

AS VIAGENS DE UM GULEVER: O ENSINO DE LITERATURA COMO (RE)EXISTÊNCIA NA CONTEMPORANEIDADE¹

[THE TRAVELS OF A GULEVER: THE TEACHING OF LITERATURE AS (RE)EXISTENCE PRACTICE IN CONTEMPORANY TIMES]

Tiago Cavalcante da Silvaⁱ

Colégio Pedro II – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Advogo neste ensaio que a Linguística Aplicada INdisciplinar deve constituir espaço de renarrativização de vidas sociais historicamente situadas à margem dos centros de poder. Nesse sentido, compreendo o discurso literário como uma importante arena de disputa entre forças centrípetas e centrífugas (BAKHTIN, 2002), em que a produção literária de autoras e autores moradores de favelas, por exemplo, põe em xeque o que o cânone (BOURDIEU, 1996) legitimou como ‘alta literatura’, possibilitando, assim, a reescritura de histórias sociais sempre sufocadas à margem dos centros de poder, aniquiladas por uma necropolítica (MBEMBE, 2018). Para Schmidt (2017), a literatura deve ser vista à luz do reconhecimento das relações de saber/poder e poder/saber, como uma categoria ‘transitiva’, como um fenômeno histórico situado no campo das formas de cultura. Dessa maneira, defendo o discurso literário como um importante espaço de quebra com a concepção da literatura sob uma ótica beletrista, alicerçada apenas na noção formalista de ‘literariedade’. Com base nessas perspectivas teóricas, objetivo, neste trabalho, entender a produção literária de Gulever Bastos Moreira, poeta do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, como uma prática de (re)existência (SOUZA, 2011) à máquina da morte encarnada pelo cânone brasileiro dentro e fora da escola.

Palavras-Chave: discurso literário; letramentos de (re)existência; cânone; escola.

Abstract: I advocate in this essay that the Applied Linguistics INdisciplinar must constitute space of renarrativization of social lives historically located to the margin of the centers of power. In this sense, I understand literary discourse as an important arena of dispute between centripetal and centrifugal forces (BAKHTIN, 2002), in which the literary production of favela authors and authors, for example, calls into question what the canon (BOURDIEU, 1996) legitimized as ‘high literature’, thus enabling the rewriting of ever-suffocated social histories on the margins of power centers, annihilated by a

¹ Este ensaio é resultado de parte da pesquisa que realizei em estágio de pós-doutorado supervisionado pelo Prof. Dr. Marcel Alvaro de Amorim, no Programa Interdisciplinar em Linguística Aplicada, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fica registrada aqui minha eterna gratidão ao Professor Marcel, pela orientação preciosa, disponível e parceira; por se preocupar com a ‘amorosidade’ pelas ‘gentes do mundo’. Registro ainda minha gratidão aos companheiros e companheiras do Grupo de Pesquisa Práticas de Letramentos na Ensino de Línguas e Literaturas (PLELL), com quem tive o privilégio da partilha no período de pós-doutoramento. Por fim, registro também minha gratidão ao Colégio Pedro II, onde atuo como professor da Educação Básica, pela oportunidade do afastamento para estudos.

necropolitics (MBEMBE, 2018). For Schmidt (2017), literature must be seen in the light of the recognition of the relations of knowledge / power and power / knowledge, as a 'transitive' category, as a historical phenomenon situated in the field of forms of culture. In this way, I defend literary discourse as an important space of break with the conception of literature under a Beletrist perspective, based only on the formalist notion of 'literariness'. Based on these theoretical perspectives, the objective of this work is to understand the literary production of Gulever Bastos Moreira, a poet from the Maré Complex in Rio de Janeiro, as a (re) existence practice (SOUZA, 2011) to the death machine embodied by Brazilian canon in and out of school.

Keywords: literary discourse; literatures of (re) existence; canon; school.

Para o Gulever, em memória, e para todas e todos que, como ele, tombaram e tombam por nós.

“Dum, dum, dum, dum, dum
Parapa, parapa, ti, bum
Morre preto, paraíba, favelado
Morre bicha, mendigo fedorento, aleijado
Os fascistas estão no poder
E tudo o que eu posso fazer é cantar
Nós somos o câncer que a elite quer exterminar”
(Gulever Bastos Moreira)²

“Eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer.”
(Conceição Evaristo)³

Era um fim de tarde de uma terça-feira aborrecida e cinza, com nuvens carregadas no céu ameaçando desabar. Chegava à favela de Nova Holanda, no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, para mais uma noite num pré-vestibular social onde eu dava aula de literatura. O dia havia sido pesado, como quase todos: era eu um corpo em trânsito nos transportes públicos que me levavam do subúrbio à Zona Sul, onde também trabalhava, e desta à Maré. Desci, com dificuldade, do ônibus lotado, abrindo caminho entre outros corpos igualmente exaustos da lida diária. Caminhava cansado pela rua que dava acesso ao prédio do projeto, quando vi, distante, um aluno, o Gulever. Negro, pobre, favelado,

² Parte do poema 'Nossa história', performado por Gulever em <<https://www.youtube.com/watch?v=H-CKt67TX98>>. Acesso em 10.06.2019, às 09h18min.

³ Declaração feita em ato político em defesa da democracia realizado na Lapa, no Rio de Janeiro, em 23 de outubro de 2018.

ele me recebia sempre sorrindo. Aproximou-se, olhou fundo nos meus olhos, como lhe era comum, e disse: “O que você tem? Você está triste? Você não pode ficar triste. Você traz poesia pra gente”. As palavras de Gulever me emprenhavam, sempre, de sim. E era por ele e por tantos outros como ele que eu sabia que precisava seguir. Não era eu que levava poesia; era ela que vinha a mim por meio daqueles alunos e alunas – e eu precisei seguir.

Gulever também fazia poesia: com as mãos, a voz, o olhar, o corpo todo. Ao final de cada aula minha, eu reservava sempre um espaço para que as/os estudantes dissessem produções literárias suas ou de outras autoras e autores. Gulever dizia sempre seus próprios poemas, acompanhado de um pequeno chocalho feito por ele mesmo. Era aquele momento uma viagem necessária a todos nós, que, acordados desde a madrugada, resistíamos ao sono e ao cansaço. Gulever nos fazia transitar pelos (des)caminhos de sua imaginação, colocando-nos em xeque como corpos que habitam uma sociedade tão desigual e violenta como a brasileira, sociedade que nos assassina de tantas formas. Ao final daquele ano, Gulever foi aprovado no vestibular para o Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Nossos caminhos se perderam e nunca mais o vi. Há um ano, descobri que ele se aventurara na viagem mais radical em que poderia embarcar: criou asas e decidiu que era hora de ir. Essa notícia, recebida ao acaso, me desestruturou o corpo. Gulever escolhera partir, o mesmo Gulever que me dissera, num fim de tarde de uma terça-feira aborrecida e cinza, que eu precisava seguir. O mesmo Gulever que me trazia poesia.

Procurei, algum tempo depois, por seus escritos junto a amigos em comum e parentes. Segundo um conhecido, o irmão teria queimado todos os cadernos de Gulever, sob a justificativa de que teriam sido tais cadernos os responsáveis por sua escolha de partir. No início deste ano, remexendo em guardados, eis que encontro uma pequena obra com que Gulever me presenteara em 2010: *As últimas pesquisas do instituto Gulever*. A obra, compreendendo textos e desenhos feitos de 02 a 09 de abril de 2010, é escrita a lápis, em folhas de fichário 21x15 unidas por quatro arames na margem esquerda. E é Gulever que, apesar de morto, ainda me faz escolher falar sobre poesia e (re)existência. Gulever está inscrito nestas linhas, (re)existindo ao nojo e ao ódio que sufocaram e sufocam tantos outros e outras como ele: pobres, negras/os, faveladas/os, para quem os

sujeitos e instituições que legitimam o campo literário brasileiro (BOURDIEU, 1996) tornam interdita a possibilidade da poesia.

