



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**FORA DO PLANO, EM LUTA PELO ESPAÇO:
MEMÓRIA, DISTOPIA E ARQUIVO EM NARRATIVAS DAS PERIFERIAS**

Anderson de Figueiredo Matias

Orientador: Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília-DF

2022

Anderson de Figueiredo Matias

**FORA DO PLANO, EM LUTA PELO ESPAÇO:
MEMÓRIA, DISTOPIA E ARQUIVO EM NARRATIVAS DAS PERIFERIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília-DF

2022

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília
Rhuama Barbosa do Carmo - CRB 1/3060

M433f Matias, Anderson de Figueiredo.
 Fora do plano, em luta pelo espaço : memória, distopia e arquivo
em narrativas das periferias / Anderson de Figueiredo Matias. --
Brasília, 2022.
 261 f. : il.

 Inclui bibliografia.
 Tese (Doutorado – Doutorado em Literatura) – Universidade de
Brasília, 2022
 Orientação: Anderson Luís Nunes da Mata

 1. Literaturas de periferias. 2. Espaço. 3. Memória. 4. Distopia.
5. Arquivo. 6. Evaristo, Conceição, 1946-. 7. Queirós, Adirley. 8.
Anunciação, Aldri Antônio Alves. I. Mata, Anderson Luís Nunes,
orient. II. Título.

CDU 82:301

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Tese de doutorado intitulada **FORA DO PLANO, EM LUTA PELO ESPAÇO: MEMÓRIA, DISTOPIA E ARQUIVO EM NARRATIVAS DAS PERIFERIAS**, de autoria de Anderson de Figueiredo Matias, para defesa sob julgamento de banca constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata – TEL/UnB
(Presidente da Banca – Orientador)

Profa. Dra. Lucía Tennina – UBA/Argentina
(Membro Externo)

Profa. Dra. Rejane Pivetta de Oliveira – DECLAVE/UFRGS
(Membro Externo)

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè – TEL/UnB
(Membro Interno)

Prof. Dr. Paulo César Thomaz – TEL/UnB
(Membro Suplente Interno)

Brasília
2022

*Aos “Incansáveis Moradores de Ceilândia”, que, desde a década de 1970,
lutam por espaço e respeito.*

AGRADECIMENTOS

Produzida durante uma pandemia e em meio a um conturbado contexto político que ameaça constantemente a democracia brasileira, esta tese, como notarão leitoras e leitores, refletiu, além das angústias próprias da produção acadêmica, os medos de se viver com a saúde em constante risco e as incertezas de se presenciar os reiterados ataques às instituições e aos direitos conquistados após anos de muitas lutas. Tal quadro, à medida que tensionava o processo de escrita, exigia ainda mais apoio durante a caminhada. Por essa razão, consciente de ser esta uma conquista coletiva, agradeço a quem contribuiu decisivamente para a realização desta pesquisa, oferecendo-me esse apoio em forma de inspiração, suporte, acolhimento, atenção, cuidado, paciência e estímulo.

À Universidade de Brasília, que me acolheu desde a graduação. Em especial, ao Instituto de Letras, ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL e ao Programa de Pós-graduação em Literatura – POSLIT. Neste momento, em que o conhecimento científico e a cultura têm sido constantemente hostilizados, agradeço ao corpo docente e técnico da UnB por tantas aprendizagens construídas e pelas oportunidades de crescimento intelectual e político, sem as quais seria impossível alterar a minha trajetória. Que não restem dúvidas quanto à importância da Universidade, tanto em termos pessoais quanto coletivos.

Ao meu orientador Anderson Luís Nunes da Mata, cuja competência e dedicação inspiram estudantes a perceberem a produção acadêmica e a prática educativa como gestos libertadores e articuladores de um mundo mais democrático e justo. Saiba que a maneira respeitosa e acolhedora com que partilha seus conhecimentos marca a vida de quem lhe conhece. Obrigado, Anderson, de coração!

Às professoras Regina Dalcastagnè e Lucía Tennina, referências nos estudos das literaturas das periferias, o meu imenso agradecimento pelas diversas contribuições que me influenciam e que me ajudaram a pensar esta tese, tanto pela leitura dos inúmeros artigos e obras que publicaram quanto pelas sugestões que me apresentaram no exame de qualificação.

Ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea – GELBC, pelo crescimento pessoal que me permitiu construir na convivência com tantas pesquisadoras e pesquisadores, em especial: Aline Teixeira, Amanda Holgado, Berttoni Licarião, Calila das Mercês, Dalva Martins, Elizabete Barros, Gislene Barral, a quem devo também a atenta leitura desta tese, Isadora Dias, João Pedro Coleta, José Humberto Torres, Leocádia Chaves, Maíra Ramos, Maria Aparecida Cruz, Paula Dutra, Polliana Freire e Waldson Souza.

Às minhas companheiras/companheiros de orientação Bruna Santos, Eduardo Bione, Gleiser Valério, Lúcia Tormin Mollo e Pedro Ivo, com quem dividi e discuti, em diversas reuniões, as inquietudes, as direções e os sentidos desta tese. Muito obrigado pelas sugestões, estímulos e companheirismo.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal – FAP-DF, pelo apoio para participação no VII Colóquio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea, na Universidade de Copenhague, Dinamarca, em dezembro de 2018.

Ao Instituto Federal de Brasília – IFB, pela concessão de afastamento de trabalho, imprescindível para a conclusão desta pesquisa. Que eu possa transformar os resultados deste trabalho em contribuições para a sua missão de educar, respeitando a dignidade e a diversidade humana e o compromisso com a justiça social.

À comunidade do IFB, *campus* Samambaia: professoras, professores, técnicas e técnicos, companheiras e companheiros de luta que compreenderam minha ausência e diminuíram um pouco a minha saudade com inúmeras mensagens de incentivo durante o meu afastamento. Agradeço, igualmente, ao corpo discente, em especial, às/aos estudantes da Educação de Jovens e Adultos – PROEJA, inspirações na constante busca por aprendizados, vitórias e superação.

Aos meus pais, Laura e Antonio, que, embora não tenham formação acadêmica, sempre enfatizaram o valor da educação escolar e até hoje lutam para que eu realize o sonho de prosseguir nos estudos. Chegamos. Este título de doutor é nosso.

Ao amor na forma pura, Juliana Maciel, o encontro mais lindo que a vida me permitiu. Você apostou nesta tese como forma de melhorar o mundo e eu, certamente, não teria conseguido escrevê-la sem a sua constante presença. Eu te amo, para sempre.

A dona Maria, com quem os almoços de domingo sempre se estenderam em horas de conversas sobre as descobertas desta pesquisa e sobre a memória desta cidade.

A José Leonardo, parceiro de luta por um mundo plural, diverso e acolhedor. Sua amizade, sua presença, suas palavras e sua firmeza de fé animam e confortam. Obrigado por tanto, Padre Léo!

À professora Hilda Orquídea Hartmann Lontra, que se despediu desta vida durante a escrita desta tese. De onde estiver, receba a minha gratidão por tantos ensinamentos partilhados. Eu sei que está orgulhosa de mim.

À Raimunda Marques e Antonio Marques – carinhosamente, Dica e Ceará –, vizinhos de uma vida inteira, desde os primeiros dias da Guariroba. Vocês seguiram o caminho natural da vida justamente enquanto escrevia sobre as memórias da nossa quebrada. Em nome de

vocês, estendo meus agradecimentos a todos os nossos, mulheres e homens que lutaram muito pelo nosso espaço e que fazem parte de mim.

Por fim, quero reiterar os meus agradecimentos ao ensino público brasileiro, que, apesar da falta de investimento e das dificuldades que enfrenta, possibilita formação e permite, especialmente a quem vive nas periferias deste país desigual, imaginar um outro futuro. Devo a ele a consciência de que é preciso continuar lutando por uma educação pública, laica e de qualidade, responsável por mover e que seja movido por sonhos, oportunidades, respeito, inclusão e diversidade.

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.

Gilles Deleuze

*Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
É TUDO NOSSO!*

Sérgio Vaz

Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto

Ferréz

RESUMO

Considerando que hierarquias sociais, raciais, políticas e simbólicas são determinantes para a configuração do espaço, esta tese analisa como produções artísticas das periferias estetizam as experiências de habitar as margens das cidades, contribuindo para a desconstrução de um imaginário social repleto de preconceitos e para o enfrentamento de práticas excludentes que deles decorrem. Para tanto, considera a hipótese de que a representação do espaço, elaborada por olhares das periferias, pode reconstruí-la como território do qual personagens se apropriam a fim de ressignificar o sentido da degradação e da precariedade, sem perder de vista a consciência crítica da necessidade de superação de problemas sociais. Com isso, discute também, a partir das alterações que essas obras geram no campo literário, com a entrada de artistas das periferias e a construção de uma linguagem específica, ferramentas teóricas e estratégias de leitura para abordagem dessas produções. Como *corpus* desta pesquisa, foram selecionadas narrativas contemporâneas que, produzidas pelo ponto de vista da população negra e periférica, configuram marcos de resistência à ordem social vigente ao abordarem os arbitrários e complexos processos de violência e apropriação identitária que instauram formas de exclusão do espaço: os filmes *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2015), do diretor ceilandense Adirley Queirós; o romance *Becos da memória* (2006), da escritora mineira Conceição Evaristo; e o texto teatral *Namíbia, não!* (2010), do baiano Aldri Anunciação. Em função das especificidades desse *corpus*, uma base teórica multidisciplinar, composta por contribuições de estudiosas e estudiosos de diversos campos de conhecimento, como teoria literária, ciência política, geografia, história e educação, fundamenta esta investigação, que se justifica pelo fato de que as periferias, historicamente vitimadas pelas violências do Estado, têm formulado novos olhares com a publicação de realizações estéticas de diferentes linguagens e de relevante significado político e social na medida em que reconfiguram identidades, elaboram formas de expressão artística mais democráticas e colaboram para superar a representação estereotipada e desumanizadora na qual essas áreas e seus habitantes foram limitados.

Palavras-chave: literaturas de periferias, espaço, memória, distopia, arquivo, Conceição Evaristo, Adirley Queirós, Aldri Anunciação.

ABSTRACT

Considering that social, racial, political and symbolic hierarchies determine the configuration of space, this thesis analyses how artistic productions from peripheries express the artistic language of the experiences of inhabiting the margins of the cities, contributing to deconstruct a social imaginary filled of prejudices and to face exclusionary practices which result from them. For this purpose, it considers the hypothesis that the space representation, elaborated by visions from periphery, can reconstruct it as a territory whose characters appropriate, in order to reframe the sense of degradation and precariousness, having as a principle the critical awareness of the need to overcome social problems. Therefore, it also discusses, considering the changes that these artistic productions cause in the literary shield, with the entrance of peripheral artists and the development of a specific language, theoretical tools and reading strategies to approach these productions. As *corpus* for this study, contemporary narratives were selected. They were produced from the Black and peripheral population point of view and configure milestones of resistance to the current social order because they approach the arbitrary and complex processes of violence and identity appropriation that establish forms of exclusion of space: the movies *A cidade é uma só?* (2011) and *Branco sai, preto fica* (2015), directed by Adirley Queirós, born in Ceilândia; the novel *Becos da memória* (2006), by the writer Conceição Evaristo, born in Minas Gerais; and the theatrical text *Namíbia, não!* (2010), by the author Aldri Anunciação, born in Bahia. Due to the specificities of this *corpus*, a multidisciplinary theoretical basis composed by contributions of scholars of several fields of knowledge as Literary Theory, Political Science, Geography, History and Education bases this research, that is justified by the fact that the peripheries, historically victimized by violence from the State, have formulated new points of view by the publication of artistic productions from different languages and of relevant political and social meaning, as long as they reconfigure identity, elaborate more democratic ways of artistic expressions and collaborate to overcome the stereotyped and dehumanizing representation in which these areas and their inhabitants were limited.

Keywords: peripheral literatures, space, memory, dystopia, archive, Conceição Evaristo, Adirley Queirós, Aldri Anunciação.

RESUMEN

Considerando que las jerarquías sociales, raciales, políticas y simbólicas son determinantes para la configuración del espacio, esta tesis analiza cómo las producciones artísticas de la periferia estetizan las experiencias de vivir en los márgenes de las ciudades, contribuyendo a la deconstrucción de un imaginario social lleno de prejuicios y al enfrentamiento de las prácticas excluyentes que de ellas resultan. Para ello, considera la hipótesis de que la representación del espacio, elaborada por perspectivas desde la periferia, puede reconstruirlo como un territorio que se apropia de personajes para resignificar el sentido de degradación y precariedad, sin perder de vista la conciencia crítica de la necesidad de superar los problemas sociales. Con ello, también discute, a partir de los cambios que estas obras generan en el campo literario, con la entrada de artistas de la periferia y la construcción de un lenguaje específico, herramientas teóricas y estrategias de lectura para abordar estas producciones. Como *corpus* de esta investigación se seleccionaron narrativas contemporáneas que, producidas desde la mirada de la población negra y periférica, configuran marcas de resistencia al orden social vigente al abordar los arbitrarios y complejos procesos de violencia y apropiación identitaria que establecen formas de la exclusión del espacio: la película *A cidade é uma só?* (2011) y *Branco sai, preto fica* (2015), del director nacido en Ceilândia Adirley Queirós; la novela *Becos da Memória* (2006), de la escritora nacida en Minas Gerais Conceição Evaristo; y el texto teatral *Namibia, não!* (2010), de Aldri Anunciação, nacido en Bahía. Debido a las especificidades de este *corpus*, una base teórica multidisciplinar, compuesta por aportes de estudiosos de diferentes campos del saber, como la teoría literaria, las ciencias políticas, la geografía, la historia y la educación, sustenta esta investigación, lo que se justifica por el hecho de que las periferias, históricamente victimizadas por la violencia estatal, han formulado nuevas perspectivas con la publicación de logros estéticos de diferentes lenguajes y de relevante trascendencia política y social en la medida en que reconfiguran identidades, desarrollan formas de expresión artística más democráticas y colaboran para superar la representación estereotipada y deshumanizante en el que se limitaron estos espacios y sus habitantes.

Palabras-clave: literaturas de la periferia, espacio, memoria, distopía, archivo, Conceição Evaristo, Adirley Queirós, Aldri Anunciação.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Guariroba recém-inaugurada, em 1977.	22
Figura 2 - Remoção de moradores da Vila do IAPI.	25
Figura 3 - Chegada dos primeiros moradores a Ceilândia.	25
Figura 4 - Favela do Pindura Saia, na década de 1960.	56
Figura 5 - Nancy, em visita ao Arquivo Público do Distrito Federal.	94
Figura 6 - Dildu, a caminho da Ceilândia.	95
Figura 7- Dildu e Zé Antonio caminham pela Esplanada dos Ministérios.	97
Figura 8 - Marquim e Dildu discutem o <i>jingle</i> da campanha política.	98
Figura 9 - Sequência de imagens de Dildu diante da carreta.	105
Figura 10 - Dildu caminha em um campo de futebol da Ceilândia. Ao fundo, anúncio demonstrando a atualidade da questão territorial na cidade.	105
Figura 11 - Dildu colocando panfletos de campanha nas caixas de correio das casas de Ceilândia.	106
Figura 12 - Recorte de notícia de jornal sobre a Operação Retorno, 1964.	108
Figura 13 - Marquim na locução de sua rádio.	146
Figura 14 - Bilheteria do Baile do Quarentão.	146
Figura 15 - Sequência de fotos do baile do Quarentão.	146
Figura 16 - Sartana encontra sua prótese em um ferro velho.	150
Figura 17 - Sartana observando a Ceilândia.	150
Figura 18 - Marquim e a cidade monitorada.	151
Figura 19 - Marquim e a bomba sonora.	152
Figura 20 - O aparato tecnológico como recurso de resistência.	152
Figura 21 - Sartana e Marquim conversam sobre a inacessível fisioterapia: “Se depender de fisioterapia lá [no Plano Piloto], a perna cai”.	155
Figura 22 - O uso criativo da precariedade material como forma de insurgência.	157
Figura 23 - A construção de uma potente bomba para subverter as regras da capital.	157
Figura 24 - Reação das pessoas ante a explosão da bomba e destruição do Plano Piloto, segundo Sartana.	164
Figura 25 - Capa da edição 41 da revista <i>Brasília</i>	178
Figura 26 - O sino que repicou anunciando a morte de Tiradentes.	179
Figura 27 - Cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário. Brasília, 1957.	182
Figura 28 - Catedral Metropolitana.	182
Figura 29 - Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional, no dia da inauguração de Brasília, 1960.	182
Figura 30 - Trabalhador do Nordeste mostra à família a nova cidade no dia da inauguração. Brasília, 1960.	183
Figura 31 - Zé Antonio visita área de parcelamento ilegal de terras.	195
Figura 32 - Zé Antonio e Clodoaldo discutem a rentabilidade do empreendimento ilegal.	195
Figura 33 - Imagem da tela anunciando o título do filme <i>A cidade é uma só?</i>	196
Figura 34 - Moradores em espaço urbano em formação de Ceilândia: o passado se repetindo.	197
Figura 35 - A rua como espaço de vivência.	198
Figura 36 - Imagem de vídeo oficial de Brasília, em <i>A cidade é uma só?</i>	198
Figura 37 - Zé Antonio e Dildu transitando pelas ruas do Plano Piloto no Santana.	200
Figura 38 - Zé Antonio apontando os prédios da capital como símbolo de poder e riqueza.	200
Figura 39 - Dildu observa as inscrições nos muros da cidade.	200
Figura 40 - A periferia como espaço de mobilização política.	204

Figura 41 - Cravalaças reunindo vestígios da história da população negra de Ceilândia.	211
Figura 42 - Dimas Cravalaças em viagem pelo tempo	212
Figura 43 - Dimas Cravalaças em contato com a nave central.....	214
Figura 44 - A bomba sonora em construção.....	215
Figura 45 - Dimas e sua nave, em desenhos de Sartana	215
Figura 46 - Marquim.....	215
Figura 47 - Sartana	215
Figura 48 - Marquim acessando o andar superior de seu forte: as adaptações como recurso.	218
Figura 49 - Marquim e DJ Jamaika: cooperação no esquema do passaporte para Brasília.	219
Figura 50 - Marquim e DJ Jamaika registrando os sons da feira de Ceilândia.	219
Figura 51 - A dança do jumento: o forró e a diversidade cultural e sonora de Ceilândia.	219
Figura 52 - Gravação de rap a ser ouvido pela capital na explosão da bomba.....	219
Figura 53 - Marquim em locução em sua rádio.....	220
Figura 54 - Sartana registrando a cidade.	221
Figura 55 - O corpo em preparação.	221
Figura 56 - A clandestinidade como recurso: o hackeamento do sistema.....	221
Figura 57 - Sartana e Marquim: uma ação de reparação histórica.	221
Figura 58 - Dimas: o olhar para o público.....	223
Figura 59 - Desenhos de Sartana representando a destruição dos monumentos e de Brasília.	223

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – A TÍTULO DE APRESENTAÇÃO	14
1.1 Delineando a pesquisa	14
1.2 Entre vivências e memórias de um espaço, um objeto em construção	18
1.3 Espacialidade literária: abordagens de um conceito	30
CAPÍTULO 2 – MEMÓRIA, JUSTIÇA E DEMOCRACIA	40
2.1 O direito à cidade: “a voz das ruas” e as tensões políticas	45
2.2 O direito à cidade: retomando o conceito	52
2.3 Margens, autorrepresentação e luta por permanência	56
2.4 Memória, identidade, pertencimento	62
2.5 “Nosso negócio é para lá!”: espaço, memória e territorialidade	66
2.6 <i>Personagem Ceilândia</i> : narrativa, pertencimento e disputa pelo espaço	79
2.7 “Os nossos braços foi que teve que derrubar essa mata”: representação e enfrentamento	82
2.8 “A gente não ouviu a história, a gente está na história”: autorrepresentação e luta por reconhecimento	88
2.9 “Vamos dar um tombo nas asas”: reparação e institucionalidade política	100
CAPÍTULO 3 – DISTOPIA, CONTROLE SOCIAL E GUETIFICAÇÃO	107
3.1 <i>Namíbia, não!</i> : reconhecimento e descolonização	111
3.2 Autoritarismo, autenticidade poética e distopia	122
3.3 Utopia e distopia urbana: Ceilândia e Brasília, espaços que se cruzam	138
3.4 <i>Branco sai, preto fica</i> e a denúncia de um Estado fascista	144
3.5 A informação quer ser livre	155
3.6 <i>Namíbia, não!</i> , <i>Branco sai, preto fica</i> e a ficção especulativa	159
CAPÍTULO 4 – ARQUIVO, DOCUMENTO E ARTE LITERÁRIA	165
4.1 Arquivo <i>Brasília</i> : a representação do novo, da modernidade e do nacional	175
4.2 O real como artifício	186
4.3 <i>A cidade é uma só?</i> : compromisso com uma outra história	194
4.4 <i>Branco sai, preto fica</i> : um olhar para a “santuarização dos territórios”	205
4.5 <i>Becos da memória</i> e a “autoinscrição no interior do mundo”	224
4.6 <i>Namíbia, não!</i> : os discursos sobre o retorno e o arquivo da exclusão	236
CAPÍTULO 5 – DE UMA CONQUISTA COLETIVA: PALAVRAS FINAIS	249
REFERÊNCIAS	254

CAPÍTULO 1 – A TÍTULO DE APRESENTAÇÃO

1.1 DELINEANDO A PESQUISA

... As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.

Carolina Maria de Jesus

*Equilibrado num barranco, um cômodo mal acabado e sujo
Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio
Um cheiro horrível de esgoto no quintal
Por cima ou por baixo, se chover será fatal
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas
Logo depois esqueceram, filhos da puta!*

Racionais MC'S

Os excertos em epígrafe retratam como sujeitos que vivem na periferia abordam criticamente os espaços que habitam. Isso fica evidente na maneira como a escrita de Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo*, obra de 1960, demonstra o sentimento de exclusão vivido por uma moradora da Favela do Canindé, em São Paulo, lugar marcado pela precariedade e pela degradação. O mesmo se pode dizer da narrativa dos Racionais MC'S, *Homem na estrada*, música de 1993, em que a periferia, caracterizada pela falta de urbanização, pela ameaça constante de enchente, pelo descaso e pelo abandono do poder público, é o espaço de um protagonista que busca formas de refazer a própria história e fugir de uma situação brutal de violência, pobreza e estigmatização.

Embora mais de três décadas separem o lançamento dessas obras, há entre elas, além da abordagem temática, outros pontos de convergência. Um é a discussão das violências cometidas contra populações periféricas pela perspectiva daqueles que sofrem opressões, em ambos os casos a população negra moradora da periferia. Outro é a demonstração de como, em meio à degradação, pessoas sobrevivem à precariedade e, por meio de realizações estéticas, produzem discursos contra-hegemônicos que diversificam imagens e referências que constroem a identidade dos habitantes das margens da cidade. Se, por um lado, esse cenário

coloca o subalterno na condição de autor de processos simbólicos, desestabilizando critérios como legitimidade, reconhecimento e complexidade, incidindo diretamente no pensamento anacrônico de que realizações estéticas são domínios exclusivos do poder hegemônico, por outro, aponta a urgência de se pensar aparatos críticos para analisar tanto essas produções como a repercussão delas nos campos literário, político e social. Isso porque, ao passo que permitem atribuir a sujeitos periféricos o reconhecimento artístico sistematicamente obliterado, elas reelaboram o mapa das periferias a partir de critérios outros, diferentes da distância física e dos índices/imagens de violência e carência, por exemplo. Nesse sentido, é urgente também analisar os elementos constituintes da linguagem artística/literária dessas obras, que, por participarem da implementação de regimes mais heterogêneos de representação, atuam na desconstrução de estereótipos e identificações discriminatórias, em geral naturalizadas e retroalimentadas por construções discursivas. Tal atuação aponta o caráter de contestação, tanto da linguagem como da ordem social e política, dessas produções, pelo qual se pode acessar como opera, no imaginário social, a relação entre preconceitos e práticas excludentes.

Ciente disso é que este estudo busca provar que, nas literaturas de periferias, a representação do espaço revela como personagens subalternizados se apropriam do território da periferia para ressignificar o sentido da degradação e da precariedade, sem perder de vista o olhar crítico e consciente da necessidade de superação dos problemas sociais. Para isso, traça objetivos, sintetizados da seguinte maneira:

- a) discutir como produções artísticas das periferias reagem às forças políticas que atuam nas configurações da cidade;
- b) demonstrar como a produção e a fruição de produções artísticas por estratos sociais periféricos revelam novas figurações e contribuem para reverter a histórica desvalorização simbólica dos espaços e dos habitantes das periferias;
- c) analisar como o periférico se apropria da língua, do espaço, do universo extratextual e da tradição literária para, de modo subversivo, produzir realizações estéticas que denunciam o racismo, as injustiças sociais, a segregação e a violência;
- d) compreender como as produções artísticas da periferia, ao realizarem (re)leituras do passado e retomadas de fatos invisibilizados pela história e pela literatura hegemônicas, configuram-se como dispositivos críticos do presente e como possibilidades de se projetar novas possibilidades de futuro;

- e) evidenciar as consequências da manutenção na literatura brasileira de um campo literário homogêneo e elitista que, assentado em modelo de base eurocêntrica, despreza produções dissonantes.

Para este estudo, o *corpus*, composto por textos de diferentes linguagens artísticas, apresenta os filmes *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2015), do diretor ceilandense Adirley Queirós, o romance *Becos da memória* (2006), da escritora mineira Conceição Evaristo, e o texto teatral *Namíbia, não!* (2020), do ator e diretor baiano Aldri Anunciação, seleção justificada por diferentes razões.

Uma delas é que, observadas as especificidades de cada narrativa, em todas elas personagens são obrigadas a habitar espaços periféricos em função de determinações legais. Outra é que tais narrativas, produzidas a partir da perspectiva de sujeitos subalternizados, identificados como negros, permitem acessar as consequências dos diferentes processos de exclusão de que é vítima a população periférica em todo o percurso formativo da sociedade brasileira. Possibilitam, ainda, por evidenciarem as conexões da literatura com outras expressões culturais, discutir a formação do campo literário brasileiro, contribuindo para superar estruturas de pensamento que insistem em atribuir menor prestígio à arte produzida nas periferias.

Ao longo da tese, como se pode perceber a seguir, na descrição dos capítulos, essas obras, objeto de análise e ferramenta de problematização teórica, são abordadas a partir da associação entre espaço, operador teórico sobre o qual se assenta esta pesquisa, e outras categorias analíticas, definidas a partir da comparação/análise das características de cada uma delas. Por essa razão, a fundamentação teórica deste trabalho, também construída a partir dessas associações, ampara-se em contribuições de estudiosas e estudiosos de diversos campos do conhecimento.

- i. Capítulo 1: além deste texto de apresentação e do percurso que possibilitou transformar vivência periférica em objeto de pesquisa, este capítulo introduz reflexões acerca do espaço, chave de leitura que, associada ao estudo de formas de organização política, econômica e sociais, permite analisar distintas perspectivas simbólicas, culturais e estéticas. Para isso, considera as reflexões de Marisa Martins Gama-Khalil, Luís Alberto Brandão, Edson Beú, Marcos Santos, Antonio Candido, Lucía Tennina, Regina Dalcastagnè e Luciene Azevedo.

- ii. Capítulo 2: a associação entre espaço e memória, instância de trabalho do imaginário que, pela elaboração de contradiscursos a narrativas hegemônicas, atua na construção de um outro mundo, orienta neste capítulo a análise de *Becos da memória* e *A cidade é uma só?*, com base nas contribuições teóricas de Henri Lefebvre, Regina Dalcastagnè, Lilia Schwarcz, Achille Mbembe, Michel Foucault, Teresa Caldeira, David Harvey, Eduardo de Assis Duarte, Lélia Gonzales, Máira Silva da Fonseca Ramos, Leonor Arfuch, Milton Santos, Aleida Assman, Walter Mignolo, Doreen Massey, Guilherme Oliveira Lemos, Maurice Halbwachs e Arjun Appadurai.
- iii. Capítulo 3: a aproximação entre espaço e distopia, formulação que, pelas projeções de futuro, oferece modos de resistir à lógica opressiva naturalizada pelo projeto colonial, fundamenta neste capítulo a análise de *Namíbia, não!* e *Branco sai, preto fica*, a partir das formulações de Grada Kilomba, Abdias do Nascimento, Henry Thorau, Leda Maria Martins, Renata Altenfelder Garcia Gallo, Gregory Clayes, Ella Shohat, Robert Stam, Carlos Eduardo da Silva Ribeiro, André Gaudreault, François Jost, Slavoj Žižek, Jacques Rancière, McKenzie Wark, Waldson Souza, Kênia Freitas, Macivaldo Santos e Milene Gusmão.
- iv. Capítulo 4: a relação entre espaço e arquivo, entendido pelas perspectivas material e discursiva, conduz neste capítulo o debate da polêmica questão documental, em busca de compreender, em todo o *corpus* selecionado, como a interação e o confronto entre realidade e ficção pode revelar meandros do discurso. Para tanto, foram considerados os pensamentos de Érica Peçanha, Paulo Freire, Aleida Assman, Juliana de Arruda Sampaio, Lucía Tennina, Bill Nichols, Amaranta Cesar, Michel Foucault, Achille Mbembe, James Holston, Mônica Lima e Souza, Ananya Roy, Antonio Candido, Alejandro Reyes e bell hooks.

Ao longo dos capítulos, Brasília figura em posição central na medida em que constitui o lugar a partir do qual lanço um olhar crítico para a maneira como a ocupação dos espaços, mesmo na obra-símbolo do processo de modernização brasileiro, dá continuidade à lógica colonial e excludente que historicamente o caracteriza. Por isso, em cada um deles, por uma

visada periférica, fatos relevantes do percurso histórico da capital são analisados para demonstrar como eles estão relacionados de forma mais ampla a conjunturas que envolvem questões sociais, políticas, espaciais, históricas e culturais brasileiras. A partir disso e pela análise de como as produções artísticas reagem a essas conjunturas, são abordadas as tensões que as atravessam, como as lutas simbólicas em torno delas, os mecanismos utilizados para estetizar as experiências, o modo de ser e os repertórios de quem ocupa as margens da cidade e a representação da periferia como espaço de resistência, coletividade e constante superação.

1.2 ENTRE VIVÊNCIAS E MEMÓRIAS DE UM ESPAÇO, UM OBJETO EM CONSTRUÇÃO

*Que o lugar onde eu moro
não é mero acaso,
é de caso pensado
pra separar
o joio // do trigo
os “pobre” // dos ricos
os que ganham
//
dos que servem.*

Meimei Bastos

*Toda literatura, para além da dimensão da letra, irá
produzir-se em um ambiente e em um tempo específicos. A
literatura é um fato estético e social.*

Lucía Tennina

Apresentar este estudo é sempre um desafio. Nas diferentes ocasiões em que precisei delinear meu objeto de investigação, sempre tive de lidar com a extensão e com a complexidade do fenômeno de que me ocupo: as literaturas de periferias. Essa formulação, que designa realizações estéticas elaboradas por quem se constituiu identitariamente e vive as/nas margens da cidade, enquanto sublinha o espaço como um dos conceitos centrais para a pesquisa, aponta para inúmeros debates nela implicados, despertando curiosidade em relação aos interesses que a motivaram e aos resultados com ela pretendidos.

