca a “disposição anímica” como uma qualidade do poeta lírico, mas não estabelece uma clara distância entre o eu real e o eu ficcional. Ainda, ao referenciar a quem relaciona-se à criação poética emprega a expressão “poeta lírico”, o que acaba por dificultar quem é o ser empírico e quem é a entidade ficcional.

O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se — literalmente (Stimmung) — à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. Os lábios deixam escapar o ‘que está na ponta da língua’. [...] O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor (STAIGER, 1969, p. XX).

Para Staiger (1969, p. 29), a inspiração pode ser definida como “disposição anímica”, isto é, “apenas um momento, um curto prelúdio, a que se segue o desencanto, ou de novo um outro som”. Nesse sentido, é possível afirmar que o autor entende a entidade sujeito lírico como sendo a própria figura do poeta, que, para criar, é mobilizado, intimamente, a partir de um estado de ânimo, uma condição emocional.

O poeta toca de novo conscientemente a corda que estava soando espontânea em seu coração e escuta o tom pela segunda, terceira, quarta e quinta vezes. O que lhe escapa como linguagem reproduz o mesmo clima anímico, possibilitando uma volta ao momento da inspiração lírica. Nesse meio tempo, ele pode narrar algo ou refletir sobre a disposição anímica (Stimmung) (STAIGER, 1969, p. 35).

No entanto, sabe-se que essa leitura acerca do poeta e do sujeito lírico é uma herança que data desde o Romantismo. À época, os autores desse movimento tentaram “inculcar o texto (em especial o texto lírico) como projeção imediata de emoções e experiências efetivamente sentidas pelo autor empírico” (REIS, 2012, p. 229). Isto é, os autores do romantismo instituíram uma atmosfera hermética em torno da criação poética.

Em *O nascimento da tragédia – ou Helenismo e Pessimismo*, Friedrich Nietzsche aponta caminhos para ampliarmos as bases teóricas acerca do sujeito lírico. Na obra, o autor critica a “estética moderna” por “apenas acrescentar interpretativamente que [...], ao artista ‘objetivo’, se contrapõe o primeiro artista ‘subjetivo’” (NIETZSCHE, 1992, p. 43). E continua:

A nós serve-se pouco com essa interpretação, pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais” (NIETZSCHE, 1992, p. 43).

Nas citações apresentadas, ainda é perceptível a compreensão do sujeito lírico enquanto a figura empírica do poeta. Nietzsche, nas páginas iniciais da obra, está recolocando os conceitos e seus respectivos juízos de valor, tendo em vista que, conforme o autor, o artista objetivo é tido como um bom artista enquanto o subjetivo é tido como mau artista (NIETZSCHE, 1999). Além disso, o autor aponta para uma outra perspectiva crítica:

Por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta "lírico" é possível enquanto artista: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz "eu" e trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e de seus desejos. (NIETZSCHE, 1999, p. 43)

Em seguida, Nietzsche define, então, o poeta lírico como alguém que “se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial” (NIETZSCHE, 1999, p. 44). Ao empregar o termo “réplica”, o autor deixa entender que sua concepção de poeta lírico não é a mesma de Staiger, tendo em vista que o vocábulo empregado tem sentido de imitação. Além disso, Nietzsche está fundamentando sua “estética” a partir de uma perspectiva da modernidade, que associa objetividade, contemplação desinteressada, beleza à produção verdadeiramente artística. Só há valor na arte que for objetiva.

Em se tratando de criação poética e a respectiva distância do autor empírico, Nietzsche, então, afirma que

as imagens do poeta lírico [...] nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer ‘eu’: só que essa ‘eudade’ [*Ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única ‘eudade’ verdadeiramente existente [*seiende*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser (NIETZSCHE, 1999, p. 45).

Assim, tanto Reis quanto Nietzsche entendem o sujeito lírico e autor empírico como figuras distintas e inconfundíveis quando se fala em produção artística, em especial a poética, foco desta pesquisa. Contudo, é fundamental destacar que o autor real se apoia em elementos empíricos para a construção do sujeito poético, do universo e linguagem líricos, bem como à recriação de experiências vividas por si próprio ou outrem.

Essas vozes impressas no papel são, para mim, um acorde individual e coletivo, que expressam as experiências de um e de muitos sujeitos, de uma e de muitas outras vozes. São os gritos, os silêncios, as palavras, as falas de quem só

consegue reconhecer o mundo deslocando-se de si mesmo. Assim, para empregar o conceito no *corpus* desta pesquisa, sujeito lírico será entendido como uma entidade criada pelo autor empírico, cuja relação à criação poética, ao seu universo e ao diálogo com o mundo real se dá por representações nos poemas a serem analisados. Ainda, é fundamental destacar que empregarei os termos “sujeito lírico”, “eu lírico” e “voz do poema” para referenciar a esta entidade ficcional. O sujeito lírico constitui-se, portanto, como afirmou Michel Collot (2018, p. 63), citando Alphonse de Lamartine, em *A matéria-emoção*, “no ponto de encontro do interior e do exterior, do mundo e da linguagem”.

As perspectivas apresentadas até aqui apontam, também, para um terceiro elemento, que será discutido no próximo subcapítulo: a Subjetividade.

2.3. SUBJETIVIDADE LÍRICA: A VOZ DE VÁRIAS VOZES

Citando G. Genette, Michel Collot (2018, p. 56) destaca que “o gênero lírico é considerado ‘subjetivo’ porque, nele, o poeta se exprime em primeira pessoa”. Nessa afirmação de Collot, bem como na classificação estabelecida por Genette e por outros tantos teóricos, reside a problemática que no subcapítulo anterior foi discutida: a não distinção entre o eu-empírico com o eu lírico/ficcional.

A compreensão de subjetividade elaborada pelos teóricos reside na análise discursiva dessa primeira pessoa que enuncia o texto poético. No entanto, há muito se compreendeu esse “eu” como sendo o próprio autor e, portanto, sua obra como sendo um reflexo, uma representação de suas experiências empíricas. Assim, a subjetividade restringia-se aos discursos do indivíduo real sem estabelecer um distanciamento, uma linha que os demarcasse como criação literária.

Como afirma Reis (2012, p. 229), esse “eu”

deve ser encarado, sobretudo, numa dimensão existencial, dimensão que envolve uma relação pessoal com o mundo e com os outros, tendendo não só para o conhecimento disso que lhe é exterior, mas também, em última instância, para o autoconhecimento que esse sujeito normalmente persegue.

Fica evidente que a subjetividade constitui-se numa reconstrução discursiva das experiências vividas pelo sujeito lírico. Este ao enunciar(-se) sai de si enquanto sujeito empírico para, então, constituir-se um Eu lírico enunciador. Dessa maneira, o “sujeito lírico é um sujeito da enunciação [...] que se distingue da entidade psicológica

do sujeito enunciante [...] e não se constitui senão em uma certa relação ao objeto” (COLLOT, 2018, p. 57).

Nesse sentido, é na relação de alteridade que o sujeito lírico define a si mesmo, bem como ao objeto/à referência a que alude. Como aponta Nietzsche (1969, p. 57), o sujeito lírico “soa portanto a partir do abismo do ser: sua ‘subjetividade’, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão”. Isto é, essa qualidade intrínseca aos textos líricos, a subjetividade, reside justamente no momento em que o discurso poético se enuncia como tal, na tentativa de expressar, de maneira enigmática, cifrada, simbólica, experiências e emoções pela ótica de um “eu” enunciator.

Se o discurso da poesia lírica se expressa em cifra, isso significa que nele se privilegiam, sempre com fundamento numa visão das coisas e dos seres, formulações que não obedecem às leis de uma representação por pura convenção linguística. [...] essas formulações tornam a leitura do texto lírico especialmente complexa, na medida em que os sentidos assim expressos [...] decorrem de correspondências e associações que só têm validade no contexto de um determinado universo poético, com uma lógica interna própria. (REIS, 2013, p. 231).

Tais colocações de Reis entram em consonância com as de Collot (2018, p. 60), quando este afirma que “o poeta projeta para fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo, em que, em compensação, interioriza a matéria-emoção”. Ainda, destacando a relação subjetiva-objetiva existente no sujeito lírico, o autor apresenta uma citação da filósofa Kate Hamburger, em que esta afirma: “A transformação operada pelo sujeito lírico sobre o objeto de seu enunciado transforma a realidade objetiva em uma realidade subjetiva vivida, o que faz com que esta subsista enquanto realidade” (HAMBURGER, 1986, p. 249 apud COLLOT, 2018, p. 60). Portanto, essa relação de alteridade que o sujeito lírico estabelece com o objeto/mundo é a base da reconstrução de sua realidade e da construção da subjetividade expressa nos textos líricos.

2.4. MARGINALIZANDO A TEORIA

Em relação ao *corpus* desta pesquisa, torna-se fundamental destacar que os conceitos de linguagem lírica, sujeito lírico e subjetividade são todos fundamentados em fenômenos literários eurocentrados, produzidos em um período em que não havia, ou não se discutiam, claramente, movimentos literários “marginalizados”, diferentemente das obras que compõem o *corpus* deste trabalho.

Contudo, essa construção teórica me permite questionar sua validade diante das obras selecionadas para esta pesquisa. Em que medida o corpo teórico canônico dá conta de explicar a constituição das produções poéticas marginais, tendo em vista que são teorias cuja fundamentação se dá a partir de obras clássicas e eurocentradas? Não estariam essas obras marginais exigindo de nós, pesquisadores, novas bases teóricas para análises mais coesas aos projetos estéticos de autoria marginal-periférica?

Essas questões reivindicam uma nova forma de fazer crítica de textos literários descentralizados. Isto é, autores como Dinha e Ricardo Aleixo produzem uma literatura que, sim, dialoga com as tradições literárias, mas demandam outras perspectivas críticas de análise literária, tendo em vista seus contextos de formação e produção. Por isso, é fundamental destacar que as obras desses, e tantos outros, autores, por serem sujeitos de identidades racializadas, imprimem em seus textos vivências singulares e, em certa medida, particulares, cujos diálogos são sempre com suas culturas e realidades periféricas. Além dessa escrevivência, a produção literária marginal-periférica mostra-se alimentada por outras leituras de mundo que não a de origem cristã-ocidental. Digo isso, porque há muitas influências das culturas africanas nas obras produzidas por esses sujeitos descentralizados, seja na sua forma de ver se relacionar com o mundo e o outro, seja na forma de expressar seus ritmos e seus versos.

Contudo, ao fazer um levantamento das produções acadêmicas a respeito de poemas marginais-periféricos ou sobre autoras e autores cuja obra está fora do eixo cultural centralizado, é possível encontrar duas tendências de análise: uma que avalia a perspectiva estética da produção; e outra que se atém apenas ao seu conteúdo. A primeira orienta-se à construção de uma relação com movimentos literários academicamente legitimados. Assim, a crítica é fundamentada a partir das características formais que a obra analisada apresenta em comparação com as canônicas. A segunda investe em um estudo sociológico-discursivo da obra, lendo-a por um eixo temático. Isto é, compreende a obra enquanto produção de discurso social e seu respectivo diálogo com o tempo em que está inserido, sem relacioná-lo a questões formais que a definem como produção literária. Ambas levam em consideração a tradição teórica, o cânone crítico ocidental.