Conceição Evaristo, escritora negra brasileira, ‘periférica’ como Gulever, declarou, num ato político recente em defesa da democracia no país, que “eles combinaram de nos matar”. Este pronome pessoal reto, sem referente expresso na sequência discursiva, pode ser preenchido por todos os discursos conservadores, alinhados a uma extrema direita que, no atual cenário político, não se faz de rogada ao defender que negros e negras devem voltar para as senzalas. Mas a resposta de Conceição Evaristo desenha-se forte e incisiva: flexiona-se na primeira pessoa do plural – “nós combinamos de não morrer” –, apontando para o coletivo como uma forma de resistir à violência que busca inviabilizar o trânsito de corpos negros, indígenas, femininos, pobres, LGBTQI, favelados, nordestinos. Escrever, para Conceição Evaristo, é ‘escrevivência’ (EVARISTO, 2016), forma de sobreviver e reabitar a própria pele, tal como o era para Gulever.

Assim como Conceição Evaristo, observam-se, no complexo diacrônico e sincrônico de nossa produção literária, uma quantidade expressiva de escritores e escritoras que, firmando pacto com a literatura, combinaram e combinam de não morrer. São sujeitos que, posicionando sua produção nas periferias do campo literário consagrado, ressignificam sua existência *na e pela* escrita. Gulever era (é) um deles. Tais sujeitos, para além de terem de resistir aos poderes que controlam seus corpos, são alvos, também, de uma política da morte, uma *necropolítica*, ousa defender. Conforme Mbembe (2018), *necropolítica* diz respeito à decisão de que corpos devem ser aniquilados da vida em sua materialidade física, histórica, social, ideológica. Entendo, assim, que o cânone literário brasileiro contemporâneo acaba por funcionar, para autores como Gulever, como uma política de extermínio. Se não é legitimada pelas vozes da Academia, da Crítica e do Mercado Editorial, a produção literária de autores e autoras perspectivados em periferias acaba por, não raro, ter sua visibilidade assassinada, numa espécie de *litericídio*.

É movido por esses incômodos que buscarei, neste ensaio, produzir inteligibilidades para duas questões principais: i) *de que modo o campo literário brasileiro contemporâneo funciona como uma necropolítica para autores e autoras ‘periféricos’?*; e ii) *de que forma a produção literária de Gulever (re)existiu e (re)existe a esse mesmo cânone?* Para tanto, me debruçarei sobre conceitos como ‘campo literário’ (BOURDIEU, 1996), ‘centro/periferia’ (CURY, 2017; SCHMIDT, 2017; SOUZA, 2011), ‘heteroglossia’

(BAKHTIN, 2002 [1929]), ‘literatura marginal’ (DIAS, 2017), ‘necropolítica’ (MBEMBE, 2018) e ‘letramentos de reexistência’ (SOUZA, 2011). Movendo-me a partir de tais conceitos, procurarei analisar como a obra *As ultimas pesquisas do instituto Gulever* constitui um lugar que possibilita ao autor uma forma de (re)existir, apesar da morte.

1. O campo literário e o embate de vozes

Em *As regras da arte* (1996), o sociólogo francês Pierre Bourdieu debruça-se sobre a gênese e a estrutura de um conceito fundamental à sustentação de suas reflexões: a noção de ‘campo literário’. Pautando-se na produção literária francesa da segunda metade do século XIX, especialmente na obra *Educação sentimental* (1869), de Gustav Flaubert, Bourdieu questiona-se sobre os mecanismos pelos quais se engendram as relações que legitimam determinadas produções e seus respectivos autores⁴ dentro de um espaço de elaboração artística/científica.

Dono de uma obra profundamente engajada, o sociólogo se notabiliza por críticas ferozes à engenharia de reprodução das desigualdades sociais. Para ele, o lugar que ocupamos dentro da estrutura social e o poder que nela exercemos se determinam não apenas pelo volume de dinheiro que acumulamos ou pelo nível de escolaridade a que chegamos, mas sim pelas relações de sentido de que tais aspectos podem se revestir em cada momento histórico.

Consoante sua perspectiva de análise, a sociedade ocidental capitalista dispõe-se em uma hierarquia edificada conforme uma divisão de poderes/privilégios agudamente desigual. Tal disposição se organiza por um mecanismo alicerçado em *relações materiais e/ou econômicas* (salário, renda) e *relações simbólicas e/ou culturais* (escolarização) entre os indivíduos. Nesse sentido, o lugar destinado a cada grupo na estrutura social se origina de uma assimétrica distribuição de recursos e poderes. Dentre estes, podemos destacar o *capital econômico* (renda, salários, imóveis), o *capital cultural* (saberes reconhecidos por diplomas e títulos), o *capital social* (relações sociais que podem ser revertidas em capital) e o *capital simbólico* (prestígio e/ou honra). A posição do grupo ou

⁴ Para Bourdieu, devem-se compreender, sob o rótulo de “produções artísticas”, manifestações das mais diversas áreas: “O leitor poderá, ao longo de todo este texto, substituir *escritor* por *pintor*, *filósofo*, *cientista*, etc., e *literário* por *artístico*, *filosófico*, *científico*, etc.” (BOURDIEU, 1996, p. 246).

do indivíduo se definiria, desta sorte, pelo volume e pela composição de um ou mais *capitais* incorporados no decorrer de seu itinerário social, isto é, por aquilo que o sociólogo denomina *habitus*.

É calcado nessa linha de pensamento que Bourdieu elabora a tessitura de suas reflexões acerca do conceito de *campo literário*. Para que tal noção possa ser compreendida, no entanto, é capital que se visite de modo mais profundo, num primeiro momento, o conceito de *campo de poder*. Segundo o estudioso, por *campo de poder* deve-se entender um lugar de luta entre detentores de poderes diferentes. Onde, portanto, se acredita viver um sujeito livre, senhor de sua própria narrativa, há um sujeito cujos movimentos se condicionam por um espaço de forças que determina sua capacidade de ação e decisão. Está o indivíduo, assim, enredado por uma teia de relações que o coagem. No entrelaçamento dos fios que compõem tal rede, encontram-se a educação, a moda, a mídia, a produção intelectual e artística de uma época, dentre outros. Assim, para Bourdieu,

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocuparem posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural nomeadamente). É lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os ‘burgueses’ do século XIX, têm por parada a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que por seu turno determina, a cada momento, as forças susceptíveis de serem envolvidas nessas lutas. (BOURDIEU, 1996, p. 247)

É dentro, pois, dessa arquitetura que nasce, como advoga o sociólogo, o que ele batiza de *campo literário*. Seu esforço se volta, dessa maneira, para a compreensão das regras que ordenam a coreografia dos agentes que se relacionam nesse campo – tais como os distintos grupos de literatos, romancistas e poetas – e que determinam o modo como tais agentes também interagem com o *campo de poder*. Nesse sentido, referindo-se, de forma mais ampla, aos *campos de produção cultural*, nos quais se localiza o *campo literário*, Bourdieu coloca que

Devido à hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no interior do campo do poder. Por muito antecipados que possam estar em relação às imposições e exigências externas, continuam a ser atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do ganho, econômica ou política. (BOURDIEU, 1996, p. 248)

Conforme tal perspectiva, o *campo literário* seria

um campo de forças agindo sobre todos os que nele entram, e de maneira diferente segundo a posição que aí ocupam (ou seja, para considerarmos pontos muito afastados entre si, a de autor de peças de sucesso ou a de poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças (BOURDIEU, 1996, p. 266).

Em luta dentro desse espaço de forças, teríamos, conforme a análise de Bourdieu, dois princípios de hierarquização fundamentais: o *princípio autônomo*, que diz respeito à produção literária movida pelo pensamento de “arte pela arte”, e o *princípio heterônomo*, posicionado em favor dos que dominam econômica e politicamente o campo, como a dita “arte burguesa” do século XIX, por exemplo.

De acordo com os postulados do sociólogo, ainda devemos considerar, nesse contexto, o fato de que “o grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de *hierarquização externa* se encontra nele subordinado ao princípio de *hierarquização interna*” (BOURDIEU, 1996, p. 249). O primeiro vigora nos espaços temporalmente dominantes do poder e no campo econômico, isto é, o *êxito temporal* de uma produção se mede pelos índices de sucesso comercial, tais como a vendagem de livros, ou de notoriedade social, como as condecorações, cargos. É assim, portanto, que se dá o primado aos artistas conhecidos ou reconhecidos pelo “grande público”. O segundo princípio, por seu turno, entendido por Bourdieu como o grau de consagração específica, favorece artistas conhecidos e reconhecidos exclusivamente por seus pares, cujo prestígio se deve ao fato de não abrirem concessões à procura do chamado “grande público”.