Por isso, com frequência, sou confrontado por perguntas como: “você estuda literatura, geografia ou arquitetura?”, “trata-se de uma análise sociológica?”, “seu objeto de estudo é cinema, literatura ou teatro?”, “que mudanças efetivas seu trabalho propõe?”, “quem você pretende alcançar?”, “que contribuições seu estudo trará na prática para quem mora nas

periferias?”... Essas são apenas algumas das questões que, no decorrer da pesquisa, deixaram de causar certa aflição e passaram a contribuir para a definição de caminhos para a investigação, como a convicção da necessidade de uma fundamentação multidisciplinar que, ancorada em epistemologias ajustadas à realidade das periferias, sistematicamente atingidas por questões estruturantes como o racismo, a violência de gênero, a segregação socioespacial e a necropolítica do Estado, desse suporte às análises desenvolvidas.

Reunidas agora, quando o estudo se torna público na íntegra, retorno a elas como estratégia para revisitar o caminho que me trouxe até aqui e me permitiu analisar produções que, por meio de diferentes linguagens artísticas – cinema, romance e texto teatral –, criam outras representações e possibilitam estabelecer diferentes relações com o território das periferias e com o mundo. Com isso, considerando a impossibilidade de indicar momento exato ou fato específico que marque o nascimento desta pesquisa, volto meu olhar ao processo que, ao longo do tempo, com base em vivências e memórias, foi dando forma a ideias e a distintas maneiras de perceber/teorizar a vida e o espaço.

É necessário então, desde já, demarcar a compreensão de que o modo de investigação deste trabalho aproxima sujeito e objeto de pesquisa, tomando a produção de conhecimento como força e atitude simultaneamente ética e política. Apesar de se chocar com a tradição acadêmica e com a clássica postura por ela preconizada de um pesquisador/cientista não afetado por experiências próprias, tal modo torna-se inevitável e necessário na medida em que periferia não designa apenas uma percepção/localização espacial, mas sim um marcador que sublinha a expressão de modos dissonantes de ser, viver, relacionar-se e desenvolver saberes a partir de uma constante tensão com a realidade e com valores tidos como hegemônicos¹. Assim, por se originarem do cotidiano das margens, os produtos que surgem da operação de teorizar/estetizar a vida por uma perspectiva periférica contém sempre os riscos dessa aproximação e da exposição pessoal que dela decorre. Esclarecer isso é também apontar o mecanismo que permite a essas operações colocarem no centro do debate formas singulares de vida, por vezes invisibilizadas pelas iniquidades que atuam na configuração das cidades e pelo discurso que, influenciado por práticas sociais convencionalizadas, associa-se a relações de poder para banalizar a pobreza, a violência e a discriminação, legitimando formas de controle e naturalizando a crescente desigualdade que marca a ordem social vigente.

¹ Essas reflexões foram abordadas nas discussões promovidas no curso Periferias: Afetos e (R)existências, ministrado por Cleiton Barros entre os dias 9 e 30 de novembro de 2021, oferecido, em modalidade *online*, pela Uniperiferias, centro de estudos sediado no Complexo da Maré, Rio de Janeiro, voltado para a produção de conhecimentos e disseminação de narrativas a partir de territórios periféricos.

Prova disso são as determinações legais que resultam em ações de remoção de corpos tidos como indesejados, desfavelamento e migrações compulsórias, que, além de acarretarem consequências físicas, emocionais, culturais e sociais, restringem o direito à cidade e o exercício da cidadania. Mais especificamente, trato daquelas e daqueles contra quem o Estado, com o falso argumento da promoção da justiça social, do progresso e/ou da reparação histórica, promove a segregação ao remover populações inteiras com o intuito de favorecer interesses econômicos e políticos. Em pouco mais de um século de existência das favelas, essas práticas têm constituído, em detrimento de projetos de melhorias das comunidades que garantam condições dignas de vida e a permanência da população nesses locais, uma das principais linhas de atuação de políticas públicas nos processos urbanos.

Alguns exemplos podem ser apresentados para comprovar essa afirmação. Na década de 1960, em Campinas, conforme analisa Diana Helene Ramos na tese *Preta, pobre e puta: a segregação urbana da prostituição em Campinas* (2015), como medida de combate à prostituição, a polícia implementou, apoiada pela opinião pública, um processo chamado “Operação Limpeza”, que transferiu prostitutas e casas de prostituição da cidade para uma área na periferia, chamada Itatinga, sem a menor infraestrutura. Essa política de segregação resultou na perseguição das prostitutas, que ocuparam outros espaços não oficialmente planejados para a presença delas e desenvolveram estratégias de proteção e permanência como a fundação, no centro da cidade, da Associação Mulheres Guerreiras, cujo papel é defender os direitos dessas trabalhadoras, assim autodefinidas pela entidade.

Outro caso de segregação urbana é abordado por Clarice de Assis Libânio, no artigo “O fim das favelas? Planejamento, participação e remoção de famílias em Belo Horizonte” (2016). A autora afirma que, na capital mineira, até 1980, prevaleceu nas práticas governamentais uma visão remocionista, e o desfavelamento foi a principal linha de ação nesses territórios, o que pode ser demonstrado pela criação do Departamento de Bairros Populares – DBP, em 1955, e da Coordenadoria de Habitação de Interesse Social de Belo Horizonte – Chisbel, em 1971. No entendimento desses órgãos, as ocupações eram verdadeiros casos de polícia para os quais a solução era a remoção das famílias e a liberação das áreas centrais com o afastamento das populações que ali residiam.

Esses exemplos atestam como o Estado tem utilizado o planejamento urbano como pretexto para silenciar e confinar geograficamente pessoas que julga indesejadas, empregando, inclusive, força física para colocar em prática uma política higienista das cidades. Esta pesquisa alimenta-se de uma outra ação dessas, a de maior impacto da história

do Distrito Federal: a criação de Ceilândia, cidade com a qual construí uma geografia afetiva e a partir da qual investigo, teorizo e me posiciono politicamente.

Localizada a 35 km do centro de Brasília, Ceilândia é a região mais populosa do Distrito Federal. Seus mais de 430.000 habitantes, em grande parte, deslocam-se diariamente para o centro da capital, onde estão concentradas as oportunidades de emprego, cultura e lazer. Isso explica o fato de, na maioria das vezes, o acesso a locais de trabalho, universidades, parques, salas de cinema ou teatros e espaços de cultura depender de longos deslocamentos, ainda mais dificultados pela péssima qualidade do transporte público na cidade². Foi em Ceilândia que nasci, realizei a minha formação escolar básica e iniciei a minha carreira no magistério público. Mais precisamente, em um setor³ chamado Guariroba, nome herdado de uma fazenda cujas terras, desapropriadas no fim da década de 1970, foram destinadas para a construção de casas populares.

Entre outros traços em comum, os primeiros moradores da Guariroba apresentam o percurso migratório e a trajetória profissional que desenvolveram ao longo da vida: a maioria, nascida em estados do Nordeste, além de Minas Gerais e Goiás, chegou a Brasília entre 1960 e 1970, em busca de melhores condições de vida. Alguns ingressaram no serviço público, como motoristas, garçons, porteiros, merendeiras ou auxiliares de limpeza, mas grande parte trabalhou no comércio, na construção civil ou na prestação de serviços domésticos.

De início, moraram nas então chamadas cidades satélites, como Núcleo Bandeirante, Taguatinga e Guará, em barracos alugados ou em casa de parentes. Buscando fugir dos caros aluguéis e, sobretudo, possuir uma casa, cadastraram-se na Sociedade de Habitação de Interesse Social – SHIS, órgão que disponibilizava casas a preços mais acessíveis. Publicada pela revista *Manchete* em 1978, a imagem⁴ a seguir oferece uma dimensão da Guariroba, na época de sua construção.

² Dados de 2018, referentes à última Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios-PDAD, que apresenta ainda informações importantes a respeito da cidade e de seus habitantes, como a distribuição da população por raça/cor da pele (52,8% se declaram pardos, 33,2% brancos, 12,2% pretos e 1,9% amarelos), e números relativos à escolaridade da população (14,2% das pessoas com mais de 25 anos possuem nível superior completo). Disponível em: <https://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2020/06/Ceil%C3%A2ndia.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2022.

³ Vale ressaltar uma especificidade de Brasília, cidade que, diferentemente de outras localidades, abrange outras, por muito tempo chamadas de cidades-satélites. Por destacar a dependência econômica, política e simbólica em relação ao Plano Piloto, essa denominação foi substituída por Regiões Administrativas-RAs. Cada uma delas, por sua vez, apresenta configurações espaciais específicas, divisões internas ou setores que, em determinados casos, projetam-se como novas cidades. As cidades de Pôr do Sol e Sol Nascente, por exemplo, eram dependentes administrativamente de Ceilândia até 2019, quando se tornaram oficialmente RAs.

⁴ Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional Digital (BNDigital). Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=guariroba&pagfis=176423>. Acesso em: 06 fev. 2022.

Figura 1 - Guariroba recém-inaugurada, em 1977.



A minha história e a de minha família se confundem com essa. Meus pais, naturais do sertão do Rio Grande do Norte, chegaram a Brasília em 1970. Minha mãe, apesar de ter trabalhado a vida inteira no comércio, nunca teve emprego formal. Meu pai sempre foi motorista. Por quase uma década, moraram de aluguel em barracos, no Guará e em Ceilândia, até serem contemplados em um sorteio da SHIS.

Receberam, em 1979, uma pequena casa geminada (como são chamadas as casas conjugadas que dividem a parede do meio com a construção vizinha) na Guariroba: 1 quarto, sala, cozinha, banheiro, sem muros, com instalações hidrossanitárias precárias e abastecimento de água irregular, numa rua sem calçamento, com transporte escasso, longe de hospitais e de comércios. Guardo, no entanto, muitas lembranças dessa casa: o piso vermelho de cimento queimado, a frente de terra batida, os cômodos apertados, posteriormente ampliados para receber meus avós, também vindos do sertão, o livre acesso aos lotes dos vizinhos, que se uniam nos mutirões para as melhorias das casas, na construção dos muros e no apoio para suprir tantas carências e ausências.

Na verdade, a memória dessas “casas da SHIS” resiste em todos que viveram nelas. Hoje, passados tantos anos, as mudanças, em termos de condição econômica e de configuração de muitas famílias, podem ser contadas com base nas alterações que fizeram na casa original. A prosperidade permitiu que algumas pudessem demoli-la, construindo em seu lugar edificações mais modernas e imponentes. Outras aproveitaram partes da estrutura inicial e foram promovendo, ao longo do tempo, de acordo com a chegada de outros parentes ou nascimento dos filhos, ampliações e adaptações que o poder aquisitivo comportava. Na periferia é assim: uma área coberta pode ser transformada em quarto, garagem, lojinha ou

barraco para aluguel, conforme determinam a urgência e a situação econômica. Mas o fato é que a “casa da SHIS” é sempre o início ao qual retornamos para narrar as histórias de lutas e a forte ligação que estabelecemos com a cidade.

Há, ainda, uma outra lembrança afetiva, fortemente vinculada ao espaço, muito frequente e clara em minha memória: a de minha mãe, entrando pela porta da casa, anunciando feliz, com gritos de que “o asfalto chegou, o asfalto chegou”, o início das obras de pavimentação da rua de casa. O barulho das máquinas e da comemoração da vizinhança anunciavam também a chegada de um outro tempo, repleto de mudanças. A Guariroba, no fim da década de 1980, finalmente deixaria de ser um “lugar no meio do nada”, “onde só havia mato, poeira ou lama”, para “ser uma cidade” verdadeiramente, com toda a dignidade que deveria oferecer a seus habitantes.

Terminado o asfalto, seria possível – como dizia minha mãe, cheia de orgulho – manter o asseio da casa, receber visitas, não precisar mais, a cada saída, levar uma sacola com calçados limpos para trocar no destino final... Para mim, em especial, significava estabelecer com a rua uma outra ligação: sonhar ter uma bicicleta, tomar banho de chuva, correr livremente sem medo dos buracos, além de outras formas de diversão que o asfalto novo garantiria.

Esses relatos, que associam histórias de vida a espaços, são exemplos de como, para toda a comunidade da Guariroba, a disposição para se vencer tantas dificuldades e a esperança de um futuro próspero passavam não só pelo valor de ter uma casa, mas também pela percepção dos moradores de estarem integrados na produção da história do setor em que moravam e, em sentido mais amplo, da Ceilândia e do Distrito Federal. Tal entendimento era também motivado por uma narrativa oficial, presente, por exemplo, na matéria que a revista *Manchete* publicou juntamente com a fotografia da cidade recém-inaugurada, afirmando ser a Guariroba o “destaque maior das comemorações dos dezoito anos de existência da Capital”.

Confesso que nunca compreendi bem esse protagonismo. Na infância, me habituei a ouvir que ganhar “um cantinho novinho em folha tinha sido uma dádiva” e que “todos nós deveríamos ser eternamente gratos aos governantes que nos proporcionaram essa sorte”. Ainda hoje, figuras que participaram da fundação da cidade, como assistentes sociais ou como administradores, exercem influência política na cidade e, sobretudo em tempos de eleição, recebem para si ou transferem para seus apadrinhados essa “gratidão” em forma de voto.

Sempre identifiquei em tudo isso grandes contradições. Ter uma casa pressupõe ter saneamento básico, calçamento nas ruas, transporte, iluminação, segurança, saúde, acesso a equipamentos de lazer e cultura... Mais ainda, é ter direito à cidade e, por isso, dignidade,

reconhecimento e participação política. Apesar de, naquele momento, não ter ainda a real dimensão da complexidade do problema, agravado pelo fato de alguns sujeitos não controlarem os processos pelos quais são constituídos os sentidos de seus próprios discursos, sempre desconfiei da habilidade das versões oficiais da história em trabalhar com a subjetividade e com o sentimento de pertencimento do povo.

Por isso, a história da Guariroba deve ser pensada também pela perspectiva das violências cometidas pelo Estado, que se limitou a oferecer – sem possibilidade de questionamento ou chance de escolha – a “casa da SHIS”, numa realidade muito distante do que é ter uma casa. Não havia, no espaço projetado sem a menor identificação com os habitantes, poder de decisão em relação à experiência de se viver nele. Isso tinha implicações que repercutiram no cotidiano da cidade, como a utilização do critério de ordem alfabética dos nomes dos futuros moradores como estratégia para distribuir as casas após os sorteios.

Isso tornou comuns ruas nas quais os proprietários tinham o mesmo nome. Daí a existência de ruas inteiras de Marias, Josés, Severinos. Na minha, por exemplo, todos se chamavam Antonia ou Antonio, motivo pelo qual, ao nome dos moradores, era associada sempre alguma característica, região de origem, profissão ou nome do cônjuge, tudo para criar algum traço de particularidade, num lugar de pessoas com nomes e casas idênticas. Lembrome da dona Antonia Confeiteira, do seu Antonio Ceará, do seu Antonio Carpinteiro, do seu Antonio da dona Raimunda... O meu pai era o seu Antonio do Táxi, tantas vezes chamado em plena madrugada para socorrer as grávidas e os doentes que precisavam de atendimento hospitalar.

Ainda que, na origem da Guariroba, sobressaia esse caráter de exclusão, na história da construção de Brasília e da criação de Ceilândia, os relatos de expulsão e realocação revelam uma ação ainda mais contundente do Estado, como explica Edson Beú Luiz, em *Os filhos dos candangos: exclusão e identidades* (2007). O estudioso afirma que, em 1969, menos de uma década após a inauguração, Brasília tinha quase 80.000 pessoas morando em barracos. A cidade, criada sob o signo da modernidade, não reservou setores para a moradia dos trabalhadores que a construíram. Desse modo, com o intuito de resguardar o valorizado projeto urbanístico do Plano Piloto, o Estado implementou a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), removendo trabalhadores e suas famílias, sobretudo aqueles que ocupavam a Saída Sul do Distrito Federal – Vila do IAPI, Vila Tenório, Vila Esperança, Vila Bernardo Sayão, Vila Colombo, Morro do Querosene, Morro do Urubu, Cural das Éguas e Placa das

Mercedes – para um local sem infraestrutura e com escassa acessibilidade, como mostram as fotos⁵ a seguir.

Figura 2 - Remoção de moradores da Vila do IAPI.



Figura 3 - Chegada dos primeiros moradores a Ceilândia.



Ceilândia surgia, então, em 1971, como consequência dessa ação de desfavelamento que visava à erradicação compulsória dos pobres das proximidades da capital. As marcas de tudo isso permanecem no nome da cidade, originado a partir da associação de CEI, sigla da campanha, com o elemento mórfico formador de topônimos “-lândia”. A ideia de erradicação continua assim viva no nome de Ceilândia, apontando a violência empregada pelo Estado e ensejando a estigmatização que ainda hoje se projeta sobre a cidade e seus habitantes.

O discurso oficial, entretanto, não colocava isso em pauta. Usava a necessidade de oferecer melhores condições de vida para a população carente como justificativa para as remoções, firmando, inclusive, compromissos depois ignorados. É o caso, por exemplo, da promessa de que o novo espaço seguiria os mesmos princípios urbanísticos do Plano Piloto e de que as remoções proporcionariam a conquista da casa própria. Em texto intitulado “Ceilândia – Distrito Federal, território negro na contramão de Brasília”, o historiador Marcos Santos afirma que o Governo não estabeleceu à época uma política unificada para legalização dos lotes. Apesar de respaldados pela Resolução n. 71/75 (1971), que garantia o preço de cada lote na faixa de 600 a 3 mil cruzeiros, em 1973, quando apenas 5.000 famílias tinham a titulação do lote, a população foi surpreendida com uma nova campanha de titulação em que os valores foram alterados para 31 mil a 51 mil cruzeiros, renovando a política de segregação e controle social, até hoje em vigor no Distrito Federal.

Além disso, o Estado usava como argumento uma espécie de acusação que impedia qualquer possibilidade de negociação, diálogo ou questionamento: a condição de invasores,

⁵ As fotos fazem parte do acervo do Projeto Imagem e Memória Candanga, desenvolvido pela Secretaria de Cultura, para narrar as histórias das pessoas que construíram Brasília. Disponível em: <https://www.instagram.com/imagemememoriacandanga/>. Acesso em: 11 fev. 2022.

tratamento dado pelo governo aos verdadeiros construtores de Brasília. Carregada de julgamento moral, tal qualificação, quando analisada à luz de aspectos da história da capital, revela outra forma de violência do Estado: o discurso. O curto prazo para construção da cidade demandou a participação de milhares de operários, que, comprometidos com o projeto de um Brasil em processo de industrialização, chegaram de várias regiões em busca de emprego e renda. Para acomodá-los, nas proximidades das obras, foram construídos acampamentos provisórios, o que permitia, ao mesmo tempo, explorar ao máximo a força de trabalho, atendendo assim aos longos turnos do chamado “ritmo de Brasília”, e coibir a vinda das famílias dos trabalhadores.

Por isso também é que na Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, aonde chegavam os trabalhadores, só eram permitidas construções de madeira, o que facilitaria a desmontagem das edificações após a inauguração da capital e o retorno dos operários a seus estados de origem. A intensa procura por moradia, no entanto, aumentou os preços dos aluguéis e, nesse cenário de crescente déficit habitacional, grande parte dos operários ocupou terrenos públicos. Para solucionar esse problema, que ainda hoje atinge o Distrito Federal, foram criadas as cidades satélites, a primeira delas foi Taguatinga, em 1958, e as vilas operárias, como a Vila Planalto, a Vila Metropolitana e a Vila Amaury, submersa pela construção do Lago Paranoá⁶.

Com a inauguração de Brasília, o contraste entre a pobreza em que viviam os candangos e os discursos de modernidade e de prosperidade econômica que davam sustentação ao projeto de construção da cidade ampliou a preocupação em erradicar as invasões. Assim, no lugar de permanecer na cidade que construíram, os operários foram removidos para Ceilândia, resultando em um intenso processo de segregação socioespacial cujas consequências estão na memória e no cotidiano de quem habita Ceilândia.

O estudo de Edson Beú Luiz demonstra isso com a realização de uma série de entrevistas com antigos moradores da Vila Metropolitana e com filhos de trabalhadores removidos da Vila do IAPI. Uma delas, realizada com o casal Cosme e Avani, revela as forças que atuaram na produção espacial de Brasília e demonstra as marcas da face mais cruel do processo de urbanização⁷.

⁶ A esse respeito, ver *Uma cidade encantada – memórias da Vila Amaury*, de Ivany Câmara Neiva (Brasília: Ed. da Autora, 2017).

⁷ Ver também *A erradicação da Vila IAPI: marcas do processo de formação do espaço urbano de Brasília*, estudo elaborado por Tony Marcelo Gomes de Oliveira na Universidade de Brasília, em 2007.

COSME: Viemos da Vila do IAPI, na Rua JK. O número do meu barraco era 796. No dia 29 de setembro de 1971, chegou a ordem para derrubar o barraco, que já estava marcado de vermelho. Chegamos aqui na Ceilândia no dia seguinte, 30 de setembro de 1971, debaixo de um toró medonho. Era só mato. Um capim danado de grande. Pau de uma grossura assim (gesto com os braços).

AVANI: Tinha cada monte de cupim enorme. Aí eu perguntei pra mim mesma: meu Deus, como é que a gente vai viver aqui? E o caminhão do Serviço Social jogou a gente ali e acabou a história. O homem só falou assim: aí está a propriedade de vocês, e mostrou os quatro toquinhos de pau, demarcando o lote. Ninguém sabia onde era a frente nem os fundos, porque não tinha nada em volta e tudo era mato. Fizemos logo um barraquinho pra cobrir os meninos, que estavam com muita febre. Chegou a noite e a chuva continuou caindo. Quando liguei o fogão para fazer um chá pra eles, o gás acabou. Aí, o que aconteceu: a gente não tinha gás, não tinha lugar para comprar e, se tivesse, não adiantava, porque a gente não tinha dinheiro. Peguei uns gravetos no Cerrado, fiz um fogãozinho de pedra e fervei o chá para eles. Não foi fácil. Passamos três anos sem água e sem luz. Pegava água nos carros pipas, a uns dois quilômetros de distância. Lata na cabeça. Quando chegava o carro-pipa, era um tumulto muito grande, porque as pessoas pareciam loucas. Eu vinha de um lugar que tinha água, luz, tinha mais estrutura. E quando cheguei aqui e vi como era, eu me apavorei. Não sabia se

voltava ou se ficava. Fui obrigada a ficar, não tinha o que fazer. Meu marido trabalhava o dia todo e a gente só tinha tempo de fazer o barraco de noite. Quatro crianças. Depois da lama, era só poeira.

COSME: Baixaram os carros na frente do barraco. Eram caminhões do Exército, da NOVACAP, carro particular. Não tinha escolha e nem podia falar que estava ruim ou bom. Se pudesse escolher, a gente não vinha pra cá, não. A dona Iolanda Costa e Silva (esposa do então presidente da República, general Arthur da Costa e Silva) tinha prometido dar um jeito pra gente ficar lá. Já tinha mandado até marcar os lotes tudinho, mas quando entrou o cão do Geisel (sucessor de Costa e Silva), eles mandaram a gente se arrancar. Todo governo quer tirar do pobre, que já não tem nada. Do rico, não. No rico, ninguém mexe. É por isso que sempre digo: os únicos presidentes que se preocuparam com o trabalhador nesse país foram Getúlio Vargas e Juscelino.

AVANI: Foi muito sofrimento porque aqui não tinha nada. Como disse, era só mato e muita poeira ou lama. Os malandros tomaram conta. Polícia era só a 15ª DP, no centro da Ceilândia. Os policiais não davam conta de tanto bandido, não. Trancava o barraquinho, mas sabe como é, criança não tem nada que segura. Era prostituição. Ficava preocupada para criar minhas filhas com mais qualidade. Escola, tinha, mas foram três anos sem água e sem luz (LUIZ, 2007, p. 70).

Outra consequência desse modelo é exposta no depoimento de Maria Caléria, moradora de Ceilândia. Nele, está claro que a proposta de, na construção da nova capital, associar o planejamento urbano a uma vida social menos desigual faliu. Por isso, sobre Ceilândia, ainda recaem as marcas desse projeto de exclusão.

Já fui procurar emprego no Plano Piloto e, quando disse que era da Ceilândia, não aceitaram. Enquanto eu estava só mostrando a minha qualificação, tudo bem. Mas quando falei de onde eu era, fez diferença... Você pode estar bem vestida, confiante, com todos os documentos na mão, pode tudo. Mas quando te perguntam de onde você é, onde mora, você estudou o quê? E a gente fala que estudou na Escola Classe "A" da Ceilândia (...) já vai sendo eliminada, excluída, antes de ter oportunidade de mostrar a sua capacidade. Já senti isso na pele, porque Ceilândia, apesar de ter crescido muito, ainda tem uma imagem ligada a uma coisa feia. Para evitar isso, só passando num concurso público, porque aí você não tem que dizer de onde veio, mas que foi aprovado (LUIZ, 2007, p. 109).

É nesse contexto que, na condição de habitante, estudante, professor e pesquisador, vivencio a realidade da periferia e reconheci, no encontro com as diferenças e nas experiências construídas nas relações sociais, minha identidade periférica. É desse lugar

também que, nesta pesquisa, analiso como formas de dominação e opressão operam historicamente, conciliando interesses do Estado e do mercado, para restringir o exercício da autonomia e limitar o acesso a oportunidades, direitos, serviços e espaços.

Essa violência, naturalizada nas práticas sociais, materializa-se no discurso que tenta a todo custo alimentar no imaginário social a ideia de que os problemas que atingem as periferias são definitivos e sem solução. Por essa razão, sempre me interessou desvelar os meandros dos discursos que circunscrevem Ceilândia e sua criação e sempre me incomodou a naturalidade com que frases como “isso é coisa de quem mora na Ceilândia”, “você mora em Ceilândia? Muito longe...”, “Ceilândia é um lugar tão perigoso...” são pronunciadas.

Retomar a história da Guariroba e de Ceilândia é um ponto de partida para isso, pois permite delinear convicções acerca de como a produção dos espaços urbanos, desde a origem de Brasília, impacta a vida na periferia, entre elas a de que, respaldada pelo poder público, reproduzindo as contradições do sistema capitalista, a relação centro-periferia opera com forças que polarizam e periferizam pessoas a partir da hierarquização e do estabelecimento de funções claras para os espaços. Em razão disso é que, no centro, onde vive a elite, estão concentradas as oportunidades de trabalho e opções de lazer e cultura, serviços de qualidade e reconhecimento social. Já a distante periferia, que abriga a população excluída, é marcada pela falta, pelo estigma e pela dependência econômica.

Essa compreensão demonstra a necessidade de se revelar o que está oculto no discurso de políticas públicas que, disfarçadas de inclusão, ampliam desigualdades e favorecem interesses específicos. Uma maneira de se realizar isso é fazer irromper as diferentes versões da história, que podem ser contadas pela perspectiva de tantos Cosmes, Avanis e Marias Calérias. É justamente o que promove as produções artísticas das periferias, instrumento de mobilização e de enfrentamento de injustiças. Nelas, as vozes que estetizam as experiências periféricas emergem da própria periferia e fazem circular outras representações, reconfigurando imaginários e identidades.

Lucía Tennina, em *Cuidado com os poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo* (2017), aponta a transformação de estigmas em recursos simbólicos positivamente sancionados como uma das operações ideológicas responsáveis por essa virada. Dialogando com Pierre Bourdieu a partir da ideia de capital simbólico – qualquer propriedade, como capital físico, econômico e cultural, que permita, por atribuir distinção e reconhecimento, conferir valor –, a pesquisadora afirma que, nas produções estéticas das periferias,

a posse de capital periférico tem a ver com biografias vinculadas à pobreza, à dificuldade de moradia e à luta do dia a dia. Inclusive são capitalizados certos problemas bastante frequentes que afetam a vida (...), como o alcoolismo, por exemplo. Essa problemática, que, de acordo com as estatísticas, costuma vir junto com a pobreza e as dificuldades para sustentar um nível de vida básico (alimentação, moradia, educação, saúde), é ressignificada como capital simbólico (TENNINA, 2017, p. 56).

É urgente desconstruir perspectivas que, frequentes em produções e discursos hegemônicos, uniformizam as representações de grupos sociais marginalizados e de espaços periféricos pela ênfase em uma configuração sociocultural que resulta em desumanização e exclusão. A transformação de capital periférico em simbólico, como explica Tennina, constitui estratégia de significativa importância política e cultural, tornando a arte fator determinante, por exemplo, na reconfiguração de imagens que circulam socialmente e na percepção/vivência das diferenças sociais, culturais e raciais.

Por isso, também tais produções desafiam público leitor/espectador e crítica. Como, na realização dessa mudança simbólica, operam mecanismos específicos, em termos de linguagem e de mobilização de outras tradições e possibilidades criativas, a complexidade dessas obras não pode ser lida tendo como referência os critérios a que tradicionalmente esses integrantes do campo literário recorrem. Isso, ao passo que marca a necessidade de se compreender o funcionamento desses mecanismos, explica por que essas obras acabam sendo abordadas por uma limitada perspectiva documental ou sociológica, relegando a um plano secundário a elaboração de seus processos estéticos.

Rita Terezinha Schimdt, no artigo “Centro e margens: notas sobre a historiografia literária” (2008), aborda a origem e a universalidade desses critérios tradicionais ao discutir os avanços que representa a participação de práticas críticas progressistas, identificadas com o campo político, pela abertura de novas fronteiras de conhecimento na área de Letras. A pesquisadora lembra, nesse debate, que a divisão entre o domínio da cultura, relacionado a práticas coletivas, e o domínio da arte, associado aos processos de criação e sensibilidade individuais, nasceu do sistema de diferenciação e classificação dos objetos culturais na cultura ocidental moderna a partir do século XVIII, contexto em que o belo, definido como critério para designar grandes obras, decretou

sua pertença a um campo de valor sustentado por noções de forma ideal e genuína, uma concreção estética de natureza ontológica e de validade universal, que veio a autorizar a própria possibilidade de tal critério de valoração. A vigência do sistema binário estético/cultural resultou na cisão entre valor estético (com sua culminância no conceito formalista de literariedade) e valor cultural, definições que traduzem, *grosso modo*, uma distinção hierárquica entre cultura erudita e cultura popular e, mais recentemente, entre alta cultura e cultura de massa ou midiática, no campo que genericamente denominamos de “cultural” (SCHIMDT, 2008, p. 128).

Além de oferecer resistência à entrada de correntes críticas progressistas no campo dos estudos literários, que precisam sempre legitimar e justificar a validade de seus objetos de pesquisa, esses critérios de valoração e distinção hierárquica de que trata Rita Terezinha Schimdt têm sido usados também para, com base em valores como autenticidade e singularidade, determinar interpretações do que deve ser considerado arte. A consequência disso é a estratégica manutenção de um campo literário elitista, que, permeado por discursos excludentes, impõe limites contra os quais as literaturas de periferias, por construírem outras relações de identificação e de pertencimento territoriais, posicionam-se, comprovando a relevância do espaço.

1.3 ESPACIALIDADE LITERÁRIA: ABORDAGENS DE UM CONCEITO

Consciente dessa relevância, esta seção ampliará, pelo entrecruzamento de abordagens, a compreensão teórica do espaço como operador analítico e examinará como este foi abordado ao longo do tempo pela teoria literária. A primeira delas é o artigo “O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários” (2010), em que Marisa Martins Gama-Khalil defende a centralidade desta categoria para a compreensão dos sentidos gerados pelas obras literárias, posicionamento respaldado em uma série de referências a narrativas literárias.