Assim, mesmo que ainda não haja um conhecimento e reconhecimento de teorias de matriz africana sobre poesia, é relevante revelar esse problema que emerge

ao realizar leituras críticas de autores marginais-periféricos. Dessa maneira, haverá espaço para produções que proponham novos olhares sobre obras de sujeitos de identidades racializadas, revelando e legitimando outras vozes e ritmos na produção literária brasileira. Contudo, entendo que a tradição ocidental de crítica literária tem sua significativa importância à academia, seja pelo conjunto de métodos elaborados, seja pela abrangência de obras literárias.

3 O GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA NA OBRA DE ALEIXO E DE DINHA

Para iniciar o processo de análise dos poemas, torna-se fundamental, antes, discutir o termo “genocídio” e suas extensões semânticas e teóricas. Recorro, em primeira instância, ao *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*, no qual o verbete “genocídio” apresenta três possibilidades de significados:

- 1 extermínio deliberado, parcial ou total, de uma comunidade, grupo étnico, racial ou religioso *«o g. de judeus na Segunda Guerra Mundial»*
- 2 p.ext destruição de populações ou povos *«uma guerra nuclear resultaria num verdadeiro g.»*
- 3 aniquilamento de grupos humanos, o qual, sem chegar ao assassinio em massa, inclui outras formas de extermínio, como a prevenção de nascimentos, o sequestro sistemático de crianças dentro de um determinado grupo étnico, a submissão a condições insuportáveis de vida etc²⁰.

É possível notar que a palavra “genocídio” apresenta sentidos diretamente ligados ao extermínio de um povo ou de uma população. No entanto, o que difere um significado de outro é a parcialidade ou totalidade da aniquilação, e o modo como se dá esse processo de destruição. Assim, o genocídio pode ocorrer de duas formas: a do extermínio direto, em que há investidas bélicas de um povo contra outro; e a do extermínio indireto, cuja prática dá-se por privar uma determinada população do acesso a direitos e condições básicos de sobrevivência. Ou seja, nessa segunda, trata-se de deixar que um povo sofra com a fome, com a falta de moradia, com a falta de saneamento básico, com as péssimas condições de trabalho, com a não garantia dos direitos civis, entre outras formas mascaradas de extermínio.

Essa última perspectiva é destacada por Sueli Carneiro em sua tese de doutoramento cujo título é *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser* (1984). A pesquisadora, ao apontar como estão organizadas as relações de poder das identidades racializadas, destaca que: “Extermínios, homicídios, assassinatos físicos ou morais, pobreza e miséria crônicas, ausência de políticas de inclusão social, tratamento negativamente diferenciado no acesso à saúde, inscrevem a negritude no signo da morte no Brasil” (CARNEIRO, 1984, p. 94).

Ainda sobre a origem do termo, é fundamental apontar que o vocábulo “genocídio” foi empregado pela primeira vez, com o sentido acima, em 1944 pelo jurista polaco Raphaël Lemkin. Assim, “Lemking desenvolveu o conceito de genocídio

²⁰Retirado de https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#1 – Acesso em 20/01/2023.

em parte devido ao Holocausto, mas também devido a instâncias anteriores em que considerou que nações inteiras, grupos étnicos e religiosos foram aniquilados”²¹. Trata-se, portanto, de uma palavra que nomeia e contempla ações de extermínio de um determinado grupo étnico ou uma determinada população e sua respectiva cultura. Essa compreensão acerca do crime de genocídio teve efetivo combate na adoção da *Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio*, estabelecida pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 1948²².

Sob outra perspectiva acerca do genocídio, e dando um enfoque às violências vividas pela população negra brasileira, Abdias Nascimento, em sua obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016), amplia a leitura acerca do termo. Para tanto, o autor leva em consideração o processo de escravização sofrido pelos povos africanos, bem como as outras violências vividas pela população negra no Brasil. Assim, em síntese, Nascimento afirma que o genocídio do negro brasileiro ocorreu/ocorre pelos processos de branqueamento da raça – a miscigenação, pelo embranquecimento cultural, pelo apagamento religioso, ou sincretismo religioso, e pela criminalização da cultura afro-brasileira.

Para elucidar esses processos, Nascimento (2016) apresenta-os conforme a passagem do tempo. Isto é, a miscigenação e o sincretismo ocorreram durante o período colonial e, portanto, eram realizados como formas de enfrentamento e extermínio explícito da população africana e afro-brasileira. Sobre o branqueamento da população africana escravizada no Brasil, Nascimento (2016, p. 84) afirma:

O processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. [...] Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento da população do país.

Em consonância a Nascimento (2016) acerca do processo de branqueamento da população negra, Franz Fanon, em sua obra *Pele negra, máscaras brancas*, ao relatar um consenso da população martinicana, destaca: “Branquear a raça, salvar, mas não no sentido que se poderia supor: não para preservar ‘a originalidade do pedaço do mundo em cujo seio elas cresceram’, e sim para garantir sua – *do povo martinicano*²³ – brancura” (FANON, 2020, p. 62).

²¹ Retirado de <https://unric.org/pt/onu-promove-maior-conhecimento-sobre-o-crime-de-genocidio/> - Acesso em 14/02/2023.

²² Idem.

²³ Inserção minha.

Já ao falar sobre o processo de sincretismo, Abdias Nascimento (2016, p. 134) destaca:

Somente na base flagrantemente violenta de imposição forçada poderia ter sucesso o sincretismo das religiões africanas com o catolicismo. [...] Para manter uma completa submissão do africano, o sistema escravista necessitava acorrentar não apenas o corpo físico, mas também seu espírito.

Além desses processos, Nascimento (2016) afirma que o embranquecimento e a criminalização culturais são métodos que inviabilizam uma construção identitária da população afro-brasileira, tendo em vista que a produção cultural de negras e negros brasileiros não é legitimada, valorizada e respeitada, mas, sim, considerada inferior. Além disso, são processos que ocorrem ainda hoje, pós-período colonial.

Além dos órgãos de poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária (NASCIMENTO, 2016, p. 112).

Não só vista como uma arte menor, as produções artísticas afro-brasileiras e africanas são também classificadas como primitivas, arcaicas e/ou, ainda, pouco eruditas (NASCIMENTO, 2016). Além disso, ao destacar como a classe dominante branca enxerga as produções culturais dos povos africanos e afro-brasileiros, o autor aponta: “Para se aproximar da ‘categoria’ de ‘arte sagrada’ do ocidente, o artista negro teria de esvaziar sua arte de seu conteúdo africano e seguir os modelos branco-europeus” (NASCIMENTO, 2016, p. 144). Essa observação do autor entra em consonância com o que apresento no final do capítulo anterior e, ainda, possibilita uma discussão acerca da influência dos elementos da cultura africana à constituição de gêneros e movimentos literários, em especial à estruturação do poema.

A respeito desse processo, Theodor Adorno, no texto *Palestra sobre lírica e sociedade* (2003, p. 66), aponta

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. [...] Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.

Portanto, ao negar reconhecimento cultural e intelectual à população negra brasileira, além de não valorizá-las dentro da esfera nacional, a academia e os centros culturais acabam por contribuir para um extermínio das identidades afro-brasileiras. Ou seja, essa não aceitação do capital simbólico de um povo gera um processo de genocídio dos sujeitos que constituem essa cultura. Assim, esses indivíduos acabam

por não se reconhecer para além daquilo que o Outro, a classe dominante, o branco determina.

A partir, então, das perspectivas teóricas apresentadas, entendo que é possível identificar inúmeras formas de realizar o genocídio de uma população. Ainda, é fundamental ressaltar que o racismo estrutural²⁴ no Brasil é o principal fator de contribuição para o extermínio, real ou simbólico, da população afro-brasileira. Portanto, para propor as leituras a seguir, os poemas que compõem o *corpus* dessa pesquisa foram dispostos em dois eixos/subcapítulos temáticos: A morte do ser individual e coletivo: o genocídio em *Zero a Zero* e *Na noite calunga do bairro Cabula*; e Não sou nada, nunca serei nada: o apagamento identitário como forma de extermínio do outro.

3.1. A MORTE DO SER INDIVIDUAL E COLETIVO: O GENOCÍDIO EM ZERO A ZERO E NA NOITE CALUNGA DO BAIRRO CABULA.

*80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo
Quem disparou usava farda (mais uma vez)*

Emicida

O poema *Zero a Zero* faz parte da obra *Zero a zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra*, publicado em 2015 pela Edições Me Parió Revolução, selo editorial da Rede Poder e Revolução²⁵, fundada pela própria poeta Dinha junto a outras mulheres artistas e militantes. Como apresenta o próprio título, o livro reúne quinze poemas escritos por Dinha como forma de expressar os gritos de revolta de ver e sentir a população negra ser assassinada deliberadamente nos últimos anos.

Ao publicar a obra de modo independente, Dinha deixa evidente que sua produção é compreendida como uma literatura marginal-periférica, porque, como já foi apresentado anteriormente, há, por parte da autora, uma postura de enfrentamento ao sistema literário centralizado, seja no modo de produção, na forma ou, ainda, na temática. Esta, a temática, inclusive, integra uma outra parte daquilo que afirmo ser literatura marginal-periférica: a realidade da população negra, que é constantemente

²⁴ Valho-me do título da obra do atual Ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania Silvío Almeida.

²⁵ “Idealizado e executado por mulheres, o selo se propõe a editar livros ‘semiartesanaís, bonitos de encher os olhos e a alma, mas sem esvaziar os bolsos’. A intenção é promover a leitura facilitando o acesso aos livros, e incentivando autores e autoras estreantes ou não a publicarem seus textos de forma independente. Nossas publicações estão disponíveis para download” – Trecho retirado de: <https://nucleopodererevolucao.wordpress.com/edicoes-me-pario-revolucao/> - Acesso em 26/01/2023.

criminalizada e marginalizada arbitrariamente pelo Estado e pela sociedade brasileiros.

Zero a Zero

"Mas
nas barrigas das meninas
inda o sol ainda
brilha - rancoroso carnaval."

Nossas mães criam seus filhos
para serem meninos
e fortes.
Entretanto o consumo
entretanto o Estado
cão magro -
roem seus ossos tão fundo
que até o descanso, o último
tem que ser autorizado.

Esse cotidiano vivenciado pelos sujeitos negros e periféricos é apresentado já na primeira estrofe do poema. Assim, temos nos três primeiros versos uma realidade da maternidade negra periférica. Em seguida, o eu lírico desloca a imagem da vida para a imagem da morte, expressando serem o consumo e o Estado os responsáveis pelo extermínio da sujeitos afro-brasileiros. Ainda, esses elementos são representados por duas imagens: a primeira, o consumo e o Estado como um “cachorro magro”, expressão popular que evoca a imagem de um animal mal alimentado, sedento, cujo desejo é abocanhar o alimento, saciar sua fome, e, em seguida, fugir para digerir o que foi engolido; e a segunda, de uma instituição imponente, autoritária.