Ao se subordinar o princípio de *hierarquização externa* ao princípio de *hierarquização interna*, maior é o grau de autonomia dentro de um campo de produção cultural, como já exposto. Se maior é a autonomia, mais favorável se torna a relação simbólica de forças aos produtores mais independentes da demanda. Aprofunda-se, assim, o corte “entre o *subcampo de produção restrita*, onde os produtores apenas têm por clientes os outros produtores, que são também seus concorrentes diretos, e o *subcampo de grande produção*, que se encontra *simbolicamente* excluído e desacreditado” (BOURDIEU, 1996, p. 250 [grifos nossos]).

Nessa perspectiva, é a tensão que define seus agentes no interior da complexa arena de lutas que constitui o *campo literário*. Tal tensão, sustentada na querela entre os defensores da chamada “arte pela arte” e os advogados da dita “arte burguesa, comercial”,

é que conduz ao estabelecimento de limites definidores dentro do campo. Assim, aqueles que defendem uma produção autônoma recusam o nome de “escritores” àqueles que produzem em função de uma demanda externa a seu desejo. Para Bourdieu,

Uma das paradas centrais das rivalidades literárias (etc.) é o monopólio da legitimidade literária, quer dizer, entre outras coisas, o monopólio do poder de dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer que é escritor; ou, se se preferir, o monopólio do *poder de consagração* dos produtores e dos produtos. Mais precisamente, a luta entre os ocupantes dos dois polos opostos do campo de produção cultural tem por parada o monopólio da imposição da definição legítima do escritor, e é compreensível que se organize por isso em torno da oposição entre a autonomia e a heteronomia. (BOURDIEU, 1996, p. 256)

O sociólogo conclui, elucidativamente, que, se o *campo literário* é um lugar de luta pela definição do escritor, não se pode chegar a uma categorização universal dessa vestimenta, já que qualquer análise encontrará, sempre, definições distintas, “que correspondem sempre a um dado estado da luta pela imposição da definição legítima do escritor” (BOURDIEU, 1996, p. 256). Bourdieu, então, justifica a existência do escritor como aquele que produz efeitos no interior de um campo, “ainda que os efeitos em causa sejam simples reações de resistência ou de exclusão” (1996, p. 258).

Da mesma forma, em uma tensão de forças, dá-se o processo pelo qual se valora a obra de arte. Quem produz o valor da obra de arte, esclarece o sociólogo, não é o artista propriamente dito, mas sim o campo de produção, que a concebe como *fetiche*, levando-nos, pois, a crer no poder criador do artista. Assim, o *campo literário*, “estritamente vinculado à noção de valor, pressupõe tomadas de posição que definem a boa ou má acolhida das obras em seu interior e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do sistema literário” (COUTINHO, 2003, p. 1). A obra de arte não teria, desse modo, um valor intrínseco, o que orienta Bourdieu a afirmar que “a ciência das obras tem por objeto não só a produção material da obra mas também a produção do valor da obra ou, o que vem a dar no mesmo, da crença no valor da obra” (BOURDIEU, 1996, p. 260).

Ainda nos detendo no que ocorre no interior do *campo literário*, é possível distinguir, conforme o estudioso, “classes extensas de trajetórias *intergeracionais*”. Tais trajetórias desmembram-se em dois sentidos distintos: i) *ascendentes*: podem ser *diretas* – seguidas por escritores oriundos das classes populares ou de extratos assalariados das classes médias – ou *cruzadas* – percorrida por escritores oriundos da pequena burguesia comercial, artesanal ou de linhagem camponesa falida; e ii) *transversais*: conduzem ao

campo de produção cultural partindo de posições circunstancialmente dominantes e culturalmente dominadas, como é o caso da grande burguesia do mundo dos negócios, que apresenta um capital econômico vasto e, não raro, um capital cultural mais estreito.

No que toca especificamente aos escritores oriundos das classes populares, Bourdieu assinala que é o confronto destes com aqueles que ocupam posições dominantes dentro do *campo literário* que os identifica como tais. Referindo-se aos artistas e escritores parisienses e burgueses da segunda metade do século XIX, o sociólogo afirma:

É no confronto com artistas e escritores parisienses e burgueses, que os repele para o lado do povo, que os escritores e os artistas vindos das classes populares ou da pequena burguesia provinciana são levados a descobrir o que negativamente os distingue, ou mesmo, por exceção, a assumi-lo e a reivindicá-lo, à maneira de Courbet, que tira partido do seu sotaque provinciano, do dialeto da sua região e do seu estilo ‘povo’ (BOURDIEU, 1996, p. 301).

Essa luta a que alude Bourdieu dialoga de modo bastante direto com os postulados bakhtinianos sobre discurso. Conforme os escritos de Bakhtin e seu Círculo, a linguagem não se caracteriza como um mero sistema abstrato fechado, mas sim como *atividade*, como um fazer incontornavelmente ligado à vida. Linguagem não é, pois, decalque da realidade, mas sim um lugar em que (des)construímos significados sobre o mundo, sobre nós mesmos.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin afirma ser o discurso “a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (2002, p. 181). O discurso apresenta, portanto, uma dimensão social, histórica, ideológica, valorativa. Nenhuma palavra é inócua: são todas, sempre, prenes de valores, sentidos construídos nas relações humanas, num contexto social, histórico e ideológico que necessariamente opera esses sentidos. Nessa medida, nenhuma escolha lexical, sintática, morfológica, prosódica, mesmo que inconscientemente, é desinteressada. Todas materializam determinadas posições ideológicas diante da realidade, da vida. Os “sujeitos são historicamente situados” e “o conhecimento é concebido, produzido e recebido em contextos históricos e culturais específicos” (BRAIT, 2010, p. 10).

Nesse sentido, para Bakhtin, “Eu” só me constituo em face do “Outro”, num movimento dialógico. Entretanto, ao contrário do que se possa parecer numa primeira

instância, a relação entre mim e a alteridade não é necessariamente consensual. O diálogo é uma arena, um espaço de luta entre vozes sociais. Nesse embate, atuam tanto *forças centrípetas* (aquelas que servem ao monologizante, ao hegemônico, aos processos de hierarquização a que se refere Bourdieu) quanto *forças centrífugas* (aquelas que se chocam contra as tendências centralizadoras). Estabelece-se, desse modo, uma *luta social* entre as diferentes “verdades sociais”, luta essa que, consoante Bakhtin, é infinita, haja vista que nunca haverá uma síntese da dialética, uma superação definitiva das contradições.

O sujeito é, pois, inconcluso, (re)construindo-se em um movimento dialógico perpétuo no interior de uma multiplicidade de discursos. Em tal movimento, ele pode estabelecer relações de aceitação e recusa, de convergência e divergência, de harmonia e de conflitos, de interseções e hibridizações. O mundo interior do sujeito é povoado por *vozes de autoridade* e *vozes persuasivas*, isto é, vozes que servem a um discurso hegemônico, absoluto sobre a realidade, a vida, e vozes que, como uma entre muitas outras, transitam nas fronteiras, estando abertas a outras possibilidades de compreensão da mesma realidade, da mesma vida. É nesse espaço, portanto, de incorporação do monológico ou de sua negação que o sujeito se constitui socioideologicamente. Segundo Bakhtin, a dialogia está na própria natureza da vida humana:

Viver significa tomar parte no diálogo: fazer perguntas, dar respostas, dar atenção, responder, estar de acordo e assim por diante. Desse diálogo, uma pessoa participa integralmente e no correr de toda sua vida: com seus olhos, lábios, mãos, alma, espírito, com seu corpo todo e com todos os seus feitos. Ela investe seu ser inteiro no discurso e esse discurso penetra no tecido dialógico da vida humana, o simpósio universal. (BAKHTIN, 2002, p. 293)

No que toca às forças centrípetas, hegemônicas, Bakhtin se posiciona categoricamente contrário a elas. É inconcebível, a seu entender, qualquer tendência de monologização da existência humana, pois isso implica negar a existência do *eu* como alguém que tem iguais direitos e responsabilidades. O modelo monológico, conforme o autor, é autocentrado, insensível às respostas do *outro*, tomando, pois, para si, a força decisiva e concebendo-se a última palavra. Nesse sentido, sonhando com um mundo democrático, pluralista, Bakhtin nos traz o conceito de *polifonia*, segundo o qual todas as vozes sociais devem ser equipotentes, isto é, terem o mesmo peso, o mesmo valor axiológico. Nessa perspectiva, conforme Faraco (2009, p. 79), “nenhum ser humano é

reificado; nenhuma consciência é convertida em objeto de outra; nenhuma voz social se impõe como a última e definitiva palavra”.