Um espaço maltratado pela ação climática da seca funciona não só como mote, mas também como antagonista, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Em *O alienista*, de Machado de Assis, posicionar-se dentro ou fora de um espaço, a Casa Verde, não se restringe a um simples movimento espacial, porém a toda uma revisão de posicionamentos ideológicos e completamente contraditórios de nossa sociedade. (...) [Em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, um espaço emblemático por ser determinante na construção de identidades e subjetividades; ao mesmo tempo em que representa o espaço físico, estampa a formação de uma nova espacialidade social, que definirá a constituição do ambiente urbano brasileiro (GAMA-KHALIL, 2010, p. 3).

A proeminência do espaço nessas produções, obras canônicas do Realismo, Naturalismo e Modernismo brasileiro, é também argumento para que a estudiosa defenda a necessidade de um maior aprofundamento dos estudos dessa categoria na literatura nacional. Assim, tomando como base a conferência *Linguagem e literatura*, em que Michel Foucault, reconhecendo que “a existência do signo é de ordem muito mais espacial do que temporal, [defende] compreender a linguagem, especialmente a literária, e a sociedade por intermédio de problematizações sobre o espaço (GAMA-KHALIL, 2010, p. 4), a autora oferece, com

base em contribuições de diversos teóricos da teoria literária, um amplo panorama⁸ de concepções a respeito do espaço.

O ponto de partida é o clássico manual *Teoria da literatura*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, exemplo de como ao espaço foi reservado durante longo tempo papel secundário. A autora atribui isso ao fato de a obra seguir uma oposição teórica apresentada pelo crítico marxista Georg Lukács em *Narrar ou descrever?*, texto fundamental para o estudo das narrativas, publicado em 1936. Nessa dicotomia, os elementos que disparam a ficção são desvinculados da forma descritiva, que desencadeia apenas quadros estáticos. A narração, por sua vez, como método discursivo, articula esses elementos e deflagram cenas que formam a dramaticidade do enredo. Por considerar, assim, o espaço apenas parte integrante da cena descritiva, essa construção teórica limitou todas as perspectivas críticas que dela se serviram, caso da referida obra de Vítor Manuel de Aguiar e Silva.

Gama-Khalil explica ainda que a abordagem crítica estruturalista de Tzvetan Todorov não foi diferente em relação ao espaço. Em *As categorias da narrativa literária*, o teórico dedica-se a compreender “a lógica das ações que constituem a construção do enredo e as personagens e suas relações” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 7), além de se voltar à narrativa como discurso, abordando o tempo da narrativa, a diferença entre tempo da escritura e da leitura e o foco narrativo, formulações que demonstram como o espaço não foi alvo de uma abordagem direta.

Para a estudiosa, essa perspectiva começa a mudar com Iuri Lotman, cujo trabalho, em *A estrutura do texto artístico*, considera que o espaço, por alojar “em si os múltiplos sentidos de uma cultura, (...) [não deve] ser visto apenas como mero acessório, mas como fonte potencial de significações de um texto artístico, seja na pintura, seja na literatura” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 9). Essa compreensão mais ampla do espaço e do fazer artístico, assim como propõe fazer este trabalho, encontra amparo também na extensa produção teórica de Roland Barthes, para quem as possibilidades oferecidas pela força da representação permitem à literatura escapar dos “modelos estabelecidos pelo senso comum e pelos poderes que institucionalizam as ordens” (*Id.*, p. 10). Na compreensão da estudiosa, Barthes enfatizou que

⁸ Como, em função das análises realizadas ao longo do trabalho, o conceito de espaço será abordado por diferentes perspectivas, não serão tratadas aqui todas as referências apresentadas no artigo.

a riqueza polissêmica da literatura advém (...) de uma questão espacial, topológica (...) relaciona[da] ao espaço da linguagem enquanto espaço de representação (ou demonstração) do mundo. (...) Com Barthes, aprendemos que as espacialidades de uma narrativa literária não figuram apenas como acessório ou como escravas do discurso narrativo, mas como potencialidades que podem descortinar ideologias sendo revistas, desmascaradas, problematizadas (GAMA-KHALIL, 2010, p. 10).

O pensamento de Foucault, apontado como marco fundamental para as transformações das perspectivas da teoria literária em relação ao espaço, é retomado ainda mais uma vez no artigo de Gama-Khalil para citar a conferência “Outros espaços”, em que o pensador francês aborda as noções de utopia, heterotopia e atopia.

As utopias consolam, pois (...) deflagram um espaço mágico, confortável, linear, e descortinam lugares simplificados. Por isso a sociedade tem o desejo da utopia, da organização da cultura. As heterotopias, inversamente, desassossegam, inquietam, porque são reais e descortinam um vasto número de realidades possíveis, sobrepostas, despedaçadas, múltiplas. (...) Entre as utopias e as heterotopias existem as atopias: uma experiência complexa, mediana, que encontra no espelho o seu principal espaço de representação. O espelho é ao mesmo tempo utópico e heterotópico e, por esse motivo, constrói a atopia, a desordem. Ele é uma utopia na medida em que eu me vejo em um lugar onde não estou, mas ao mesmo tempo é uma heterotopia, já que o espelho existe de fato e desencadeia um efeito retroativo, pois através dele, da imagem refletida, posso descobrir-me ausente no lugar onde estou (GAMA-KHALIL, 2010, p. 14).

O trecho evidencia que, na perspectiva foucaultiana, o espaço permite, pelas contraposições de ideias e expectativas acerca das diferentes realidades que nele se realizam, entender as complexas e variadas relações que se estabelecem entre os sujeitos e o meio em que vivem. Assim, compreensões referentes às espacialidades, como o desejo de um mundo confortável, as inquietudes diante do real e a percepção da própria ausência nos lugares ocupados, são decisivas para a análise de narrativas literárias, sobretudo aquelas produzidas pela perspectiva de sujeitos subalternizados. Isso porque nelas as espacialidades se abrem a diferentes formas de representação, transitando entre o real e o ficcional e propiciando a contestação de ordens vigentes pela reconfiguração do mundo pelo imaginário.

O artigo aborda ainda como, no Brasil, teóricos também deram destaque aos estudos do espaço, entre eles Antonio Candido. Gama-Khalil afirma que, no livro *O discurso e a cidade* (2015), o crítico apresentou ensaios que pensam as obras como “um processo de investitura sociológica, uma vez que é desencadeado do contexto social e, portanto, ideológico, em que a obra foi produzida” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 17). Em “Degradação do espaço”, Candido, pelo estudo da funcionalidade dos espaços em *L'Assomoir*, obra de Émile Zola, de 1877, demonstra que a representação literária não é uma “direta transposição do plano geográfico para o discursivo-literário; [mas] a apreensão, de um novo significado que emerge dos espaços ‘reais’, através do trabalho artístico da palavra” (*Id.*, p. 17).

Embora não tenha sido abordado no artigo em questão, “De cortiço a cortiço”, também publicado em *O discurso e a cidade*, é outro texto fundamental para se discutir a questão do espaço na literatura brasileira. Nele, abordando também a produção de sentidos a partir de espaços reais, Antonio Candido “se volta para um problema de filiação de textos e fidelidade aos contextos” (CANDIDO, 2015, p. 108), demonstrando como Aluísio Azevedo, ao derivar seu romance da já citada obra de Émile Zola, constrói uma produção original.

O crítico explica que “em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto de textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata” (CANDIDO, 2015, p. 109). Ao abordar essa tensão entre local *versus* universal, que, na análise de Candido, é constitutiva da literatura brasileira, o crítico trata também de uma questão espacial, a relação entre espaço ficcional e espaço da realidade.

Por isso, em sua análise, apesar de as duas obras tratarem de trabalhadores pobres que vivem em precárias habitações coletivas, em *O cortiço*, o contato entre explorador e explorado, fruto da “natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial” (CANDIDO, 2015, p. 110), torna-se o eixo de composição da narrativa. A incorporação dessa espacialidade social, como já destacou Gama-Khalil em sua série de referências, aponta a importância de uma leitura do espaço para além de um simples quadro descritivo ou moldura para ações, mas sobretudo como fator determinante para a compreensão das obras, mecanismo que, no caso de *O cortiço*, permite compreender a narrativa como metáfora do Brasil.

Outro pensador referido no percurso teórico-crítico proposto por Gama-Khalil é Luís Alberto Brandão. Além de *O espaço e a literatura*, em que, com a questão “é possível ser sem estar?”, mobiliza leitores “a admitir que o homem não pode ser concebido deslocado de referências, sem uma espacialidade que lhe dê suporte” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 17), é necessário citar também, de sua vasta produção, *Teorias do espaço literário* (2013), livro em que analisa como a categoria é abordada em diversos campos do conhecimento ao longo do tempo.

No capítulo “Espaço: questões conceituais”, Brandão explica que uma historicidade do espaço deve considerar duas perspectivas. Uma é a fundamentação empírica, realizada tanto pela compreensão das formas de percepção espacial, incluindo “os sentidos do corpo humano [e] os sistemas tecnológicos, rudimentares ou complexos, de observação, mensuração e representação” (GAMA-KHALIL, 2010, p. 18) quanto pela abordagem das

transformações da cidade, a mais persistente e complexa forma de organização espacial humana. No âmbito do urbanismo, observa-se em geral uma categorização que ressalta as especificidades da cidade medieval em contraposição à cidade antiga, o processo de desruralização associado à consolidação da cidade moderna e, por fim, o processo de ‘policentrismo’ das metrópoles contemporâneas, o qual, aliado a outros processos, coloca em xeque as próprias fronteiras do que se entende por cidade (GAMA-KHALIL, 2010, p. 19).

O enfoque epistemológico, por sua vez, permite questionar “as transformações do espaço como conceito, constructo mental utilizado na produção do conhecimento humano, seja de natureza científica, filosófica ou artística” (BRANDÃO, 2013, p. 18). É o caso, por exemplo, nas ciências sociais, do questionamento da compreensão do espaço apenas como cenário para a passagem do tempo, feito por Edward W. Soja; na física, com a ideia de espaço em constante expansão, elaborada por Albert Einstein como contraponto à compreensão newtoniana de espaço como moldura ou pano de fundo para o universo; na filosofia, com destaque para as perspectivas

idealista, sintetizada na premissa kantiana de que espaço e tempo são categorias apriorísticas; fenomenológica, (...) associando o espaço ao ser, como o faz Martin Heidegger, ou à imaginação poética, como propõe Gaston Bachelard –; e as tentativas de teorização da filosofia contemporânea [com] a “heterotopologia” de Michel Foucault, (...); e a “geofilosofia” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a qual concebe o pensamento como série de movimentos de “territorialização” e “desterritorialização” (BRANDÃO, 2013, p. 21).

Na sequência do percurso epistemológico da historicidade do espaço, Brandão volta-se mais diretamente às correntes teóricas para também discutir o papel do espaço na história da teoria da literatura, cuja consolidação, no início do século XX, buscou “a especificidade de seu objeto, a definição da *literariness*, ou literariedade” (BRANDÃO, 2013, p. 22), o que implicou recusa/questionamento de análises que considerassem aspectos extrínsecos ao texto. Por essa razão,

O desígnio imanentista, dominante no formalismo russo, no *new criticism* norte-americano, na fenomenologia, na estilística, e que em larga medida encontra o ponto de articulação e equacionamento no estruturalismo francês, está associado não apenas à difusão da linguística, mas à influência das vanguardas artísticas (BRANDÃO, 2013, p. 22).

Assim, explica Brandão, considerado como derivado da percepção direta do mundo, o espaço não despertava interesse a um pensamento antimimético, voltado ao debate sobre a linguagem (BRANDÃO, 2013, p. 22). Foi só com o pós-estruturalismo, “a que são associadas, não sem controvérsias, obras como as de Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Lacan, Paul de Man e (...) Roland Barthes, mas cujo núcleo indubitável é o trabalho de Jacques Derrida” (*Id.*, p. 27), é que se explicitou a tendência espacializante.

Por não constituir uma teoria, as possibilidades críticas decorrentes do pós-estruturalismo surgem de suas posturas desconstrucionistas. Em relação ao espaço, por exemplo, a contribuição está na negação de oposições estabelecidas, como sentido/forma, alma/corpo, inteligível/sensível, transcendente/empírico, pares em que o espaço estava inserido no segundo elemento. Segundo Brandão, na compreensão de Derrida, os primeiros eram tidos como originários e essenciais; os segundos, acidentais e derivados. Assim, a categoria espaço tendencialmente era colocada em uma posição secundária. A crítica pós-estruturalista problematizou essas hierarquias e, por conseguinte, o sistema de pensamento que entendia o espaço como categoria menor, sem poder de transcendência. Além disso, em duplo movimento, recusou também formas de pensar em que este

ocupa o primeiro termo de pares que opõem natureza e cultura, realidade e percepção, fato e interpretação. (...) [Com isso,] deixa-se de conceber o espaço como entidade positiva, de defini-lo como empirismo substancialista (...) e passa-se a tratá-lo (...) segundo uma perspectiva radicalmente relacional (BRANDÃO, 2013, p. 28).

Ainda seguindo o caminho proposto por Brandão, outra força que se opõe aos postulados estruturalistas surge na Inglaterra nas décadas de 1960 e 1970: os estudos culturais, campo interdisciplinar que, defendendo a politização da teoria, opõe-se à especificidade da produção artística, em nome de uma noção ampliada de cultura como território de ação e combate. Nos estudos literários, isso significa “a retomada da noção de literatura como *representação*, ou seja, a revalorização da perspectiva mimética” (BRANDÃO, 2013, p. 29).

Em função desse caráter combativo das relações culturais, observa-se uma ênfase nos lugares de produção dos discursos, “o que explica, na difusão dos ‘discursos culturalistas’, a recorrência de termos como margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente (BRANDÃO, 2013, p. 29). Com isso, nota-se também uma abertura para a teoria do espaço, que, no bojo dessas discussões, também se politiza na medida em que considera o espaço conforme parâmetros de definições identitárias.

O “espaço da identidade”, sem dúvida, é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu predicado é intrinsecamente político (BRANDÃO, 2013, p. 31).

Brandão dedica ainda um olhar específico à Estética da Recepção, cuja abordagem se volta à recepção das obras, requisito que envolve também uma reflexão acerca do imaginário e repercute em uma teoria do espaço na medida em que o compreende “segundo um sistema,

simultaneamente cultural e formal, de ‘horizontes de expectativas’, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais” (BRANDÃO, 2013, p. 32). Para Wolfgang Iser, expoente dessa corrente crítica, a recepção do texto literário deve ser pensada a partir da tríade “real, fictício e imaginário”, formulação que suspende a oposição “real x ficcional”, tradicionalmente empregada como critério para distinguir produções literárias.

A compreensão de Iser, para Brandão, leva ao pensamento de que “o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário, ou que o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade (BRANDÃO, 2013, p. 34). Disso decorrem potencialidades, que se projetam tanto sobre as

distintas conformações de uma *realidade espacial*, como modo de percepção empírica, mas (...) também na existência de um *discurso espacial*, (...) no qual se concretiza um quadro de referências simbólicas, um conjunto de valores de cultura a que genericamente se denomina *imaginário espacial* (BRANDÃO, 2013, p. 35).

Com base em todo esse panorama, a partir das contribuições pós-estruturalistas, das indagações dos estudos culturais e das possibilidades de uma estética voltada à recepção, Luís Alberto Brandão deriva três linhas de força interrelacionadas, “semiótica”, “política” e “filosófico-antropológica”, cujos desdobramentos oferecem caminhos interpretativos que contribuem para o desenvolvimento desta pesquisa.

Em relação à primeira linha, por exemplo, em seção intitulada “Cidades e livros”, Brandão explica que “conceber o espaço semioticamente equivale a indagar os mecanismos que o definem como sistema de significação” (BRANDÃO, 2013, p. 37). Assim, “cidades e livros podem ser tomados como complexos modelos estruturadores da narrativa da modernidade, englobando os desdobramentos empíricos e imaginários dessa narrativa (*Id.*, p. 38).

As repercussões da segunda linha de força, desenvolvidas em “Periferias”, afirmam a “condição primordialmente política” da teoria do espaço que se realiza também *no* espaço (BRANDÃO, 2013, p. 41). Para Brandão, “na noção de periferias (que remonta à longa tradição, na história da humanidade, do gesto colonizador, o qual inclui os mais diversos métodos de espoliação) está imbricada a dimensão da distância” (*Id.*, p. 40). Tal dimensão, questionada quando “periferias” acolhem criticamente o pensamento teórico difundido por centros, em geral europeus, permite também questionar “presumidas hegemonias culturais” (*Id.*, p. 41) e assim reconfigurar mapas geopolíticos de conhecimento e produção de saberes.

A terceira linha de força, expressa em “Espaço-pensamento”, repercute antropologicamente, “já que, espacializado, o pensamento deve ser concebido em estado de

cultura, como manifestação da inteligibilidade do humano” (BRANDÃO, 2013, p. 42). Disso deriva, por exemplo, formas metafísicas de pensar o espaço, “o plano das Ideias, lugar da Utopia: paradoxalmente, lugar que não é lugar, negação da natureza accidental dos lugares concretos” (*Id., ibid.*) e formas hermenêuticas, que enfatizam “o Estar, atribuindo aos espaços (...) a potencialidade dos pensamentos (*Id.*, p. 43).

Brandão desenvolve ainda, em *Teorias do espaço literário*, uma outra frente de abordagem que interessa a este estudo: a análise de obras literárias com o objetivo de identificar se/como o espaço, categoria que as constituem, é também por elas problematizado. Nessa frente, merece destaque o capítulo “Brasílias Literárias”, em que o espaço urbano de Brasília é abordado em textos de João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Considerando as vinculações entre “modernidade e cultura urbana” e “modernidade e ruptura com a tradição”, o estudioso, pensando o lugar da arquitetura, afirma que “se a grande cidade é o espaço por excelência da modernidade, a arquitetura, se entendida como a arte que concebe e a técnica que organiza cenários urbanos, pode se fundir ao urbanismo e assim assumir uma natureza tipicamente moderna” (BRANDÃO, 2013, p. 142). Nessa lógica, romper com a tradição pode ser operação problemática, já que as edificações de uma cidade podem ser empecilho para esse movimento. Dessa forma, a solução para que o arquiteto não seja apenas um “transformador de cenários”, ainda que isso exija negociar com o passado, é a construção de uma cidade, o que, na perspectiva de Brandão, torna Brasília “emblemática, cidade-modelo do gesto de modernização levado ao extremo” (*Id.*, p. 142).

As análises de Brandão convergem para a ligação, nem sempre harmoniosa, das abordagens literárias do espaço nos textos dos referidos autores com o constructo arquitetônico da cidade. Nessa direção, merecem ênfase as análises de obras de João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector. O estudioso sublinha a identificação entre poeta e arquiteto no poema “Fábula de um Arquiteto”, citando os versos a seguir:

O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contras;
por onde, livres: ar luz razão certa.

A esse olhar que endossa o “caráter utópico – tipicamente modernista – que está na base da concepção de Brasília” (BRANDÃO, 2013, p. 147) é contraposta a referência feita “de modo irônico, oblíquo, desestabilizador. (...) ao caráter racionalista, resplandecente, masculino da cidade que se ergueu como demonstração de vigor político, empenho físico,

tenacidade de ambições” (Id., p. 149) da crônica “Brasília”, de Clarice Lispector, para quem “a luz de Brasília fere o (...) pudor feminino”.

A referência ao capítulo “Brasílias Literárias”, no conjunto das reflexões sobre o espaço até aqui apresentadas, além de indicar exemplos de análises feitas a partir de uma abordagem espacial, cumpre outra função: sublinhar a ausência de produções das periferias nas discussões a respeito do espaço. Essa ressalva, que, em certa medida, também cabe ao percurso proposto por Marisa Martins Gama-Khalil, quando comparada ao aspecto plural, tanto da cidade quando das expressões artísticas, demarcado no título do capítulo de Brandão, expõe a necessidade de se problematizarem as concepções a respeito do caráter modernizador do projeto de Brasília e da literatura que se realiza nesse espaço.

Se, como demonstrado, o espaço é o ponto para onde convergem diferentes realidades, culturas, linguagens e experiências, o que se vê, nas referidas análises, é o predomínio da perspectiva da história e da literatura oficial, ignorando assim as diversas expressões que, na verdade, fazem parte das Brasília Literárias. No artigo “As Brasília dos sarau das periferias: imagens além do cartão postal” (2020), Lucía Tennina demonstra essa compreensão ao afirmar que até hoje as imagens conhecidas de Brasília “não vieram dos traços dos trabalhadores (...), mas surgiram principalmente do Plano Piloto: as representações de Brasília que circulam como hegemônicas e os brasilienses que nelas aparecem centram-se, todas, no projeto original” (TENNINA, 2020, p. 639). A pesquisadora demonstra como, além do Plano Piloto, existe toda uma movimentação cultural⁹ que faz ressoar

narrativas historicamente desoladas e silenciadas, procedentes das periferias (...), trazendo no imaginário sobre a cidade outras Brasília em plural que não são mais pensadas como uma utopia, mas como uma “heterotopia”, uma subversão da ordem estabelecida que nos leva à criação de lugares ressignificados e alternativos (TENNINA, 2020, p. 641).

É urgente, por isso, analisar tanto essas produções, que refletem trajetórias marcadas por diferenciações interseccionais de raça, classe, gênero, território e corpos dissonantes, quanto o impacto delas no campo literário. Na apresentação de *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea* (2015), as organizadoras Regina Dalcastagnè e Luciene Azevedo também chamam a atenção para isso. Destacando a dificuldade de defender “valores estéticos universais e intransitivos” (AZEVEDO; DALCASTAGNÈ, 2015, p. 11) diante da expansão do campo literário pela entrada de vozes sociais distintas, as estudiosas revelam a

⁹ Lucía Tennina aborda no artigo os sarau das periferias de Brasília que, inspirados nas experiências das periferias de São Paulo, ocorrem desde o início dos anos 2000. Embora não componham o *corpus* de análise desta tese, esses sarau estabelecem conexão com o objeto de estudo aqui abordado por serem iniciativas voltadas a produções artísticas elaboradas para estetizar a própria periferia e sua população.

necessidade de se pensarem os processos de produção, recepção e consagração, [o que exige] novas aproximações ao fenômeno literário, que levem em conta o cenário de disputas que se estabelecem no presente (*Id., ibid.*). É justamente isso que, nos capítulos a seguir, realizará esta pesquisa, lançando um olhar crítico para realizações estéticas elaboradas/situadas fora dos eixos hegemônicos de produção artística.

CAPÍTULO 2 – MEMÓRIA, JUSTIÇA E DEMOCRACIA

Mesmo que a cidade tenha sido inaugurada há mais de sessenta anos, prevalecem cristalizadas, nas narrativas da construção de Brasília, ideias que, ao colocarem em relevo nomes como Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro e Bernardo Sayão, enfatizam a coragem política, a arquitetura modernista, a grandeza das construções e dos monumentos e o feito heroico de se erguer, no interior do Brasil, uma cidade que inaugurou uma nova era da história nacional. Essa narrativa, alimentada pelo imaginário de que a capital ocupou um território desprovido de história anterior, acaba legitimando uma memória oficial, que, elaborada por uma classe dominante, ao mesmo tempo que se projeta para o futuro, em busca de garantir o reconhecimento da grandeza dos feitos de seus idealizadores, oculta fatos do projeto utópico de Brasília, como a exploração e a exclusão da classe trabalhadora.

Nesse sentido, reconhecendo a relação entre narrativas e imaginários e lembrando, como ensina Chimamanda Adichie¹⁰, os riscos de uma histórica única, é preciso revisitar o passado para pensar, entre outros aspectos, como recortes de raça e classe, tão essenciais para entender o papel da classe trabalhadora na construção de Brasília, foram considerados secundários nesse projeto, formulado por homens brancos, membros de uma elite econômica e intelectual. Com isso, além de revelar narrativas e imaginários outros, pode-se perguntar pela presença, apresentar origens/destinos, desnaturalizar o silenciamento e a invisibilização da população negra que construiu a capital¹¹.

Dessa maneira, é preciso analisar a história do Distrito Federal em paralelo com a história do Brasil, sobretudo no que se refere à reconfiguração dos valores coloniais e às políticas da memória, forças que têm o poder de determinar quem deve ser lembrado/esquecido e quem pode ocupar determinados espaços. Nessa direção, dois fatos podem ser revisitados como possibilidades de contradição à memória oficial e aos esforços para torná-la única e absoluta.

¹⁰ Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 30 dez. 2020.

¹¹ A esse respeito, ver os resultados da pesquisa, coordenada pela professora e historiadora Ana Flávia Magalhães Pinto, realizada no acervo de imagens do Arquivo Público do Distrito Federal, reunindo fotografias da população negra na história, desde a construção de Brasília até o fim dos anos 1990. Dessa pesquisa resultou a exposição histórico-fotográfica *Reintegração de posse: narrativas da presença negra na história do Distrito Federal*, cujas imagens estão disponíveis em: <https://www.instagram.com/historianegradf/>. Acesso em: 02 fev. 2021.

O primeiro descontrói o sentido, amplamente reforçado historicamente, de que Brasília ocupou um vazio geográfico. Essa ideia fica evidente, por exemplo, já no início do documentário *Brasília: planejamento urbano*¹², de Fernando Campos. Lançado em 1964, ano do golpe militar, e produzido com base em relatório elaborado por Lúcio Costa, o filme, repleto de imagens panorâmicas da cidade, apresenta um narrador que anuncia¹³: “plantada no deserto, Brasília não é a decorrência de um plano regional, mas a causa dele. A sua fundação é que dará ensejo ao desenvolvimento planejado da região”.

Vale, entretanto, destacar que, no Brasil central, a existência de territórios quilombolas é verificada desde o século XVII. Mais do que isso: é necessário retomar o decisivo, embora desconhecido, papel dos habitantes desses territórios na construção da cidade. É o caso dos moradores do Quilombo Mesquita¹⁴, situado na divisa do Distrito Federal com Goiás. Foram eles que, em 1956, ajudaram a erguer os alojamentos e os refeitórios que receberam os primeiros candangos e a casa projetada para receber o presidente Juscelino Kubitschek, o Catetinho, que teve como primeiras trabalhadoras¹⁵ as moradoras desse Quilombo.

Essa contribuição foi finalmente reconhecida pelo Governo do Distrito Federal em 2012, quando Sinfrônio Lisboa da Costa, que trabalhou na identificação de pontos estratégicos para a construção da capital, foi homenageado. Na cerimônia, o quilombola, falecido em 2015 aos 90 anos, lamentou o fato de outros quilombolas não terem recebido o mesmo tratamento: “Eles também tinham que ser reconhecidos, mas não puderam esperar”¹⁶. Outros quilombos ao redor de todo o Distrito Federal, entre eles o Kalunga e o Família Magalhães, localizados no norte goiano, até hoje conservam tecnologias ancestrais e diaspóricas dos povos africanos que contribuíram para a configuração do território brasileiro. De tal modo, esses quilombos constituem, na direção do que ensina Walter Mignolo, verdadeiros territórios de resistência e de desobediência epistêmica, por enfrentarem o

¹² Discutirei ainda neste capítulo a importância deste documentário para a construção do imaginário da cidade e para questões relacionadas às políticas de representação.

¹³ Apesar da inevitável perda de aspectos relevantes para a experiência fílmica, como entonação/dicção de personagens/narradores e/ou a montagem da obra, para fundamentar as análises que serão desenvolvidas nesta tese, um procedimento frequente será a transcrição de trechos de produções audiovisuais.

¹⁴ A respeito dessa comunidade, ver os filmes *Quilombo*, de Vladimir Carvalho, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ibl0g2TnaKU>, e *Os mesquitas*, de Cristiane Portela, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jHmgKkZvqNA>. Acessos em: 02 fev. 2021.

¹⁵ Um aspecto também central a ser discutido ao se disputar a memória da capital é a participação das mulheres na construção de Brasília, temática abordada no filme *Poeira e Batom no Planalto Central*, de Tânia Fontenele Mourão e Tânia Quaresma, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rxJUc8kbSk&t=3155s>. Acesso em: 05 jan. 2021.

¹⁶ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44570778>. Acesso em: 02 fev. 2021.

caminho determinado pelos valores coloniais e eurocêntricos como sendo marcas de progresso e evolução.

Por isso, é preciso destacar que, antes da chegada dos primeiros candangos, a região central do Brasil não era deserta, já que nela viviam comunidades quilombolas. Na verdade, é urgente entender que a construção da capital invadiu este espaço, impondo um modelo próprio de cidade, materializando a perspectiva colonial de manutenção de poder instituída pelo Estado brasileiro, que, ao longo de toda a sua história, movido por referenciais de vida que se chocam com as tradições quilombolas, sempre tratou de invisibilizar essas comunidades e negar o protagonismo delas na formação da identidade nacional. Nessa reorientação de pensamento, é também necessário analisar como a política de embranquecimento do território implementada pela Brasília oficial é, na verdade, uma renovação do processo histórico brasileiro de marginalização colonial, que despreza conhecimentos distintos da matriz eurocêntrica¹⁷.

Um outro fato que também aponta a necessidade de reorganização dessa memória é apresentado por Regina Dalcastagnè no artigo “Espaços possíveis: o lugar do pobre na literatura brasileira contemporânea” (2014). Trata-se da descoberta, em agosto de 2011, de poemas, com expressões de sentimentos e posicionamentos políticos, escritos por candangos durante a construção do Congresso Nacional. Entre os textos¹⁸ encontrados por uma equipe que realizava reparos em um fosso de concreto fechado na Câmara dos Deputados, um em especial, escrito por José Silva Guerra em abril de 1959, projeta-se sobre os anseios dos defensores das instituições democráticas e da justiça social. O texto conta com um ditado latino – que significa “a lei é dura, mas é a lei” – e deseja “que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra. *Duraleques ce de lequis*”.

Na época, a descoberta dos poemas repercutiu na mídia e matéria publicada pelo jornal Correio Braziliense¹⁹ revelou dados biográficos do autor. José veio do Ceará

¹⁷ Essas reflexões acerca da existência de territórios quilombolas no Planalto Central antes da construção da capital são apresentadas e ampliadas na mesa *Brasília – Distrito Federal: Território Negro*, composta pelos palestrantes Renata Callaça Gadioli dos Santos, Cleison Leite Ferreira e Rodrigo de Oliveira Vilela, atividade realizada no âmbito da 20ª Semana Universitária da Universidade de Brasília, conforme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s9VvJyC2EXM>. Acesso em: 02 fev. 2021.

¹⁸ Segundo a estudiosa, com base em matéria publicada na edição on-line do jornal Correio Braziliense de 11 de agosto de 2011, os outros textos foram: “Se todos os brasileiros fossem dignos de honra e honestidade, teríamos um Brasil bem melhor”, “Só temos uma esperança: nos brasileiros de amanhã 22/4/59”, “Brasília de hoje, Brasil amanhã”, “Amor palavra sublime que domina qualquer ser humano. Goiânia, 22-4-59, Nelson”, “Saudade: palavra que nunca morre. Quando morre, fica arquivada no coração” (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 84).

¹⁹ Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/08/23/interna_cidadesdf,266620/filha-de-candango-que-escreveu-mensagem-ha-51-anos-se-emociona-com-o-texto.shtml. Acesso em: 20 abr. 2020.

transportando contêrreos para trabalhar na construção da capital, mas, aqui chegando, resolveu também atuar nela. Devido às difíceis condições de sobrevivência em meio às obras, decidiu morar sozinho no Distrito Federal. Permaneceu aqui todo o ano de 1959, voltou para sua terra natal e, em seguida, mudou-se com esposa e oito filhos para o Maranhão, onde faleceu em 2010.