Ao associar essas imagens, o eu lírico demonstra sua própria leitura sobre o papel desse Estado diante dos meninos assassinados: além de ser o animal responsável pelo fim da vida, é o governo também que determina, ou melhor, legitima e atesta que essas vidas tiveram fim. Foram autorizadas à morte. Além disso, é fundamental destacar que o eu lírico apresenta uma relação de proximidade com os meninos mortos e suas respectivas mães. Nota-se que há o uso do pronome possessivo “nossas” determinando as mães que “criam seus filhos”. Ao empregar esse termo, a voz do poema destaca que a figura materna é a responsável pela vida

desta que enuncia e dos meninos de quem se fala no texto. Assim, ainda demonstra sentir, como as mães, as dores da perda. Manifesta-se, portanto, o lirismo do poema a partir de um processo de interiorização do sentimento alheio, ação que traduz “um ato de intensa solidariedade para com os outros e para com a vida” (REIS, 2013, p. 227).

É importante, ainda, destacar que a estrofe apresenta uma variação sonora que corrobora e, ainda, amplia a leitura que faço do texto. Não só nos campos da semântica e do léxico, o poema destaca-se do ponto de vista fonético. Nesse primeiro trecho, nos três primeiros versos, é possível perceber a predominância de consoantes fricativas /f/ e /s/, que evocam uma imagem de vento, de algo que está em movimento, e de sons nasais /m/ e /n/, cujas sonoridades, nesse trecho, remetem à manha de uma criança. A construção das imagens materna e filial se dá tanto no plano semântico quanto no fonético, havendo uma ruptura marcante no terceiro verso quando há o uso da palavra “fortes”. A sonoridade oclusiva do /t/ confere ao verso, somado ao ponto final, um marco de mudança no tom. Se antes havia uma relação sonora materna e de movimentação, o terceiro verso rompe essa imagem e estabelece outra: a de força.

No entanto, essa força é roída pelo consumo e pelo Estado, “cão magro”. E se nos primeiros versos da estrofe os sons fricativos e nasais representavam, construíam imagens afetuosas, agora há uma predominância de sons oclusivos e cortantes. A repetição, por exemplo, do fonema /t/ sugere um bloqueio, um obstáculo à continuidade da vida. E os fonemas fricativos e nasais, associados aos sons vocálicos, evocam, agora, um gemido, uma lamúria, de quem sente a dor de ser abocanhado: “Entretanto o consumo / entretanto o Estado / cão magro”.

Em seguida, iniciam-se os três últimos versos que compõem a estrofe. Neles, vê-se a imagem da ação do consumo e do Estado e o modo como ela ocorre. Como nos anteriores, há uma relação de complementaridade entre o plano da enunciação, o da significação e o plano fonético. O primeiro e o terceiro atuam em conjunto para a construção do segundo. Ou seja, o que está no plano semântico dos versos é construído pelas escolhas lexicais do eu lírico e pelas imagens que são evocadas por elas e pelos sons que as constituem.

Na estrofe seguinte, há uma mudança na relação de intimidade entre o sujeito lírico e os meninos que foram mortos pelo Estado. Essa alteração ocorre no exato momento em que o sujeito lírico os lista e os nomeia, demonstrando uma aproximação ainda mais íntima com os filhos criados “para serem meninos / e fortes”, substituindo

um vocábulo genérico, “meninos”, por nomes próprios, que carregam suas identidades.

O Estado roeu
Rivaldo
Jefferson
Ricardo
e guardou outros tantos ainda.

Enquanto o Estado rói, os nomes das vítimas evocam essa ação no plano sonoro do poema. A repetição da consoante /r/ vibrante constrói a imagem do ato de roer, de rasgar, intercalando-a com o sonoro suspiro presente no nome “Jefferson”. No último verso dessa estrofe, uma nova ação é atribuída ao cão magro: guardar. Se o Estado, em um primeiro momento, é quem “rói” e “autoriza” o último descanso, agora passa também a “guardar” outros, aqui sem nomes. Tendo em vista a progressão semântica que o poema vem realizando, ao ler a palavra “guardar”, imediatamente constrói-se a imagem do cárcere. Isso porque, até aqui, o Estado é apresentado como uma figura animal, autoritária, bruta e, agora, punitivista. Essa imagem de encerrar os outros em algum lugar é reforçada pela pontuação, que, ao final do verso, encerra, fecha, essa enunciação.

Contudo, o verbo “guardar” reaparece na estrofe seguinte:

Depois voltou pra guardar a casa de orelhas
[surpreendidas:

Nesse momento, o Estado, cão magro, volta ao seu ponto de partida: a casa que guarda. Assim, a palavra “guardar” é empregada com sentido diferente da estrofe anterior. Trata-se de uma ação de cuidar, defender, proteger. E está a postos para isso com suas “orelhas surpreendidas”, atento a qualquer barulho, escutando o mínimo movimento. Enquanto isso, aquelas que estão vivas, as mães que criam seus filhos seguem gerando mais vidas, seguem criando outros filhos.

Nesse intervalo,
Amanda gerou
Ricardo
Angelina devolveu
Rivaldo,
salvou Jefferson no Fagner e dobrou, por

precaução,
a quantidade de Lucas.

Mais uma vez, o eu lírico altera a forma de apresentação das pessoas de quem fala e com quem se identifica, substituindo um nome genérico, “mãe”, por nomes próprios. Ainda, essas mães, Amanda e Angelina, realizam ações, interferindo no mundo, transformando-o. Gerar, devolver, salvar e dobrar carregam, tendo em vista a progressão do poema, um sentido de contragolpe às ações do Estado, que elimina, mastiga e consome os indivíduos. É fundamental, para tanto, destacar que, para o sujeito lírico, há uma relevância nas ações apresentadas no poema. Assim como as atitudes de Amanda e Angelina estão próximas de seus referentes, os resultados estão em destaque em versos próprios, não os dividindo com suas mães. Assim, “gerar” e “devolver” encerram seus respectivos versos, possibilitando uma interpretação que estabelece uma relação da forma e do conteúdo: ambas as palavras carregam o sentido de pôr algo para fora, neste caso, do ventre, para o mundo. Portanto, Ricardo e Rivaldo são frutos, fora de seus ventres e de seus versos.

Contudo, a estrutura sofre uma alteração: ao terminar o verso “Rivaldo,”, a vírgula que o encerra estabelece uma pausa na ação anterior – *devolver* – para inaugurar outras duas, distintas: “salvar” e “dobrar”, todas realizadas por Angelina. O primeiro verbo tem seu complemento no mesmo verso: salvou Jefferson no Fagner. Já o segundo verbo está a um modalizador de seu complemento, modalizador esse que define por que dobrar “a quantidade de Lucas”: “por precaução”. Assim, o sujeito lírico encadeia uma sequência de ações de enfrentamento ao genocídio praticado pelo Estado.

Ao chegar, então, à última estrofe, a figura do cachorro é resgatada pelo sujeito lírico. O animal, o Estado, agora está gordo, alimentado, e segue à espreita, vigiando.

De olho, o cachorro gordo percebe
nas barrigas da família
pequenas revoluções
repondo a morte com vida.
Repondo Ricardo a Ricardo
Rivaldo a Rivaldo
dobrando os soldados
perpetuando a ira

e a lira.

Nesse momento do poema, há um deslocamento de um microcosmo, mais específico – “Amanda gerou / Ricardo / Angelina devolveu Rivaldo” – a um macrocosmo, mais abrangente. Trata-se, portanto, de mostrar aquilo que o “cachorro gordo percebe”, o que está ao alcance dos seus olhos: a vida sendo gerada e concebida, combatendo a ausência com existência, “repondo Ricardo a Ricardo”, mesmo que muitos outros ainda sejam roídos pelo Estado. Essas ações de enfrentamento são determinadas pelo sujeito lírico como “pequenas revoluções” e, portanto, perpetuam a ira: do Estado contra os sujeitos e vice-versa. Além disso, perpetuam, também, a lira, cuja finalidade é ser usada para cantar os feitos heroicos e dramáticos de um povo. Isto é, as vidas que são repostas, que são geradas, trazem consigo as histórias dos que foram, as bravuras dos que aí estão, as esperanças de um outro mundo.

Além das análises aqui propostas, torna-se relevante destacar um caráter circular que o poema apresenta. Essa característica nos é apresentada já no título do poema – *Zero a Zero*, que sugere, em alguma medida, uma relação de disputa, o que, também, ocorre no poema, tendo em vista que há uma tentativa de sobrevivência diante de uma política genocida de um Estado animalesco. Ainda, esse caráter circular segue sendo reforçado por outros elementos presentes no poema. Resgato aqui a epígrafe, antes da primeira estrofe.

"Mas
nas barrigas das meninas
inda o sol ainda
brilha - rancoroso carnaval."

Essa pequena estrofe é parte de outro poema de Dinha: *Poema de amor tão gago para as mulheres que perderam seus amarildos* (2015). Esse fragmento já anuncia que o poema trará, em sua enunciação, uma perspectiva de esperança, de renascimento, mas também de repulsa a algo: “o sol ainda / brilha - rancoroso carnaval”. Outro elemento do texto que contribui para sua perspectiva circular são os tempos dos verbos ao longo do poema.

Na primeira estrofe, há a predominância do presente dos verbos: “criam”, “serem”, “roem” e “tem”. No contexto em que estão inseridos, permitem inferir que

essas ações ocorrem de modo contínuo, incessantemente. Assim, as mães seguem criando seus filhos, e o consumo e o Estado seguem roendo seus ossos. Entretanto, já na segunda, terceira e quarta estrofes, há uma mudança no tempo. Os verbos passam para o pretérito perfeito, indicando, portanto, que as ações foram realizadas no passado e, por isso, constroem uma ideia de que estão finalizadas. Por fim, voltamos ao presente dos verbos na quinta estrofe, encerrando, assim, um caminho circular cujo fim é a morte e a vida simultaneamente.

Originalmente publicado na obra *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), o poema *Na noite calunga do bairro Cabula* é composto por quarenta dísticos que constroem as angústias e as dores de um sujeito lírico que sente a morte em si. A partir de uma pergunta que permeia todo o texto – “Morri quantas vezes / na noite mais longa?” –, expressa a dúvida sobre a própria morte, que ocorre em um tempo-lugar sem tamanho: “na noite mais longa”.

Na noite calunga do bairro Cabula

Morri quantas vezes
na noite mais longa?

Na noite imóvel, a
mais longa e espessa,

morri quantas vezes
na noite calunga?

Esse caráter de imensidão está presente desde o título do poema. A palavra *calunga*, etimologicamente, “encerra a ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte” (LOPES, 2004, p. 162) que propõe a expressão “mais longa” no segundo verso do texto. Ainda, há outros recursos sonoros que contribuem para a construção dessa imagem de uma noite estática, de uma noite sem fim, de uma noite densa. Os sons vocálicos, sejam das vogais dentro das palavras, sejam dos encontros ou dígrafos vocálicos, estruturam uma vastidão, um além infinito. Essa imagem é, também, reafirmada pela rima presente na relação fonética e semântica das palavras “longa” e “calunga”, que encerram as perguntas dos primeiro e terceiro dísticos.

No meio dessa “noite calunga”, que não tem fim, o sujeito lírico do poema vê-se preso dentro desse tempo-lugar, vivendo e revivendo essa experiência de morte.