Desse modo, no que tange às fricções produzidas entre *forças centrípetas* e *centrífugas*, Bakhtin nos dá a conhecer um conceito de muita relevância: o conceito de *heteroglossia dialogizada*. Para o autor, os jogos de poder que se operacionalizam nesse espaço de fricção são infinitos e inevitáveis. Em sua perspectiva, não há uma síntese dialética possível, uma superação definitiva das contradições. Meu intento é, pois, refletindo sobre o *campo literário* e o *campo de poder*, na lógica de Bourdieu, criar inteligibilidades sobre as disputas entre o que chamamos de literatura de (re)existência e aquela legitimada pelo cânone literário brasileiro atual.

É também movido por esses conceitos bakhtinianos de *discurso*, *dialogia* e *heteroglossia dialogizada*, em diálogo com os conceitos bourdieunianos de *campo literário* e *campo de poder*, que busco pensar a produção literária de autoras e autores ‘periféricos’ e seu lugar no campo literário brasileiro de hoje. Penso ser o discurso fundamental à construção axiológica do próprio conceito de literatura como ‘alta cultura’. Assim, quando refletimos sobre a produção literária nas periferias, é incontornável esbarrarmos na relação do grupo social a que pertencem as autoras e autores de tais espaços e o grupo ao qual se acredita ser destinado o *direito* de usufruir da arte literária. Para muitos, que entram em contato com o fenômeno literário a partir de uma ótica tradicionalista, beletrista e distanciada do viver, a produção/leitura literária é algo inimaginável, é algo destinado a poucos, nascidos em berço de cultura letrada, e não a eles, não letrados. Representaria ato herético um sujeito de espaço ‘periférico’ se apropriar do discurso literário, direito do outro-nascido-em-berço-de-cultura-letrada, quem esse sujeito *não-é*, em contrapartida.

Os embates de vozes sobre os quais nos fala Bakhtin e as disputas no campo literário apontadas por Bourdieu nos fariam visita nesta medida: no sentido de pôr em xeque as vozes sociais monologizantes que alçam o fenômeno literário ao ‘parnaso’, rebaixando, em um movimento dialógico, as identidades discursivas dos sujeitos de espaços periféricos, que, não raro, aceitam essa voz de autoridade e se posicionam passivamente no lugar de iletrados. Esse movimento ganha maior tensão ainda se consideramos a realidade brasileira, onde as disputas no campo de poder são nitidamente determinantes para se compreender o campo literário brasileiro como uma espécie de

‘política da morte’, que assassina as vozes de autores posicionados às margens dos centros de poder.

2. O campo literário brasileiro contemporâneo como política da morte

Refletir sobre o cânone literário brasileiro contemporâneo como uma espécie de ‘máquina da morte’ (MBEMBE, 2018) interpõe a mim um desafio: o de pensar o que este adjetivo – ‘brasileiro’ – dialogiza no momento que vivenciamos no país. O desafio é fundo na medida em que tal signo não aponta para um quadro discursivo único, constituindo-se de uma meada semântica difícil de desembaraçar.

Para Souza (2017), forjamo-nos como sociedade pela égide da escravidão. Fomos o último país do mundo a aboli-la formalmente. Os 130 anos seguintes não deram conta, entretanto, de garantir os direitos básicos da população negra, que ainda vive sob a chibata dos privilégios de uma ‘elite do atraso’. É assim que, conforme ainda Souza (2017), podemos nos desenhar em quatro classes sociais estruturantes: a elite dos proprietários (os grandes empresários, a gente de fato ‘endinheirada’ do país); a classe média e suas frações (aquela que é definida pelo capital cultural, econômico e social a que tem acesso); a classe trabalhadora semiqualficada (formada por brancos e pretos com pouco acesso a uma educação de qualidade); e a ‘ralé brasileira’ (a ralé dos novos escravos; aqueles cujos direitos básicos são interditos pela classe média e pela elite dos proprietários).

Nessa arquitetura, penso ser importante destacar aquilo que difere a dita ‘classe média’ da classe trabalhadora semiqualficada e da ‘ralé brasileira’. Para Souza, seriam determinantes a tal distinção os três capitais já aqui aludidos e também já apontados por Bourdieu no que toca à constituição dos *campos de poder*: o capital *cultural*, o capital *econômico* e o capital *social*. O primeiro compreende tudo o que implica a cultura letrada: o acesso à escola, a livros, a exposições, a espetáculos teatrais e musicais, à norma linguística socialmente privilegiada. Esse acesso só é garantido pelo capital *econômico*, que permite o trânsito por esferas do saber prestigiadas na sociedade. Alia-se a esses dois capitais o capital *social*, isto é, as relações sociais que facilitam a conquista de determinadas posições de privilégio nos diferentes âmbitos sociais em que nos movemos. A classe trabalhadora semiqualficada e a ‘ralé brasileira’ não teriam acesso a nenhum desses capitais, o que é determinante para seu processo de invisibilidade. Segundo Souza, os filhos da classe média

são estimulados para a escola desde muito novos. O hábito de leitura dos pais, o estímulo à fantasia por meio de livros, jogos e histórias contadas pelos pais, a familiaridade com línguas estrangeiras despertada desde cedo, tudo milita a favor da incorporação pré-reflexiva de uma atitude que valoriza pressupostos do capital cultural. [...] A criança de classe média, afinal, chega na escola conseguindo se concentrar nos estudos, porque já havia recebido estímulos para direcionar sua atenção ao estudo e à leitura, antes, por estímulo familiar. Como a família também compra seu tempo livre para que possa se dedicar integralmente à escola, a pré-história do vencedor predestinado ao sucesso se completa. Todas as vantagens culturais e econômicas se juntam, mais tarde, para a produção, desde o berço, de um campeão na competição social. (SOUZA, 2017, p. 97)

São essas vozes que terão, mais tarde, o direito de dizer, em movimento de heteroglossia dialogizada às vozes dos ‘excluídos’. Como advoga Souza,

Na família dos excluídos, tudo milita em sentido contrário. Mesmo quando a família é construída com o pai e a mãe juntos, o que é minoria nas famílias pobres, e os pais insistem na via escolar como saída da pobreza, esse estímulo é ambíguo. A criança percebe que a escola pouco fez para mudar o destino de seus pais, por que ela iria mudar o seu? Afinal, o exemplo, e não a palavra dita da boca para fora, é o decisivo no aprendizado infantil. A brincadeira de um filho de servente de pedreiro é com o carrinho de mão do pai. O aprendizado afetivo aqui aponta para a formação de um trabalhador manual e desqualificado mais tarde. (SOUZA, 2017, p. 97-98)

Tal desenho só se conclui, porém, quando os próprios excluídos passam a acreditar ser culpa sua, por sina, o abandono social de que sofrem. Isso se dá, conforme Souza, porque a lógica cotidiana da exclusão invisibiliza e naturaliza o lugar dos mais pobres em nossa estrutura social. Estes, não raro concluindo os estudos básicos – quando conseguem –, ainda como analfabetos funcionais, culpam-se pelo fracasso, como se apenas sua vontade individual, a despeito dos múltiplos processos de opressão por que passam, pudesse determinar seu sucesso na escola. Como conclui certamente Souza (2017, p. 101), “O círculo da dominação se fecha quando a própria vítima do preconceito e do abandono social se culpa por seu destino, que foi preparado secularmente por seus algozes”.

É nesse cenário que ecoa também a voz de Mbembe (2018). Em *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*, o pensador camaronês, transitando entre Foucault e Fanon, revisita os conceitos de ‘biopoder’, ‘soberania’ e ‘estado de exceção’, postulando a noção de ‘necropolítica’, isto é, uma política da morte. Para o autor, não se verificaria, em nossa engrenagem social, apenas o controle sobre a vida, como aponta Foucault (1979), mas sim um controle sobre a decisão de que corpos devem morrer. Considerando que, nas sociedades contemporâneas, a ‘soberania’ vem se

desenhando como o direito de matar, Mbembe entende que o poder sobre a vida se ancora na perspectiva de um ‘estado de exceção’, isto é, uma base normativa que licita o direito de matar. O poder trabalha, assim, para produzir a exceção e a emergência de um inimigo ficcional que precisa ser morto. Ser soberano, nesse sentido, “é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (MBEMBE, 2018, p. 5).