Francisca Alrileide Mesquita Guerra, filha do pioneiro, esteve em Brasília para receber homenagens e visitar o lugar onde ficaram grafados os poemas. Ela lembrou, em entrevista à reportagem, o orgulho que o pai sentia por ter construído a capital: “Ele via imagens de Brasília e sempre contava histórias dos candangos. Tinha vontade de voltar a Brasília. Sentia saudade dessa terra. Mas tinha muito medo de não termos um lugar para ficar”.

A produção desse poema, que literalmente inscreveu o respeito à lei e a preocupação com as gerações futuras na estrutura do parlamento brasileiro, movimenta uma série de reflexões. A primeira é que, apesar de a Constituição Cidadã de 1988 determinar o combate à miséria e a integração de cidadãos e cidadãs como valores essenciais da república, o Brasil pouco avançou no combate às desigualdades. Uma breve análise da biografia dos trabalhadores que descobriram os poemas demonstra essa afirmação. Tão invisibilizados quanto os primeiros candangos, as poucas informações disponíveis a respeito deles mostram que, meio século depois da inauguração da capital, o quadro se manteve.

Texto publicado no *site* da Câmara dos Deputados²⁰ identifica um deles como Getúlio Dias Ferreira, funcionário de uma empresa terceirizada encarregada pela manutenção do prédio do Congresso Nacional. Como os que construíram Brasília, Getúlio veio para o Distrito Federal em busca de uma vida melhor, o que é suficiente para inferir que se trata de trajetórias pessoais semelhantes: em diferentes épocas, José e Getúlio são homens oriundos das regiões mais pobres do Brasil, a quem a história oficial reservaria o esquecimento e a subalternidade.

Mas o destino não quis assim. A descoberta dos poemas revelaram, além da consciência crítica de um integrante da classe trabalhadora, um gesto político de defesa da democracia e da coletividade. Nesse contexto, cabe indagar: o que escritos, descobertos há uma década, deixados por operários na construção de Brasília, são capazes de dizer hoje? Que outras narrativas esses escritos contêm e como elas podem ser reveladas? Que memórias mobilizam e como estas se relacionam com experiências sociais?

²⁰ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/arquivo/mensagens-de-candangos-encontradas-mais-de-50-anos-depois-da-construcao-do-congresso>. Acesso em: 20 abr. 2020.

Essas questões interpelam a história de Brasília e expõem os desafios que a democracia brasileira precisa enfrentar para se consolidar nos sistemas político, jurídico e também literário. Para tanto, é necessário neutralizar formas de violência, segregação e silenciamento que se articulam para impedir essa consolidação e, ainda, desmontar estruturas de pensamento que autorizam, por exemplo, alguns a se apropriarem de espaços e a determinarem quem (e como) poderá deles usufruir, fomentando discursos que, direcionados ao controle social, cristalizam injustiças e iniquidades.

Disso decorre a força simbólica do lamento de Sinfrônio e do poema escrito por José, provas da impossibilidade de se estabelecer, no Brasil, uma democracia plena enquanto não for garantida a liberdade de expressão, a justa distribuição de renda, a igualdade diante da justiça, a isonomia por parte do Estado nas formas de tratamento e na formulação de políticas públicas. Por isso também, mais uma vez, a necessidade de se demarcar o entendimento de que a construção de Brasília, no lugar de promover o desenvolvimento regional e a integração nacional planejada, na verdade, reelaborou a história brasileira.

Tal qual o Brasil, que desde os anos 1940 vivia significativos processos de urbanização, industrialização e expansão do mercado consumidor, a capital, apesar do olhar e do discurso voltados ao futuro, nunca abandonou o passado colonial. Permanece, inclusive, nesse paradoxo, já que uma dessas contradições – a estratificação das classes sociais como fator determinante para a produção do espaço da cidade – instalou uma tensão permanente em Brasília: candangos e moradores das Regiões Administrativas e do Entorno (termo que se refere às cidades de estados vizinhos) considerados como invasores da capital.

A preocupação de José em não ter onde ficar caso voltasse a Brasília comprova isso. A capital da esperança, da oportunidade, do desenvolvimento e da modernidade não permitiu a permanência dos operários que a construíram, em maioria negros e nordestinos. Tratou de expulsar a eles e a seus descendentes para as periferias, em um movimento que reflete processos históricos que cercearam o direito à terra e à moradia pela população negra desde o período pós-abolição, processo ainda em curso nos mais diversos conflitos enfrentados, por exemplo, pelas comunidades quilombolas para a demarcação de seus territórios.

Isso formou toda uma geografia de exclusões nas metrópoles, que, divididas entre centro e periferias, reproduziram o modelo casa grande e senzala, isolando os pobres, impedindo-os de usufruir das cidades de que, em grande parte, são os maiores provedores. À complexidade dessa problemática, cuja solução exige estabelecer um profundo ciclo de decolonização do pensamento e do imaginário, deve-se somar outra, igualmente desafiadora, que diz respeito ao direito à cidade.

Nesse sentido, analisar atentamente as dinâmicas sociais exige compreender como o sistema se beneficia das diversas formas de opressão que produz, seja pela força da colonialidade ainda presente na produção dos espaços urbanos, manifestada, por exemplo, no patrimonialismo e no racismo, seja pela apropriação de conceitos, que ganham diferentes sentidos em outros discursos, configurando-se, assim, como estratégia de produção de consenso e de criação de narrativas hegemônicas.

Por essa perspectiva, em resposta aos desafios que a conquista e o reconhecimento de direitos impõe, cabe analisar, na história recente do Brasil, a maneira como a reivindicação do direito à cidade, utilizado como chave para outras demandas, entre elas o direito de acessar equipamentos públicos e a liberdade de expressão, acabou se transfigurando em um cenário de retrocessos em diferentes campos, sobretudo, na vida democrática²¹.

2.1 O DIREITO À CIDADE: “A VOZ DAS RUAS” E AS TENSÕES POLÍTICAS

Em 1968, Henri Lefebvre publicou um dos livros mais importantes para a teoria urbanística no século XX: *O direito à cidade* (2001). Na obra, o filósofo marxista francês, para quem a produção das cidades está submetida à força do capitalismo, inseriu no campo político as questões urbanas, atribuindo ao espaço posição central na estruturação da sociedade contemporânea. Para o autor, o modo de vida nele estabelecido gera conflitos de classes que resultam na expulsão dos menos favorecidos do centro das cidades, restringindo o real sentido do que significa habitar.

Não foi por acaso o surgimento da expressão “direito à cidade” em 1968, ano marcado por fatos relevantes para a História, como o assassinato de Martin Luther King, e por movimentos de contestação cuja força mobilizadora era até então desconhecida. Mesmo no Brasil, que vivia a escalada da censura e da repressão às liberdades promovidas pelo regime militar, ocorreram protestos, como a Passeata dos Cem Mil, maior manifestação contra a ditadura desde o início do regime em 1964.

O Maio Francês também marcou 1968, quando manifestações, caracterizadas pela ocupação das ruas como espaço de veiculação de mensagens políticas, foram fortemente

²¹ Apesar de aparente desvio do escopo desta pesquisa, cujo eixo central está no estudo da espacialidade literária, a contextualização a respeito das disputas em relação ao direito à cidade justifica-se pela necessidade de compreender como as relações de poder se engendram no espaço para, a partir disso, delinear caminhos de ruptura com as políticas coloniais e com as opressões que delas decorrem, entendendo, por exemplo, quem pode (e de que maneira) ocupar a cidade e de que forma isso se relaciona com a produção de bens culturais.

reprimidas. Outros movimentos aderiram aos protestos de estudantes contra a reforma educacional, provocando greves que pararam o país. Atento a esse contexto, Lefebvre formulou o direito à cidade como um direito a ser exercitado na mobilização social e na luta política, constituindo a cidade como um *locus* de insurgência e resistência.

Pensado assim, o direito à cidade não está necessariamente garantido em planejamentos urbanos ou marcos legais. É, na verdade, uma ideia que, em constante transformação, inspira lutas contra opressões e desigualdades e necessita manter o escopo de ressignificar a nós mesmos por meio da ressignificação da cidade. Por isso, considerando todo o seu potencial, vale analisar de que maneira os movimentos insurgentes de 2013-2016, período marcante para a história recente do Brasil, se relacionaram com essa perspectiva conceitual.

Em 2013, em protestos contra aumentos na tarifa dos transportes públicos, manifestações ocuparam as ruas de São Paulo nas chamadas *Jornadas de Junho* e os sujeitos envolvidos no Movimento Passe Livre reivindicavam uma associação direta com a força mobilizadora do conceito de “direito à cidade”, sobretudo no que se refere aos acessos a espaços públicos e ao problema da segregação urbana. Além das frases de protesto utilizadas nas manifestações de rua e nas mobilizações nas redes sociais, como “Por uma vida sem catraca” e “Cidade para quem?”, isso também pode ser comprovado pelo fato de que o direito à cidade foi a perspectiva teórica que amparou, não apenas no meio acadêmico, as análises desse movimento²².

Embora haja essa conexão e a crença de que, nos regimes democráticos, manifestações políticas podem anunciar mudanças positivas e avanços, toda essa movimentação acabou abrindo caminho para a implantação, nos campos político e social, de uma série de retrocessos, que, ainda em curso, acabam por impedir a materialização do direito à cidade. Isso porque, ao criticarem a ineficiência dos serviços públicos prestados à população e os gastos com a realização de grandes eventos esportivos, como a Copa do Mundo de Futebol de 2014, essas manifestações se voltaram contra a corrupção, o governo e os partidos políticos de tal maneira que as instituições e o próprio sistema democrático foram colocados em risco.

Começou, com isso, uma espécie de sabotagem da política e de criminalização de seus operadores para que determinados grupos se apresentassem como solução imediata e eficaz para um quadro apresentado como decadente. Nessa direção, o que se chamou “a voz das ruas” acabou tendo, pelo esvaziamento do sentido político do direito à cidade, um papel

²² Isso fica demonstrado na matéria publicada em <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2018/06/11/direito-a-cidade-qual-foi-o-papel-dos-jovens-nas-manifestacoes-de-2013/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

decisivo na configuração do golpe de 2016, materializado na deposição da presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff. A exemplo do que tem acontecido com outros conceitos/ideias, este acabou reduzido para servir a interesses que não dizem respeito à existência ou à manutenção da vida de integrantes da classe trabalhadora e de moradores de periferias, parcelas da população que historicamente têm acesso limitado às cidades.

Em 2014, logo após a reeleição de Dilma para a presidência do Brasil e influenciadas pelas manifestações de Junho de 2013, organizações como o *Movimento Brasil Livre* e o *Vem Pra Rua* cresceram, apesar de seu caráter contraditório, expresso desde o nome dos movimentos. Para demonstrar isso, basta confrontar o perfil segregado das cidades brasileiras e a maneira como o recorte de raça tem legitimado opressões sistemáticas por parte do Estado em relação às populações periféricas com as bandeiras defendidas por esses movimentos.

Tanto o *Movimento Brasil Livre* como o *Vem Pra Rua* defendem o livre mercado e a redução do Estado como forma de promover a eficiência dos serviços prestados à população. Nesse sentido, incentivam medidas como privatizações e fragilização das redes de proteção dos trabalhadores, as quais apontam para a monetarização dos direitos e para políticas de austeridade que atingem diretamente habitantes de periferias. Fica evidente, assim, uma contradição em relação à ideia de direito à cidade, que exige uma reflexão: a quem se refere a ideia de Brasil livre? A quem se destina o convite para se ocuparem as ruas?

Certamente, respostas a essas questões demonstram não se tratar de movimentos pensados para contemplar a totalidade das pessoas, mas sim para beneficiar setores conservadores e historicamente privilegiados. A despeito disso, apresentando-se como apartidários, esses movimentos uniram seus participantes com o mesmo debate que mobilizou o período eleitoral: a destruição do Partido dos Trabalhadores (PT), fomentada por uma narrativa que o apresentava como principal responsável pela corrupção que tomava o Estado e as instituições.

Ademais, a insatisfação popular e as crises enfrentadas pelo governo Dilma, alvo de setores da sociedade e da mídia, foram associadas à agenda de grupos conservadores que, em nome do que nomeiam ser a família tradicional e os bons costumes, ditados pelo fundamentalismo religioso, defendem, entre outras bandeiras, a criminalização do comunismo, a ditadura militar, o fechamento do Supremo Tribunal Federal e o combate aos direitos de grupos minoritários.

Essa conjuntura demonstra como os ideais das manifestações iniciadas em 2013, entre eles o direito à cidade, acabaram cooptados para instalar o golpe de 2016, permitindo a chegada de Michel Temer ao poder e abrindo caminho para a eleição de Jair Bolsonaro, em

2018. Tal quadro resultou na implementação de uma política neoliberal que também ataca a apropriação desse direito, cuja efetivação, apesar de todas as condições objetivas e previsões legais – como o capítulo a respeito da política urbana da Constituição Federal de 1988 e o Estatuto das Cidades²³ –, ainda depende da vontade dos entes públicos a quem cabem as tomadas de decisão.

Prova disso é a implementação de políticas que, ao naturalizarem a segregação e a dominação, atingem frontalmente moradores de periferias. Entre essas políticas, estão as relacionadas ao discurso de segurança, que, com o pretexto de garantir a ordem pública, desrespeitam as liberdades e constituem formas de controle social e político em áreas periféricas. Caso, por exemplo, da crescente militarização dos espaços urbanos; da constante defesa de projetos de lei como a excludente de ilicitude, que pretende isentar de pena agentes de segurança que matarem em serviço²⁴, além da criminalização de organizações sociais como o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST) e o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), o que configura um verdadeiro ataque à luta pelo direito à moradia nos centros urbanos e à produção agrícola familiar em busca de favorecer a bancada ruralista e as grandes corporações do agronegócio e do mercado imobiliário.

A esse quadro da política neoliberal outras linhas de atuação que ferem diretamente os direitos humanos e, por conseguinte, impedem a implementação do direito à cidade podem ser acrescentadas: ataques a políticas que tratam da igualdade de gênero e do combate à discriminação racial e à LGBTfobia, restrições de direitos trabalhistas, cortes em programas de combate à pobreza, fim da demarcação de terras indígenas e quilombolas e fragilização das políticas de proteção e fiscalização ambiental, por exemplo.

Ao tratar dos fenômenos dos governos conservadores contemporâneos que se servem dessas políticas, Lilia Schwarcz, em *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), afirma que estes incorporaram ainda outros elementos, como as novas formas de comunicação virtual, que garantem interação direta com o povo, a manipulação e a exploração de *fake news*, a criação de uma falsa autoimagem de correção e lisura na gestão do governo e o uso abusivo de mensagens de cunho moralista, apoiadas em conceitos como religião, família e pátria. Não

²³ Publicado em 2001, o Estatuto da Cidade (Lei 10.257) estabelece diretrizes gerais da política urbana do Brasil e garante “o direito a cidades sustentáveis, entendido como o direito à terra urbana, à moradia, ao saneamento ambiental, à infraestrutura urbana, ao transporte e aos serviços públicos, ao trabalho e ao lazer”.

²⁴ A análise dos dados de mortes decorrentes de intervenções policiais apontam o risco dessa proposta. O *Anuário brasileiro de segurança pública* (2021), produzido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública demonstra que, em 2020, 6.416 pessoas, 78,9% delas negras, morreram em decorrência de intervenções policiais no Brasil, número que pode ser ainda maior, dada a falta de transparência nas investigações do uso da força letal por agentes estatais.

são, portanto, nas palavras da estudiosa, apenas reencarnações dos fascismos e populismos da primeira metade do século XX, mas sim um complexo panorama político que desafia o campo progressista.

Vale ressaltar, também, que tanto essas linhas de atuação quanto esses elementos são também tecnologias desenvolvidas e implementadas pelo Estado para determinar, por exemplo, quem poderá viver e quem deverá morrer, uma forma de gestão da vida e da morte que atinge frontalmente populações pobres e periféricas. A isso o filósofo camaronês Achille Mbembe chamou “necropolítica”, conceito formulado em diálogo com a biopolítica de Michel Foucault, para quem o poder sobre a vida está centrado no Estado como organismo que lança mão de diferentes formas de controle do corpo.

Em *Vigiar e punir: história da violência nas prisões* (2009), Foucault associa o investimento político do corpo à utilização econômica e afirma que “sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado” (FOUCAULT, 2009, p. 29). Ao método que permite controlar os corpos, sujeitando suas forças e impondo-lhes uma relação de docilidade-utilidade, Foucault denominou “disciplina”.

Assim, a disciplina – diferentemente da escravidão (fundamentada numa relação de apropriação dos corpos), da domesticidade (dominação estabelecida sob a vontade singular do patrão), da vassalagem (realizada a partir de rituais de obediência) e das disciplinas monásticas (que implicam a obediência a outrem), transformou-se, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, em forma geral de dominação. Esse mecanismo de controle, ao fabricar corpos submissos e exercitados, aumenta as forças em termos de utilidade econômica e as diminui em termos políticos de obediência.

A disciplina, então, “estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada” (FOUCAULT, 2009, p. 134), demonstrando as mudanças nas formas de dominação que permitem o exercício efetivo do controle dos corpos e apontando a centralidade delas para o capitalismo. Isso porque, para o desenvolvimento das relações próprias desse sistema, baseado nas trocas mercantis, é necessário garantir a liberdade. É ela que propiciará a participação efetiva no que se convencionou chamar “mercado”, seja como proprietário ou como alguém capaz de trocar a própria força de trabalho por salário.

Desse modo, na sociedade contemporânea, que não dispõe, por exemplo, dos laços de tradição das bases medievais ou das imposições religiosas da Idade Média, cabe ao Estado, por meio de leis e de instituições, estabelecer a ordem e assegurar a vida, não exatamente em

função do valor que é inerente a ela, mas sim pela necessidade de se gerarem as condições sociais e políticas para o desenvolvimento da sociedade capitalista. Por isso, por meio de seus processos de gestão, o Estado garante essas condições, decidindo quem permanecerá vivo e quem morrerá, já que nessa lógica a morte não é exatamente o dado central da vida social e econômica.

A questão é que nesses processos de gestão, em função de crises geradas no interior do próprio sistema capitalista, por vezes são implementadas pelo Estado medidas de ajuste econômico e fiscal, que, visando à manutenção das taxas de lucro dos capitalistas, em geral atingem investimentos públicos na área de educação e saúde, além de cortes em verbas de programas sociais e diminuição das redes de proteção ao mundo do trabalho. Disso decorrem consequências que afetam grupos específicos, como a população negra e os moradores das periferias, que perdem as condições de sobrevivência nesse modelo responsável por produzir em série indivíduos descartáveis: desempregados e subempregados, por exemplo.

As diferentes reações às consequências dessa economia precarizada exigem tecnologias de controle social. Assim é que, segundo Mbembe, a morte passa a ser uma estratégia de gestão do Estado. A necropolítica é, então, conceito fundamental para o entendimento das sociedades contemporâneas, sobretudo no momento atual do Brasil, onde a agenda neoliberal está no centro da política econômica, atingindo os investimentos do Estado em relação aos direitos sociais e à proteção dos desamparados.

Esse modo de organização, por um lado, estabelece intersecções com diferentes formas de subjugação, como o racismo e o colonialismo, e, por outro, extrapola a condição subalterna reservada à população negra ao realizar o que Mbembe chamou, em *Crítica da razão negra* (2018), “devir-negro do mundo”. Para o pensador, todos, inclusive os brancos, passarão pelos mesmos sofrimentos históricos aos quais essa população tem sido historicamente submetida, o que inclui hoje sofrer violência policial, morar em péssimas condições de habitabilidade e não ter acesso à educação formal e ao sistema de saúde.

Dessa forma, a necropolítica passa a ocupar o centro da organização do capital, já que, para garantir o funcionamento do sistema capitalista nos termos em que foi estabelecido, a manutenção da vida não é mais suficiente. É preciso, com isso, provocar e naturalizar a morte²⁵, ações que devem necessariamente ser associadas à omissão do Estado em relação à

²⁵ Um exemplo é a forma como o governo brasileiro lidou com a pandemia do novo coronavírus, que, além de atingir a saúde e matar milhares de pessoas, afetou também a economia e o modo de vida capitalista. Por isso, em nome de uma pretensa liberdade de trabalhar e preservar a economia, a população foi incentivada a ignorar o isolamento social, uma das medidas cientificamente comprovadas de se evitar o contágio pela doença, e adotar tratamentos ineficazes no combate à covid-19.

impossibilidade de as populações pobres acessarem tratamentos de saúde e programas de renda básica. Essa associação prova que o Estado, em defesa do capital, acentua um sistema de destruição da vida, atitude ancorada no processo histórico que naturalizou a escravidão e estruturou a sociedade a partir do racismo²⁶.

Essa lógica também se aplica à configuração das cidades, que, historicamente, têm adotado a diferenciação social e a separação como padrões para a organização do espaço urbano. Teresa Pires do Rio Caldeira, em *Cidades de muros* (2002), demonstra isso ao tratar do caso de São Paulo, que, na década de 1890, influenciada por um diagnóstico elitista que associava desordens sociais ao crime, criou o Código e o Serviço Sanitário, iniciando uma espécie de censo, visitando as casas dos mais pobres, elaborando registros e estatísticas, numa clara ação de controle social. Comparando o temor que sentem hoje do crime com o medo das epidemias, a autora explica que a elite paulistana da época começou a habitar regiões afastadas e a construir empreendimentos exclusivos, como o bairro de Higienópolis, nome que precisa ser compreendido no contexto de formulação de estratégias de diferenciação social.

Nesse sentido, considerando que, para garantir o poder das classes dominantes e excluir as populações marginalizadas, as cidades possuem grande capacidade de reestruturação, essa análise permite antever, em um contexto pós-pandêmico, a multiplicação de condomínios e empreendimentos de luxo, com construções isoladas e equipadas com rigorosas tecnologias de assepsia, biossegurança e controle de acesso. Além disso, levando em conta também o papel da necropolítica no projeto neoliberal brasileiro e na produção espacial, certamente as desigualdades, em termos territoriais e habitacionais, serão outra vez acirradas.

Tal constatação, por sua vez, remete a uma obra e a uma imagem central para o estudo das literaturas de periferias: *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1993). Nela, além de uma aguçada compreensão da configuração urbana, segundo a qual, em São Paulo, “o Palácio, é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (JESUS, 1993, p. 28), Carolina Maria de Jesus apresenta a potente imagem do “quarto de despejo”, chave para pensar a exclusão socioespacial, que

²⁶ Essas relações entre necropolítica, economia, pandemia e as alternativas das periferias são apresentadas (e ampliadas) por Silvio Almeida (Universidade Mackenzie e Instituto Luiz Gama), Débora Diniz (Universidade de Brasília e Instituto Anís), Paulo Lima "Galo" (Movimento Entregadores Antifascistas), com participação do rapper BNegão, em aula promovida pelo curso *Entender o mundo: pandemia e periferias*, da Universidade Emancipa, em parceria com a UERJ e a FFLCH-USP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LswboidArbw>. Acesso em: 27 jun. 2020.

atinge grande parte da população brasileira. Em outra passagem da obra, narrando o cotidiano da favela, Carolina escreve:

Abri a janela e vi as mulheres que passam rápidas com seus agasalhos descorados e gastos pelo tempo. Daqui a uns tempos estes palitolo que elas ganharam de outras e que há muito devia estar num museu, vão ser substituídos por outros. É os políticos que há de nos dar. Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo (JESUS, 1993, p. 33).

Pensar esse processo histórico e a repercussão dele na vida de quem mora nas periferias aponta a necessidade de se projetar um outro futuro para as cidades, para a economia política e para a democracia, processo do qual as realizações estéticas daquelas e daqueles que produzem arte em profunda conexão com experiências de subalternidade participam decisivamente.

2.2 O DIREITO À CIDADE: RETOMANDO O CONCEITO

A análise das conquistas e retrocessos relacionados ao direito à cidade é fundamental para demarcar a compreensão de que este não se restringe à habitação ou à liberdade de acesso a espaços, mas sobretudo ao direito de participar da vida política e social da cidade. Como ensina David Harvey, em *Cidades rebeldes* (2013), a percepção de que se trata do direito de estabelecer com a cidade uma relação próxima, de transformar o espaço público e, com isso, modificar a própria subjetividade. Por isso, é um direito comum já que essa transformação é moldada pelo exercício de um poder coletivo.

Nessa lógica, para que se possa usufruir dele plenamente, é preciso garantir diversidade nas diferentes posições de poder e de tomada de decisão, promovendo assim a representatividade tão necessária para tornar a cidade um lugar menos excludente e favorável ao exercício da cidadania. Só assim se terá abertura para considerar, na formulação de políticas públicas, os impactos das diferentes realidades brasileiras, cujos territórios, marcados por desigualdades, têm, em sua maioria, limitado acesso a direitos.

Por este olhar, pensar a configuração das cidades atuais exige questionar quem (e de que maneira) pode ocupá-las e observar que, nas metrópoles, a ordem social é utilizada para justificar a produção de uma arquitetura hostil e de projetos urbanísticos baseados em diferentes tecnologias de exclusão. Por isso, ainda hoje resistem as entradas e os elevadores de serviço, as dependências de empregada, as remoções compulsórias, as barreiras

tecnológicas, os monitoramentos e os discursos que fundamentam práticas de segregação baseada em marcadores de diferença raciais e étnicos, preconceitos de classe e referências depreciativas a pobres e marginalizados.

Naturalizada no dia a dia, a segregação socioespacial, como expressão do racismo, é uma herança colonial que pauta a divisão dos espaços, produzindo também um vocabulário excludente, do qual fazem parte, por exemplo, expressões como “áreas nobres” e “pé na cozinha”. Habitadas pela classe dominante, formada principalmente por pessoas brancas, essas áreas se diferem das periferias, nas quais a presença maior é da população negra e pobre. Por sua vez, a expressão “pé na cozinha” também atualiza a delimitação de um espaço físico e social. Utilizada hoje para indicar origem africana, faz referência ao fato de que, no Brasil colonial, a cozinha era o lugar destinado para mulheres negras. Em ambas, nota-se a nítida associação da branquitude, como elemento estruturante do espaço doméstico e da ocupação territorial, com a nobreza²⁷.

Érica Peçanha do Nascimento, em *Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano* (2019), também aborda a questão do vocabulário ao explicar a origem do termo “periferia” e os significados que ele mobiliza. Originado nos anos 1970, fruto de discussões e reflexões acadêmicas elaboradas a respeito do processo urbano brasileiro, o nome “periferia” surgiu em substituição a “subúrbio” e “bairro pobre” para dar nome a áreas

produzidas no processo de expansão das cidades nos anos 1940 e que foram ocupadas por migrantes, trabalhadores de baixa renda, desempregados e negros, a partir da constituição de loteamentos irregulares e casas autoconstruídas de maneira precária. Afastadas geograficamente e compêndios das condições de vida opostas àquelas encontradas nos centros urbanos, essas regiões ficaram marcadas pela falta ou insuficiência de infraestrutura (como redes de saneamento, luz elétrica e asfalto) e serviços públicos básicos (educação, atendimento à saúde, transporte coletivo etc.), mas também por suas formas particulares de organização social, relações de sociabilidade e lazer, práticas culturais, associativismo e mobilização política (NASCIMENTO, 2019, p. 17).

Dessa citação merecem destaque os aspectos positivos que envolvem a vida na periferia, sobretudo em relação às práticas culturais e à mobilização política, que colocam em evidência o acesso à voz e à possibilidade de expressão por sujeitos periféricos, essenciais para romper com a verticalização das relações de poder que atuam na produção desses espaços. Deve ser observada também a importância de se compreender, para além de sua

²⁷ Essas discussões a respeito das heranças coloniais na experiência urbana são apresentadas (e ampliadas) pelas arquitetas e urbanistas Tainá de Paula e Joice Berth em uma das mesas, mediada por Gisele de Paula, do ciclo de debates *Uma revolução chamada Carolina*, promovido pela FLUP – Festa Literária das Periferias, que teve início em maio de 2020. A mesa está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7KcvtXWScII>. Acesso em: 18 jun. 2020.

dimensão física, o espaço, que se constitui na interação e nas afetações entre os sujeitos e nas redes semânticas que se estabelecem na relação entre esses indivíduos e o território. São essas redes que permitem a formulação e a circulação de um conjunto de novos e diferentes significados, a partir da relação entre linguagem e espaços urbanos.

É o que realizam o candango José Silva Guerra e seus companheiros, com os poemas deixados nas paredes do parlamento em construção, mobilizando um debate político cujo registro se pode acessar resgatando a memória desses escritos. É o que também faz Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, obra em que é possível encontrar uma representação literária do contexto apresentado por Érica Peçanha do Nascimento e, por ela, acessar a memória das forças que atuaram (e continuam atuando) na expansão/configuração dos espaços urbanos na São Paulo da década de 1940.

Em 1948, quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós, os pobres que residíamos nas habitações coletivas, fomos despejados e ficamos residindo debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos (JESUS, 1993, p. 171).

Nesse sentido, vale destacar que o candango José, assim como Carolina, buscaram maneiras próprias de expressão, inserção social e busca por reconhecimento. Sujeitos que, na perspectiva de Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), podem ser tidos como subalternos e desconectados dos meios que permitem que se expressem e que sejam ouvidos, tornam-se carentes de autorrepresentação e, pensados como Outro em relação a um eixo hegemônico, vitimados por violências pautadas em valores e conhecimentos determinados por esse mesmo eixo, acabam destituídos de autoridade, poder e ação na sociedade. Dessa forma, para ambos, a escrita, à maneira de cada um, torna-se a forma de sair desse não-lugar, o que também acaba por despertar, em cada tempo, discussões que não puderam ser realizadas efetivamente, ousando também por projetar um mundo melhor.

É nesse contexto que produções artísticas assumem relevante papel: seja por darem voz aos socialmente excluídos, por revelarem diferentes versões dos fatos e da história oficial ou por se constituírem como ato político, elas ampliam e reordenam percepções. Para além disso, como formas de subjetivação por aqueles que carregam o peso da opressão, forçam os limites do campo literário, fissuram o que tradicionalmente se chama “literatura” e permitem a expressão artística a partir da experiência da subalternidade.

Por essa razão, este capítulo se propõe a conjugar, na análise de duas narrativas literárias contemporâneas, o estudo da espacialidade literária com reflexões acerca da memória, para entender como esta atua no imaginário e participa da construção de um outro

mundo, revelando sombras de injustiças passadas, enfatizando as relações com o presente e com o futuro. Nessa perspectiva, a voz do quilombola Sinfrônio Lisboa da Costa e do candango José Silva Guerra foram unidas à força da obra de Carolina Maria de Jesus para pensar, por um lado, como a pobreza deve ser compreendida também como lugar epistemológico, a partir do qual se pode refletir criticamente e realizar objetos estéticos e, por outro, inspirar a análise do romance *Becos da memória* (2013), de Conceição Evaristo, e do filme *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós.

Becos da memória resgata uma geografia afetiva atingida pela perversidade da remoção compulsória dos moradores de uma favela. Herdeira direta da tradição literária de Carolina Maria de Jesus, escritora responsável por inaugurar²⁸ na literatura brasileira contemporânea uma linha de mulheres e homens negros que escrevem de uma experiência pessoal e de pobreza, o romance de Conceição Evaristo é construído numa profunda conexão entre escrita e vida, o que a autora chama “escrevivência”: a escrita de um “corpo”, de uma “condição” e de uma “experiência negra” no Brasil.