A noite não passa
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem nome e de novo

morrendo a cada
outro rombo aberto

na musculatura
do que um dia eu fui.

A partir do verbo *morrer* empregado no gerúndio, forma nominal com ideia de continuidade, encerra em si a imagem da repetição da própria morte. Essa circularidade incessante é, também, construída e reconstruída pelo emprego da expressão “de novo” ao fim dos versos do quinto dístico, em um tom, inclusive, de caráter revoltante dessa ação repetida sobre sujeito lírico. Em seguida, a esse morrer, é estabelecido um modo: “morrendo a cada / outro rombo aberto”. Há, portanto, um como, que determina a forma da morte. Forma esta que não é novidade para o sujeito lírico, tendo em vista o emprego do vocábulo “outro”. É, sim, a recorrência de um *modus operandi* de quem mata: abrir buracos outros nos corpos dos alvos. Apresenta-se, portanto, uma imagem materializada da violência experienciada pelo sujeito lírico.

Analisando a construção sonora dos quatro dísticos acima, é possível observar, também, um sentimento de imobilidade do eu lírico. A combinação de fonemas sonoros e surdos, oclusivos e fricativos, atribui ao poema um caráter de trânsito e impossibilidade simultâneos. Ou seja, se a “a noite não passa”, essa imensidão sem fim, o eu lírico vê-se preso nela, mas não estático, pois está “morrendo de novo / sem nome e de novo”. Ainda, os sons consonantais /n/, /p/, /s/, /r/ vibrante, /t/, /d/, /b/, presentes no trecho e no poema articulam-se de modo a expressar e significar fonologicamente aquilo que o sujeito lírico enuncia discursivamente.

Em seguida, após a materialização da morte, volta a pergunta inicial do poema. Dessa vez, atribuindo à noite a cor rubra do sangue. Esse dístico marca uma transição de caracterizações da “noite calunga”, anunciada não só no título, como também nos versos do poema. Se antes a noite era apenas longa, imensa e vasta, agora ela carrega em sua imagem a cor rubra de um sangue que escorre e mistura-se a ela. Não é apenas escura por anunciar o fim do dia. Para o sujeito lírico, agora ela é também avermelhada feito fogo que queima. A dor da própria morte na imagem de uma noite enrubescida pela violência.

Morri quantas vezes
na noite mais rubra?

Nos dísticos seguintes, há uma mudança na ordem de enunciação do discurso do eu lírico. Antes, priorizou-se a experiência da voz do poema – “Morri quantas vezes / na noite mais longa”. A partir desse momento, o foco se dá à noite, que é reapresentada no primeiro verso do nono dístico e, posteriormente, no último verso do décimo dístico.

Na noite calunga,
tão espessa e longa,

morri quantas vezes
na noite terrível?

Nos versos acima, é possível perceber como a “noite” vai ganhando novos traços à medida em que vai sendo reinserida no discurso do sujeito lírico. Além disso, ao aparecer no início de uma estrutura, deixa evidente a importância desse tempo-lugar, que não acaba, não se encerra e que, por isso e pela morte da voz do poema, é uma “noite terrível”. Essas progressões temática e imagética que à noite vão sendo atribuídas reafirmam seu caráter de imensidão, de vastidão. A cada repetição das palavras “noite”, “calunga”, “espessa” e “longa”, a morte vai se tornando ainda mais viva, ainda mais dilacerante, ainda mais cruel, até misturar-se à noite, tornando-se “A noite mais morte”, em que está preso o eu lírico em seu movimento contínuo e incessante, “morrendo de novo e outra vez”.

A noite mais morte
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem voz e outra vez

Assim como há uma progressão imagética da noite, há também uma da morte e do que a causa. Nesse sentido, o eu lírico vai tornando cada vez mais profunda a dor de estar preso nessa noite-morte, nesse tempo-lugar, dilacerando camada por camada as imagens da violência vivida.

morria a cada
outra bala alojada

no fundo mais fundo
do que eu ainda sou

Nos dísticos acima, o sujeito lírico reconstrói a imagem do rombo, do buraco na musculatura do corpo alvo. Contudo, o “rombo” transforma-se em “bala alojada”, expressão bastante comum para referenciar o estado em que se encontra um sujeito que foi vítima de arma de fogo. Além disso, essa “bala alojada” atinge uma profundidade que transcende o corpo: “no fundo mais fundo / do que eu ainda sou”. A progressão da morte atinge seu ápice, porque o sujeito lírico constrói a imagem da dor que sente em seu âmago, da violência sofrida no mais íntimo do seu ser: sente a violência contra aquilo que se é.

Ao deparar-se com essa dor, essa voz – sem voz – do poema apresenta um novo elemento à circunstância da morte: o testemunho. Nos dísticos que se seguem, há elementos que ainda não haviam surgido no poema. O sujeito lírico, dilacerado, desprotegido, sente o silêncio de quem o observa, de quem vê sua dor e sua morte, mas, ainda assim, “despeja o branco / da sua indiferença / por cima da sombra” daquele ser estirado à noite-morte-rubra. É fundamental ainda destacar a mudança imagética que o poema vem elaborando.

Até o trecho a seguir, a grande maioria dos vocábulos empregados estavam no campo semântico da abstração, da construção de imagens de elementos cujos conceitos variam de um sujeito a outro. Entretanto, ao chegarmos ao *fundo mais fundo* da dor e da morte do eu lírico, momento em que, suponho, haja uma esperança a salvá-lo, há o surgimento de dois elementos concretos que enterram essa possibilidade: “pedra” e “cal”. O silêncio produzido por essa testemunha fria, dura, branca e indiferente, é uma imagem imensamente violenta, visto que há uma vida sendo assassinada diante de seus olhos.

(a cada silêncio
de pedra e de cal

que despeja o branco
de sua indiferença

por cima da sombra
do que eu já não sou

nem serei nunca mais).
Morri quantas vezes

A partir desse momento, da transformação do corpo em algo que não é mais, o eu lírico retoma sua pergunta inicial e avança ainda mais na retomada das características dessa noite em que perdeu a vida.

na noite calunga?
 Na noite trevosa,

 noite que não finda,
 a noite oceano, pleno

 vão de sangue,
 morri quantas vezes

 na noite terrível,
 na noite calunga

 do bairro Cabula?
 Morri tantas vezes

 mas nunca me matam
 de uma vez por todas.

A incessante construção e reconstrução das imagens da noite – “noite calunga”, “noite trevosa”, “noite que não finda”, “noite oceano”, “pleno vão de sangue” – reafirma ainda mais o caráter circular do poema e da experiência vivida pelo sujeito lírico. Mesmo sendo este o ser discursivo e parte do objeto de que se falar, a voz do poema atribui à noite a marca de sua morte. Assim, no primeiro verso do 23º dístico, surge, então, pela primeira vez o lugar concreto em que morreu o eu lírico: o bairro Cabula.

De acordo com Nei Lopes (2004, p. 156), a palavra cabula nomeia uma

Antiga seita religiosa afro-brasileira. Observada no século XIX na província do Espírito Santo, seus membros realizavam rituais ao ar livre, no meio do mato, evocando espíritos dos antepassados e utilizando vocabulário de nítida origem bantu.

Nesse sentido, pode-se inferir que esse bairro Cabula é um espaço de referência à população negra brasileira. Ainda, dentro de uma perspectiva da religiosidade de matriz africana, é onde há a coexistência de seres vivos e seres espirituais, é onde foram, historicamente, realizados rituais espirituais. Por isso, os versos “por cima da sombra / do que eu já não sou / nem serei nunca mais” denotam

um sentido de transcendência, de um ser carnal que, agora sombra, agora espírito, jamais retornará a um corpo físico.

No entanto, esse sujeito lírico, cuja morte o eleva a outro plano, tem clareza de que o fim de sua vida é o início de outra, não sua, mas de outro. Mais uma vez, o caráter circular do poema mostra-se presente: “Morri tantas vezes / mas nunca me matam / de uma vez por todas”. Aqui, surge uma virada discursiva significativa para o poema e para as análises desse estudo: a morte já não é mais a tônica máxima do poema, mas, sim, a vida que dela surge.

Nesse sentido, o sujeito lírico assume uma postura de enfrentamento da morte. Assim, os dísticos seguintes carregam em si as imagens de tudo que simboliza a vida: semente, raiz, ventre, nome, mãe, filho. Esses elementos são, então, dispostos ao longo dos versos determinando o início de outros novos seres. O sangue, agora, representa a origem e a proliferação da vida. A noite não é mais a cúmplice da morte, transforma-se agora na responsável pela existência e pelo cuidado, “tal qual uma pantera / que mostra, na chispa / do olhar e no gume / das presas, o quanto / será capaz de fazer / se a mão da maldade / ao menos pensar / em perturbar o sono / da sua ninhada”. É da noite, enfim, que surge a imagem da vida.

Meu sangue é semente
que o vento enraíza

no ventre da terra
e eu nasço de novo

e de novo e meu nome
é aquele que não morre

sem fazer da noite
não mais a silente

parceira da morte
mas a mãe que pare

filhos cor da noite
e zela por eles,

tal qual uma pantera
que mostra, na chispa

do olhar e no gume
das presas, o quanto

será capaz de fazer
se a mão da maldade

ao menos pensar
em perturbar o sono

da sua ninhada.
Morri tantas vezes

mas sempre renasço
ainda mais forte

corajoso e belo
– só o que sei é ser.

Sou muitos, me espalho
pelo mundo afora

e pelo tempo adentro
de mim e sou tantos

que um dia eu faço
a vida viver.

Mesmo retomando um verso cuja significação inicial remete à sua morte, o sujeito lírico do poema está, contudo, ressignificando-o: “Morri tantas vezes”. No entanto, em todas elas renasce, não como o mesmo, mas como outro, como outros – “pelo mundo afora”. Sua qualidade é ser e, portanto, é, simbólica e empiricamente um ser individual e coletivo.

Toda a construção do poema é permeada de elementos que determinam a linguagem do texto como uma linguagem lírica. No entanto, torna-se fundamental destacar a qualidade de unicidade desse poema, cuja enunciação, cujo discurso é construído tanto no plano semântico quanto no plano fonético. A respeito do primeiro, faz-se fundamental apontar uma construção estrutural ainda não mencionada: os tempos verbais do poema, seja nas ações realizadas pelo sujeito lírico, seja nas da noite, transitam entre o pretérito e o presente. Esse aspecto reitera o caráter circular já mencionado, mas também permite inferir uma outra perspectiva de leitura: aquilo por que sofre o sujeito lírico está no passado, já aconteceu; mas o que é ação sua ocorre no presente, destacando que a escolha à vida é sua, mas à morte, não.

Tanto Dinha quanto Aleixo apresentam em seus poemas uma significativa relação com eventos reais de extermínio da população negra. Nesse sentido, resgato

um questionamento apresentado no segundo capítulo deste estudo: *de que maneira pode o sujeito lírico denunciar, em um poema, um fato vivenciado por outrem?* Faz-se importante retomar essa pergunta, porque se trata de, a partir desses poemas, compreender as enunciações dos sujeitos líricos como manifestações individuais, mas que reapresentam e amplificam experiências vividas por sujeitos outros (REIS, 2013).