No contexto social (e também artístico) brasileiro, entra, de modo brutal, nessa engrenagem de poder e morte, a ideia de *raça*. Ser negra/o no Brasil ainda significa carregar a marca daquela/e cujo corpo inevitavelmente é sempre o alvo, o inimigo a ser aniquilado. Para Mbembe, a *raça* sempre constituiu uma espécie de sombra presente no pensamento e nas práticas facínoras das políticas ocidentais, sendo, nesse sentido, o racismo “uma tecnologia destinada a permitir o uso do biopoder, este velho direito soberano de matar” (MBEMBE, 2018, p. 18). Assim, nessa ‘economia’ do biopoder, “a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado”. Tal processo de distribuição da morte aniquila a possibilidade de trânsito dos corpos negros – a maioria da população brasileira.⁵

Mas a política da morte alveja esses corpos para além de sua materialidade. Há, além das armas de fogo, outras, como o campo literário, que, silencioso, movido em forças centrípetas, busca emudecer as vozes e, portanto, a existência daqueles corpos que tentam ocupar a literatura como um direito seu e como um lugar de resistir e (re)existir. Na história da nossa literatura, principalmente naquela ainda aprendida em muitas escolas, os autores cuja fala tem sempre o tom mais acentuado são aqueles que não carregam no corpo a marca da negritude, isto é, a marca que legitima a morte. Ainda são raras as escolas que incorporam em seus programas de ensino autores como Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Carolina Maria de Jesus, dentre tantas/os outras/os que produziram literatura no Brasil, mas cuja condição social e étnica sufocou seu reconhecimento como escritoras e escritores. Machado de Assis, aparentemente uma

⁵ É assim que, em 2018, para lembrar apenas duas mortes emblemáticas, assassinam-se os corpos da vereadora Marielle Franco e do estudante Marcus Vinícius da Silva – ela, ‘cria da Maré’, como dizia, tem sua trajetória física interrompida no retorno a casa, depois de um dia de trabalho; ele, também ‘cria da Maré’, é assassinado a caminho da escola, durante uma intervenção policial na Vila do Pinheiro, favela onde morava. Em 2019, assiste-se a outro assassinato emblematicamente brutal, o do músico Evaldo Rosa, alvejado por mais de 80 tiros disparados por soldados do Exército Brasileiro, em Guadalupe, no subúrbio do Rio de Janeiro.

exceção a essa lógica racista, uma vez que negro e de origem favelada, figurou em nosso cânone, durante muito tempo, como um autor embranquecido, inclusive pela própria representação física nos livros didáticos, como se sua eliminação como negro e favelado garantisse, no imaginário da soberania, conforme aponta Mbembe, seu próprio potencial de vida.

Apesar de percebermos, hoje, uma movência maior no campo literário brasileiro – especialmente em virtude da aprovação das leis 10.639/03 e 11.645/08, que tornam obrigatório o estudo da história, das culturas e das literaturas africanas, afro-brasileiras e indígenas na educação básica –, ainda identifico uma lógica colonial no que respeita ao espaço que muitos autores e autoras ditos ‘periféricos’ ocupam no cenário literário brasileiro de hoje. Está posto que tivemos e temos obtido grandes avanços nesse sentido. Há, pelo menos, dez anos seria inimaginável que um autor como Lima Barreto pudesse ser o grande homenageado de um evento que representa prototipicamente o campo literário no Brasil, como a Feira Literária de Paraty, em sua edição de 2017. Há avanços também no âmbito escolar, basta avaliar os últimos livros didáticos aprovados pelo Plano Nacional de Avaliação do Livro Didático (PNLD), que apresentam uma clara tentativa de revisão de nossa história literária, buscando valorizar autores e autoras de origem africana, afro-brasileira e indígena⁶.

Apesar, porém, de todos esses trânsitos, quais são as autoras e autores que, hoje, estão sendo reconhecidos pelo cânone? Que lógica é essa que permite uma ideia de reconhecimento, pressupondo uma hierarquia entre aqueles que têm o poder de legitimar uma produção como literatura e aqueles que são passíveis de reconhecimento? Que autonomia essas autoras e autores apresentam em sua produção literária se esta ainda é subordinada a uma lógica de *hierarquização externa/interna*, como destaca Bourdieu? É por ainda ter em mim tais questionamentos que compreendo a formação do campo literário no Brasil em uma perspectiva colonialista e, portanto, em uma perspectiva de necropolítica. Consoante Mbembe,

A ‘ocupação colonial’ em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais (‘territorialização’) foi, enfim, equivalente à produção de hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias;

⁶ Cf. resenhas dos livros didáticos de Ensino Médio aprovados pelo último PNLD, em 2018: disponível em: <http://www.fnnde.gov.br/pnld-2018/>. Acesso em 10.06.2019, às 09h19min.

extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que ela carregava consigo. (MBEMBE, 2018, p. 38-39)

Nessa arquitetura colonial do campo literário no Brasil, apresentam-se, como senhores, o mercado, a academia, a crítica e a escola – as forças centrípetas, os mecanismos de hierarquização externa/interna. Segundo Reis (2013), são estes fatores que trabalham para a institucionalização da literatura, entendendo-a como um conjunto de práticas e sujeitos “que asseguram ao fenômeno literário a sua feição de estabilidade e de notoriedade pública” (REIS, 2013, p. 23). Por ‘instituição literária’, entende-se, portanto, todas as margens da prática literária, quais sejam: as revistas, os jornais, os júris e prêmios literários, as editoras, as livrarias. São esses agentes, portanto, que, nos jogos de poder (BOURDIEU, 1996) do cânone, tem a decisão de quem deve viver e quem deve morrer (MBEMBE, 2018).

Essa máquina da morte que o cânone e seus agentes representam se arquiteta por uma visão da literatura fundada no valor puramente estético da produção literária, em detrimento de seu valor cultural. Conforme Schmidt (2017), deve-se compreender a literatura no campo maior dos estudos culturais, num sentido antropológico do fazer humano. É assim que o termo ‘literário’ deve assumir outras possibilidades de sentido, como campo de cultura, campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e interesses específicos. Ainda para Schmidt, faz-se imperativo situar a literatura no campo dos movimentos interdisciplinares, isto é, como uma ‘categoria transitiva’, que se move como fenômeno histórico contextualizado, como modo de produção material e processo social concreto.

A história da literatura, nesse sentido, que consagra quem pode e quem não pode ser lido, isto é, que vozes devem ou não serem assassinadas, é tomada por Schmidt “como uma grande narrativa gerada em função de escolhas políticas e não de escolhas desinteressadas ou neutras” (SCHMIDT, 2017, p. 32). Assim, é de sumo relevo que nos interroguemos sobre quais são os critérios utilizados para estabelecer as obras/autores que compõem o cânone, a história de uma literatura. Mostra-se fundamental, a meu ver, que voltemos nossos esforços para o combate das formações canônicas como ainda o são: lugares de privilégio de subjetividades hegemônicas. Nessa esteira, advogo que

entendamos a cultura como qualquer produção humana (FREIRE, 2018 [1967]). Assim, trabalharíamos na defesa de que

tanto é cultura o boneco de barro feito pelos artistas, irmãos do povo, como cultura também é a obra de um grande escultor, de um grande pintor, de um grande místico ou pensador. Que cultura é a poesia dos poetas letrados d[o] país, como também a poesia de seu cancionero popular. Que cultura é toda criação humana.

Dessa forma, poderíamos pensar numa nova história da literatura, cônica das relações de poder/saber de que se constitui a relação da literatura com as representações culturais, os modos de subjetivação e a constituição das múltiplas identidades. Uma história da literatura que transite, consoante Schmidt,

ao encontro da necessária reeducação das capacidades do discernimento, da sensibilidade e do respeito incondicional à alteridade, capacidades necessárias à formação de competências de viver e com as quais poderíamos reinventar o passado e, conseqüentemente, a nós mesmos. Não pode ser outro, senão esse, o compromisso diante do que significa existir no presente. (SCHMIDT, 2017, p. 40)

Existir no presente é, assim, compreender também como literatura o que Cury (2017) alcunha de ‘poética de refugos’ ou ‘poética da precariedade’. A autoria dessa produção seria constituída por vidas em esgarçamento, por seres humanos ‘refugados’, ‘esquecidos’, ‘indesejados’. São produções que não apenas tematizam a precariedade, a pobreza, o racismo, a violência a todo tipo de subjetividade não hegemônica, mas que também se valem de restos de material, como a literatura de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, produzida em cadernos encontrados no lixão, ou a de Gulever Bastos Moreira, produzida a lápis, em folhas de fichário atadas por arames. É por meio desse tipo de produção que se pode colocar em xeque as políticas de invisibilidade de pobres e miseráveis, a política da morte – a *necropolítica* – que escolhe seus corpos como aqueles matáveis, do cânone, da vida.