Já *A cidade é uma só?* resgata a memória da construção de Brasília ao abordar uma campanha publicitária produzida pelo Estado para esconder a face mais terrível do planejamento urbano do Distrito Federal: a erradicação dos operários que trabalharam na construção da cidade. O mote da campanha, uma espécie de chamamento à unidade, é interrogado desde o título da narrativa para questionar a perspectiva oficial da construção da cidade por uma produção artística criada na periferia, onde mora o diretor e os sujeitos representados, todos diretamente afetados pela realidade que ficcionalizam.

Além da discussão a respeito de diferentes formas de participação política, algumas questões nortearão esta análise: que outras possibilidades de enunciação a configuração dessas obras permite? Como a representação (A quem se representa? Quem representa? Como se representa?) é crucial para o discurso literário? Para tanto, a proposta é estudar a relação entre espaço e memória, analisando como as obras apresentadas se afirmam como experiência que torna presentes universos que, se não fossem contados pelas diferentes linguagens artísticas, permaneceriam esquecidos.

²⁸ Vale lembrar que, em 1859, Maria Firmina dos Reis publica *Úrsula*. Segundo a crítica, este é o primeiro romance, na literatura brasileira, a retratar a escravidão pelo ponto de vista dos escravizados. Ainda que essa obra tivesse relevância política e literária, a escritora permaneceu esquecida anos, o que pode ser justificado pelo cerceamento ainda vigente dos direitos e da voz das mulheres, dos grupos sociais menos favorecidos e da população negra, além da resistência de um sistema literário centrado em valores eurocêntricos e elitistas.

2.3 MARGENS, AUTORREPRESENTAÇÃO E LUTA POR PERMANÊNCIA

Embora a palavra periferia abarque múltiplas subjetividades e diferentes configurações territoriais, é possível encontrar pontos de contato na produção desses espaços, sobretudo nas contradições e nas tensões que esse processo gera e nos reflexos dele para as populações periféricas: gentrificação, população pobre alocada em regiões distantes dos serviços públicos, das oportunidades de trabalho e dos espaços de cultura e incremento de aparatos de segregação, como circuitos de câmeras, tecnologias de monitoramento e policiamento ostensivo.

No caso de Brasília e Belo Horizonte, deve-se acrescentar ainda o fato de que o planejamento dessas cidades ignorou os operários que trabalharam para erguê-las, obrigando-os a viver em condições precárias. Inaugurada a capital do Brasil, 15.000 barracos abrigavam pessoas vivendo em condições precárias. Da mesma maneira, junto com a capital mineira, também nasceram as favelas. Clarice de Assis Libânio, no já citado artigo “O fim das favelas? Planejamento, participação e remoção de famílias em Belo Horizonte” (2016), afirma que 15 anos depois da fundação da cidade, em 1897, 60% de sua população já vivia em zonas rurais ou suburbanas. De 1955 a 1965, o número de pessoas nas favelas saltou de 36,4 mil para 120 mil. Foi justamente em uma delas que viveu Conceição Evaristo: a favela do Pindura Saia, removida no final dos anos 1960 para a construção da avenida Afonso Pena e do Mercado Distrital do Cruzeiro, apresentada nas fotos²⁹ a seguir.

Figura 4 - Favela do Pindura Saia, na década de 1960.



²⁹ Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. In: ARREGUY, Cintia Aparecida Chagas; e RIBEIRO, Raphael Rajão (Orgs.). *Histórias de bairros [de] Belo Horizonte: Regional Centro-Sul*. Belo Horizonte: APCBH; ACAP-BH, 2008.

É nessa favela também que está ambientado *Becos da memória*, afirmação que se fundamenta em diferentes marcas autobiográficas identificáveis na obra. Ao afirmar, por exemplo, que o romance homenageia os “que habitam os becos de minha memória. Homenagem póstuma às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol. [...] Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (EVARISTO, 2013, p. 30), Conceição Evaristo demonstra essas marcas, além de apontar o caráter memorialístico³⁰ da obra, que se realiza na transformação do real em ficcional.

Essa contextualização interessa aqui por diferentes razões. Uma delas é delinear esse paralelo entre as periferias de Belo Horizonte e Brasília, destino de populações que, pelas exigências do modo de produção capitalista neoliberal, foram submetidas a processos de remoção compulsória. Uma outra razão é pensar como artistas, pela maneira como apreendem o mundo e esses espaços periféricos, que são simultaneamente físicos e afetivos, transformam as experiências, as histórias ouvidas, os afetos, as subjetividades e as memórias em produções artísticas e epistemologias que apontam as consequências do colonialismo, da escravidão e do racismo na configuração das cidades. *Becos da memória* exemplifica essas produções, como se pode perceber a seguir.

Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela. Nesta época, ela iniciava seus estudos de ginásio. Lera e aprendera também o que era casa-grande. Sentiu vontade de falar à professora. Queria citar como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava. Ia abrir a boca, olhou a turma, e a professora. Procurou mais alguém que pudesse sustentar a ideia, viu a única colega negra que tinha na classe. Olhou a menina, porém ela escutava a lição tão alheia como se o tema escravidão nada tivesse a ver com ela. Sentiu certo mal-estar. Numa turma de quarenta e cinco alunos, duas alunas negras, e, mesmo assim, tão distantes uma da outra. Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. Senzala-favela, senzala-favela! (EVARISTO, 2009, p. 104).

Nele, a personagem-narradora de *Becos da memória*, Maria-Nova, ao abordar a relação entre identidade, visibilidade/invisibilidade, sujeitos e espaço, permite ao leitor dirigir o olhar a uma vivência periférica reveladora de como a população negra, alijada dos processos econômicos, educacionais e sociais, foi obrigada a ocupar favelas e de como isso constitui uma herança colonial na experiência urbana, naturalizada por séculos de exclusão. Por isso interessa aqui entender o mecanismo que torna a autorrepresentação uma ferramenta

³⁰ Um dado importante que demonstra essas duas direções do romance é o fato de que, tanto na edição de *Becos da memória* publicada pela Editora Pallas (2017) quanto na versão da Editora Mulheres (2013), a autora fez questão de que fotos de família fizessem parte do projeto gráfico da obra.

para a produção do discurso artístico e, ainda, as implicações políticas e formais da relação que essas produções estabelecem com o campo literário e com o mundo social.

Seguindo essa trilha e sem abandonar a memória e o espaço como operadores analíticos, é que se pretende aprofundar o estudo dessas relações. Antes, porém, é preciso situar *Becos da memória* – segundo romance da autora, escrito em 1980 e publicado em 2006 – na premiada produção³¹ de Conceição Evaristo e abordar aspectos de sua trajetória determinantes para a constituição de uma autora cujo trabalho, ao ressignificar a produção literária brasileira, exige repensar também a configuração do campo literário. Em texto intitulado “Conceição Evaristo por Conceição Evaristo” (2009), publicado no *Literafro: o portal da literatura afro-brasileira*, é possível conhecer parte dessa trajetória.

Nascida em 1946, em uma família numerosa, Conceição Evaristo, ainda criança, foi morar com a tia Maria Filomena da Silva, uma lavadeira, e com Antonio João da Silva, o Tio Totó, um pedreiro. Como não tiveram filhos, estes acolheram Conceição para que a “mãe tivesse uma boca a menos para alimentar”, o que permitiu que ela tivesse acesso aos estudos e a possibilidade de seguir caminho distinto de tantas mulheres negras oriundas das classes populares. A esse respeito, a autora relata o seguinte.

Mãe lavadeira, tia lavadeira e ainda eficientes em todos os ramos dos serviços domésticos. Cozinhar, arrumar, passar, cuidar de crianças. Também eu, desde menina, aprendi a arte de cuidar do corpo do outro. Aos oito anos surgiu meu primeiro emprego doméstico e, ao longo do tempo, outros foram acontecendo. Minha passagem pelas casas das patroas foi alternada por outras atividades, como levar crianças vizinhas para escola, já que eu levava os meus irmãos. O mesmo acontecia com os deveres de casa. Ao assistir os meninos de minha casa, eu estendia essa assistência às crianças da favela, o que me rendia também uns trocadinhos. Além disso, participava com minha mãe e tia, da lavagem, do apanhar e do entregar trouxas de roupas nas casas das patroas. Troquei também horas de tarefas domésticas nas casas de professores, por aulas particulares, por maior atenção na escola e principalmente pela possibilidade de ganhar livros, sempre didáticos, para mim, para minhas irmãs e irmãos (EVARISTO, 2009, p. 1).

Produzido numa interface entre literatura e mundo social e fundamentado em base autobiográfica, *Becos da memória* exige em sua análise a percepção de como mecanismos de exclusão incidem de maneira interseccional, a partir dos recortes de raça, gênero, classe e território, ampliando as barreiras a serem superadas por mulheres negras. A partir dessa percepção é que se pode compreender os processos de subjetivação da obra e as reflexões que

³¹ As obras da autora são *Ponciá Vicêncio* (2017), *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), *Olhos d'água* (2014), *Histórias de leves enganar e parencas* (2017) e *Canção para ninar menino grande* (2018). Além disso, a escritora participou de inúmeras publicações dos *Cadernos Negros* e tem vasta produção ensaística. Conceição Evaristo recebeu diversos prêmios, entre eles o prêmio Jabuti de Literatura em 2015 e o prêmio de Literatura do Governo do Estado de Minas Gerais em 2017.

dela decorrem para, então, estabelecer formas conflituosas de ressignificar e transformar a realidade.

Sendo assim, existe a necessidade de se revisitar a trajetória de Conceição Evaristo em busca de desnaturalizar o espaço social reservado a mulheres negras periféricas e entender como elas, com base nessas experiências, produzem literatura e interferem na configuração do campo literário. A autora avança em seu depoimento, abordando uma questão primordial: a relação entre escrita e experiências de subalternidade.

Conseguir algum dinheiro com os restos dos ricos, lixos depositados nos latões sobre os muros ou nas calçadas, foi um modo de sobrevivência também experimentado por nós. E no final da década de 60, quando o diário de Carolina Maria de Jesus, lançado em 58, rapidamente ressurgiu, causando comoção aos leitores das classes abastadas brasileiras, nós nos sentíamos como personagens dos relatos da autora. Como Carolina Maria de Jesus, nas ruas da cidade de São Paulo, nós conhecíamos nas de Belo Horizonte, não só o cheiro e o sabor do lixo, mais ainda, o prazer do rendimento que as sobras dos ricos podiam nos ofertar. Carentes de coisas básicas para o dia a dia, os excedentes de uns, quase sempre construídos sobre a miséria de outros, voltavam humilhantemente para as nossas mãos. Restos. Minha mãe leu e se identificou tanto com o *Quarto de Despejo*, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária. Outra favelada de Belo Horizonte seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela (EVARISTO, 2009, p. 1).

Becos da memória surge dessa tradição literária, capaz de, a partir de um entrecruzamento temporal, mediado pela memória e profundamente influenciado pelo espaço, criar identificação entre os que reivindicam representatividade. Por tal motivo é que essa tradição deve também ser lida em constante tensão com a literatura canônica de matriz europeia e seus modelos de análise crítica, uma vez que, para além do amplo debate a respeito da necessidade de se estabelecerem campos específicos na literatura brasileira, é preciso considerar a questão da especificidade de uma produção que, em diálogo com o vivido, foi por muito tempo ignorada da vida cultural.

Eduardo de Assis Duarte, no artigo “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção” (2008), debate essa questão, demonstrando a existência, a diversidade, a multiplicidade e a importância da literatura afro-brasileira para a constituição do povo brasileiro e destacando as constantes discursivas utilizadas em sua configuração: a “temática”, a “autoria”, o “ponto de vista”, a “linguagem” e a formação de um “público leitor afrodescendente”. Para o estudioso, há uma relação de complementariedade e interação entre esses critérios, para que se realize o projeto estético dessas produções que surgem nos vazios deixados por uma literatura pautada em pressupostos tão elitistas como é a brasileira. O artigo, apoiado nas reflexões de Edimilson de Almeida Pereira, aponta ainda “o risco dos

critérios étnico e temático funcionarem até como ‘censura prévia’ aos autores negros e não-negros” (DUARTE, 2008, p. 12), do qual decorrem as acusações que reduzem essa literatura a um fim panfletário, a documentos de época ou retratos locais, por exemplo, e que tendem a negar a literariedade do discurso artístico dessas produções³².

Em diálogo com as ideias apresentadas por Eduardo de Assis Duarte, é oportuno aqui retomar a perspectiva de literatura que fundamenta esta pesquisa – as literaturas de periferias –, compreendida como o conjunto das obras, escritas ou faladas, em conexão com diferentes regimes de representação, produzidas por quem ocupa ou se constituiu identitariamente nas margens – sejam elas sociais, econômicas, geográficas – de diferentes formas de centralidade. Dessa forma, apresenta-se como um produto da profunda conexão com o espaço, com o real e com as vivências, capaz de, pela mediação da palavra, transformar o que está na ordem do dia em expressões de arte.

Assim é que, apesar da correlação com a literatura afro-brasileira, já que ambas são formas artísticas populares, as literaturas de periferias exigem, na formulação dos critérios que identificam o seu projeto, diferentemente do que afirma Duarte em seu artigo, a influência de “fatores extra-literários” (DUARTE, 2008, p. 12). Isso porque é justamente a partir da relação com o espaço que sujeitos originários das periferias produzem arte e epistemologias pensadas desse lugar específico, o que inclui um modo de ser, de estar, de se comunicar e de interagir com o mundo, motivo pelo qual o “pertencimento territorial” é um dado central das literaturas de periferias.

É oportuno esclarecer também que não se trata de superar conceitos ou adjetivações que o termo “literatura” possa receber, mas sim de entender que a formulação de cada um deles considera diferentes perspectivas. Assim, ao assumir qualquer conceituação, o trabalho crítico pode alargar ou restringir o referencial de escritores/escritoras e/ou apontar as especificidades estéticas das produções. Por isso, mais que pensar a nomenclatura, é necessário entender o sentido que elas denotam. Neste caso, tal como é aqui compreendida, a ideia de “literaturas de periferias” abarca a literatura afro-brasileira, razão pela qual a própria obra *Becos da memória*, parte integrante do *corpus* desta pesquisa, e sua autora, Conceição Evaristo, referência em termos de literatura afro-brasileira, são tomadas como expressão de literatura de periferias sem que se identifique nesse entendimento uma contradição. Pelo contrário, trata-se de uma compreensão impulsionada pela consciência de que essas obras nascem de experiências territorializadas de corpos inscritos em gênero e raça.

³² Este aspecto será retomado no capítulo 4 para pensar, a partir do *corpus* deste estudo, as relações entre literatura, documento e arquivo.

A produtividade teórica dessa discussão está no esforço de perceber que há uma linhagem de escritoras e escritores que possuem a periferia como referencial³³. Como aponta Conceição Evaristo, a primeira delas foi Carolina Maria de Jesus, que, com o livro *Quarto de despejo*, publicada em 1960, oferece uma obra que pode ser lida como contraponto ao projeto modernizador que a inauguração de Brasília dizia representar, escrito por quem sofreu cotidianamente as consequências dos efeitos desse projeto para a população pobre e questionou constantemente fronteiras, tanto identitárias como territoriais.

E, apesar de os períodos de retrocesso democrático, como a ditadura militar e os atuais ataques às instituições brasileiras, significarem também tempos de menor abertura a discursos contra-hegemônicos, muitos nomes colocaram no centro das narrativas a agência periférica, não apenas escrevendo desse lugar, mas também sistematizando conhecimentos que permitam interpretar o mundo a partir dele. Assim, ao mesmo tempo, criar um repertório que possibilite modelos vigentes – acadêmicos, formais, editoriais, educacionais –, responsáveis pela promoção do apagamento de que é vítima a população negra e periférica.

Uma virada como essa, ao desvelar uma nova realidade, promove profundas intervenções nas dinâmicas de poder e no campo literário. Isso porque pensar o projeto de formação nacional, a partir da relação periferia-centro, problematiza o apagamento da racialidade promovido por esse projeto e estabelece um cruzamento de temporalidades que analisa as origens históricas de problemas do presente imediato, no qual desigualdades são constantemente criadas e recriadas. Essa é também uma operação de confronto a um cânone literário construído a partir de uma versão única da história, proposta por um sujeito tido como universal, representado pela figura de um homem, branco, cis-heterossexual e cristão, constructo que limita campos de atuação para população negra periférica, à qual, em geral, são atribuídos papéis sociais subalternos.

Romper esse modelo exige disputar uma narrativa que autorize, por exemplo, essa parcela da população a participar do campo literário, como leitoras/leitores e/ou escritoras/escritores e, ainda, travar uma luta por permanência nele, uma atitude que, por ser política, estética e também ética, do ponto de vista simbólico, pode ser comparada à luta por permanência na cidade. Daí a necessidade de se pensarem as literaturas de periferias levando em consideração o dado constante do “pertencimento territorial”, entendido não como uma

³³ A respeito de escritoras e escritores pertencentes a classes populares que escrevem na/da periferia, ver os estudos de Mário Medeiros, *A descoberta do insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil* (1960-2000) e o de Gabriela Leandro Pereira, *Corpo, discurso e território: cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus*.

espécie de apologia da pobreza ou da precariedade, mas sim como a possibilidade de artistas, conscientes da complexidade das relações espaciais, participarem da constituição identitária da periferia e de seus habitantes, contando a história a partir da própria perspectiva.

Com isso, no cenário em que diferentes formas de representação, como os meios de comunicação de massa e as produções artísticas, são ainda tolerantes com a opressão e a subjugação que submetem a população negra e periférica a regimes de sub-representação, as literaturas de periferias movimentam diferentes imaginários sociais, operação que, juntamente com a urgente reconfiguração do espaço público, é essencial para a construção de um estado verdadeiramente democrático. Assim, o pertencimento territorial se constitui como dado central para que artistas construam um contradiscurso literário. Em *Becos da memória*, isso se materializa na expressão de diferentes formas de conciliação, no enfrentamento de dificuldades, na solidariedade, na vida em comunidade e na valorização simbólica de um grupo, de suas memórias e do espaço que ele habita, desenvolvendo e partilhando linguagens e códigos próprios. É justamente a construção desse contradiscurso e os dissensos que ele projeta que este estudo pretende aprofundar.

2.4 MEMÓRIA, IDENTIDADE, PERTENCIMENTO

A análise de *Becos da memória* ganhará impulso neste ponto com o conceito de “escrevivência”. Formulado pela própria Conceição Evaristo “como ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado” (EVARISTO, 2020, p. 31), esse conceito é fundamental para este estudo pela conexão que estabelece entre vida, escrita, memória e a própria trajetória socioespacial de quem escreve, tendo em vista que “traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada. (...) Uma condição particularizada que (...) conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada” (*Id.*, p. 31).

Há outros ângulos a partir dos quais se pode observar a escrevivência e verificar a intersecção dela com outros recortes e com estratégias de expressão da subjetividade implementadas pelo texto literário. Em artigo intitulado “Escrevivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica” (2020), Maria Aparecida Andrade Salgueiro apresenta os aspectos fundamentais da escrevivência. Além da consciência de sempre ter se sabido negra, da atemporalidade, da ancestralidade e dos marcadores de classe e gênero, a pesquisadora destaca ainda a oralidade como marco inicial para a representação e a valorização da voz

cotidiana de mulheres ainda sub-representadas, o duo “memória-família”, o trauma e a memória como escritas do corpo negro pela arte da palavra, o combate ao racismo, a resistência, a resiliência e a síntese poética final.

Nesse sentido, por notabilizar a escrevivência como princípio, *Becos da memória* é muito mais que uma autobiografia romanceada, como entende parte da crítica. A própria autora prefere considerá-la “uma criação que pode ser lida como ficções de memória ao narrar a ambiência de uma favela que não existe mais (EVARISTO, 2009, p. 13). Assim, na obra, a ficcionalização de vivências e memórias profundamente conectadas com o espaço dão notoriedade à escrevivência como possibilidade de construção inventiva repleta de significados potentes, capazes de desestabilizar as bases instituídas da literatura nacional e dos valores da branquitude.

É então por meio da escrevivência que *Becos da memória* apresenta as complexidades de um processo de desfavelamento. As histórias de personagens como Tio Totó, Ditinha, Vó Rita, Negro Alírio e Maria-Nova conectam o modo de vida nas periferias das cidades de hoje às heranças do passado escravocrata brasileiro, numa nítida aproximação favela-senzala que revela, em contraste com a classe privilegiada, as desigualdades de que são vítimas descendentes de escravizados.

Esse alinhamento com a realidade socioespacial – tanto das periferias urbanas quanto do Brasil rural do período pós-abolição –, com a necessidade de enfrentamento do racismo, das desigualdades sociais e de gênero coloca o leitor frente a um quadro de identificação, seja pela codificação das experiências na perspectiva da autorrepresentação, que permite vivenciar pertencimento, seja por escancarar os privilégios que a branquitude insiste em manter. Assim, provoca o público-leitor a se posicionar em relação às violências que decorrem desses privilégios e a questionar a dinâmica segundo a qual a desigualdade é sempre recriada. Prova disso é a passagem em que Totó narra a triste travessia em que perdeu mulher e filha.

Um dia, ainda com a primeira mulher, tivera de deixar a fazenda em que foram criados trabalhando na roça. (...) Um surto de tuberculose que começava na casa grande assolara também os escravos. Iriam partir, queriam esquecer as histórias de escravidão, suas e de seus pais. Foram dias e dias sobrevivendo pelo mato. Lembravam histórias mais amenas de campo, de vastidão, de homens livres, em terras longínquas. Lembravam-se de deuses negros, reais, constantes e tão diferentes daquele Deus-Jesus de que tanto falavam os senhores e os padres. (...) Havia o rio para atravessar, uma canoa improvisada de árvore. (...) O rio subindo, mais e mais. O desespero também.
A gente atravessa o rio ou fica, Miquilina? Você é por ir ou por ficar?
A gente atravessa, Totó. Tenho medo, mas temos de atravessar! (...)
É Miquilina, se agarra à menina Catita, eu me agarro aos trapos. (...)
Totó alcançou só a outra banda do rio. Uma banda de sua vida havia ficado do lado de lá (EVARISTO, 2013, p. 33).

O trecho, ao apresentar as perdas e as dores causadas pela travessia, realça as faces traumáticas da experiência colonial, colocando em evidência o fato de a memória/experiência de Totó ser representativa da trajetória de um povo que teve a cultura ignorada, e as condições de acesso a espaços e a cidadania plena obliteradas. Em outro trecho, Totó nos remete a essa reflexão, fazendo distender o tempo para nos fazer pensar como sua condição repete o histórico de seus antepassados e se renova nas políticas urbanas atuais.

– Maria Velha, dizem uns que a vida é um perde e ganha. Eu digo que a vida é uma perdedeira só, tamanho é o perder. Perdi Miquilina e Catita. Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho nos campos. Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que era um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte... E hoje, agora a gente perde um lugar que eu já pensava dono. Perder a favela! (EVARISTO, 2013, p. 45).

Daí essa relação favela-senzala, que se revela na condição de vida de seus moradores e nas sucessivas expropriações identitárias e remoções compulsórias a que são submetidas. Neste ponto, é instigante incluir na discussão o pensamento da militante do feminismo e do movimento negro Lélia Gonzales, para quem, no livro *Lugar de negro* (1982), desde o período colonial, é possível perceber critérios raciais nas articulações espaciais.

O lugar natural do grupo branco dominante são moradias amplas, espaçosas, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento: desde os antigos feitores, capitães do mato, capangas etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casagrande e do sobrado, aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido sempre o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério também tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (GONZALES; HASENBALG, 1982, p. 15).

Assim, com amparo na análise desse processo contínuo que relaciona espaço e poder, é possível associar a racialização dos espaços a visões de mundo e comportamentos sociais estigmatizados. Por essa razão é que a memória pode apontar caminhos para questionar as relações de poder colonial e desnaturalizar as violências históricas, como as sofridas por Totó, responsáveis por estrategicamente excluir e privar de direitos habitantes de periferia.

Nessa direção, *Becos da memória*, em um caminho contrário ao que, por vezes, realizam muitas produções estéticas, constrói uma linguagem capaz de abordar essa realidade de injustiças desarticulando crenças e estereótipos, oferecendo uma outra ordem de representação que, por sua vez, presume a adoção de novos olhares. É o caso da personagem Ditinha, uma trabalhadora doméstica que vive as angústias de toda sorte de opressão.

No barraco de Ditinha, moravam ela, seus três filhos, sua irmã e o pai paraplégico. Dois cômodos, a cozinha e o quarto-sala onde dormiam todos. Lá fora, ficava a privada, a fossa. Seus meninos tinham 13, 10 e 8 anos. Estavam na escola há séculos e não saíam do primeiro ano (EVARISTO, 2013, p. 45).

Certa vez, após ter preparado a casa de sua patroa, Dona Laura, para a realização de uma festa de aniversário, Ditinha compara as realidades.

Ditinha estava cansada, humilhada. Olhou seu barraco, uma sujeira. As roupas amontoadas pelo canto. Olhou as paredes, teias de aranha e picumãs. Um cheiro forte vinha da fossa. Era preciso jogar um pouco de cal virgem sobre as bostas. Esperou as crianças um pouco mais. Não chegaram. Tirou o pai da cadeira de rodas e o colocou na cama. O pai fedia a sujeira e a cachaça. Lembrou da patroa tão limpa e tão linda como as jóias. Pensou que o dia seria duro. A casa estaria de pernas pro ar depois da festa. Seriam tantas louças! Na certa sobriam doces e bolos. A patroa haveria de dividir com ela, com a cozinheira e com a babá. Traria para casa e seria a vez dos olhos dos filhos brilharem mais que qualquer jóia. Ela seria um pouquinho feliz (EVARISTO, 2013, p. 145).

Assim, entre esses dois mundos, a narrativa vai se construindo de forma a constituir um olhar que resiste às tentações das imagens colonizadoras que insistem em desumanizar. É assim que podemos ter empatia quando Ditinha entra no quarto de Dona Laura, “com o coração aos pulos”, para guardar todos os presentes da patroa. Tinha completado 29 anos na semana anterior, mas ninguém, nem ela própria, havia se lembrado. Diante de tantos presentes, Ditinha acaba se apropriando de uma jóia.

Aniversário tem que ser assim! (...) Na cama, a colcha amarelo-ouro bem estendidinha. Os sapatos na sapateira. A caixa de jóias ali, vazia, em cima da penteadeira. As jóias abandonadas perto da caixinha. Será que era para ela guardar as jóias também? (...) O quarto estava lindo novamente. Obrigação cumprida. Colocou a caixinha de jóias na terceira prateleira; mas, antes, porém, apanhou a pedra verde, tão bonita, tão suave, que até parecia macia. Era um broche. Ditinha colocou no peito, junto aos seios, sob o sutiã encardido. A pedra não era tão macia assim, estava machucando-lhe o peito (EVARISTO, 2013, p. 145).

A leitura do trecho revela como a escrivência, pela perspectiva da existência negra, colabora para uma elaboração de linguagem em que a carga simbólica das palavras e os sentidos das construções sintáticas se unem, em uma produção estética e discursiva ancorada no olhar feminino e periférico, para construir imagens potentes: apropriar-se da suave pedra, por exemplo, não é apenas um crime a ser julgado pelo rigor da lei. Sugere uma forma de diminuir a força da estrutura de segregação, uma reação às desigualdades sistêmicas que se projetam no espaço da favela. Simultaneamente, é ação responsável por dores que se relacionam com uma série de sentimentos: culpa, tristeza, medo.

Originam-se também desse entrelaçamento outros horizontes de leitura. Após cumprir pena, em meio às incertezas do reencontro com a família e ao processo de desfavelamento, Ditinha continuava presa.

Havia um mês que Ditinha chegara e continuava escondida dentro de casa. Proibira os filhos de contar para alguém. Estava com vergonha e medo. Vergonha de que os outros e os vizinhos a vissem. Mesmo que não indagassem nada, na certa iam querer saber de tudo. Medo. Medo de que D. Laura aparecesse com os soldados e começasse tudo de novo. Estava mais magra e mais envelhecida ainda, do que quando chegou. Dera de provar a toda hora a pinga do pai (EVARISTO, 2013, p. 145).

Diferentemente do que Ditinha temia e do que pretendiam as forças de opressão desumanizadoras, os moradores da favela restituíram a dignidade de Ditinha.

As vozes e as emoções se liberaram. Ditinha! Era Ditinha! A mulher havia voltado! Ela cobriu o rosto com as mãos. Parou! Grandes e crianças que nem estavam acostumados a grandes demonstrações de carinho correram para ela e a pegaram no colo. Andaram com ela ali em volta feito santo em andor. Gritando, chorando, rindo. Que bom, Ditinha havia voltado! Ditinha havia voltado! Depois solenemente colocaram a mulher no caminhão como se colocassem um santo no altar. Todos choravam. O motorista do caminhão enxugou uma lágrima no canto dos olhos. Ditinha, que se mantivera o tempo todo com o rosto entre as mãos, olhou para todos e sorriu. Era o primeiro sorriso desde aquele dia em que escondera no seio a pedra verde-bonita-suave que até parecia macia (EVARISTO, 2013, p. 239).

Dessa maneira, para além da força dos tratores “com fome e sede de barracos, barrancos, buracos” (EVARISTO, 2013, p. 207), *Becos da memória* apresenta a favela como metáfora para um mundo diverso e solidário, para um espaço em que convivem o acolhimento e a empatia de seus moradores, a resiliência e o esforço das lavadeiras na geração e na garantia da vida, a consciência política de Negro Alírio na sua luta para mobilizar os trabalhadores, do coração de Vó Rita, de onde “nascia a humanidade inteira” (*Id.*, p. 256).

Todo esse constructo exige a percepção da força da palavra como instância mediadora, como reconhece a personagem-narradora, que “haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos” (EVARISTO, 2013, p. 247) e como forma de desenhar outras formas para o mundo.

2.5 “NOSSO NEGÓCIO É PARA LÁ!”: ESPAÇO, MEMÓRIA E TERRITORIALIDADE

Tio Totó não se conformava com o acontecimento. Deus do céu, seria aquilo vida? Por que a gente não podia nascer, crescer, multiplicar-se e morrer numa mesma terra, num mesmo lugar? Se a gente sai por aí, por este mundo de deo em deo e não volta, o que vale o respeito, a fé toda quando se está distante, no que para trás ficou? Para que a crença na volta ao lugar onde se enterra o umbigo. Verdade fosse!..

Tio Totó anda inconsolável, já velho, mudar de novo, num momento em que seu corpo pedia terra. Ele não sairia da favela. Ali seria sua última morada.

Conceição Evaristo

No texto em epígrafe, Maria Nova retrata a inconformidade do personagem Tio Totó com o fato de as pessoas serem obrigadas a abandonar os espaços que habitam e por isso não permanecerem toda a vida em um mesmo lugar. O questionamento quanto ao valor que cabe ao “que para trás ficou...” revela nesta obra o valor da memória e de sua conexão com o espaço. O mesmo acontece no filme *A cidade é uma só?*, que, em uma de suas cenas, ambientada no Plano Piloto, apresenta o diálogo entre os personagens Dildu e Zé Antônio, que transcrevo a seguir.