De forma bastante abrangente, o poema de Dinha toca na sensível ferida das mães que perdem seus filhos para o Estado, que primeiro atira e depois pergunta em quem atirou. Trata-se, enfim, dos efeitos das práticas repressivas da polícia brasileira em regiões periféricas aos centros urbanos. Só para resgatar as mais recentes, cito aqui o Massacre do Jacarézinho (mai/2021), com 29 pessoas assassinadas, e a Chacina da Vila Cruzeiro (mai/2022), com 25 pessoas assassinadas²⁶. Já quando o foco é o poema de Aleixo, essa mesma temática – o genocídio da população negra – também é evidente, porém não pela perspectiva da relação materna e, sim, pela de um eu que centraliza em si a dor da morte dos seus.

Esse mesmo processo – relacionar a produção poética a fenômenos empíricos da vida cotidiana – não é exclusividade da poesia marginal-periférica. Em 1960, Ferreira Gullar publica o poema intitulado *Poema brasileiro*, cujo texto é constituído de um dado estatístico da época que escancara a realidade vivida – inclusive ainda hoje em 2023 – por muitos brasileiros: “No Piauí de cada 100 crianças que nascem / 78 morrem antes de completar 8 anos de idade”. Assim como Gullar, Dinha e Aleixo reapresentam eventos da vida cotidiana de determinados grupos sociais, em especial os que vivem vulnerabilidades sociais variadas, como a fome – no caso do primeiro – e a falta de direitos – no caso dos últimos –, expressando em suas produções as dores e angústias vivenciadas por essas pessoas.

No entanto, o plano discursivo não constitui, sozinho, a lírica que reapresenta a dor do genocídio da população negra. Digo isso, porque a forma como se constroem os poemas reafirma as imagens e os sentidos suscitados por este. Esse é um elemento que, inclusive, difere os poemas analisados, tanto do ponto de vista discursivo quanto do formal.

Nesse sentido, em *Poema pouco poema*, a estrutura do texto é organizada em estrofes cuja versificação não segue uma linearidade entre si, mas a forma evoca

²⁶Informações retiradas de:

https://wikifavelas.com.br/index.php/Linha_do_tempo_das_principais_chacinas_no_Rio_de_Janeiro/#Ver_tamb.C3.A9m – Acesso em 28/01/2023.

imagens e sentidos da enunciação. Assim, pode-se perceber, por exemplo, que a primeira estrofe apresenta nove versos, quantidade idêntica ao tempo de gestação/nascimento de um bebê. Esse “tempo de criação” é também apresentado pelo sujeito lírico no plano discursivo do trecho em questão, reiterando com a forma o que é expresso pelos versos.

Por outro lado, no poema *Na noite calunga do bairro Cabula*, é explícita a linearidade de uma estrutura de versificação. Isso porque todo o poema está organizado em dísticos e, ainda, manifesta uma relação com os poemas elegíacos, que expressavam lamúria, sofrimento, melancolia. Esses campos temáticos estão presentes no poema de Aleixo, sobretudo porque trata-se de um discurso indagativo existencial acerca da própria morte. Além disso, sendo o dístico uma estrofe formada por dois versos, é possível inferir que o texto de Aleixo propõe-se, tanto no discurso quanto na forma, um processo dialógico entre o eu lírico e seu questionamento. A contínua repetição da dúvida, somada às qualificações da noite, coloca-se como um caminho de via dupla entre si e o ser, expressando um movimento circular, da vida à morte e vice-versa.

Portanto, os poetas que compõem o *corpus* desse estudo articulam, nos poemas acima analisados, elementos linguísticos e formais para a estruturação de uma linguagem lírica em suas obras, bem como para a produção de imagens que rerepresentem os fenômenos vividos pelos seus semelhantes. Assim, resgatando a afirmação de Paz (2012, p. 47), a linguagem poética “é usada por um grupo de homens para comunicar e perpetuar suas experiências, paixões, esperanças e crenças”. No caso dos poemas acima, é por meio dessa lírica que os poetas desenterram a dor da perda, da morte deliberada dos seus semelhantes, para, então, erguer um grito de basta ao genocídio de sua cultura e população.

Essa linguagem está fundamentada na relação sujeito lírico-subjetividade, tanto em uma perspectiva crítica quanto na constituição dos poemas *corpus* dessa pesquisa. Para tanto, é fundamental retomarmos Michel Collot (2018, p. 57) acerca do sujeito lírico. Para o autor, essa entidade ficcional “é um sujeito da enunciação [...] que se distingue da entidade psicológica do sujeito enunciante [...] e não se constitui senão em uma certa relação ao objeto”. Assim, o sujeito lírico presente em cada poema é uma construção a partir dos sujeitos empíricos, dos autores. Ou seja, apresentam determinada relação de proximidade entre si, mas sem se confundem um ao outro. Portanto, o discurso poético apresentado nos poemas é rerepresentado pelo

eu ficcional, cujo processo de interiorização expressa a subjetividade dessa entidade e não do ser empírico.

Nesse sentido, torna-se evidente que os sujeitos líricos dos poemas de Dinha e Aleixo, realizando o processo de interiorização, reelaboram o genocídio concreto sofrido pela população negra, expressando-o por meio de uma linguagem cifrada, com construções imagéticas complexas e de sentidos profundos. Realizam, portanto, a projeção de que fala Collot (2018, p. 60): “o poeta projeta para fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo, em que, em compensação, interioriza a matéria-emoção”.

3.2. *NÃO SOU NADA. NUNCA SEREI NADA*: O APAGAMENTO IDENTITÁRIO COMO FORMA DE EXTERMÍNIO DO OUTRO

Se um poema é pouco, dois não serão suficientes para combater a invisibilidade que vivencia a população negra em determinados, e muitos, espaços. Essa é uma das possibilidades de leitura do título do texto *Poema pouco poema*, de Dinha, parte do *corpus* desse estudo. Uma outra é a de que o texto abaixo pouco é um poema, podendo, assim, ser amalgamado com outro gênero literário, como o diário, por exemplo. Esse mesmo traço - tensão acerca do conceito do gênero literário – é encontrado, por exemplo, no título de um poema de Manoel Bandeira: *Poema retirado de uma notícia de jornal*. Essa semelhança revela, de início, um olhar crítico de Dinha acerca do gênero, pois, assim como Bandeira, tensiona o conceito de poema. Enquanto o poeta articula a relação notícia x poema, a poeta complexifica o ser poema: o quanto o poema é concretamente um poema? Assim, já no título do poema, é possível perceber uma tensão semântica, que revela uma ambivalência do vocábulo – e do gênero – “poema”.

No entanto, dessa dubiedade, apenas uma se mostra mais coerente ao texto, pois, na linha seguinte, há uma dedicatória, um destinatário do texto: “para o pobre rapaz que foi roubado três vezes e assim justifica o seu racismo”. Isto é, o sentido do título “poema pouco poema”, em alguma medida, tende mais à certeza de que um único poema seria insuficiente para destruir com o racismo, a imagem criada dos assaltantes e o sentimento de revolta do rapaz que foi roubado três vezes. A violência sofrida e os responsáveis tornam-se uma desculpa para seu pensamento racista e, possivelmente, uma espécie de alívio por não precisar escondê-lo. É importante

destacar, contudo, que, mesmo apresentando uma dedicatória que explicita a quem se destina o poema, o texto não apresenta o “pobre rapaz que foi roubado” como seu interlocutor direto, isto é, o eu lírico não emprega pronome de segunda pessoa, nem verbos conjugados nesta flexão de número e pessoa. A enunciação dá-se de modo abrangente, podendo ser o leitor ou um outro ser o destinatário do discurso apresentado.

Poema pouco poema

para o pobre rapaz que foi roubado três vezes e assim justifica o seu racismo

"Sem máscara ele até que não era tão estranho. Parecia gente. Parecia com tanta gente. Com toda a população do Brasil, esse país que também usa uma máscara de plástico para disfarçar a cara de pau que lhe permite vez em quando esquecer que está aqui a maior população negra fora da África."
Cristiane Sobral

Antes dos primeiros versos do poema, há uma epígrafe, um fragmento do conto *Garoto de plástico*, da escritora Cristiane Sobral. Trata-se do trecho final da história, momento em que o narrador descreve suas impressões sobre o então protagonista que, anteriormente, havia descoberto o rosto e, portanto, sem máscara, enxergara a sua verdadeira imagem diante do espelho. Ainda, o narrador usa a personagem para deslocar sua leitura de um micro a um macro-olhar, destacando a semelhança do garoto de plástico com “tanta gente. Com toda a população do Brasil”, o país com “a maior população negra fora da África”.

Essa epígrafe sugere uma leitura acerca da temática do poema: a invisibilidade que mulheres negras e homens negros vivem no contexto social brasileiro. Para tanto, a dedicatória é elemento fundamental, pois complexifica a visão alheia acerca dos sujeitos que possuem identidades racializadas, explicitando uma postura de negação à existência daquele que não é branco. Assim, ao mobilizar o sentido do termo “poema” com o modalizador “pouco”, transmitindo uma ideia de quantidade, ao destacar a quem se destinam os versos do texto e, ainda, ao apresentar uma epígrafe cujo tópico central é o não reconhecimento da população negra no Brasil, o poema de Dinha costura esses três elementos iniciais do texto, articulando-os um em função do outro, corroborando, portanto, a leitura proposta já no início deste subcapítulo.

Na segunda estrofe, o sujeito lírico retoma os versos “No feminino e no masculino.” / Estamos em muitos lugares”. Resgata-os para, consigo, suscitar uma imagem de mulheres e homens ocupando determinados espaços. Esses “lugares”, que na primeira estrofe foram listados, dimensionando os ambientes nos quais atuam grande parte da população negra, são, então, caracterizados como “Pouco valorizados”, reforçando a leitura de não haver reconhecimento das funções exercidas pelos sujeitos com identidades racializadas. Ou seja, sejam mulheres negras ou homens negros, suas profissões têm a reputação de serem pouco prestigiadas, e, portanto, subalternizadas. Além disso, o verso “na escritora esquecida”, presente na primeira estrofe, evoca uma imagem de desprezo das atividades não subalternas realizadas pelos sujeitos negros.

No feminino e no masculino.
 Estamos em muitos lugares
 Pouco valorizados.

Por outro lado, ainda que suas atividades sejam desvalorizadas, a voz do poema expressa o quanto isso não a machuca, nem aos seus semelhantes: “Mas isso não dói em nada.”. Mesmo enfrentando todas as dificuldades e posições sociais a que estão relegados, as mulheres negras e homens negros dispensam o sofrimento resultante dessas mazelas, encarando o mundo como aí está. No entanto, o sujeito lírico manifesta um descontentamento, uma inquietação, um aborrecimento com o que pensam e falam a seu respeito. Ainda, qualifica como “os trouxas” esses que exprimem só o que veem na superfície. Além dessa qualificação, que explicita sua visão acerca desses indivíduos, a voz do poema também os compara a um animal ruminante, um ser cuja ação é restrita a pastar e ser subserviente ao ser humano.