O sonho, por conseguinte, dessa literatura é, conforme Ferréz (2005, p. 9), “não seguir o padrão”, a cultura hegemônica, provocando, em movimento de heteroglossia dialogizada, fricções entre as forças centrípetas do cânone e as forças centrífugas da literatura produzida nas periferias. O sonho é, em verdade, refundar o próprio conceito de cultura e de literatura a partir de um estatuto político-existencial, de um movimento, de acordo com Dias (2017, p. 251), “comprometido com a afirmação identitária das comunidades periféricas e engajado no seu autorreconhecimento como grupo, dotado de

uma determina cultura e de projetos coletivos”. Seria, pois, essa literatura considerada como ‘literatura marginal’, isto é, como “uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas, feitas à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional” (FERRÉZ, 2005, p. 12). Trata-se, em resumo, de uma literatura caracterizada pela perspectiva do ‘hibridismo’ (DIAS, 2017): mistura de gêneros; enlaçamento de gírias e usos lexicais específicos de grupos socialmente marginalizados; recurso a uma sintaxe oralizada; estética apoiada na construção de imagens que denunciam a opressão.

É a essa literatura, pois, que dou o nome de literatura de (re)existência. Conceituo como literatura de (re)existência toda produção literária de autoria periférica, de autoras e autores periféricos, que ressignificam esteticamente a opressão de que são vítimas, fazendo da literatura um terreno de sobrevivência ao colonialismo, ao racismo, a toda e qualquer forma de depreciação das subjetividades não hegemônicas. Inscreve-se a literatura de (re)existência nas práticas de letramentos de (re)existência (SOUZA, 2011), que são periféricos porque nascem em contextos de violência, discriminação, mas porque também se afirmam em suas práticas específicas de linguagem e fazem desses contextos um lugar de sobrevivência ao extermínio físico, social e artístico – sobrevivência, pois, ao *litericídio*, à *necropolítica*. É desse modo que concebo a produção artística de Gulever Bastos Moreira, na qual agora nos debruçaremos.

3. As últimas pesquisas do instituto Gulever: possibilidades de (re)existência.

Gulever ancorava sua existência no Complexo da Maré, às margens da Baía de Guanabara. A Maré – desde 1994 oficializada como um bairro pela Prefeitura do Rio de Janeiro – apresenta uma arquitetura complexa, tal como seu nome. A região está emparedada pela Avenida Brasil – principal via que liga o Centro à Zona Oeste – e pelas Linhas Vermelha – que conecta as áreas centrais à Baixada Fluminense – e Amarela – que une a Zona Norte à Zona Oeste, especificamente a Jacarepaguá e à Barra da Tijuca. Localiza-se ainda aos fundos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, maior universidade pública do país.

O bairro Maré é constituído por 16 favelas⁷ que se estendem do Caju até Ramos e nas quais habitam cerca de 140.000 pessoas. Sua arquitetura começa a ganhar corpo na

⁷ Para Silva (2015), faz-se importante o uso do termo ‘favela’ – apesar de oficialmente o Complexo da Maré ser considerado um bairro –, como uma forma de ratificar a identidade periférica e de resistência desses espaços dominados pelo tráfico de drogas e deliberadamente abandonados pelas políticas públicas. São estes os nomes das 16 favelas que compõem o Complexo da Maré: Conjunto Esperança, Vila do João, Conjunto Pinheiros, Vila dos Pinheiros/Parque Ecológico, Salsa e Merengue, Bento Ribeiro Dantas, Morro

metade do século XX, com a chegada de nordestinos que buscavam oportunidades de trabalho na indústria e na realização de grandes obras, como a Avenida Brasil, construída entre 1939 e 1946. Inicialmente, o espaço era constituído de palafitas, que começaram a ser postas abaixo no início dos anos 1980, numa tentativa de o governo ditatorial remover as/os moradores da região. Hoje, o complexo – culturalmente plural – é dominado por diferentes facções criminosas e vítima de investidas violentas da Polícia Militar e do Batalhão de Operações Policiais Especiais – o BOPE –, por meio de seus ‘caveirões’⁸ e helicópteros, que, indistintamente, disparam contra traficantes e moradores. Não são raras as mortes no complexo de favelas. Segundo dados da Redes de Desenvolvimento da Maré, só no primeiro trimestre de 2019 houve mais homicídios cometidos por policiais na região que nos anos de 2012 e 2013 inteiros.

Gulever, assim como a vereadora Marielle Franco, brutalmente executada em março de 2018, era cria desse cenário. Marielle fez da política seu espaço de (re)existência; Gulever entendeu a poesia como forma de (re)existir. Apresentava-se sempre em minhas aulas de literatura no pré-vestibular, com seu pequeno chocalho, investindo-se em performances poético-teatrais a partir de textos seus e de outras/outros autores. Também levava sua arte às ruas, em saraus, encontros literários, musicais, definindo-se como um palhaço de rua⁹:

do Timbau, Baixa do Sapateiro, Nova Maré, Nova Holanda, Parque Rubens Paiva, Parque União, Parque Maré, Roquete Pinto e Praia de Ramos.

⁸ Carro preto blindado que apresenta pequenas perfurações em sua lataria por onde são apontados os canos das armas para a parte externa, protegendo, assim, os policiais de serem alvejados. É utilizado pelo BOPE, cujo símbolo é o crânio de uma caveira cravejado por uma faca da parte central superior para baixo.

⁹ No canal Viva Favela, do Youtube, é possível conferir uma apresentação de Gulever num show de Rock, no Morro Santa Marta, em Botafogo, no ano de 2010, e também uma pequena entrevista com o poeta: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H-CKt67TX98>>. Acesso em 10.06.2019, às 09h23.

Figura 1



Fonte: grupo público *Vamos publicar o poeta Gulever*, organizado por amigos de Gulever após o seu falecimento, com o objetivo de reunir os dispersos do autor.

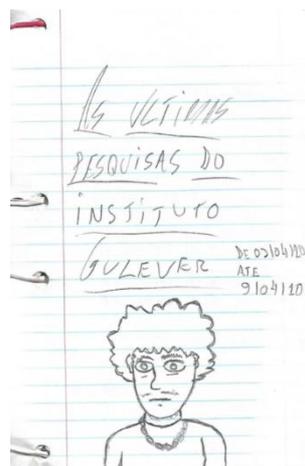
De fisionomia aparentemente frágil e ingênua, Gulever via a rua como um espaço de revolução, tonificando sua voz com a força daqueles que precisam vociferar para sobreviver à opressão e ao sofrimento. Nesta foto, postada no grupo público *Vamos publicar o poeta Gulever*,¹⁰ o poeta parece desejar o alinhamento de sua estética artística, travestida na fantasia de palhaço, com uma espécie de ideologia revolucionária, materializada pelo estêncil de Che Guevara – guerrilheiro, jornalista, médico, político e escritor argentino-cubano; um dos líderes da Revolução Cubana (1953 – 1959) – no fundo vermelho, cor que aponta para grupos de orientações progressistas. A vestimenta de Gulever mistura a boina preta, em que se verifica o símbolo da cara marca Nike, talvez representante de uma cultura hegemônica, com roupas normais, aparentemente retiradas de seu vestuário. Essa espécie de bricolagem, na qual entram a prática popular/de rua do estêncil e também figuram a maquiagem e o nariz de palhaço tradicionais, revela uma ‘poética de refugos’ (CURY, 2017), constituindo-se da ‘reciclagem’, da ressignificação de diferentes materiais – não raro dejetos –, “que, conceitualmente, colocam a perturbadora questão ética de conservação e resistência da memória dos excluídos do sistema” (CURY, 2017, p. 45).