DILDU: Será? Ou então quebra pra acolá. Tem estrada por ali.
 ZÉ ANTONIO: Pra cá?
 DILDU: Por ali dava pra Ceilândia. Por aí não é?
 ZÉ ANTONIO: Vou por ali, é?
 DILDU: Tem que jogar aqui assim ó... Hein? Vê onde tem pra dar um balão aí, pra girar. Onde é?
 Zé Antônio: E se eu pegasse essa Saída Sul aqui, rapaz? Saída Sul, Eixo W, Zona Central...
 DILDU: Essa placa do inferno!
 ZÉ ANTONIO: Onde vai dar essa porra?
 DILDU: Zona Central, W... Que negócio é esse? 50, 60... Morreu foi gente aqui. Isso aqui é amaldiçoado! Ninguém tem sorte aqui não. Nós tem que sumir daqui. *Nosso negócio é pra lá! Nosso negócio é pra lá!*
 ZÉ ANTONIO: Aí! Asa Norte é pra cá.
 DILDU: Norte, Norte, morte, morte.

Embora sejam parte integrante da cidade, Dildu e Zé Antônio desconhecem uma das marcas de seu projeto de modernidade: a disposição dos endereços em siglas e ordenação numérica. Assim, por um discurso que é simultaneamente pessoal e coletivo, o diálogo capta como sujeitos vivenciam diferenças em termos de segregação urbana, demonstrando serem eles uma espécie de refugio desse projeto. Desnorteados, procurando o caminho para Ceilândia, onde moram, esses sujeitos também recorrem à memória para pensar de que forma se vinculam a um espaço que lhes parece distante, estranho e hostil.

Resgatam, por isso, as contradições desenvolvimentistas de Brasília, marcando o seu não pertencimento ao Plano Piloto como consequência de um projeto que ainda produz constantes tensões dialéticas: o desejo de “sumir daqui”, em referência a um centro associado à morte e ao azar, e a vontade de ir “pra lá”, como menção a uma periferia acolhedora. Assim, Ceilândia e Plano Piloto, apesar de operarem em um mesmo lugar, são lógicas urbanas distintas e vinculadas por complexas relações, que podem ser pensadas tanto em termos de diferença como de suplementação. O poema “Confronto”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Corpo* (1986), oferece outros termos para se pensar essa relação: indiferença, silenciamento, isolamento, impotência.

A suntuosa Brasília, a esquálida Ceilândia
 contemplam-se. Qual delas falará
 primeiro? Que tem a dizer ou a esconder
 uma em face da outra? Que mágoas, que ressentimentos
 prestes a saltar da goela coletiva
 e não se exprimem? Por que Ceilândia fere
 o majestoso orgulho da flórea capital?
 Por que Brasília resplandece
 ante a pobreza exposta dos barracos
 de Ceilândia,
 filhos da majestade de Brasília?
 E pensam-se, reuniram-se em silêncio
 as gêmeas criações do bom brasileiro.

A imagem de Ceilândia e Brasília, uma diante da outra, prestes a acertarem suas diferenças, a discutirem suas “mágoas” e “indiferenças”, é potente para entender como as “gêmeas” cidades se relacionam, “pensam-se” e configuram faces interdependentes de um projeto cuja análise exhibe o esgarçamento da noção centro-periferia e a necessidade de reestruturação das relações de poder verticais que ainda a sustentam. Para tanto, além de retomar memórias e identidades periféricas, é preciso adensar a ideia, já tratada neste estudo, de que, no centro da disputa que envolve narrativas a respeito da cidade, está uma cristalizada relação territorial e as cadeias de relações que a partir dela se estabelecem: centro (classe dominante, oportunidades, infraestrutura, qualidade de serviços, lazer e cultura) e periferia (operariado, segregação socioespacial, territórios marginalizados, auto-construções, carência de serviços). Esse imaginário social, constantemente alimentado, tem implicações econômicas, políticas e simbólicas que interessam a certos grupos.

O mundo do capital, por exemplo, precisa de espaços destinados à população sem recursos. Não por reconhecer a moradia como direito social, mas pela estigmatização gerada pela ênfase dada a degradação, ilegalidade, carência e violência na representação desses espaços. Isso torna necessária a oferta de lugares privilegiados, verdadeiras ilhas que permitem um outro modo de vida, com espaços agradáveis de convivência, segurança e serviços. Com base no discurso da meritocracia, que responsabiliza moradores de periferia por habitarem lugares degradados, o mercado imobiliário lucra. É um modelo de produção da cidade interessante para as grandes corporações, que empregam sua força política para influenciar a produção de normas que fundamentem suas ações, alterando, por exemplo, a destinação de terrenos e flexibilizando normas ambientais³⁴.

³⁴ A esse respeito, ver o artigo “A produção da cidade ilegal: processos de estigmatização e criminalização de espaços urbanos”, escrito pela equipe do Núcleo de Direito à Cidade em *O Direito achado na rua: introdução crítica ao Direito Urbanístico*, publicado em 2019 pela Editora da Universidade de Brasília.

Há beneficiários da relação centro-periferia também na política. Com base no discurso de melhoria na segurança pública e de guerra às drogas, promove-se, por exemplo, o uso ostensivo das forças policiais nas regiões mais pobres. Inclusive, com o apoio de parte da população periférica, que frequentemente se posiciona contrariamente aos direitos humanos e reforça os pedidos de maior presença tanto daquelas forças como do endurecimento de leis penais, contribuindo para o aumento das violências que tradicionalmente já atingem³⁵.

Relacionados dessa maneira, esses fatos reverberam também no universo simbólico e nas produções artísticas. A estigmatização da periferia como lugar de precariedade recai também sobre a arte produzida neste espaço, que acaba desmerecida por processos de legitimação baseados em critérios elitistas e academicistas, uma forma de manter o fazer/ler literatura um ato de poder e de distinção social.

Além disso, diferentes formas de periferias, a partir de marcadores sociais, econômicos, territoriais, raciais, culturais e/ou de orientação sexual, são estabelecidas, o que exige um reposicionamento do nosso olhar sobre os modos de produção dos espaços e as consequências dessas hierarquizações. Nesse aspecto, a arte tem papel decisivo à medida que torna visíveis as experiências de quem vive essas opressões sistemáticas.

É o caso do conto “Assunto de família”, publicado no livro *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), do paulista Ferréz. Em sua produção³⁶, o artista relaciona periferia e literatura ao apresentar o cotidiano de moradores das margens da cidade. Dilemas éticos, luta por sobrevivência e vivência social são revelados por uma perspectiva literária legitimada por um olhar interno a essas realidades. No referido conto, por exemplo, um filho escreve ao pai a respeito das dificuldades enfrentadas para tornar-se escritor e do desafio de lutar contra essas opressões.

De início, chama a atenção em “Assunto de família” como a noção de espaço é multifacetada: há uma demarcação de pertencimento a um espaço que é simultaneamente “físico” e “social”, quando o narrador afirma estar “escrevendo contra a elite que a cada dia

³⁵ Outra prova de que grupos políticos se beneficiam do binarismo centro-periferia é o resultado das eleições de 2018 e a eleição da chamada Frente Parlamentar da Segurança Pública, composta por integrantes da “bancada da bala”.

³⁶ As obras de Ferréz: os romances *Capão pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), o disco de rap *Determinação* (2003), o livro infantil *Amanhecer Esmeralda* (2005), a antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005), o livro de contos e crônicas *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) e o livro de contos *Os ricos também morrem* (2015). Ferréz é também agitador cultural e fundador do grupo 1DASUL, cuja missão é estimular a identidade cultural com a criação de produtos de moda. Atribui-se também ao escritor a inauguração da literatura marginal periférica com a publicação de um manifesto na edição *Literatura Marginal: a cultura da periferia*, revista *Caros Amigos* em 2001. Toda essa produção concede a Ferréz lugar de destaque nas literaturas de periferias.

extermina mais minha gente”. Essa ideia é reforçada pela revolta que relata sentir desde a visita que fizera, acompanhado do pai, ao avô na Bahia, onde “ele só tinha uma casinha mal acabada, um sofazinho, uma cama e uma hortinha pra plantar”.

Se a constatação da pobreza coloca em evidência um quadro de desigualdade, capaz de subalternizar sucessivas gerações em diferentes periferias geográficas, a escrita atua para revelar o maior legado deixado pelo avô: os conselhos e a honestidade. Daí se abre uma outra possibilidade de compreensão: o espaço “afetivo”. O próprio texto, escrito em forma de carta, o pedido de “Bença” para iniciar a comunicação com o pai e a saudade de estarem juntos em “algum barzinho, num canto de algum gueto” demonstram essa afetividade. É justamente desse espaço geográfico, social e, também, afetivo, estigmatizado pelas forças dominantes como periferia, que o conhecimento e a literatura transformam revolta em esperança.

Pai, agora tem uma pá de tiozinho que está puxando carrinho de ferro-velho, se para a maioria com mais de 50 anos, eles não deram a sua sorte de arrumar um trampo registrado logo que chegaram aqui, e são abandonados por essa porcaria de país colonizado.

Sabe, Pai, tem uns caras que estão me ajudando nessa revolução que tanto quero, eles acreditam em um mundo melhor, um mundo como o senhor sempre falou para mim, um mundo de educação e estudo, o senhor batia nessa tecla e está funcionando, tudo que tenho devo ao estudo, aprendi que nascemos devendo vários dólares para os americanos, e nossos artistas não representam a revolta de um povo, que merecia melhores representantes, às vezes acordo desanimado e quase acredito no que o sistema diz, mas aí logo saio pra calçada e começo a observar a pivetada, correndo pra cima e pra baixo, sem rolê, com uns olhinhos assim meio desacreditados, e levanto a cabeça novamente e reafirmo pra mim mesmo que a guerra não acabou... (FERRÉZ, 2006, p. 80).

Assim, ao perceber a persistência do poder colonial e a destruição causada pelo modelo capitalista, o narrador produz uma literatura consciente de sua capacidade de atacar as bases de um sistema econômico e ideológico que submete as classes menos favorecidas. Ao mesmo tempo, assume o papel de um escritor cuja ação, vinculada à realidade de que faz parte, precisa ainda enfrentar as dificuldades que esse sistema impõe para a participação no campo literário.

Pai, e estou contente, sabe? Estou sendo honesto com todo mundo, e estou ganhando respeito com meu trabalho, o colchão ainda está no chão, os livros na mesma estante, mas pelo menos já consegui comprar um computador, e estou até escrevendo numa revista mensal, fiquei pensando que muita gente estuda a vida inteira e não chega a se expressar assim, só me pergunto onde está o dinheiro de toda a correria que fiz com o livro, mas já me disseram que neste país é assim, cultura não dá dinheiro, aqui no nosso país, Pai, o que dá dinheiro é contravenção, e isso o senhor não me ensinou a fazer, e eu lhe agradeço por isso (FERRÉZ, 2006, p. 82).

A luta pela liberdade precisa então romper com uma série de estereótipos. Para isso, a periferia é retratada como lugar de produção de conhecimento e oportunidades, honestidade,

empatia, coletividade, vida. Além disso, o texto demonstra como o escritor, utilizando os mecanismos que o próprio modelo capitalista dispõe, interfere na compreensão do que significa sucesso no mundo do capital. Com isso, busca afirmação cultural e reconhecimento social e identitário para a periferia.

Essas intervenções entram em choque com o imaginário social e abalam o ultrapassado binarismo centro-periferia. É preciso então repensar a configuração das cidades com base em aspectos diferentes dos índices de violência, de criminalidade, de desenvolvimento econômico, além de aspectos como os interesses das grandes empresas, da mercantilização dos direitos e da exclusão de expressões artísticas da periferia.

Uma possibilidade de realizar isso é a partir do conceito de multiculturalismo e a sua crítica ao eurocentrismo. Para Ella Shohat e Robert Stam, no livro *Crítica da razão eurocêntrica* (2006), violência e separação são produto da desigual distribuição de poder. Assim, por “oferecer uma visão mais igualitária das relações sociais. (...) um multiculturalismo radical exige uma reestruturação e uma reconceitualização profundas das relações de poder entre as comunidades culturais” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 86).

Os interesses deste estudo dialogam com essas exigências na medida em que permitem se desvencilhar das forças que se projetam sobre os espaços, legitimando as diferenças, determinando quem é civilizado, o que é cultura, quem pode ocupar a cidade, quem pode transitar pelos espaços. São essas forças que acabam validando ações do Estado que viabilizam o controle dos corpos, a remoção compulsória de cidades, as intervenções policiais nas favelas. Ella Shohat e Robert Stam afirmam ainda que

questões do multiculturalismo, colonialismo e raça devem ser discutidas de modo integrado. Comunidades, sociedades, nações e mesmo continentes inteiros não existem de modo autônomo, mas em uma teia densa de relações. A diversidade nacional e racial é, portanto, fundamental para cada enunciação, mesmo aquela que na superfície ignora ou exclui os grupos com os quais se relaciona. Por isso, tal abordagem dialógica é profundamente anti-segregacionista (SHOHAT; STAM, 2006, p. 86).

Por essa razão é que a noção centro-periferia não é suficiente para analisar, por exemplo, as relações que se estabelecem entre Ceilândia e Plano Piloto. Tal afirmação, considerando as nuances próprias de cada território, pode ser ampliada para demonstrar como os processos que orientam a produção dos espaços, tanto em termos locais como globais, precisam ser repensados por uma perspectiva policêntrica, segundo a qual

o mundo possui diversos centros culturais dinâmicos e muitas perspectivas. A ênfase no policentrismo, para nós, não aponta para localizações espaciais primárias, mas para campos de poder, energia e luta. O prefixo “poli” não se refere a uma lista finita de centros de poder, mas introduz um princípio sistemático de diferenciações, relacionamentos e conexões. Nenhuma comunidade ou parte do mundo, qualquer que seja seu poder econômico ou político, detém privilégio epistemológico (SHOHAT; STAM, 2006, p. 87).

Essa concepção de policentrismo “recíproco e dialógico” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 88), por alterar estruturas de pensamento e desconstruir a lógica centro-periferia, deve estar na base das políticas públicas e das ações de planejamento urbano. Dessa maneira, pode-se pensar uma cidade inclusiva e plural. Hoje, por serem pensadas como o Outro, as periferias acabam excluídas, por exemplo, de políticas de acesso à cultura, e o que se vê é a concentração dos equipamentos culturais no centro das cidades. Isso é parte do plano de abandonar os espaços periféricos para os que não podem ser integrados na sociedade, cenário perfeito para a necropolítica do Estado e uma possível explicação para o desnorreamento de Dildu e Zé Antônio nas ruas do Plano Piloto.

É necessário, por isso, entender como em *Becos da memória*, “Assunto de família” e *A cidade é uma só?*, o espaço não se limita a um suporte para a abordagem de outros temas tidos como mais nobres ou relevantes, considerados por vezes os responsáveis por despertar a atenção de diferentes leitoras e leitores. Na verdade, o espaço impulsiona a construção e a leitura de universos ficcionais, nos quais personagens se configuram como construtores de sentido e portadores de identidades.

A compreensão do espaço nessa direção pode ser fundamentada no que propõe Doreen Massey em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008). Para a autora, nossa imaginação é reorientada à medida que abandonamos a óbvia compreensão dessa categoria como uma superfície simples e passamos a entendê-la como algo sempre aberto, em processo contínuo de formação, produto de inter-relações que possibilita a multiplicidade de vozes e trajetórias.

Esse entendimento atinge também a teoria e o campo literário, tendo em vista que, como destacaram Marisa Martins Gama-Khalil e Luís Alberto Brandão, ao longo do século XX, tendências críticas conferiram maior atenção à categoria “tempo” em detrimento da categoria “espaço”. Por esse motivo, diferentes perspectivas teóricas trataram o espaço apenas como referência ao mundo extratextual, limitando-se ao espaço habitado por personagens projetado pelo foco narrativo. Mas, conforme argumenta este trabalho, quando tomado como chave de leitura, o espaço provoca alterações que incidem nas interlocuções a partir das quais

os textos ficcionais são lidos e nas formas como estes contribuem para a construção de identidades culturais e interagem com o campo político. Doreen Massey destaca que

pensar no espacial de um modo específico pode perturbar a maneira em que certas questões políticas são formuladas, pode contribuir para argumentações políticas já em curso e – mais profundamente – pode ser um elemento essencial na estrutura imaginativa que permite, em primeiro lugar, uma abertura para a genuína esfera do político. [Assim,] imaginar o espaço como a esfera de possibilidade da existência da multiplicidade combina com o que (...), em discursos políticos da esquerda, tem sido colocado como “diferença” e heterogeneidade (MASSEY, 2008, p. 30).

Nas palavras da estudiosa, a prova maior disso é que a estória e a geografia do mundo não podem ser contadas/elaboradas a partir do referencial único do Ocidente ou da figura essencializada do macho branco, heterossexual, trajetórias que ignoram ser parte de uma complexidade e se apresentam como perspectivas universais. Por isso, imaginar o espaço em processo dentro dos discursos políticos torna-se uma condição para o futuro e para escapar da severidade que caracteriza as narrativas ligadas à modernidade.

Nesse espaço aberto interacional há sempre conexões ainda por serem feitas, justaposições ainda a desabrochar em interação (ou não, pois nem todas as conexões potenciais têm de ser estabelecidas), relações que podem ou não ser realizadas. Aqui, então, o espaço é, sem dúvida, um produto de relações, e para que assim o seja tem de haver multiplicidade (MASSEY, 2008, p. 32).

Dessa forma, para estudos que pretendem recuperar outras narrativas e trajetórias, a partir de diferentes epistemes e de novas premissas, essas concepções são essenciais. É exatamente o caso das pesquisas a respeito das literaturas de periferias. Por investigarem produções que possuem como traços definidores a afirmação da experiência, a conexão histórica, a força do espaço e a vivência em comunidade, elas também cooperam para desestabilizar certezas teóricas – em geral pautadas pelos referenciais indicados por Massey –, para questionar a oposição centro-periferia e as noções que acusam essas produções de se limitarem a representações miméticas.

Doreen Massey destaca ainda que, ao substituir o tempo no papel de moldar “o ângulo privilegiado de abordagem” (MASSEY, 2008, p. 99), o espaço permitiu o gesto político de se desafiar velhas formulações pelo reconhecimento da natureza geográfica da sociedade e pela espacialização da teoria social. A autora oferece como exemplo a preocupação pós-colonial de reelaborar os debates sociológicos a respeito da relação entre modernidade e globalização. Por compreender que a independência colonial não significa libertar-se de uma mentalidade colonial, os estudos pós-coloniais reverberam os efeitos dessa espacialização, principalmente no que se refere à reelaboração da modernidade, evitando que esta se limite a

um desdobramento da história interna de regiões tidas como centrais – a Europa, por exemplo – deslocando sua centralidade para as periferias.

Trata-se de um distanciamento em relação àquela imaginação do espaço como uma superfície contínua, que o colonizador, como o único agente ativo, atravessa para encontrar aquele a-ser-colonizado simplesmente “lá”. Isto seria espaço, não como uma superfície lisa, mas como a esfera da coexistência de uma multiplicidade de trajetórias. (...) A espacialidade dessa estória nos permite uma compreensão da sua posicionalidade, da sua imbricação geográfica, uma compreensão da própria espacialidade da produção do conhecimento (MASSEY, 2008, p. 100).

Por essa razão, para compreender fenômenos sociais, culturais e históricos, é preciso vinculá-los ao espaço. Uma obra de arte, além de implicada em um horizonte histórico, é construção subjetiva que envolve sentidos atribuídos à espacialização. Dessa forma, nas produções culturais periféricas, ganham relevância temas, cores, linguagens e formas que demonstram a conexão entre criação literária e realidade social e supõem alguns desafios: como a crítica, com seus modelos rígidos de enquadramento das produções, lida com essas novas formas pensadas pela periferia? Como a autorrepresentação pode confrontar a estereotipia com que grupos minoritários são em geral retratados no texto?

Esses desafios exigem que a crítica não reproduza o modelo que essencializa as produções que reinvidicam a condição periférica, limitando-as ao nicho da carência, da falta, da precariedade e realizando leituras por vezes condescendentes. Pelo contrário, é preciso analisá-las como produções que nascem entranhadas da experiência e surgem afetadas pelo que está fora delas, constituindo assim verdadeiros desafios epistemológicos. Só assim será possível entender as rupturas que provocam em termos de forma, linguagem e temas e na relação que estabelecem com o campo literário e com a literatura canônica.

Nesse contexto, a atitude crítica assume relevante papel. Ao promover intervenções, ela redefine posições dentro do próprio campo e, com isso, ativa novos imaginários sociais. Um exemplo é a Coleção Tramas Urbanas, idealizada pela crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, um bom ponto de partida para se compreender o cenário da produção literária na/da periferia e as relações entre sujeitos, espaço e memória na literatura brasileira contemporânea.

Composta por 32 obras, a Coleção, patrocinada pela Petrobras, foi publicada pela editora Aeroplano de 2007 a 2015. A proposta era intervir no homogêneo campo literário brasileiro, inserindo experiências vindas das periferias, contadas pela perspectiva de protagonistas acostumados ao cotidiano de exclusão social, da segregação socioespacial e ignorados por um campo literário que reconhece apenas como literatura produções hegemônicas. A Coleção apresenta obras que (re)inventam a cidade, conferindo a ela novos sentidos e constituindo múltiplas territorialidades. Rompe, com isso, o discurso a respeito de

quem pode fazer/ler literatura, utilizado muitas vezes como forma de distinguir pobres no Brasil ou de limitar a produção desse segmento social a denunciismo ou literatura menor.

Em dissertação de mestrado intitulada *Da possibilidade de uma arte-cidadã: autobiografia, autoficção e autoria na Coleção Tramas Urbanas* (2018), Máira Silva da Fonseca Ramos analisou a Coleção e promoveu uma reflexão a respeito dos conceitos de escritor periférico e literatura marginal para compreender o posicionamento destes escritores no campo literário e suas estratégias de ação, tomando por base a condição de artista-cidadão e tendo como chave de leitura para as obras a noção de cidadania. A pesquisadora analisou três obras – *Bagunção*, de Joselito Crispim; *Favela toma conta*, de Alessandro Buzo; e *Guia afetivo da periferia*, de Marcus Vinicius Faustini – e constatou que o espaço periférico ocupa papel central nas narrativas, constituindo a subjetividade e a construção dos afetos e da história de vida dos autores. A estudiosa considera a condição de escritores marginais desses autores para analisar também a importância política da escrita como forma de inclusão no campo literário e “como um exercício de poder: o poder de falar, o poder de ser lido e ouvido e o poder de intervir na condução da sociedade” (RAMOS, 2018, p. 112).

Além do embaralhamento entre ficção e realidade e da exposição das experiências pessoais, a estudiosa aponta a maneira como as obras apresentam uma outra possibilidade de representação literária: a periferia como lugar de potência e a arte como forma de intervenção da realidade.

Se é certo que a literatura pode servir como instrumento de visibilidade a experiências de autores marginais, bem assim de condições de vida que estão omitidas nos livros de autores canônicos, essas narrativas também podem ser instrumento de denúncia social de condições de vida degradantes e desrespeito a direitos individuais e coletivos. Mas não é só: a escrita pode ir além, afigurando-se espaço de encontro de diferentes subjetividades, possibilitando interferir de modo positivo na vida de habitantes das diferentes periferias do país (RAMOS, 2018, p. 115).

Por essa razão é necessário reiterar a relevância de ampliar a percepção sobre essa escrita que, no dizer de Máira Silva da Fonseca Ramos, “pode ir além” e “interferir de modo positivo na vida de habitantes das diferentes periferias do país” à medida que apresenta a periferia como espaço de possibilidades. É preciso intervir em um campo literário há tempos acostumado a um centramento nas produções hegemônicas e pensar movimentos críticos não excludentes.

É nesse sentido que se pode entender as produções de Adirley Queirós e de Conceição Evaristo, artistas que refutam, de uma mirada periférica, o mundo real da maneira como está configurado e influenciam a maneira como populações subalternas se relacionam com os regimes culturais que as cercam, alterando representações, formulando novas disposições

discursivas, mobilizando memórias que reconfiguram identidades e demonstram a força do território na construção de uma vida em comunidade. Isso fica evidente na maneira como Maria-Nova retrata o processo de desfavelamento.

Os tratores da firma construtora estavam cavando, arando a ponta norte da favela. Ali, a poeira se tornava maior e as angústias também. Algumas famílias já estavam com ordem de saída e isto precipitava a dor de todos nós. Cada família que saía, era uma confirmação de que chegaria a nossa vez. Ofereciam duas opções ao morador: um pouco de material, tábuas e alguns tijolos para que ele construísse outro barracão, num lugar qualquer, ou uma indenização simbólica, um pouco de dinheiro. A última opção era pior. Quem optasse pelo dinheiro recebia uma quantia tão irrisória, que acabava sendo gasta ali mesmo. Depois vinha o pior, decorrido o prazo de permanência, nem o dinheiro, nem as tábuas, nem os tijolos, só o nada. Todos sabiam que a favela não era o paraíso, mas ninguém queria sair. Ali perto estava o trabalho, a sobrevivência de todos. O que faríamos em lugares tão distantes para onde estávamos sendo obrigados a ir? Havia famílias que moravam ali há anos, meio século até, ou mais. O que seria a lei usucapião? (EVARISTO, 2013, p. 102).

Os discursos que envolvem o modelo de progresso imposto pela lógica capitalista em geral ignoram as realidades locais, as subjetividades e, se preciso, a lei. Constroem uma narrativa segundo a qual, em nome de um bem maior, é inevitável avançar com projetos que, na verdade, privilegiam interesses econômicos de grupos dominantes que concentram ainda mais poder. Nessa lógica, embora casos de remoção compulsória venham sendo observados em diferentes cidades brasileiras desde o início do século XX, quando o processo de urbanização do Rio de Janeiro foi implementado na tentativa de transformar a então capital do país em uma cidade europeia, a lógica subjacente às violências perpetradas nessas remoções dificilmente é revelada. Para escondê-la, caracterizam-se espaços de periferia como lugares impróprios, carentes e ansiosos por sentimentos humanitários e tratam seus moradores como invasores perigosos, que ameaçam tanto o lugar em que moram quanto o centro civilizado.

Essa caracterização serve para moldar um imaginário preconceituoso que, além de servir como argumento para aqueles que querem se distinguir e se afastar dos espaços periféricos, muitas vezes influencia o pensamento dos próprios grupos subalternos. Assim, pelas restrições de acesso a repertórios distintos para pensar a si mesmos e o espaço em que vivem, utilizam a própria linguagem que os discrimina nos sentidos que atribuem ao mundo.

Nessa rede de significados, a oferta de uma quantia simbólica de dinheiro ou de poucos materiais de construção torna-se então um favor, uma benesse. A favela, espaço onde pessoas se locomovem, moram e estabelecem laços afetivos, em nome de interesses econômicos, deixa de ter então caráter público e coletivo e pessoas são obrigadas a deixar a própria casa, a história e a própria identidade, constituída na relação com o espaço. Como afirma Maria-Nova, apesar de a favela não ser o paraíso, “ninguém queria sair. Ali perto

estava o trabalho, a sobrevivência de todos”; e a remoção compulsória desse espaço prova o desrespeito a uma série de direitos: o direito à moradia, ao transporte, ao trabalho. Nancy, personagem de *A cidade é uma só?*, também trata desse aspecto em um de seus depoimentos no filme.

O lugar que a gente morava era rota de voos nacionais e internacionais. Essa foi uma das grandes preocupações de tirar a invasão de lá. Porque as autoridades passavam e via aquela coisa feia, né. Um monte de pobre amontoado. Então ele, o governador, resolveu criar a Campanha de Erradicação de Invasões. Isso já em 69, né? E dali foi muito rápido. A remoção das pessoas de lá foi muito rápida. Na década de 70 organizou tudo e em 71 a gente já tava chegando em Ceilândia. [...] Não era retirar, era expulsar. Porque não tinha uma conversa prévia, não tinha uma reunião pra explicar, não tinha nada disso.

Por revelarem a perspectiva dessas violências pelo lugar de enunciação das vítimas, cabe pensar a arte como dispositivo para acessar essas narrativas de pertencimento, rever o passado e presentificar questões que não podem ser esquecidas. Pela memória, assim, entender a perpetuação de movimentos coloniais que atuam na experiência urbana, ocultando na retórica da modernidade práticas econômicas que consideram vidas humanas dispensáveis.

Nessa direção, construído principalmente pela perspectiva daqueles que nele habitam, o espaço ocupa papel central na relação com a memória coletiva. O tema da memória foi introduzido nas ciências sociais na década de 1950, com a publicação por Maurice Halbwachs do livro *A memória coletiva* (1990). O sociólogo francês introduziu também a categoria *memória coletiva*, segundo a qual o fenômeno de recordação e localização das lembranças não pode ser analisado sem considerar os contextos sociais que atuam como base na reconstrução da memória.

Dessa forma, as memórias de um sujeito, por não serem exclusivamente suas, extrapolam a dimensão individual. Para Halbwachs, a memória individual pode, “para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela” (HALBWACHS, 1990, p. 53).

Outras contribuições decorrem dessa concepção, como a diferenciação entre memória histórica e memória coletiva. Esta, como corrente de pensamento contínuo e nada artificial, retém “do passado o que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 1990, p. 81). Diverge, portanto, da memória histórica, que busca produzir imagens unitárias do processo histórico, marcando-o com a descontinuidade que é própria da história, “que se coloca fora dos grupos e acima deles, não vacila em introduzir na

corrente dos fatos divisões simples e cujo lugar está fixado de uma vez por todas” (HALBWACHS, 1950, p. 82).

Além disso, reconhecendo que o homem, por viver no espaço, é naturalmente geométrico, Halbwachs aborda a relação entre memória e espaço demonstrando que um grupo social, inserido em um espaço, molda-o conforme concepções e valores próprios.

Em todas as ações do grupo podem se traduzir em aspectos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos espaciais. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade (HALBWACHS, 2013, p. 133).

A relação entre espaço e memória é explorada também em “A cidade como autobiografia” (2019), texto de Leonor Arfuch publicado no livro *Literatura e cidades* (2019), organizado por Regina Dalcastagnè e Gislene Barral. A autora analisa como nos apropriamos do espaço compartilhado e destaca que, em geral, a biografia é considerada em um eixo temporal que “como qualquer inscrição na memória – também é inseparável da dimensão espacial, do entorno, do lugar, do cenário em que esses eventos ocorrem” (ARFUCH, 2019, p. 13).

Dessa forma, motivada em entender o que a memória remove do esquecimento, Arfuch, com base em Paul Ricoeur, afirma que o ato de lembrar exige lembrar uma imagem, com uma condição: não há imagem sem contexto espacial. Na cidade, a todo tempo, a memória nos confronta. Assim,

entre a memória histórica, distante, de fatos e lugares que talvez não conheçamos, e a memória biográfica, familiar, que investe afetivamente objetos e momentos, há outras memórias de passados recentes, que insistem dolorosamente na consciência coletiva. Memórias ligadas a eventos traumáticos, cujas âncoras físicas, materiais, também acontecem diante dos transeuntes não tão desavisados: vestígios, inscrições, placas, azulejos, museus, monumentos, memoriais. Marcas urbanas que apontam sofrimentos e destinos trágicos, feridas de guerra, xenofobia, injustiça e perseguição (ARFUCH, 2019, p. 23).

Embora considere que a crescente segregação espacial estabelece cada vez mais fronteiras internas, Leonor Arfuch aborda a cidade contemporânea como ponto de encontro de diferentes pontos de vista e conhecimentos. Essa convicção também inspira este estudo na compreensão das representações da experiência urbana e da maneira como estas podem contribuir para reverter ideologias que mantêm vivas narrativas históricas oficiais, revelando hierarquias, opressões e privilégios. Essa intenção ganha ainda mais fôlego se considerado o fato de que a história do Brasil omite que a sociedade foi construída com base em processos

que incluíram diferentes episódios de violência e políticas de repressão diretamente relacionados com temas, modos de produção, circulação e leitura da literatura.