Mas isso não dói em nada.
 O chato é ter que ouvir os trouxas ruminando
 [espasmos:

Nessa terceira estrofe, há o resgate do tópico central da dedicatória: a justificativa do “pobre rapaz roubado”. Este e seus semelhantes são vistos, pelo eu lírico, como indivíduos bestiais, cujos horizontes não passam da cerca onde vivem. De acordo com a voz do poema, esses seres, os trouxas, reproduzem inconsciente e involuntariamente seu discurso: “Três pretos lhe roubaram.”. Ainda, no emprego do vocábulo “espasmos”, somado a ação de ruminar, reside uma imagem da condição

irracional, animal, desses sujeitos, cujo comportamento limita-se a repetir o que se ouve, sem questionamento, sem discernimento. Novamente, resgata-se a imagem da cerca para encerrar em si a comparação desses indivíduos com os animais, que possuem visões tacanhas do próprio mundo.

Três pretos lhe roubaram.
 Logo,
 pretos são safados.
 O chato é ter que repetir feito gralha
 o que o rapaz não viu (olhos fixos no código de
 [barras):
 a motorista que lhe levou pra casa
 a que lhe atendeu a chamada
 a que lhe deu o troco
 a que lavou seu chão, seu choro
 os versos
 o cuidado materno.

Na estrofe acima, contraponto às primeiras, a figura dos sujeitos negros passa a não ser apenas invisibilizada, mas, também, tipificada em função da violência sofrida pelo “pobre rapaz roubado”, a quem é dedicado este poema. Nesse momento do texto, há um jogo de contrastes, em que são mobilizadas as imagens de criminalidade e de subalternidade atribuídas aos indivíduos com identidades racializadas. Trata-se, assim, de como a voz do poema reconstrói e reapresenta a experiência vivida pelo rapaz, sem deixar de expressar o quanto a cegueira ainda é fator de exclusão, de não reconhecimento, de desprezo.

Nessa estrofe, o eu lírico reelabora a lógica pueril do rapaz roubado: “Três pretos lhe roubaram. / Logo, / pretos são safados.”. Estruturado como está, esse pensamento faz menção a tantos e tantos discursos cuja essência é discriminação população negra. Nesse sentido, se a voz do poema representa, em si, a própria dor e a dos seus semelhantes, essa mesma voz reconstrói na figura do outro, do rapaz, o imaginário coletivo de toda uma sociedade estruturada em uma lógica colonialista, que vê a centralidade do mundo em si. Ainda, o próprio sujeito lírico manifesta ter um lado irracional diante dessa lógica, desse pensamento reducionista. Resgata seu incômodo com a situação e atribui a si a imagem de um pássaro grasnando incessantemente o que a cegueira não deixa, pois tem os “olhos fixos no código de / [barras):”.

Essa expressão “código de barras”, no poema, suscita ao menos duas imagens coerentes com o texto: a primeira é a que representa uma fotografia criminal, cujo nome dos indivíduos está relacionado a números de detenção e seu rosto aparece em frente a barras pretas desenhadas na parede; a segunda, ainda mais violenta, é a que reinterpreta os estereótipos atribuídos a um indivíduo ou outro, por sua cor, raça, classe social, profissão etc. Tendo em vista todo o contexto do poema, o olhar superficial sobre o outro e a circunstância reconstruída de forma lírica, a segunda possibilidade se mostra mais fértil às análises propostas. Isso porque é nesse apagamento do indivíduo, das suas subjetividades e complexidades, que reside um genocídio identitário de mulheres negras e homens negros.

Em contrapartida a esse apagamento e a esse reducionismo dos sujeitos negros, a voz do poema realoca a subalternidade dos seus, evocando imagens que reconstróem as relações entre a população negra e o rapaz roubado. Ou seja, se em um primeiro momento os sujeitos racializados eram invisibilizados em seus ofícios, em suas profissões, nessa estrofe esse distanciamento estabelece outros contornos. Primeiro, elabora de maneira mais precisa os motivos – desprezíveis – desse apagamento – os roubos sofridos. Em segundo lugar, responsabiliza não uma população inteira por sua cegueira, como no início do poema, mas, sim, um grupo específico, cujo olhar é limitado a ver só a superfície.

Para tanto, reformula a representação das mulheres negras no poema, que passa a se dar por outra perspectiva. A voz do poema reconstrói imagens de acolhimento, afeto, atenção, cuidado, prestatividade, destacando, então, aquilo que o código de barras não permitiu ser visto pelo rapaz. Nessa estrofe, há outros dois elementos cuja visão curta e racista não o permite enxergá-los: “os versos / o cuidado materno”. Situados em versos diferentes, ambos resgatam a figura da ama de leite, mulher negra que amamentava, cuidava e criava os filhos dos senhores escravagistas. Esses versos suscitam a imagem dos cantos e acalantos destinados às crianças que choram por alguma injustiça vivida. Nesse sentido, o sujeito lírico realoca as posições dos indivíduos com identidades racializadas, explicitando suas qualidades humanas e, sobretudo, suas subjetividades.

No entanto, toda essa expressão de humanidade dos sujeitos negros não é suficiente. Na estrofe final, há uma retomada do verso “três pretos lhe roubaram” e, com ele, uma revelação dos porquês dessa perspectiva simplista e reducionista do

“rapaz roubado”. Desta vez, sem ponto final, sugerindo, então, a apresentação das motivações que o levam a pensar de tal maneira.

Três pretos lhe roubaram
 e ele só viu
 o que veem os otários
 o que a telinha explica
 o racismo injetado no cérebro como um cavalo
 pisoteando a inteligência do pobre
 rapaz cego e roubado.

Nessa última estrofe, o eu lírico evoca imagens muito concretas acerca da forma de ver os sujeitos negros no mundo. O verso “o que a telinha explica” faz menção direta aos aparelhos televisivos e, ainda mais do que o primeiro, aos telefones celulares, fonte de acesso a conteúdos diversos cujo tamanho relaciona-se ao diminutivo empregado no vocábulo “tela”. Ainda, o verso seguinte sugere que a telinha é a responsável pelo racismo expresso na fala do rapaz roubado, cuja imagem suscita a representação de passividade na postura de quem consome a “explicação” da tela, bem como a de violência sofrida por quem tem seus horizontes limitados aos discursos parciais dos meios de comunicação.

Nesse sentido, é possível perceber o quanto o poema mobiliza uma série de elementos – vocábulos, imagens, metáforas, antíteses, animalização – a fim de despertar o olhar do leitor para o apagamento das identidades racializadas, ou, ainda, uma tipificação dessas identidades, anulando suas complexidades e subjetividades, enquanto seres humanos. O processo de reconstrução e reapresentação da experiência vivida se dá em um movimento de interiorização, cuja tradução mostra-se uma ação de “intensa solidariedade para com os outros” (REIS, 2013, p. 227). Ainda, torna-se fundamental destacar que essa solidariedade ocorre do eu lírico para com seus semelhantes, ou seja, outros sujeitos de identidades racializadas, e, também, para com o mencionado rapaz roubado, roubo este que pode ser lido tanto no plano material, da perda de algum bem concreto, quanto no plano abstrato, em que há uma privação dos próprios raciocínios acerca da condição alheia.

Esse mesmo apagamento identitário, marca de um processo de desumanização da população negra, é examinado e debatido por Ricardo Aleixo no poema *Rosto*. Publicado primeiramente no livro *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015) e, posteriormente, incluído na obra *Pesado demais para a ventania: antologia poética* (2018), o poema traz ao debate a reflexão incessante acerca do que

é ter um rosto que causa repulsa, medo, um rosto que é visto como um vazio. Para a reconstrução dessa experiência vivida pelo sujeito lírico, o texto utiliza-se de recursos retóricos como a repetição, por exemplo, cuja função é produzir imagens que vão, gradualmente, modelando e remodelando os contornos de um “não-rosto”, renovando sua (in)definição.

Rosto

) Um rosto que só se pode ver como recusa
 ao fardo que é ter um rosto (Um rosto que ninguém jamais
 viu sem ter sido no mesmo instante tomado pelo puro horror)
 Um rosto vazio (Sem voz)

Nesses primeiros dois dísticos, há uma tentativa de definir esse “rosto” a partir de dois pontos de observação: o primeiro está ancorado na expressão do sofrimento de ter o próprio rosto, que é, inclusive, motivo de rejeição à própria imagem – “) Um rosto que só se pode ver como recusa / ao fardo que é ter um rosto”; e o segundo, na leitura que o eu lírico faz do olhar alheio dele mesmo – “(Um rosto que ninguém jamais / viu sem ter sido no mesmo instante tomado pelo puro horror)”. No verso “Um rosto vazio (Sem voz)”, vê-se uma caracterização às avessas. O vocábulo “vazio” e a expressão “sem voz” suscitam as imagens e os sentidos de inexistência do ser, tanto subjetiva quanto fisicamente. Isto é, nesses primeiros fragmentos do poema, o sujeito lírico vai trançando as relações de alteridade, explicitando, progressivamente, um apagamento identitário que vivencia ao ser motivo de aversão para si, bem como ser a causa de um medo, uma repulsa no Outro.

Além dessa leitura acerca do plano enunciativo do poema, torna-se relevante destacar a importância do uso dos parênteses para a construção de sentidos e de imagens no poema. Ou seja, o emprego desse sinal de pontuação contribui para reafirmar aquilo a que o texto faz referência. Assim, entendendo o uso combinado de parênteses, na sequência esquerda-direita, como a construção de um rosto – (), no primeiro dístico, é possível observar o sinal de parêntese direito “)” abrindo verso que descreve o rosto como uma recusa, negando, portanto, a outra face, tanto no enunciado quanto na pontuação. Ainda, essa rejeição vivenciada reafirma-se em imagem com o sinal de parêntese esquerdo “(” ao final do enunciado “ao fardo que é ter um rosto”, no segundo verso.

Essa possibilidade de leitura se dá levando em consideração a semelhança gráfica das curvas dos sinais de parênteses e das do rosto. No entanto, esses sinais não cumprem apenas a função apresentada até o momento. Em determinados versos, os parênteses são os contornos de definição do rosto, comportando dentro de si as variadas definições de um rosto, expressas pelo sujeito lírico. Essa análise pode ser observada tanto na relação existente entre o fragmento final do primeiro e o inicial do segundo. No entanto, é possível encontrá-la, também, no fragmento final do segundo verso do segundo dístico, que inaugura, sobretudo, um sentido de inexistência ao rosto antes mencionado pelo sujeito lírico.

Essa imagem do “vazio” aparece, em um primeiro momento, como característica e é retomada no verso da estrofe seguinte – “Um rosto no vazio” – para determinar o espaço em que se encontra esse rosto. Contudo, esse espaço é definido com parênteses, os quais encerram em si a imagem de uma alteridade rejeitada, um vazio que se manifesta no silêncio alheio, de um corpo branco. Ainda, há elementos que evocam a ação de alimentar um asco, uma raiva, sentidos esses expressos pelo fragmento “(Que se nutre da espuma [...]”.