É essa mesma ‘poética de refugos’ na qual parece se incorporar a obra *As últimas pesquisas do Instituto Gulever*. Produzida em poucos dias, em abril de 2010, como aqui

¹⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/1014631122027798/?ref=search>>. Acesso em 10.06.2019, às 09h23.

já posto, a coletânea de textos foi oferecida a mim como um presente. Composta por 34 páginas pequenas de fichário, tamanho 20x15, e unidas por quatro arames brancos em cada furo, a obra reúne poemas, pensamentos, aforismos, transcrições e desenhos feitos a lápis por Gulever:

Figura 2



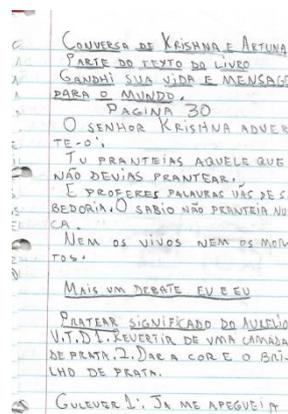
Na capa, além do título, alinhado à esquerda e em caixa alta, verificam-se, também, o período de produção da obra – de 02 a 04 de abril de 2010 – e um autorretrato, em que Gulever se constitui em contornos precisos, que valorizam o cabelo *black power*, seus olhos perdidos, à procura de respostas que não chegam, tais como na fotografia anterior, e sua corrente de prata no pescoço, marca típica de músicos alinhados com expressões populares como o *rap* e o *hip-hop*. O autorretrato presente na capa já aponta, assim, para um posicionamento ideológico de resistência, tal como defende Souza (2011).

Nas páginas que seguem, Gulever, como já dito, dialogiza discursos vários, como, por exemplo, o livro *Gandhi: sua vida e mensagem para o mundo*, cuja citação aparece na página 6 da obra, após uma ilustração sua referente ao budismo:

Figura 3



Figura 4



Na ilustração, observamos outro autorretrato de Gulever, dessa vez com o dorso nu, os olhos fechados e as mãos e as pernas em postura de meditação budista. A meditação, para o budismo, tem por meta fazer o indivíduo atingir níveis maiores de elevação e iluminação, sendo uma prática realizada em silêncio e sem sofrimento. A fogueira que envolve a imagem de Gulever, nesse sentido, parece apontar para a tentativa de elevação/iluminação dentro (e apesar) da própria dor, como se penoso fosse o processo de autoconhecimento referido nos textos que seguem, ainda que a fisionomia do desenho apresente uma expressão plácida e concentrada.

Na página ao lado, verificamos a citação do livro sobre Gandhi, advogado que liderou o movimento de independência da Índia, defendendo a *satyagraha* – o princípio de não agressão – como forma de luta. A leitura integral d’*As últimas pesquisas do Instituto Gulever* nos revela, porém, uma aposta não em uma luta pacífica, mas na luta armada de palavras cortantes e duras, como ‘grito’, ‘sofremos’, ‘massacre’, ‘opressor’, ‘rebel’, ‘bate’, ‘mata’, ‘morra’, ‘chora’, ‘sufoca’, ‘medo’, ‘impossibilidade’, ‘frustração’, ‘inferno’, ‘doendo’, ‘suicídio’, que povoam a cartografia de quase todos os textos da obra e (re)existem às forças centrífugas que tentam sufocar a voz do sujeito poético. Se entendemos o discurso como lugar *em que e pelo qual* nos construímos, está posto que a luta de Gulever é ácida e pontiaguda, e talvez seja exatamente por isso que ele consegue atingir a iluminação interior em meio à fogueira, porque sabe da necessidade de não sucumbir à opressão e ao sofrimento, porque sabe que, se a vida pode, nesse

sentido, nos trair e nos fazer tombar, a literatura, não: é ela terreno de (re)existir, apesar das engrenagens da morte e da dor.

A luta de Gulever, como sugere a citação do livro sobre Ghandi, é uma luta sem pranto: “O sábio não pranteia nunca. Nem os vivos nem os mortos”. Esse ‘pranteiar’ refaz-se ‘pratear’ em seguida, iluminando o texto subsequente – “Mais um debate eu e eu”:

Figura 5

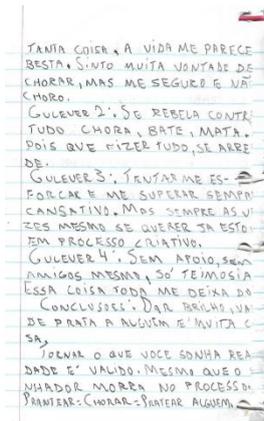


Figura 6

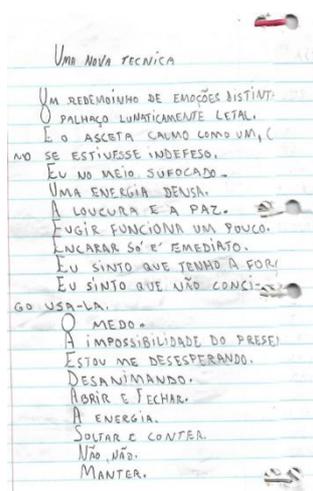


Gulever vê a literatura como um espaço de desnudamento: a ilustração que acompanha o texto escrito é bastante objetiva nesse sentido. De mãos ao alto, com os cabelos *black power*, os olhos sem íris e pupilas e o corpo nu, com a genitália exposta, o autor se despe de uma identidade fechada, identificando-se com a ideia de “Ícaros Love”, talvez numa alusão ao Ícaro da mitologia, que abre os braços e se entrega à imensidão do ar e da morte, por amor à liberdade. O texto escrito da primeira página, por seu turno, divide-se em seis partes: i) “Pratear significado do Aurélio”; ii) “Gulever 1”; iii) “Gulever 2”; iv) “Gulever 3”; v) “Gulever 4”; e vi) “Conclusoes”. O primeiro movimento abre o texto como uma possibilidade de iluminação aos múltiplos Gulevers existentes no autor. O segundo movimento nos apresenta um Gulever desapegado, entediado com a vida e autodedido em sua vontade de chorar. O terceiro movimento já expõe um Gulever que se debate contra o primeiro e “se rebelar contra tudo chora, bate, mata”, arrependendo-se em seguida. O quarto movimento nos lança, porém, a um Gulever “em processo criativo”, que talvez enxergue na criação literária a possibilidade de ‘heteroglossizar’ seus eus. O quinto movimento, contudo, parece murchar a força dos anteriores, revelando um Gulever ‘doído’ e emparedado pela solidão. O último movimento – uma espécie de conclusão dos

anteriores – retoma a ideia inicial do ‘pratear’, mostrando ser ‘muita coisa’ ‘dar brilho, valor de prata a alguém’; Gulever escolhe, então, o sonho como materialização do desejo, “mesmo que o sonhador morra no processo”. Se prantear é igual a chorar, chorar é igual a pratear, é iluminar alguém: “Prantear = Chorar = Pratear alguém”. Desenha-se, assim, um Gulever que, apesar da dor e do choro, ainda se ilumina de esperança, crendo na necessidade de iluminarmos os outros, apesar (por causa) do próprio choro.

Há, evidentemente, nesse trecho da obra, uma poetologia, isto é, um discurso sobre o próprio fazer poético: é a literatura solo fértil à dor, à revolta, ao sofrimento; é a literatura, na mesma medida, solo que precisa ser arado para se ‘pratear’ a si mesmo e aos outros. Essa metalinguagem se exercita, por seu turno, em outro texto – “Uma nova técnica”:

Figura 7



A ‘nova técnica’ à qual alude o título do poema mescla, em si, um método para sobreviver ao “medo”, à “impossibilidade do presente”, mantendo equilibrada a energia, e, ao mesmo tempo, o próprio processo de escrita literária. Os três primeiros versos, coordenados, constituem *flashes* de cenas que sufocam o eu lírico: “Um redemoinho de emoções distintas/ O palhaço lunaticamente letal/ E o asceta calmo como um, como se estivesse indefeso”. De um lado, o palhaço, vida travestida em arte, como um farol a loucamente apontar para a morte; de outro, o asceta, figura mística, afastada dos prazeres, dedicado a orações, frágil à vida. Estabelece-se, assim, no interior do eu lírico, uma querela entre dois eus que privam o sujeito poético da respiração: “energia densa”, “A

loucura e a paz”. Gulever sente que tem a força para emergir dessa espécie de afogamento em si, mas não a consegue usar, tem medo, desespera-se, desanima, abre-se e fecha-se, solta e contém, para “manter” o equilíbrio na corda bamba da vida. A versificação livre, a sintaxe oralmente constituída, a linguagem coloquial materializam um fazer literário que se quer espaço de respiração, de reflexão, de síntese estética das contradições do eu – “Uma nova tecnica”, enfim.