Na busca de contribuir para esse debate, a proposta é aprofundar, neste ponto, a análise de *A cidade é uma só?* – obra que dialoga com *Becos da memória* na medida em que são dispositivos para explorar o mundo e interferir nele a partir das possibilidades que tornam visíveis. Ao resgatarem o passado de duas comunidades, removidas em um processo de desterritorialização cujos traumas até hoje são sentidos, essas obras permitem analisar a colonialidade que ainda persiste, alimentada pela institucionalização e naturalização da opressão.

Por essa razão, a memória, vetor para a leitura crítica deste capítulo, tem sido tomada como meio de construção identitária e como elemento de coesão de grupos minoritários capaz de influenciar um projeto coletivo de releitura do passado, mediante a disputa da memória controlada pelo aparato estatal. Essa intenção de leitura se justifica pelo fato de que a complexidade das questões que envolvem a memória aumenta à medida que diferentes discursos a respeito de um mesmo evento são construídos. Isso demonstra a sua importância na articulação de eventos traumáticos do passado com a visão do presente, o que enseja a se projetar em direção a um futuro mais justo e menos desigual.

2.6 PERSONAGEM CEILÂNDIA: NARRATIVA, PERTENCIMENTO E DISPUTA PELO ESPAÇO

A cidade é uma só? é o quarto filme do ceilandense Adirley Queirós. Dono de uma trajetória peculiar, o diretor, que foi jogador de futebol profissional, estreou no cinema com a produção *Rap, o canto da Ceilândia* (2005)³⁷, seu trabalho de conclusão do curso de cinema da Universidade de Brasília. A entrada tardia no universo acadêmico, depois de rápidas passagens pelos cursos de matemática e de ciência política, foi inicialmente uma forma de buscar reconhecimento social e diversão. O próprio Adirley relata isso em entrevista à Revista *Negativo*.

³⁷ Os outros filmes de Adirley Queirós são *Fora de campo* (2009), *Dias de Greve* (2012), *A cidade é uma só?* (2012), *Branco sai, preto fica* (2014), *Meu nome é Maninho* (2014), *Era uma vez Brasília* (2017) e *Fragmentos de 2016 em dois episódios* (2018).

Querida entrar na Comunicação porque não tinha a mínima noção do que era um curso de cinema, mas como cinema tinha uma nota de corte mais baixa... E também tinha a coisa do *status*, porque na Ceilândia não tinha muitos universitários. Existia, claro, mas não era muito comum. A gente tinha um amigo que estudava, o Cadeco: era o cabeção da rua, um geniozinho. A gente ficava uns 30 caras na esquina, conversando, jogando bola, e um dia a polícia chegou dando bacu; aí o Cadeco puxou a carteirinha da UnB, o cara olhou, UnB e tal, e falou: “Você não precisa não, você pode ficar para cá.” Aí a gente pensou: “Cara, essa carteirinha é ouro”. Imagina, num grupo de 30 – foi genial! Então, fiquei com a obsessão de ter uma carteirinha dessas. Minha história com a UnB passa por aí: eu queria essa carteirinha, ter gente para conversar, namorar... (QUEIROZ, 2013, p. 19).

Esse dado biográfico, se comparado à temática que perpassa a filmografia de Adirley Queirós – a cidade como espaço de disputa – demonstra como a noção de pertencimento e as experiências locais se articulam ao interesse do artista pelo espaço que habita e no qual produz sua obra. Em outro trecho da entrevista, Adirley aborda essa articulação ao comentar as estratégias que adotou para transitar no ambiente elitista da universidade. Uma delas foi a criação de um *fake*, um trabalho a respeito de uma rádio comunitária de ex-presidiários.

Eu criei uma espécie de palestra: falava que era importante os bandidos terem uma rádio, da importância disso para um Estado democrático de direito, dizia que eles precisavam se resguardar em relação à violência da polícia... E por aí vai. E na Comunicação isso gerou uma briga. Porque os meninos eram moralistas. Menino de 17 anos é moralista, né? Eles falavam: “Como você pode defender a criminalidade?” Como nessa época eu falava muito da Ceilândia, comecei a pesquisar, a redescobrir a história da cidade... Porque o que eu sabia disso vinha da experiência de conversar com um e com outro. Na universidade saquei que isso era um trunfo: uma forma de ser deslocado mas, ao mesmo tempo, ter poder. Tem que ter uma narrativa, né? Se você tem uma narrativa, você é forte. Então eu criei um “personagem Ceilândia”: o cara que falava sobre Ceilândia, que não tinha obrigação com ninguém, que falava um monte de besteira, mas também um cara tipo “pé no chão”, no sentido de ser alguém que conhecia a história da cidade (QUEIROZ, 2013, p. 21).

Essas características – a relação entre território e identidade e a maneira como ela se projeta no imaginário da população – também são marcas da filmografia de Queirós que já aparecem em *Rap, o canto da Ceilândia*. O filme conta a história da primeira geração do rap na cidade e a maneira como, apesar do legado para gerações seguintes, seus integrantes, contemporâneos do diretor, acabaram tendo uma trajetória peculiar: figuras centrais no cenário da arte na periferia, mas sem trabalho, sem dinheiro, sem emprego. Trata-se de uma história que, por evocar o meio de onde saiu, não pode ser contada sem uma profunda conexão com o espaço, revelado pelo olhar daqueles que viviam (e vivem) o cotidiano da cidade.

Em um primeiro momento, essa condição parece limitadora, mas, na verdade, configura o elo com traços de todas as periferias brasileiras. Essa conjunção de histórias exige uma outra forma de fazer cinema, cuja proposta de engajamento político é construída de

forma coletiva e dialógica, transformando pessoas reais, personagens do cotidiano, em ficção, uma criação pensada na periferia com a capacidade de promover diferentes transformações.

Neste ponto, vale destacar as ideias de Arjun Appadurai, antropólogo indiano, que, em *The capacity to aspire: culture and the terms of recognition* (2004), discute a importância da cultura para a redução da pobreza. O antropólogo cria o conceito de “capacidade de aspiração”, uma capacidade cultural que poderia proporcionar, especialmente à população pobre, recursos para contestar e alterar as condições da própria pobreza.

Em geral, definições de cultura abrangem fundamentos como criatividade, valores humanos, organização social, herança, monumentos e expressões. Por esse ângulo, a cultura é vista como uma questão de passado, costumes e tradições. O desenvolvimento, por sua vez, é compreendido como uma questão de planos, esperanças e metas. Dessa maneira, a economia tornou-se a ciência conectada ao futuro; enquanto a cultura, ao passado. Nessa forma de pensar, ambas estariam em campos opostos, já que a tradição se opõe à novidade.

Com base nisso, questiona-se equivocadamente a cultura, acusando-a, por exemplo, de ser empecilho para a dinâmica futura de mudanças econômicas. De fato, embora não o ignorem, a maioria das abordagens de cultura negligenciam o futuro ao elegerem normas, crenças e valores como centrais em seus projetos, o que permite a predominância do passado como senso de cultura. O que Appadurai propõe é a elaboração das normas para o futuro como uma capacidade cultural, que tem implicações para a pobreza e para o desenvolvimento.

Para tanto, o autor não considera a população pobre apenas como portadores da pobreza, mas sim como um grupo, definido por medidas oficiais, consciente da própria condição, que alimenta uma relação ambivalente com as normas dominantes das sociedades em que vivem. Mesmo quando não são explicitamente hostis, frequentemente manifestam ironia, distância e cinismo em relação a elas. Esse senso de ironia permite manterem alguma dignidade nas piores condições de opressão e desigualdade e constituem uma reação a normas e crenças que apoiam diretamente sua própria degradação. A ironia configura, dessa forma, uma defesa, já que a adesão a essas normas amplia a desigualdade e aprofunda a falta de acesso a bens e serviços.

É preciso, então, fortalecer a capacidade de a população pobre exercer a voz, debater, contestar e se opor. Isso, além de fazer parte de um processo de inclusão e oferecer condições de participação na democracia, é também a única forma de alterar os termos de reconhecimento em qualquer regime cultural específico. Essa voz deve ser expressa em termos de ações e performances que tenham força cultural local para, com isso, ter ressonância, mobilizar adeptos e capturar o espaço público de debate. Segundo Appadurai,

para ter efeito, a voz “deve envolver questões sociais, políticas e econômicas em termos de ideologias, doutrinas e normas amplamente compartilhadas e admissíveis, mesmo pelos ricos e poderosos”³⁸ (APPADURAI, 2006, p. 66).

Essas formulações são eficientes para a compreensão das operações estéticas, ideológicas e políticas que marcam a produção de Adirley Queirós, uma forma de cinema que, dada a sua origem, contrapõe-se à ideia de periferia como o lugar físico da subalternidade. Por isso, a análise do filme *A cidade é uma só?* buscará entender como a vinculação de questões estéticas e políticas contemporâneas no resgate da memória a partir de imagens de arquivos, acontecimentos e depoimentos fazem surgir diferentes perspectivas dos fatos. Antes, porém, é preciso entender como o cinema de Adirley Queirós dialoga e provoca rupturas com toda uma filmografia³⁹ que tem Brasília por tema.

2.7 “OS NOSSOS BRAÇOS FOI QUE TEVE QUE DERRUBAR ESSA MATA”: REPRESENTAÇÃO E ENFRENTAMENTO

Durante a construção de Brasília, uma série de documentários foi produzida com o propósito de registrar a memória daquele momento e realizar, juntamente com a mídia impressa oficial da época, a propaganda da capital. Uma estratégia que pode ser entendida a partir do pensamento de Giorgio Agamben, que, em *O que é dispositivo?* (2009), explica que a rede que se estabelece entre elementos heterogêneos, como discursos, instituições, edifícios, medidas de segurança e proposições filosóficas, tem função estratégica nas relações, nos mecanismos e nos jogos de poder. Esse conceito coopera para o entendimento dos sentidos gerados pelo momento histórico da construção de Brasília, na qual o discurso foi um dos dispositivos responsáveis por alimentar o imaginário que sustenta a narrativa oficial da cidade como marco de uma nova era, a ruptura do país com o atraso da mentalidade colonial.

Nesse contexto, o cinema documental ocupou papel de destaque ao exaltar Brasília como símbolo desse novo Brasil, evidenciando toda a ansiedade do momento por progresso.

³⁸ Texto original em inglês: “it must engage social, political, and economic issues in terms of ideologies, doctrines, and norms which are widely shared and credible, even by the rich and powerful”.

³⁹ Entre esses filmes estão: *As primeiras imagens de Brasília* (Jean Manzon, 1956), *Brasília: planejamento urbano* (Fernando Campos, 1964), *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966), *Brasília: contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), *Brasília* (Governo Federal, 1973), *Brasília segundo Feldman* (Vladimir Carvalho, 1979) e *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1991), *Brasília: projeto capital* (Frederico Schmidt, 2010) e a série *Mil dias: a saga da construção de Brasília* (History Channel, 2018).

É o caso do documentário *As primeiras imagens de Brasília* (1956), de Jean Manzon, que apresenta a construção da cidade, na época com cerca de 10 mil habitantes, como um modelo para o mundo. Em tom elogioso a Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, destaca o potencial econômico das obras no Planalto Central, de onde decorrerá todo o desenvolvimento da região. Os operários, vindos principalmente do Norte e do Nordeste, são apresentados como “os pioneiros da grande migração do futuro”, destacando que “a história não registrou outra marcha da conquista tão bem recebida”.

A mística da cidade-conceito, construída como fato único no contexto urbano nacional, aponta o caráter das representações geradas por esse discurso que presume uma falsa harmonia, uma cidade isenta de segregação e discriminação. A construção desse discurso tem propósito claro, como explica, em *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), Lilia Schwarcz, para quem o papel da história oficial é estratégico ao engrandecer certos eventos e minimizar problemas do passado que ainda repercutem no presente. Isso autoriza/restringe interpretações em favor de versões únicas com o intuito de “criar um passado mítico, perdido no tempo, repleto de harmonia, mas também construído na base da naturalização de estruturas de mando e obediência” (SCHWARCZ, 2019, p. 21).

Para a autora, esse modelo, que tem muito de imaginário e projetivo, fundamenta teorias do senso comum em quatro pressupostos falaciosos: “a ideia de um país harmônico e sem conflitos”; “a aversão do brasileiro à hierarquia”, reagindo às adversidades sempre com informalidade e igualdade; “a democracia plena”, em que inexistem ódios raciais, de religião e de gênero; e “a natureza tão especial que assegura ao brasileiro viver em um paraíso” – daí, por exemplo, o imaginário de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é um paraíso. Dessa maneira, criam a representação de um país coeso e pacífico, base de um projeto de nação, que, assim realizado, apresenta algumas assimetrias, entre elas a exclusão das periferias.

Isso porque os planos de urbanização, realizados sob o discurso do desenvolvimento, ocultam preconceitos e violências, estabelecidos a partir de marcadores sociais de diferença, como origem, raça, orientação sexual e classe. Mobilizados para analisar o surgimento da estrutura social brasileira, esses pressupostos atuaram para ocultar a maneira como aqueles que, pelo olhar do poder hegemônico, representavam uma ameaça ao ideário modernista foram erradicados. Para isso, utilizaram a estratificação, negaram direitos fundamentais e reconhecimento social, promoveram remoções compulsórias de famílias de trabalhadores, todas estratégias ignoradas no filme de Jean Manzon, que contribui para que a utopia modernista se materializasse apenas no plano discursivo.

É nessa mesma chave que se pode analisar o documentário *Brasília: planejamento urbano* (1964), de Fernando Campos. Produzido com base em relatório de Lúcio Costa, o filme ressalta, entre outros aspectos, como a aplicação de princípios da técnica rodoviária à técnica urbanística, com a supressão de cruzamentos, permitiu que a cidade resolvesse os problemas de circulação comuns às outras cidades. Detalha ainda a praticidade com que endereços podem ser localizados, apresentando a disposição dos prédios residenciais, comerciais e oficiais. Na abertura, uma declaração, carregada de significados, ganha relevância. O narrador anuncia que Brasília se trata “de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar e dele toma posse. Dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”.

Ao afirmar a construção da cidade “como gesto ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”, percebe-se como o projeto estava envolvido pela lógica conservadora que desde sempre impera no pensamento brasileiro e é responsável por consequências como a precarização do trabalho, o genocídio da população negra, o feminicídio e a LGBTfobia, por exemplo. Novamente o pensamento de Lilia Schwarcz, no já referido *Sobre o autoritarismo brasileiro*, coopera para o entendimento das consequências dessa lógica para a estrutura social brasileira e também para a construção da capital.

Segundo a historiadora, a paisagem colonial foi tomada pela concentração de terras e renda, corrupção e enraizamento de práticas patrimonialistas, “privando os setores mais vulneráveis de nossa sociedade de benefícios que o setor público deveria proporcionar com maior equanimidade” (SCHWARCZ, 2019, p. 127). Assim, apesar do entusiasmo desenvolvimentista, as marcas de dominação/colonização instauraram contradições que precisam ser expostas. Realizações estéticas têm esse potencial na medida em que podem recompor os significados atribuídos às práticas sociais, apresentando, por meio de processos de ficcionalização e de reconstrução crítica da memória, como narrativas geradas pelo ponto de vista dos representantes do Estado podem configurar dispositivos políticos comprometidos com ideologias dominantes. Estabelece-se assim uma disputa narrativa, uma luta pela memória que coloca em debate um fundamento central para as relações entre cultura e política: a representação, instrumento que, na linguagem artística, pode atuar tanto para legitimar iniquidades quanto para reduzi-las, contribuindo para a desconstrução de um imaginário repleto de estereótipos.

Basta ver, para isso, como *Brasília – contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, representa a cidade em uma outra direção. Narrado por Ferreira

Gullar, com trilha sonora interpretada por Maria Bethânia e roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luís Saia, o documentário contrapõe o urbanismo e a monumentalidade da arquitetura, geradores de uma pretensa qualidade de vida, a imagens que demonstram as crises pelas quais a ideia de um Brasil livre de explorações econômicas e desigualdade social passava, mesmo em meio ao sonho desenvolvimentista. Um exemplo é o deslocamento das imagens externas das superquadras, filmadas como “o reino da vida familiar confortável”, para as imagens de uma reunião na Universidade de Brasília. Projetada para ser inovação no ensino superior brasileiro, a instituição enfrentou, em 1965, durante a ditadura militar, um período crítico, quando centenas de docentes, em reação a demissões arbitrárias e a instabilidade daquele momento político, deixaram a Universidade. Esta cena, em que a implantação de um modelo pedagógico tradicionalista é apontada como solução para a crise que se instaurou, demonstra como o filme retrata as distorções da cidade em construção.

Além disso, como acentua a música *Viramundo*, composta para documentário homônimo de 1965, o filme se distancia das imagens do Plano Piloto e se aproxima das periferias. Assim, no lugar de servidores de classe média, operários revelam, em entrevistas, uma Brasília que, como outras cidades, invisibiliza os mais vulneráveis e reproduz um país onde uma minoria concentra renda. A força de uma dessas entrevistas expõe esse problema brasileiro. Diante de seu barraco de madeira, uma candanga resgata suas memórias.

Teve pessoas, da pouca coisa que tinha como pobre, de eles chegarem aqui metendo aquele caminhão que chama-se basculante e quando chegava aqui eles viravam assim o basculante, eu acho que até criança que tivesse dentro era despejada. Despejava tudo, era madeira, com os móveis, com tudo. Pessoas que ficou com as coisas tudo escangalhada. Os nossos braços foi que teve que derrubar essa mata. Fizemos fogo. Fazia fogueiras aqui para poder conseguir armar um barraco, ficou pessoas aqui no relento, uma época fria, que morreu crianças aqui de frio e morreu adulto também.

Essa é a prova de que, para manter o discurso desenvolvimentista, a cidade modernizou o modelo escravizante, que, apoiado em construções ideológicas e discursivas, excluiu seus construtores e continua a marginalizar seus descendentes. É também a prova de que é possível, pela memória, ressignificar esse passado, frequentemente retratado como uma harmonia forjada. Por isso, a relevância de obras que se contrapõem à narrativa desenvolvimentista, como é também *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), do cineasta Vladimir Carvalho.

O filme, vencedor na 23^a edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, levou quase duas décadas para ser concluído. O ponto central é o resgate da memória da chacina conhecida como massacre da Pacheco Fernandes, ocorrida no alojamento de uma construtora

em fevereiro de 1959. Motivados pela péssima qualidade da comida servida, operários se revoltaram e a Guarda Especial de Brasília (GEB), força policial criada para manter a ordem na Capital, foi acionada. Na ação, muitos operários foram assassinados. Apesar de os dados oficiais apontarem 48 feridos e um morto, testemunhas afirmam que dezenas de pessoas foram assassinadas e que os corpos desapareceram. Por isso, para evitar alterações no “ritmo de Brasília”, o massacre foi ignorado na época, mas permaneceu nas lembranças dos candangos.

Além da busca por essa memória, Vladimir Carvalho mostra também a vida e o desejo de operários nordestinos de pertencerem à cidade. Inácio Sertanejo da Silva, morador de uma ocupação feita por barracos de madeira e pilhas de lixo, expressa bem isso: “Eu me sinto hoje dentro de Brasília, tenho prazer, tenho felicidade, pra mim e pra minha família e pra minha residência. De quem já fui eu, a situação que eu vivia, hoje dentro de Brasília eu tô tranquilo”.

Chama a atenção como o depoimento do trabalhador contrasta com a clara situação de pobreza e abandono em que vive. Essa desconexão entre a realidade de exclusão e a sensação de pertencimento é uma das formas de violência que *Conterrâneos velhos de guerra* expressa. Há outras ainda, verdadeiros episódios de limpeza social e perversidade: a pandemia de meningite que atinge principalmente a população periférica na década de 1970, a remoção das favelas onde moravam os candangos. A este respeito, o próprio Vladimir Carvalho declara em *Pedras na lua e pelejas no Planalto* (2008):

Em 1986, conseguimos captar a dramaticidade de uma operação policial para erradicar a invasão da Superquadra 110 Norte, no Plano Piloto. Tropas e tratores investiam contra os barracos, ao mesmo tempo que helicópteros voavam baixo para levantar poeira e inviabilizar qualquer forma de resistência. Pedi ao câmara Waldir de Pina que filmasse de qualquer maneira, mesmo sem conseguir botar o olho no visor em meio às nuvens de pó. A cena era revoltante e fazia chorar. Em mim, despertava certas ilações: quem era capaz de perpetrar aquela barbaridade, deixando as famílias ao relento, também seria capaz de fazer vista grossa para um massacre como o de 1959 (CARVALHO, 2008, p. 224).

O documentário retrata ainda o surgimento de movimentos de resistência, apesar de todo o contexto de violência. Nas palavras de Carvalho, “num jogo dialético, enquanto eles construía a cidade, esta os construía como cidadãos” (CARVALHO, 2008, p. 224). Além do primeiro sindicato da construção civil em Brasília, criado após o massacre da Pacheco Fernandes, o movimento dos Incansáveis Moradores da Ceilândia comprova isso. A organização questionou na justiça o governo por não cumprir a resolução, por ele mesmo proposta, que estabelecia valores e prazos de pagamentos dos lotes cedidos aos candangos.

Até aqui, a filmografia analisada pode ser dividida em dois grupos. Em um deles, estão *As primeiras imagens de Brasília* (1956) e *Brasília: planejamento urbano* (1969),

ambos exemplares que exaltam a construção de Brasília, a postura e a coragem de seus idealizadores. No outro, *Brasília – contradições de uma cidade nova* (1967) e *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), documentários que interferem nesse imaginário ao abrirem espaço para a narrativa da violência estatal que dispõe de sujeitos, agindo sobre seus corpos. A importância de compreendê-los está no fato de que é preciso enfatizar como, nesses produtos culturais, as formas de representação se articulam com as formas de poder em busca de construir conjuntos de significados nas narrativas.

No primeiro grupo, observa-se a construção de uma narrativa épica, oficial, a partir de uma visão elitista, hegemônica, limitada por rígidas estruturas dominantes de forma e de linguagem, próprias da ideia clássica de documentário, a serviço da produção de imagens que serviram a uma representação estreita de Brasília, do papel que ela ocupava no cenário nacional e de quem poderia nela morar. Crucial para o controle ideológico das relações sociais estabelecidas na cidade e dos discursos que as envolveu, a representação nesse caso é modelada por uma perspectiva específica: o ponto de vista dos donos do poder.

Já o segundo grupo oferece uma outra experiência, um outro lugar para a compreensão das imagens que produzem. Apesar de serem, de certa forma, tributários de uma tradição acadêmica e intelectual, os filmes deslocam representações ao não se constituírem totalmente como um espetáculo composto por quem assiste de forma distante a uma experiência. Nota-se, por exemplo, o deslocamento de estereótipos, uma forma específica de representação, ao se registrar a capacidade de moradores de periferia de compreenderem os efeitos das ações desses mesmos poderosos⁴⁰.

A produção de Adirley Queirós estabelece com todas essas obras uma relação de intertextualidade, seja por recuperar em seus filmes a temática delas, seja por se servir do cinema documental como forma de expressão. No entanto, é preciso demonstrar como Queirós radicaliza a experiência fílmica crítica ao projeto de Brasília em diferentes frentes. Não só por se diferenciar, quanto à origem social, dos diretores da filmografia analisada, mas principalmente pela noção de pertencimento, reiterada pelas experiências de viver na periferia e de produzir a partir dela.

Ao construir uma narrativa ficcional que parte de Ceilândia, constituindo esse espaço de forma multifacetada e multidimensional, Queirós imbuí os corpos, os mesmos que foram excluídas da Brasília central, da possibilidade de agência, numa representação ativa que

⁴⁰ Esse aspecto será retomado no capítulo 4 para discutir como, além de toda uma filmografia, o Estado investiu na construção de um acervo de imagens e discursos para alimentar a narrativa de que modernidade e progresso a respeito da construção de Brasília.

constitui maneira peculiar de transitar entre o real e o fictício, o cinema documental e a ficção, realizando produções estéticas de grande relevância política.

2.8 “A GENTE NÃO OUVIU A HISTÓRIA, A GENTE ESTÁ NA HISTÓRIA”: AUTORREPRESENTAÇÃO E LUTA POR RECONHECIMENTO

A cidade é uma só? aborda uma delicada questão a ser resolvida em Brasília. A segregação territorial que cinde a cidade está nos documentos oficiais, nas imagens de publicidade, nas políticas públicas, na gestão do Estado, nos discursos e, sobretudo, no cotidiano de moradoras e moradores das periferias. A Brasília oficial não considera as cidades-satélites, como eram chamadas as Regiões Administrativas. Até mesmo essa renomeação, ocorrida em 1988, pode ser interpretada como mais uma imposição do Estado para disfarçar uma realidade cuja reorganização supõe discutir verdadeiramente a questão territorial em intersecção com formas de opressão centradas em marcadores de gênero, raça e classe.

Nessa reorganização, a ficção ocupa papel relevante na medida em que expressa, em linguagem artística, a vivência nas/das periferias, o que pressupõe um debate crucial para entender a arte como campo político de enfrentamento: a origem e a perspectiva social de quem se expressa, assim como a linguagem utilizada, são determinantes para os sentidos atribuídos aos textos na leitura. Em outras palavras, quem fala? De onde fala? Como fala? As respostas a essas questões estão relacionadas à legitimidade do discurso tanto em termos simbólicos como epistemológicos⁴¹.

Por esse motivo, o título desta seção tomou um trecho da entrevista⁴² do ceilandense Adirley Queirós, roteirista e diretor de *A cidade é uma só?*, gravada em setembro de 2015 no Itaú Cultural em São Paulo. Nela, Adirley trata do desejo de contar a história de Ceilândia, cidade onde mora, e as motivações para a produção cinematográfica.

⁴¹ A respeito da legitimidade do discurso, da representação dos diferentes grupos sociais e do espaço que grupos marginalizados ocupam na literatura, ver “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea” (2002), artigo de Regina Dalcastagnè.

⁴² Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iQB_zwLUXLQ. Acesso em: 04 jul. 2020.

Me interessava esse lugar do real: as pessoas são assim, a cidade é assim. Rapidamente caiu por terra isso para mim. O que me motiva depois: por que essas pessoas têm que falar assim? Por que a gente tem de ter, no cinema, os personagens de periferia (...) enquadrados numa gramática como exemplo? [...]. O cinema brasileiro é assim e eu também me incluo nisso. A gente fala da periferia, fala do lugar do pobre, mas o lugar do pobre dentro de uma certa classe, é um lugar de classe o cinema [...]. A gente aborda o personagem, a fotografia está lá, o som está lá, uma certa sensibilidade está lá, mas o personagem não tem uma liberdade gramatical. Ele fala para nós ouvirmos. Ele fala como a gente fala [...]. Começou a me interessar o seguinte: e se o personagem quebrasse uma linha gramatical no corpo dele. O corpo dele começasse a quebrar essa gramática. No segundo momento, o que me motiva é contar histórias da cidade, em que a gente é herói. Sempre me motivou fazer filme de herói.

Alguns pontos dessa entrevista vão ao encontro dos interesses desta pesquisa. Um deles é a abordagem do mecanismo que permite ao artista transpor um dado da realidade para o universo ficcional. Outro é a reflexão a respeito das formas de fazer cinema e a importância da autorrepresentação, o que inclui a contestação dos moldes e dos pressupostos dos quais a crítica se serve para, com frequência, negar literariedade e reconhecimento estético a realizações que surgem da conexão com as experiências do cotidiano das periferias. Considerando o potencial crítico e o alcance político dessas realizações, essa negação constitui uma verdadeira reação conservadora que dialoga com a noção de controle do imaginário. Segundo Luiz Costa Lima, em *Frestas: a teorização em um país periférico* (2000), esse controle é

um mecanismo que tem por meta neutralizar o questionamento mais sério do *status quo*, enquanto, ao mesmo tempo, admite certa tolerância para assuntos que operem dentro de limites aceitáveis. O questionamento rechaçado ou tolerado, repita-se, não precisa ser de ordem político-econômica ou ético-religiosa senão que também – em muitos casos exclusivamente – dos valores então julgados artísticos (LIMA, 2000, p. 161).

Esse conceito, elaborado por Costa Lima para pensar o papel da representação, pode ser aqui alargado para analisar as literaturas de periferias, justamente por ser esse um dos mecanismos utilizados para questionar o valor estético de suas produções artísticas, desviando a atenção para o sujeito das produções periféricas em detrimento dos próprios objetos culturais, tidos como limitadas representações miméticas, testemunhos da realidade social ou meros retratos locais. Para se distanciar dessa restrita perspectiva, é preciso frisar, como aponta Adirley em sua entrevista, que a transformação de episódios da vida cotidiana em narrativas artísticas é fruto de complexas operações, levadas a efeito pela mediação da palavra.

Entre essas operações está o exercício de criação. Este, na medida em que conforma um esforço para pensar os produtos culturais, contribui para romper a ideia de que o centro é o único lugar legítimo de formulação. Essa atitude afirma-se como uma maneira de

descolonização do pensamento, já que teorizar sobre forma e linguagem dos produtos artísticos é também um modo de afirmar a autonomia da cultura de periferia, que pode ser entendida em constante tensão com a arte canônica, mas não como derivada e dependente dela. Em decorrência disso, tensionam-se classificações, que, como constructos sociais, históricos e culturais, atuam na configuração de identidades e hierarquizações sociais, atribuindo a categorias como autor(a), leitor(a), diretor(a), roteirista e/ou ator/atriz outras conjugações, como fica claro em outro trecho da entrevista de Adirley:

Eu proponho para ele um personagem. Nessa proposta, eu tenho uma linha construída. Eu queria que o personagem passasse em algum lugar, que vai acontecer isso e aquilo, um roteiro clássico [...]. E depois de dois meses a gente conversa [...] Ele diz:
 – Adirley, eu pensei no filme assim: meu personagem podia voar. A gente quer voar. A gente quer que o personagem voe. Sou cadeirante e não quero mais ficar na cadeira. Não é cinema? Cinema é para voar. [...] O método é nesse sentido: com pessoas que eu conheço, com atores que eu conheço, pessoas incríveis. E a gente vai jogando com eles esse jogo. [...] E quase todos os meus filmes são de editais. Eu escrevo lá tudo que precisa, o que eles querem, o que é necessário. Eu tenho apoio da pesquisa. A gente se debruça com ela cinco ou seis anos. [...] Nós temos a pesquisa, mas temos nosso corpo. *A gente não ouviu a história, a gente está na história.*

Quem se autodefine e planeja um personagem juntamente com Adirley Queirós no depoimento é o também morador de Ceilândia Marquim da Tropa. O *rapper* atuou já no primeiro filme do diretor, *Rap: o canto da Ceilândia*, e também participa de *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica*. No jogo de criação apresentado, ator e diretor negociam a construção de um filme. Isso, além de demonstrar como o processo de pesquisa e preparação das obras é também uma reflexão sobre o próprio cinema, é decisivo em termos de produção de arte de periferia, já que permite a inclusão na obra da perspectiva de quem, tradicionalmente, é retratado como objeto por outros olhares, o que provoca deslocamentos nas políticas de representação e proporciona visibilidade.