Um rosto no vazio (Que se nutre da espuma
que a branca escuridão

de seu silêncio produz)
Um rosto confinado à ausência

de contornos que o define ()
Um rosto indefinível)

Ao longo do poema, os dísticos vão ampliando as leituras desse rosto que, ao olhar alheio, mostra-se desprezível. A cada estrofe, reitera-se o sentido de solidão, de abandono, de negação de sua existência. Essa progressão reapresenta continuamente o caráter de desumanização do rosto em questão. Nesse processo, os sinais de parênteses reapresentam, assim como o plano discursivo enuncia, as definições do rosto e as recusas por ele enfrentadas. Ou seja, um mesmo sinal de parêntese pode exercer duas funções: a de traçar os contornos, as características desse rosto e a de opor-se à sua existência.

Frio (Um rosto que escava sua própria superfície
noturna) Um rosto muito lento (Alheio

a tudo em seu entorno) Deserto por dentro (
 Interrompido (Um rosto (O menor rosto (

O maior) Algo que poderia ser tomado
 por um rosto caso alguém o visse de relance

numa tarde pluviosa (Um rosto
 que se desdobra em muitos outros)

Nas estrofes acima, além de os sinais de parênteses seguirem suscitando os sentidos já mencionados, o sujeito lírico articula-os a imagens da morte, evocadas pelas noções de frieza, lentidão e vazio. Ainda, expressa-as reapresentado um fim: um rosto “Interrompido”. Contudo, essa ideia não se encerra e, assim, enterra outros rostos maiores, menores e, como expressa o sujeito lírico, “Algo que poderia ser tomado / por um rosto caso alguém o visse de relance / numa tarde pluviosa”. Mesmo assassinado, esse rosto carrega em si a ideia de identidade coletiva – “(Um rosto / que se desdobra em muitos outros)” –, de uma experiência vivida não só pela voz do poema, mas também por seus semelhantes, aqueles sujeitos de identidades racializadas, cujas vivências dialogam com o que é expressado no texto. Esse desdobramento em outros pode ser relacionado, inclusive, com parte do poema *Na noite calunga do bairro Cabula*, parte do *corpus* dessa pesquisa – “Sou muitos, me espalho / pelo mundo afora” –, o que demonstra uma unidade presente nesses poemas de Aleixo.

Ao reformular e reconstruir reiteradas vezes esse rosto, o eu lírico estabelece um ritmo singular ao poema, uma marcha em busca de uma imagem de rosto que permita-lhe ser alguém por inteiro. A repetição do vocábulo “rosto” mostra-se como fator determinante à construção abstrata daquilo a que faz referência. Abstrata, porque, mesmo com tantas definições e caracterizações, esses elementos evocam uma imagem de rosto cada vez mais densa, complexa, profunda, tendo em vista os sentidos que lhe são atribuídos.

Nessa tentativa de traçar a existência, a voz do poema relaciona imagens díspares, heterogêneas, realizando escolhas lexicais que evocam imagens que encerram em si um certo estranhamento. Esse sentimento percorre todo o poema, seja pelas fragmentações dos versos, seja pela relação tipografia e discurso poético. Não diferente ocorre nos versos a seguir, em que o sujeito lírico associa os elementos “deserto” e “frio” a fim de evocar uma outra imagem, um outro traço desse rosto sem existência.

Um deserto frio que se assemelha a um rosto (Um
rosto que se descola de outro)

Um/o não-rosto (
Que a luz do sol não toca)

Sempre colocando a relação de alteridade no discurso poético, o sujeito lírico reafirma constantemente ser o outro o responsável pela sua não existência. Na tentativa de construir a própria identidade a partir desse outro, vê-se como um nada, pois nem mesmo o olhar “(O mesmo outro / rosto da noite anterior)” lhe dirige. A inexistência é, sobretudo, sua maior marca de vida. Por lhe negarem a vida, a identidade e a subjetividade, esse sujeito lírico reapresenta-se ao mesmo tempo morto e vivo pelos olhos alheios.

Que na direção de nenhum outro rosto
se volta (O mesmo outro

rosto da noite anterior)
O rosto mais estranho (Uma falsa impressão

de rosto
) O rosto possível, dadas as

circunstâncias (
Impossível como nunca ter tido

um
rosto)

Nesses enunciados, fica evidente o processo de interiorização (REIS, 2013) a que já referi anteriormente. É, ainda, clara a reapresentação de conflitos identitários vividos por si e por outros semelhantes a si. Há no plano discursivo do poema uma angústia de um ser sem um rosto, com uma não identidade que se institui a partir dos olhos do outro. Assim, é possível reconhecer um apagamento simbólico da identidade do sujeito lírico que, sem rosto, não se enxerga em si, nem no outro, indivíduo que lhe nega a face.

Em ambos os poemas, Aleixo e Dinha reconstroem as experiências de genocídio simbólico que vivenciam ao negarem-lhes a sua identidade africana e afro-brasileira. Ainda, nos dois textos, é possível perceber a responsabilidade do Outro nos

processos de extermínio enunciados pelas vozes dos poemas. Nesse sentido, vale destacar que ambos os poemas apresentam uma linguagem mais próxima à oralidade, valorizando, assim, a variação linguística presente nas comunidades marginais-periféricas. Como destaca Fanon (2020, p.31): “Falar é ser capaz de empregar determinada sintaxe, é se apossar da morfologia de uma ou outra língua, mas é acima de tudo assumir uma cultura”.

Tanto Aleixo quanto Dinha assumem suas próprias culturas, suas próprias vivências, suas próprias identidades. É, então, a partir dessa postura de reconhecimento de si, de enfrentamento do estado das coisas, que reconstroem liricamente as experiências de genocídio concreto e simbólico daqueles que também possuem identidades racializadas e, por isso, enfrentam uma série de dificuldades e angústias. Esses sentimentos estão expressos subjetivamente em nível discursivo e estrutural dos poemas. Isso porque as obras revelam as imagens do texto nos versos enunciados e na forma como se organiza o poema, suas estrofes, seus versos e sua sintaxe fragmentada, uso de sinais de pontuação, entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A carne mais barata do mercado não tá mais
de graça
O que não valia nada agora vale uma
tonelada*

Elza Soares/Rafael Mike

Por que falar de representação de genocídio da população negra na poesia marginal-periférica brasileira contemporânea em plena segunda década do século XXI? Porque cotidianamente mulheres e homens negros são assassinados por aparatos do Estado. Porque cotidianamente jovens negros são alvos de 111 tiros disparados pela polícia militar em algum estado dessa república. Porque ainda hoje indivíduos com identidades racializadas têm seus direitos civis fundamentais negados. Porque ainda há pessoas negras ocupando poucos espaços prestigiados pela sociedade brasileira. Porque é necessário falarmos em direitos humanos. “Porque pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós também é indispensável para o próximo” (CANDIDO, 2011, p.174).

Para tanto (e para muitos), a poesia torna-se um instrumento de sobrevivência, de denúncia, um meio para enfrentar e desmantelar estruturas excludentes e genocidas. Quando escreve, o poeta está a exprimir de modo subjetivo suas experiências ou as de outro. No entanto, o que cabe dentro de um poema não se limita ao ser da criação ou à voz que enuncia. O discurso poético constrói-se a partir de um “eu”, cuja individualidade só se expressa em um primeiro plano do poema. Ao empreendermos uma leitura mais analítica, ficará evidente um sentimento coletivo, uma universalidade cuja inclusão se dá por variados elementos. Contudo, como afirma Adorno (2003, p.66),

Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano.

Nessa articulação entre o que é individual e coletivo simultaneamente, a poesia lírica assume um papel fundamental. Nela, o sujeito lírico, a voz do poema torna-se uma representação também daquele que se identifica com o discurso

poético. Isto é, o outro se percebe semelhante ao ser da enunciação poética. Ainda, a poesia lírica contribui para o que Antonio Candido chamou de humanização indivíduo.

Entendo aqui por *humanização* (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO, 1988, p. 182)

Nesse mesmo sentido, ao empreender um olhar à poesia marginal-periférica brasileira contemporânea, é possível observá-la como um instrumento de resistência às práticas genocida do Estado e da sociedade brasileiros. Além disso, pode-se entender essas produções como um modo de sobrevivência, uma forma de enfrentamento às estruturas racistas e excludentes existentes ainda hoje e, ainda, uma ferramenta para a humanização dos povos historicamente subjugados. Essas leituras são resultado de um conjunto de debates e discussões realizados ao longo desse estudo.

Ao empreender um levantamento teórico acerca da categoria poesia marginal-periférica, compreendi as linhas que traçam a dimensão do conceito. As autoras Érica Peçanha do Nascimento e Lucía Tennina foram fundamentais para delimitar a abordagem teórica desse campo literário. Isso porque, a partir desses autores, ficou evidente a relação da produção com o meio geográfico em que está inserida, com os sujeitos que habitam esse meio e produzem poesia, bem como emergiu desse levantamento a compreensão de que há no termo marginal-periférico uma concepção de enfrentamento da realidade que aí está. Essa última perspectiva revelou-se a partir do artigo *A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”*, de João César de Castro Rocha.

Assim, ao analisar os poemas de Dinha e de Aleixo, bem como suas carreiras literárias, foi possível identificar traços daquilo que foi delimitado como poesia marginal-periférica. Isto é, ambos são sujeitos com identidades racializadas, que vivem em espaços socialmente marginalizados, em periferias, e, ainda, os autores possuem uma produção literária do gênero da poesia lírica cuja publicação se dá/deu em sua maior parte de forma independente, sem a atenção dos espaços culturais prestigiados e de ampla circulação.

Ainda, ao desenvolver um estudo aprofundado acerca das teorias sobre poesia, tanto clássica quanto contemporânea, tornou-se evidente a relação de categorias teóricas como “sujeito lírico”, “subjetividade” e “linguagem lírica”, com o *corpus* desse estudo. Isso porque as obras de Carlos Reis, Friedrich Nietzsche e Emil Staiger contribuíram fundamentalmente para a delimitação dos conceitos acima citados, possibilitando a construção das análises apresentadas.

Além disso, ao realizar as investigações acerca do processo de genocídio, necessitei buscar desde a origem etimológica do termo até a sua primeira aplicação com o sentido que entendemos hoje. Para tanto, recorri à *Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio*, organizada pela ONU em 1948. Além desse primeiro levantamento, foi de extrema importância a obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento, pois possibilitou compreender os processos de extermínio vivenciados pela população africana e afro-brasileira ao longo do período da colonização.

Essa obra, ainda, permitiu deslocar o olhar dos processos de genocídio do negro para os dias atuais, contextualizando-os à realidade contemporânea. Dessa forma, foi possível entender como ocorrem o extermínio deliberado da população negra, o apagamento identitário desses indivíduos e, ainda, como o Estado e a sociedade agem para que os sujeitos negros e sua cultura sejam alvos de criminalização. A partir, então, dessas bases teóricas, foi possível compreender o genocídio da população negra por dois processos: o concreto, que ocorre quando há o assassinato massa dos sujeitos negros; e o simbólico, que se manifesta de modo menos explícito, mas é contundente. Trata-se, portanto, do apagamento identitário e da sobreposição dos estigmas sob as identidades dos povos afro-brasileiros.