A essa reflexão poetológica se soma uma espécie de lista-poema-desabafo, em que Gulever substantiva problemas que o afligem e o fazem pensar em desistir da vida:

Figura 8

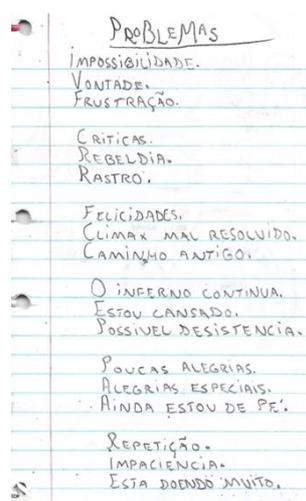


Figura 9

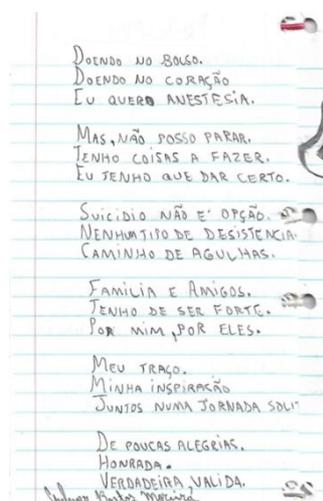
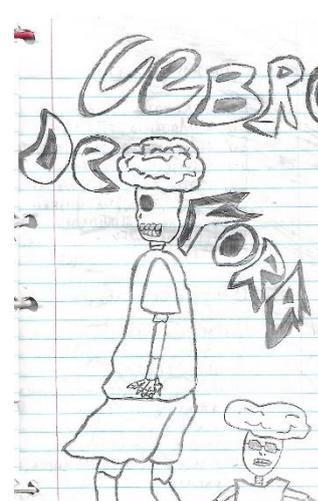


Figura 10



Assim como o eu lírico, os versos, compostos por substantivos, parecem se emparedar na estrutura do poema: ‘impossibilidade’, ‘vontade’, ‘frustração’, ‘críticas’, ‘rebelia’, ‘rastros’. A narrativa do sujeito poético se esgarça sem final feliz: “Felicidades./ Clímax mal resolvido./ Caminho antigo”. O nó da existência não se resolve, e a felicidade se perde no ‘caminho antigo’. O ‘inferno’, por isso, continua. Ainda que tente seguir de pé, insiste a dor: dói o bolso, dói o coração. É necessário anestesia para suportar. No caminho de agulhas, “Suicídio não é opção./ Nenhum tipo de desistência”. É preciso ser forte por si mesmo, pela família e pelos amigos; é preciso se calçar no ‘traço’ do lápis – sua inspiração para seguir ‘numa jornada solitária’. Essa tentativa de seguir, apesar da dor, parece, no entanto, brigar com a própria ilustração do poema: o ‘traço’ de Gulever dá vida à morte, sob forma de dois esqueletos, olhos cavos, cérebros expostos, a substituir o poder do cabelo negro. ‘Cebro de fora’ se intitula a imagem, num processo de redução

da palavra ‘cérebro’ muito comum em variantes linguísticas estigmatizadas do português brasileiro.

Os quatro textos aqui reproduzidos dão conta da esfera em que os demais textos da obra habitam. As ‘pesquisas’ do ‘instituto Gulever’ se constituem como uma tentativa de o autor mapear seus próprios eus, numa luta funda com a angústia, a solidão, a vontade de morte, com as múltiplas formas de opressão de que sua existência é vítima. Essa luta se perfaz por uma ‘poética da precariedade’ (CURY, 2017), seja pela encenação temática, de linha crua e dura, a partir do olhar de um homem periférico – negro, pobre, favelado – , seja pelo fluxo oral da linguagem, que flui por uma sintaxe muito próxima à fala e por uma grafia que, não raro, rejeita as convenções da escrita. Mostra-se a produção de Gulever, assim, como uma ‘ação revoltada’ (DIAS, 2017), isto é, como uma prática que o arranca da solidão, fornecendo-lhe razão para agir, num ato de defesa às forças centrípetas e aos processos de hierarquização externa/interna segundo os quais sua voz – ‘periférica’ – deve ser silenciada no cânone, na vida. É, pois, uma literatura que descreve caminho na ‘marginalidade’, colocando em xeque o cânone e seus processos de hierarquização (BOURDIEU, 1996) – isso já em sua própria materialidade, composta por folhas de fichários escritas a lápis. Gulever, (re)existe ao *litericídio* do cânone, num movimento comprometido com a sua afirmação identitária, com o coletivo, com as vozes que com ele falam. Ainda que sua poética, de cunho profundamente existencialista, como aqui se expôs, volte-se para os próprios eus que moram em Gulever, são esses eus hóspedes de um corpo que se inscreve nas periferias da experiência social e, portanto, coletiva.

4. O que fica de tanto, o que pode vir a ser

Gulever está morto. Sucumbiu à opressão, à máquina da morte que tarja corpos pretos e favelados como corpos matáveis. É uma responsabilidade reafirmar este enunciado. Uma responsabilidade porque é o ato de dizer essa morte que pode nos fazer continuar lutando para que outras tantas não mais ocorram. Uma responsabilidade porque nós, brasileiros e brasileiras, ainda não superamos o ranço de mais de trezentos anos de escravidão, porque muitos de nós ainda defendem a morte como solução para os problemas sociais do Brasil. Não. Precisamos, sim, dizer, e afirmar, e reafirmar – para

lembrar, para não esquecer, para não permitir que as viagens de tantos outros Gulevers sejam interrompidas – membro amputado, bocejo rompido no ar.

Mas, se necessitamos reafirmar a morte de Gulever, também precisamos reafirmar sua produção literária como um terreno de (re)existência, como um lugar que nos permite, hoje, ainda falar sobre ele, ainda evocar sua narrativa e sua memória. Urge, assim, que reconheçamos o cânone literário brasileiro como uma política da morte, habitado por agentes, por vozes que legitimam determinados sujeitos e fazem tombar tantos outros, a partir de critérios não raro arbitrários, calcados numa ideia autossuficiente de cultura, como se esta única fosse e se estreitasse nas práticas hegemônicas daqueles que podem dizer na arena que é o discurso. A voz de Gulever, ao tematizar uma poética da precariedade, ergue-se, também, contra forças centrípetas e mecanismos de hierarquização que buscam homogeneizar o discurso literário como direito apenas de uma casta eleita a uma arcádia anacrônica, solta no tempo e no espaço, para além da materialidade da vida. A voz de Gulever – em movimento heteroglóssico, de sintaxe oralizada, avessa, não raro, às convenções formais da escrita – é um canal de denúncia e reinvenção. “Dum, dum, dum, dum, dum/ Parapa, parapa, ti, bum”. Os tiros da poética de Gulever são certos, ainda em 2010. Sim, Gulever, os fascistas, mais do que nunca, estão no poder. “E tudo o que [nós podemos] fazer, [Gulever], é cantar”. Aceite esse meu canto – por você, por nós. Não nos calarão. Que nossas salas de aula acolham e façam gritar os cantos de outros tantos como você, na certeza de que a escola e a literatura são e devem continuar sendo espaços onde podemos (re)existir.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 9-32.

- COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. *Rev. de Letras* – N.º. 25 - Vol. 1/2 - jan/dez. 2003, p. 53-59.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Poéticas da precariedade. In: DALCASTAGNÈ, Regina & EBLE, Laeticia Jensen Eble (Orgs). *Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017, p. 43-54.
- DIAS, Ângela Maria. A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade. In: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen Eble (Orgs). *Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- FACACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- FERRÉZ (Org.). *Caros Amigos Literatura Marginal* Atos I, II e III. São Paulo: Casa Amarela, 2005. 3 v.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.). *O português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen Eble (Orgs). *Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk, 2017, p. 29-42.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- SOUZA, Jessé de. *A elite do atraso: da escravidão à lava-jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- SILVA, Eliana Sousa. *Testemunhos da Maré*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2015.

Recebido em 22/03/2020

Aceito em 18/08/2020

ⁱ **Tiago Cavalcante da Silva** é professor do Departamento de Português e Literaturas de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Pós-Doutor pelo Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Interessa-se por pesquisas que se debrucem sobre o ensino de leitura literária e as tensões entre centro e periferias no cânone brasileiro. **E-mail:** tiagocavalcante@cp2.g12.br