Por serem sujeitos negros, Dinha e Aleixo expressam em suas escritas as vivências das próprias realidades e/ou a dos seus semelhantes. Por isso, nas produções analisadas, é possível traçar relações entre o discurso poético dos sujeitos líricos e os eventos concretos que são enunciados nos poemas *Zero a Zero* e *Na noite calunga do bairro Cabula*. Em ambos os textos, as vozes dos poemas imprimem em seus versos as dores e os lamentos de quem vê seus semelhantes serem assassinados pelo Estado cotidianamente. No entanto, nesses poemas, os sujeitos líricos realizam um movimento de interiorização próprio da poesia marginal periférica, rerepresentando a realidade vivida pelos sujeitos de identidades racializadas.

Assim, essa pesquisa constatou que, mesmo sendo possível identificar, na poesia marginal-periférica, os elementos da tradição poética canônica, eles se articulam e mobilizam a exteriorização das subjetividades desses sujeitos líricos, expressando-as em estruturas diversas cujas formas imprimem os sentidos expressos pelo discurso poético. Dessa maneira, as categorias “sujeito lírico”, “subjetividade” e “linguagem lírica” são constituídas nos poemas-*corpus* desta pesquisa a partir de uma tentativa de reconstruir, pelas vozes do poema, as experiências vividas em suas realidades. Nesse sentido, o sujeito lírico emerge dos sofrimentos da realidade empírica e, portanto, exterioriza em seus versos o fim do silêncio a que estava submetida a população negra afro-brasileira.

É nessa perspectiva que foi possível identificar a construção de imagens dos processos de genocídio vivenciados pelos sujeitos negros brasileiros. Nos poemas-*corpus* dessa pesquisa, há a reapresentação do extermínio concreto e simbólico sofrido pela população negra. Assim, os elementos que compõem os poemas são articulados para a promoção das imagens desses processos de extermínio que assolam os povos afro-brasileiros. Nesse sentido, as categorias da poesia lírica são mobilizadas para revelar a relação entre a realidade exterior e o discurso poético.

Contudo, no decorrer da pesquisa e da redação desta dissertação, muitas outras questões foram levantadas para debate. Mesmo neste texto, há tópicos que necessitam de maior espaço de tempo para produção de uma pesquisa mais aprofundada, como, por exemplo, a ampliação do *corpus*, com a finalidade de buscar outros temas relacionado ao genocídio. Essa necessidade se dá porque a poesia marginal-periférica tem nessa temática uma força muito grande tendo em vista as experiências concretas dos sujeitos periféricos e, sobretudo, porque essa poesia é, também, um grito de resistência.

Além disso, essa pesquisa possibilitou levantar questionamentos acerca das bases teóricas de análise de poemas marginais-periféricos contemporâneos. Ficou claro que a tradição teórica serve de fundamentação para as análises de poemas dessa categoria. No entanto, acredito haver uma necessidade de produção de outras bases teóricas, cujas vertentes contemplem as lógicas de mundo, as relações sociais e as construções filosóficas oriundas de culturas historicamente marginalizadas. Para

desenvolver e saciar essa necessidade, porém, é fundamental empreender uma pesquisa de maior escala, com revisão crítica das teorias até então elaboradas e com a busca por teóricos cujas experiências, perspectivas e vivências não sejam eurocentradas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Palestra sobre lírica e sociedade**. In: _____. Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALEIXO, Ricardo. **pesado demais para a ventania**. São Paulo: Todavia, 1º ed., 2018.
- _____. **Impossível como nunca ter tido um rosto**. Publicação independente. Belo Horizonte, 2015.
- BALBINO, J. **Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop lança antologia feminina**. *Jornal vermelho*, 11 de mar. 2014. Disponível em: < <https://vermelho.org.br/2014/03/11/frente-nacional-de-mulheres-no-hip-hop-lanca-antologia-feminina/>>. Acesso em: dez. 2021.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: _____. *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- _____. *Crítica e Sociologia*. In: _____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2016.
- CARNEIRO, Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Feusp, 1984.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 29-46.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2007). **A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias no narrativo contemporâneo**. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p 18-31, dezembro.
- DAVIS, A. **Mulheres, cultura e política**. 1. ed. São Paulo, SP: Boitempo, 2017.
- DINHA. **Zero a Zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas cidades, 1991.
- HAPKE, I. **É imprescindível que a produção dos escritores de periferia seja reconhecida como literatura**. Entrevista com Érica Peçanha do Nascimento. <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17339>
- HAPKE, I; MEDEIROS, M.; PEÇANHA, É; TENNINA, L. (Org.). **Polifonias marginais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

JOHNSON, Richard et al. **O que é, afinal, estudos culturais?**. Autêntica Editora, 2006.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros**: seis ensaios sobre racismo e literatura. Tradução de Fernanda Abreu, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Disponível em: <https://aletp.com.br/wp-content/uploads/2017/12/nietzsche-o-nascimento-da-tragedia.pdf> - Acesso em 21/07/2022.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários**. 2. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2013.

ROCHA, J. C. de C. (2004). A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a "dialética da marginalidade". Letras, (28/29), 153–184. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12118/7520> - Acesso em 10/01/2023

SABATINI, Marco Antonio. **O “poeta lírico” de Nietzsche contra a teoria estética alemã/The Nietzsche’s “lyric poet” against the German aesthetic theory**. Paralaxe. São Paulo. v.2, nº1, p. 65-80, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/31119/21536> - Acesso em 20/07/2022.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único a consciência universal. 19ª Ed; Rio de Janeiro: Record, 2010.

SCHERER, Telma. **Ricardo Aleixo, o poeta em trânsito**. Revista Organon, Porto alegre, v. 31, nº 61, (Número de páginas), 2016. <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/65517> Acesso em 20/07/2022.

SILVA, Karina de Moraes e. **A poesia contemporânea contra o genocídio da população negra**: dinha e o lirismo de libertação em zero a zero (2015). Revista Entrelaces, Fortaleza, v. 13, n. 25, p. 74-96, jul./set. 2021.

ANEXO A

Zero a Zero

"Mas
nas barrigas das meninas
inda o sol ainda
brilha - rancoroso carnaval."
Nossas mães criam seus filhos
para serem meninos
e fortes.
Entretanto o consumo
entretanto o Estado
cão magro -
roem seus ossos tão fundo
que até o descanso, o último
tem que ser autorizado.
O Estado roeu
Rivaldo
Jefferson
Ricardo
e guardou outros tantos ainda.
Depois voltou pra guardar a casa de orelhas
[surpreendidas:
Nesse intervalo,
Amanda gerou
Ricardo
Angelina devolveu
Rivaldo,
salvou Jefferson no Fagner e dobrou, por
precaução,
a quantidade de Lucas.
De olho, o cachorro gordo percebe
nas barrigas da família
pequenas revoluções
repondo a morte com vida.
Repondo Ricardo a Ricardo
Rivaldo a Rivaldo
dobrando os soldados
perpetuando a ira
e a lira.

ANEXO B

Poema pouco poema

para o pobre rapaz que foi roubado três vezes e assim justifica o seu racismo

"Sem máscara ele até que não era tão estranho. Parecia gente. Parecia com tanta gente. Com toda a população do Brasil, esse país que também usa uma máscara de plástico para disfarçar a cara de pau que lhe permite vez em quando esquecer que está aqui a maior população negra fora da África."
Cristiane Sobral

Somos negras.
No feminino e no masculino.
Estamos em muitos lugares.
Na motorista do ônibus que nos leva e nos traz
[pelas veias da cidade.
Na atendente de telemarketing.
Na caixa de supermercado.
Na empregada doméstica.
Na escritora esquecida.
Na metalurgia.
Na dona de casa.
No rapaz que entrega as cartas.
Ainda que não se saiba.

No feminino e no masculino.
Estamos em muitos lugares
Pouco valorizados.

Mas isso não dói em nada.
O chato é ter que ouvir os trouxas ruminando espasmos:
Três pretos lhe roubaram.
Logo,
pretos são safados.
O chato é ter que repetir feito gralha
o que o rapaz não viu (olhos fixos no código de barras):
a motorista que lhe levou pra casa
a que lhe atendeu a chamada
a que lhe deu o troco
a que lavou seu chão, seu choro
os versos
o cuidado materno.

Três pretos lhe roubaram
e ele só viu
o que veem os otários
o que a telinha explica
o racismo injetado no cérebro como um cavalo
pisoteando a inteligência do pobre
rapaz cego e roubado.

ANEXO C

Na noite calunga do bairro Cabula

Morri quantas vezes
na noite mais longa?

Na noite imóvel, a
mais longa e espessa,

morri quantas vezes
na noite calunga?

A noite não passa
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem nome e de novo

morrendo a cada
outro rombo aberto

na musculatura
do que um dia eu fui.

Morri quantas vezes
na noite mais rubra?

Na noite calunga,
tão espessa e longa,

morri quantas vezes
na noite terrível?

A noite mais morte
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem voz e outra vez

morria a cada
outra bala alojada

no fundo mais fundo
do que eu ainda sou

(a cada silêncio
de pedra e de cal

que despeja o branco
de sua indiferença

por cima da sombra
do que eu já não sou

nem serei nunca mais).
Morri quantas vezes

na noite calunga?
Na noite trevosa,

noite que não finda,
a noite oceano, pleno

vão de sangue,
morri quantas vezes

na noite terrível,
na noite calunga

do bairro Cabula?
Morri tantas vezes

mas nunca me matam
de uma vez por todas.

Meu sangue é semente
que o vento enraíza

no ventre da terra
e eu nasço de novo

e de novo e meu nome
é aquele que não morre

sem fazer da noite
não mais a silente

parceira da morte
mas a mãe que pare

filhos cor da noite
e zela por eles,

tal qual uma pantera
que mostra, na chispa

do olhar e no gume
das presas, o quanto

será capaz de fazer
se a mão da maldade

ao menos pensar
em perturbar o sono

da sua ninhada.
Morri tantas vezes

mas sempre renasço
ainda mais forte

corajoso e belo
– só o que sei é ser.

Sou muitos, me espalho
pelo mundo afora

e pelo tempo adentro
de mim e sou tantos

que um dia eu faço
a vida viver.

ANEXO D

Rosto

) Um rosto que só se pode ver como recusa
ao fardo que é ter um rosto (Um rosto que ninguém jamais

viu sem ter sido no mesmo instante tomado pelo puro horror)
Um rosto vazio (Sem voz)

Um rosto no vazio (Que se nutre da espuma
que a branca escuridão

de seu silêncio produz)
Um rosto confinado à ausência

de contornos que o define ()
Um rosto indefinível)

Frio (Um rosto que escava sua própria superfície
noturna) Um rosto muito lento (Alheio

a tudo em seu entorno) Deserto por dentro ()
Interrompido (Um rosto (O menor rosto (

O maior) Algo que poderia ser tomado
por um rosto caso alguém o visse de relance

numa tarde pluviosa (Um rosto
que se desdobra em muitos outros)

Um deserto frio que se assemelha a um rosto (Um
rostos que se descola de outro)

Um/o não-rosto ()
Que a luz do sol não toca)

Que na direção de nenhum outro rosto
se volta (O mesmo outro

rostos da noite anterior)
O rosto mais estranho (Uma falsa impressão

de rostos
) O rosto possível, dadas as

circunstâncias ()
Impossível como nunca ter tido

um
rostos)