Nesse arranjo, a voz e o corpo são recursos de expressão centrais. Apenas falar e/ou aparecer em narrativas produzidas em moldes pré-determinados, retratados por um olhar tido como universal – masculino, branco, cis-heteronormativo, elitista, eurocêntrico – não são ações suficientes para representar a diversidade e a pluralidade de pontos de vista. É preciso mais: criar, elaborar, articular, sonhar, expressar-se por meio dos sons, da entonação e do léxico próprio, a partir de uma visada periférica e também política. Assim, desse lugar, produzir narrativas que estetizam referências e experiências de grupos sociais subalternizados e historicamente ignorados pela arte canônica brasileira, cujos limites têm sido construídos

pelo apagamento de índices relevantes para a compreensão do funcionamento social brasileiro, como os já aqui referidos marcadores de classe, gênero e raça.

Por isso, a autorrepresentação e a participação de sujeitos subalternizados na concepção de objetos culturais afirmam-se como ato de confronto das estruturas de poder, sejam elas discursivas, ideológicas, estéticas, políticas ou epistemológicas. A ideia de liberdade, contida no que Adirley chamou “quebra de uma linha gramatical” e na percepção de que “cinema é para voar”, é responsável por disparar um mecanismo que permite a ficcionalização de pessoas e de fatos do mundo real, possibilitando que a periferia possa se autorrepresentar, de forma transgressora e emancipatória, por meio de criações artísticas que transfiguram a realidade e interferem em imaginários que por vezes circunscrevem possibilidades identitárias.

É essa ideia de liberdade que, no processo mimético, dispara a imaginação e propicia a construção de novos sentidos, o que pode ser pensado na perspectiva do que Walter D. Mignolo, em *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2002), denominou pensamento liminar: uma máquina para a descolonização intelectual, política e econômica que promove fissuras no imaginário do sistema colonial moderno. Isso motiva a autorrepresentação de moradores de periferia como heróis e a transformação de uma limitação física em uma força que possibilita, por exemplo, voar. Além disso esse processo participa da construção de uma ideia imagética que apresenta a periferia como lugar dinâmico, plural, diverso, político, olhar capaz de se contrapor às maneiras exóticas ou essencialistas que marcam as formas hegemônicas de representação da periferia.

Da mesma forma, também a partir das vivências periféricas, pensar teorias e operadores analíticos que possam dar conta dessa forma e dessa linguagem, cooperando para a ruptura da ideia de que o estado de pobreza impede a reflexão crítica e que realizações estéticas oriundas das margens estariam limitadas a um retrato piedoso da ausência, da precariedade, da falta. Para reverter esse imaginário, a autorrepresentação é potente, pois, como afirma Appadurai, consegue captar o debate público em produções voltadas para a reflexão da própria periferia e para a elaboração de outros repertórios.

Por todas essas razões, a entrevista de Adirley contribui para a análise crítica dos procedimentos narrativos e das operações que *A cidade é uma só?* realiza, tanto em termos de estrutura e linguagem quanto das implicações da autorrepresentação no contexto de lutas por reconhecimento de grupos sociais apagados pela história oficial. Daí a relevância do filme, que, ao disputar a memória de Brasília, coopera para o entendimento de como essa história

utilizou diferentes estratégias de dominação – a linguagem, a pobreza, as imagens, o pensamento colonial – para manter as periferias alijadas dos processos políticos.

Nessa disputa, quatro personagens conduzem a narrativa fílmica, que pode ser lida em duas vias – a documental e a ficcional. A via documental é sustentada por Nancy. Moradora da vila do IAPI, uma das favelas removidas para a Ceilândia, a personagem resgata a história do *jingle* cantado por ela e por outras crianças em uma campanha publicitária institucional, utilizada para fundamentar a narrativa de poder que naturalizou uma série de violências no vocabulário que envolve a história da cidade.

Vamos sair da invasão
A cidade é uma só
Você que tem um bom lugar pra morar
Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar
Para que possamos dizer juntos
A cidade é uma só!

Apesar da aparência de solidariedade que emerge na sonoridade do texto, a palavra “invasão”, lida no contexto histórico que envolveu a construção da capital, denota o caráter arbitrário das remoções, a rejeição da classe trabalhadora pela classe dominante e a maneira como a fruição da cidade envolve um nítido recorte de classe, vigente até hoje. Embora não correspondesse à realidade, a condição de invasor, argumento utilizado por autoridades na época, legitimou as ações que visaram erradicar a presença de sujeitos pobres e indesejáveis na área nobre da cidade.

Além do marcador de classe, esse processo de exclusão está diretamente relacionado a outra forma de opressão, o racismo. Guilherme Oliveira Lemos, no artigo “De Soweto à Ceilândia: siglas de segregação racial” (2017), amparado nas ideias de James Holston, em *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia* (2010), demonstra a distinção de sentidos entre os termos “pioneiro” e “candango”. Este designa trabalhador braçal, não escolarizado e pobre; aquele, funcionário de estado, escolarizado, com remuneração e condições dignas de permanência na cidade. Uma diferenciação aparentemente centrada em uma questão de classe, mas que oculta um componente racial, que se revela na etimologia da palavra.

Como explica Lemos, a palavra “candango”, originada de *kandongo*, da língua kimbundu, falada pelos Mbundu no sudoeste da Angola, era usada para se referir a portugueses como “pequenos”, “desprezíveis”, “vis”. Em seguida, variações da palavra vão designar depreciativamente o que vem de fora numa relação do interior/litoral. Assim, “se para os *mbundu* os *kandongo* eram os portugueses, que vieram do mar causando destruição,

aqui, desse lado, os candangos eram o resultado de negras e negros africanos transformados em mercadoria, atravessados no oceano e vendidos nos portos” (LEMOS, 2017, p. 9).

É por esse motivo que a memória dos fatos e acontecimentos da construção de Brasília envolve a discussão da questão territorial necessariamente em relação com marcadores de diferença de classe e raça. Ignorar a articulação entre essas formas de opressão limitaria a compreensão da complexidade de uma realidade social⁴³ que marca a cidade. O discurso de que “a cidade é uma só”, criado por uma elite para o estabelecimento de fronteiras, serviu (e continua a servir) a dois propósitos claros, no contexto da Campanha de Erradicação das Invasões: negligenciar a história, seguindo a mesma linha argumentativa de unidade e de democracia plena adotada em âmbito nacional, construindo uma espécie de memória absoluta que contribuiu para impedir a participação política da periferia; e agir para realocar e sujeitar corpos periféricos negros, limitando experiências, invisibilizando lutas por igualdade de direitos e oportunidades. Por isso, ao transformar um trecho do *jingle* em questionamento, *A cidade é uma só?* confronta a narrativa oficial, demonstrando que não há essa memória absoluta. O testemunho de Nancy comprova essa afirmação:

As crianças na época foram usadas para fazer uma campanha, para ajudar o governo a fazer uma campanha. E as crianças nem sabiam de nada. Talvez os pais também não soubessem porque as crianças estavam sendo usadas. Poderiam ter pego um coral de adultos, o Estado poderia ter gravado uma música no estúdio bem bonita para passar no rádio, na televisão e tal, mas pegaram as crianças da Escolinha do Zaru, que era no centro da vila do IAPI. [...] Mas eu não sabia, eu não tinha noção do que era essa coisa do *jingle* com a campanha de erradicação, essa junção. Eu que participei da campanha no coral, cantando, eu não tinha noção do nome, do porquê do nome.

Para resgatar essa memória, Nancy investiga arquivos públicos, em busca de fotos e registros institucionais das remoções que levaram à construção de Ceilândia. Embora reconheça os caminhões utilizados nas remoções, os registros cotidianos das vivências na vila do IAPI, a personagem, mais do que reconstruir detalhes, busca a força e a influência desses arquivos sobre o curso, muitas vezes paradoxal, da história, demonstrando como o resgate do passado pode questionar o tempo presente.

⁴³ Como afirmam Biroli e Miguel (2015), além de classe, gênero e raça, outros marcadores, como sexualidade, deficiência física e localização geográfica, são relevantes para analisar a posição social dos diferentes grupos de pessoas. No caso de *A cidade é uma só?*, a discussão do direito ao território aparece em clara intersecção com a questão de classe, o que não impede que análises contemplem outras formas de opressão. O mesmo se pode dizer de *Becos da memória*, em que, além da nítida intersecção entre marcadores de gênero, raça, classe, é possível analisá-lo com base em outras variáveis, como a questão geracional. Os autores destacam a interseccionalidade como “estratégia analítica, com maior atenção aos ‘enquadramentos interseccionais’ e a sua capacidade de produzir novas formas de conhecimento sobre o mundo social” (BIROLI; MIGUEL, 2015, p. 19).

Figura 5 - Nancy, em visita ao Arquivo Público do Distrito Federal⁴⁴.



Dessa maneira, a impossibilidade de Nancy reconhecer nas fotografias os moradores da Vila do IAPI é também uma forma de demonstrar como eles foram esquecidos/apagados da história. Daí o potencial estético das memórias e dos arquivos, que permitem à personagem Nancy se tornar diretora, em *A cidade é uma só?*, de uma encenação do coral de que fez parte. A preparação dessa encenação oferece, por um lado, a dimensão do que significou utilizar crianças para a promoção de uma ação elitista e excludente e, por outro, como essa violência persiste.

Neste ponto, vale citar *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), obra em que Aleida Assman destaca como a abordagem do tema da memória, na perspectiva dos estudos culturais, exige considerar os meios culturais e técnicos da memória. Amparada nos teóricos semióticos russos Iuri Lotman e Boris Uspenski, que definiram cultura como “memória da coletividade que não se pode legar como herança” (ASSMAN, 2011, p. 23), a estudiosa afirma que

esse tipo de memória não dá prosseguimento sozinha a si mesma, sempre precisa ser renegociada, estabelecida e mediada uma vez mais, readquirida. Indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas, e organizam suas memórias com o auxílio de meios de armazenamento externos e práticas culturais. Sem estes não é possível construir uma memória que transponha gerações e épocas – o que significa também que a constituição da memória se modifica juntamente com o estado oscilante de desenvolvimento dessas mídias. As mídias tecnológicas compreendem sistemas de escrita – no sentido mais amplo do termo – que, desde o século XIX, não conservam somente material linguístico, mas também imagens e, adicionalmente, a partir do século XX, vozes e sons (ASSMAN, 2011, p. 23).

Está aqui um dos potenciais políticos de *A cidade é uma só?*. Ao se apropriar de materiais como recortes de jornais, reportagens da época e documentários, o filme se contrapõe à parcialidade de interpretações que, promovidas pelos construtores e intérpretes da Brasília-oficial, foram sedimentadas tanto para moradores do Plano Piloto como de Ceilândia.

⁴⁴ Outro procedimento frequente neste trabalho é a utilização de frames extraídos dos próprios filmes *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica*, que, constituem, desse modo, as fontes das figuras.

Assim, pelo resgate de imagens, vozes e sons, o filme constrói dissensos e ajuda a compreender o que há para além dos sentidos forjados pela verdade oficial e das fronteiras impostas pelas narrativas de sobrevivência que prevalecem quando se trata de periferias. Isso significa compreender a dimensão subjetiva, a vida interior construída nas relações que se estabelecem em âmbito familiar e social, o espaço como entrecruzamento de discursos e trajetórias, a consciência de que, em interação, é possível transformar a própria subjetividade e a cidade em que se vive.

A via ficcional, por sua vez, é sustentada por Dildu, uma figura que, invisibilizada no Plano Piloto, onde trabalha como servente de limpeza, pensa a situação da periferia e de todos que, como ele, não foram incorporados à cidade que construíram. Em uma das cenas, na qual Dildu dorme no ônibus durante o percurso entre Plano Piloto e Ceilândia, pode-se observar uma operação de montagem⁴⁵ que, ao articular som e imagem, sobrepõe realidades distintas e provoca o espectador, que ouve o som do filme *As primeiras imagens de Brasília*, de Jean Mazon, no qual o narrador, referindo-se à capital, afirma: “Os longos caminhos da nova civilização brasileira: Brasília a irradiar-se para o norte, para o centro, para o sul”.

Figura 6 - Dildu, a caminho da Ceilândia.



Os elementos que compõem essa cena, na tela, são repletos de significados e devem ser entendidos em correlação. Primeiramente, o cotidiano de um corpo periférico que experimenta as faces interdependentes de uma cidade, estabelecidas em uma relação hierárquica a partir de um centro, constituído como eixo hegemônico, e a periferia, subalternizada. A expressão “longos caminhos da nova civilização” reforça esse entendimento e oferece outras compreensões: remete tanto à distância entre Ceilândia e Plano Piloto quanto ao alcance de um ideal de civilização que deve ser entendido de acordo com a lógica evolucionista que pauta a própria história brasileira.

⁴⁵ O conceito de “montagem” é apontado por Victor Ribeiro Guimarães como central para a análise de obras filmicas, já que “reúne, sob o mesmo conceito, duas operações distintas e complementares. De um lado, montar é determinar a duração de um plano, operando um duplo corte – que estabelece seu início e seu fim. De outro, é associar, combinar os planos entre si, organizá-los segundo um princípio qualquer”. Para aprofundar o debate crítico a respeito do conceito, ver *A intermitência política do documentário: figurações do hip hop no cinema brasileiro contemporâneo* (2013).

Segundo essa lógica, tal ideal tem sempre o mesmo itinerário, do arcaico/primitivo para um lugar desenvolvido/civilizado, movimento que expõe as contradições e as fraturas de nossa sociedade na medida em que apaga pessoas, culturas, lugares e conhecimentos em nome de um ideal que tem a Europa e os Estados Unidos como paradigma. A imagem solitária e noturna de Dildu contrasta com o caráter épico da narração e coloca uma questão: que civilização é essa que desconhece e nega a identidade de parte de seu povo?

A ficcionalização e a elaboração narrativa de *A cidade é uma só?* transforma esse corpo periférico, assujeitado e hierarquizado, em agência; e a reação se dá pela ação política, na candidatura de Dildu a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN). Com propostas que visavam à reparação pelos danos históricos causados pelo processo compulsório de remoção, a candidatura coloca a cidade como espaço de disputa política e levanta o debate a respeito do acesso de grupos marginalizados a posições de poder e de tomada de decisão.

Há, ainda, Zé Antonio, cunhado de Dildu e participante ativo da campanha eleitoral. Com papel central na obra desde a cena inicial do filme, o personagem é um ponto de contato imediato com quem vive a realidade da periferia por movimentar reflexões a respeito da ocupação de terra e do direito à cidade no Distrito Federal hoje, temáticas diretamente associadas ao histórico de segregação socioespacial e à força do capital e da especulação imobiliária⁴⁶ na produção dos espaços de Ceilândia, o que resultou no surgimento das cidades do Pôr-do-Sol e do Sol Nascente.

Como um paralelo à própria história de exclusão que marca a relação entre Ceilândia e Plano Piloto, essas cidades recebem os descendentes diretos dos construtores de Brasília, aqueles que, em função do poder do mercado imobiliário, da falta de recursos e da pouca oferta de políticas públicas de acesso à moradia, acabam não tendo condições de comprar imóvel próprio em Ceilândia. Dessa forma, o modelo de exclusão que marcou a Campanha de Erradicação de Invasões é atualizado.

Com o peso de ocuparem uma das maiores favelas da América Latina, moradores do Pôr-do-Sol e do Sol Nascente revivem hoje o estigma de morarem em um espaço marcado pela violência sistêmica do Estado, que renova suas práticas coloniais. Por isso, a compra de lotes irregulares, a autoconstrução de casas, a realização de melhorias na infraestrutura da cidade por iniciativa da própria comunidade são formas de insurgência e de enfrentamento

⁴⁶ A respeito das relações entre o mercado imobiliário, o Estado e o ser social, além das consequências da fragmentação socioespacial a partir de investimentos do âmbito público-privado, ver Alves (2018), Diniz (2018), Mesquita (2018) e Ribeiro (2018).

decolonial a essa violência⁴⁷. A temática da comercialização de ilegal de terras fica evidente em diversas cenas, que ensejaram diferentes soluções visuais no filme. Entre elas, uma em que, após distribuírem panfletos de campanha na rodoviária do Plano Piloto, Dildu e Zé Antonio caminham pela paisagem seca da Esplanada dos Ministérios.

DILDU: Canseira! Hoje é canseira! Hoje o mocotó engrossa. Tô cansado. Sabe o que é bom? Fixar uma plaquinha sua aqui!

ZÉ ANTONIO: Eu podia botar uma placa minha aqui para vender esse terrenão.

DILDU: Que alma viva vamos topar pra falar de minha campanha aqui, cunhado? Vamos, ao menos, arranjar um lugar pra tomar um negócio aqui!

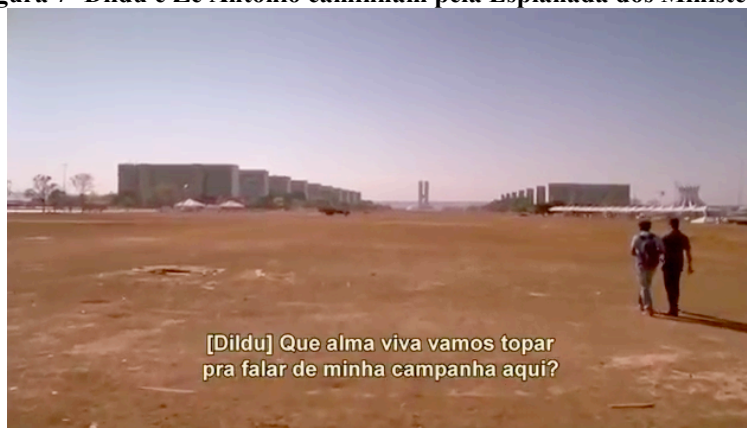
ZÉ ANTONIO: Aqui não tem não. Isso aqui é longe demais.

DILDU: Aquilo é um forno de biscoito? É um pão de queijo rachado? Que disgrama é isso? Cunhado, você não pode ver essa terra espaçosa aqui que você vai querer vender.

ZÉ ANTONIO: Eu vendo mesmo. Boto uma placa aqui: “Zé Antonio”.

Novamente, as distâncias entre centro e periferia e o desconhecimento dos símbolos da capital são indícios do longo caminho que a democracia brasileira ainda precisar percorrer para se realizar efetivamente. Referir-se às cúpulas do Congresso Nacional como “forno de biscoito” e “pão de queijo rachado”, assim como desejar “vender esse terrenão” da Esplanada dos Ministérios, são comprovações disso, ao mesmo tempo em que revelam uma crítica irônica a uma forma de poder e uma política institucional que, na prática, excluem a possibilidade de cidadãos e cidadãs ocuparem todos os espaços da cidade.

Figura 7- Dildu e Zé Antonio caminham pela Esplanada dos Ministérios.



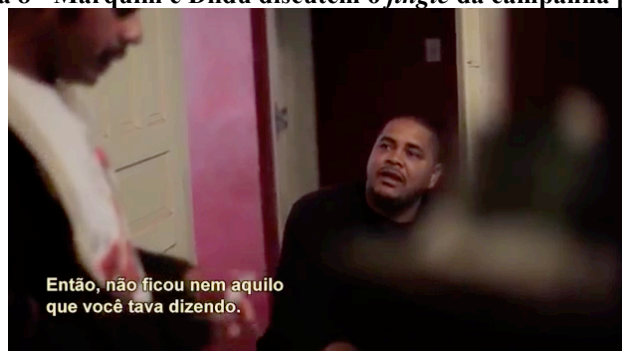
⁴⁷ Para entender como a população de Ceilândia continua a enfrentar problemas relacionados a infraestrutura, habitação e meio ambiente, vale assistir ao documentário *O sol nasceu para todos* (2016). Pensado e idealizado por um grupo de moradores da cidade do Sol Nascente, o filme, patrocinado pela embaixada da Suíça, pretende ser um contradiscurso ao estigma que recai sobre a cidade, narrando a trajetória de lutas de moradores e moradoras em busca de moradia e do direito à cidade. Neste aspecto, também ganha destaque a perspectiva narrativa construída pela autorrepresentação como forma de reverter a maneira piedosa, distante e estereotipada pela qual a periferia é retratada. Por isso, de acordo com Davidson Pereira, diretor do filme, a proposta era ressaltar aspectos positivos da cidade a partir de uma série de entrevistas realizadas com moradores da região, com destaque para a trajetória do *rapper* Dialeto Certo, para quem a mudança para o Sol Nascente era a possibilidade de construir a casa própria.

A isso Milton Santos chama “cidadania mutilada”. No livro *Espaço cidadão* (2007), o geógrafo demonstra como a atividade econômica e a herança social, ao distribuírem desigualmente no espaço, tornam inválidas para a maioria das pessoas noções como “rede urbana” e “sistema de cidades”, “pois o seu acesso efetivo aos bens e serviços distribuídos conforme a hierarquia urbana depende do seu lugar socioeconômico e também do seu lugar geográfico” (SANTOS, 2007, p. 11).

Nesse sentido, pela figura do grileiro e pela consciência de que a “atividade econômica e a herança social” impedem que todos possam usufruir da cidade, é possível afirmar como a aquisição de um lote no Pôr-do-Sol ou no Sol Nascente⁴⁸ é, além de uma busca por moradia e por participação política, uma forma de resistência, que passa também por uma disputa discursiva: como compraram o próprio lote, moradores rechaçam o estigma de invasores e as consequências dele para a vida social.

Há, ainda, o *rapper* Marquim da Tropa. Além de ser o responsável por criar o *jingle* da campanha eleitoral e de acompanhar Dildu em reuniões para a discussão de propostas para o mandato, Marquim também é uma das ligações do filme com o *rap*, expressão cultural que, como forma de protesto profundamente identificada com as questões sociais e raciais da periferia, ajudou a transformar a Ceilândia em espaço de resistência desde a década de 1980⁴⁹.

Figura 8 - Marquim e Dildu discutem o *jingle* da campanha política.



Por esses personagens é que se estabelece a ligação concreta e peculiar entre *A cidade é um só?*, a Ceilândia, o público e o sentido de se produzir arte na periferia. Seja em busca da própria história, do desejo de ser político, de lucrar com a venda de lotes ou de produzir

⁴⁸ O processo de urbanização dessas cidades seguiu caminho distinto ao de Ceilândia. As áreas em que estão localizadas as cidades de Pôr-do-Sol ou Sol Nascente eram rurais e, no início da década de 1990, começaram a ser fracionadas e vendidas. Em 2008, foram consideradas setores habitacionais e, em 2019, as cidades passaram a compor 32ª região administrativa do Distrito Federal.

⁴⁹ Ceilândia ocupa lugar relevante no cenário do *rap* com grupos de projeção nacional, entre eles Tropa de Elite, Câmbio Negro, Cirurgia Moral, Álibi e Viela 17. A esse respeito e com relação à importância dessas expressões culturais para a história do Distrito Federal, ver o artigo “O rap da Ceilândia”, de Elane Ribeiro Peixoto, Janaina Lopes Pereira Peres, Marina Oliveira Vaz Batista e Alana Silva Waldvogel. Disponível em: http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%206/ST%206.2/ST%206.2-02.pdf. Acesso em: 18 jul. 2020.

cultura, Nancy, Dildu, Zé Antonio e Marquim da Tropa sustentam o enredo do filme, criado em conexão com diferentes momentos da cidade. O envolvimento desses personagens com o resgate do passado, com a reflexão a respeito do presente e com as projeções para um futuro menos desigual diz respeito à periferia, mas também dialoga diretamente com o centro, na medida em que expõe as fraturas de um processo histórico que persiste no processo de territorialização.

Apresentar a estrutura narrativa de *A cidade é uma só?* pressupõe abordar também o caráter metalinguístico da obra. O processo de reflexão a respeito do cinema e do próprio filme fica evidente, por exemplo, na atuação do diretor Adirley Queirós, que contracena com atores, personagens da vida real que revelam estarem conscientes de que participam de uma obra de ficção. É também a metalinguagem o ponto de ligação entre a via documental e a via ficcional da obra, o que pode ser analisado no primeiro contato entre Nancy, Dildu e Adirley.

ADIRLEY: Bom dia, bom dia, bom dia, bom dia!

NANCY: É um show que vai ter da semana do folclore (falando para Dildu e Dandara).

ADIRLEY: Bom dia, Nancy!

NANCY: Bom dia, galera! Tudo bem?

ADIRLEY: Beleza! E aí? Só fazendo um cafezinho?

NANCY: Tô coando um cafezinho pra gente. Tudo bem?

ADIRLEY: Joia! E você?

NANCY: Tudo joia! Deixa eu apresentar aqui o pessoal. Esse é o Dildu, meu sobrinho.

DILDU: E aí? Bom dia!

NANCY: Dandara, a namorada dele.

DANDARA: Oi, gente!

NANCY: Acho que a Dandara vocês já conhecem, né? Ela é da rádio de Águas Lindas.

ADIRLEY: A gente conhece ela. A gente já fez inclusive esquema com ela lá.

NANCY: E esse pessoal aqui, gente, é a equipe de filmagem do filme que eu falei pra você, *A cidade é uma só?*

A cena, central para pensar as relações entre ficção e realidade na obra, permite também uma aproximação com a perspectiva teórica de Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013). Para o teórico, a oposição entre ficção e realidade, tida como um saber tácito, não é suficiente para entender o mecanismo que motiva a criação de produtos culturais a partir de dados da realidade. Por isso, propõe substituir a dupla relação entre ficção e realidade por uma tríplice, formada pelo “real”, designado pelo mundo extratextual, o “fictício”, entendido entre o percebido objetivamente e o concebido subjetivamente, e o “imaginário”, que compõe a vida sob a forma de sonhos, devaneios, alucinações e loucura. A partir dessa relação e do que chamou “ato de fingir”, Iser entende que

estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Portanto, se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido. (...) O ato de fingir realiza uma transgressão de limites diversa daquela que é possível observar com relação à realidade da vida real repetida no texto (ISER, 2013, p. 32).

Para Iser, então, a ficcionalização permite atravessar fronteiras, fugir de determinações construídas historicamente utilizando, para isso, rotas traçadas a partir das possibilidades proporcionadas pelas experiências estéticas. Por isso, a importância da cena apresentada. Apesar de não existirem, na narrativa, fatos que documentem o parentesco entre os personagens, esse laço, estabelecido ficcionalmente, funciona como uma espécie de legitimação, conferida por Nancy, uma testemunha do processo de remoção, a Dildu. A esta cabe, por meio do fictício, disputar a narrativa a respeito da construção de Brasília, ressignificar fatos do passado e reivindicar o direito à voz pela problematização dos mecanismos da política institucional.

Para demonstrar essa afirmação, é preciso analisar os desdobramentos da campanha de Dildu, que, por entender a periferia como espaço de disputa política, questiona as restrições de acesso às posições de poder e representa uma espécie de radicalidade política na busca da construção de uma verdadeira democracia.

2.9 “VAMOS DAR UM TOMBO NAS ASAS”: REPARAÇÃO E INSTITUCIONALIDADE POLÍTICA

NANCY: Olha só. Tava você lá no seu barraco tranquilamente. Ai de repente chegava uma equipe e fazia um X no seu barraco. E não tinha muita explicação, né? Você não entendia muito bem o porquê daquele X. Esse X era para indicar que o barraco já estava de fato legalizado dentro da vila do IAPI para ser transferido pra Ceilândia. Então quem tinha um X no barraco é porque tinha sido sorteado pra ir pra Ceilândia.

ADIRLEY: E tinha opção de ficar? Ou com o X na sua porta já era?

NANCY: Se tinha opção de ficar lá? Não. Não tinha opção. Eles queriam limpar o lugar. Ou era pra Ceilândia ou cada um se virava pra ir pra outro lugar. Não tinha a opção de ficar. Eles queriam o terreno, né? Queriam aquele espaço.

No cartaz de divulgação, na abertura do filme, na camiseta que Dildu usa na campanha, ganha destaque o X, cuja origem está explicada no diálogo em epígrafe, em que Nancy apresenta a Adirley a perversidade desse símbolo no contexto das remoções compulsórias implementadas por quem queria “limpar o lugar”. Esse mesmo X é retomado por Dildu, que, ao som de uma batida de rap, reúne eleitores na casa de uma moradora de Ceilândia para explicar como essa marca de assepsia foi transformada em símbolo de sua candidatura política.

Opa! Dá licença! Tô incomodando a senhora um tiquinho, mas é ligeiro. É ligeiro e não é, depende do café... A ideia do X é a ideia de que a gente tipo ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado. A gente pega a nossa história e vê como é isso para nós hoje, o que significou o X. Por exemplo, meu pai tipo ficou grilado com essa lombra do barraco e aí tipo saiu assim pra ver que barulho era aquele: “Que diabo de X é esse?” Aí o bicho sumiu que tinha esse negócio de DOPS, tá ligado? Do passado... De um lado vinha um caminhão, do outro uma tal de assistência social tipo te engabelando: “Pode ir lá pra tal da CEI que vai ser melhor para vocês. Aqui, nessa área aqui, vocês não podem ficar. Aqui tá perto da tal da Brasília, o lugar oficial”. Aquele caô da cidade pronta. Se construiu uma cidade, só que para quem ajudou a construir essa cidade e ainda ajuda a construir... Cê tá ligado que Brasília sem nois lá é um fantasma aquilo lá. Você só vê aquele cimento. Boto fê que os caras que fazem aquilo lá brincam de cimento. O cara faz um cimento tipo flutuando assim. Ele mete uma rampa assim aí tipo de baixo. Só que a cidade tipo para se a gente não estiver lá, mas só que a gente não tem valor.

De sua posição periférica, a partir das dores e dos sofrimentos que as memórias evocam, Dildu revela um olhar crítico do projeto de construção de Brasília e das relações de hierarquização e interdependência que submetem Ceilândia e seus habitantes. Essa consciência, construída coletivamente, prova o reconhecimento por esses sujeitos de como os processos de diferenciação de classe estão articulados com a segregação socioespacial. Tudo isso se transforma em ação política, materializada em propostas que envolvem desde “a indenização para os antigos moradores da vila do IAPI, Morro do Urubu, Placa das Mercedes, Curral das Éguas, que foi abortado na Ceilândia sem indenização” até a equiparação do preço das passagens no transporte público no Distrito Federal e no Entorno. Reinvidicações que unem o presente e o passado de exclusão de Ceilândia para reivindicar condições dignas. Ao gravar o *jingle* da própria campanha, com a direção de Marquim, Dildu detalha sua plataforma.

DILDU: E aí? Olha o DJ olhando. DJ tem uma cara de maestro cabulosa.

MARQUIM: Vai lá, Dildu!

DILDU: Vamos dar um tombo nas asas! Vamos obrigar que as escolas públicas...

MARQUIM: Agora não! Atenção!

DILDU: Vamos obrigar que as escolas públicas também da satélite ofereçam o curso de formação para servidor público. Chega de hereditariedade para servidor do Estado. Nós vamos botar a favela para aprender e virar classe média cabulosa também. Chega desse negócio de só um comer o pão e os outros ficarem só vendo o que a rodoviária tem. Nós vamos também fazer cinema de R\$ 1,00. Filme de amor, filme de bang-bang, filme de aventura e de caratê. Nós vamos ter também. R\$ 1,00 é a nossa comida na rodoviária. E o nosso cardápio tem de que ser cardápio digno. Vamos obrigar os hospitais a receber o pessoal do entorno sem precisar apresentar foto e endereço. A saúde tem que ser de qualidade já. E 77223 é o meu número. É Dildu! É cara nova. É de favela, hein? Como eu já disse, é Morro do Urubu! Caboclo comum, Morro do Urubu.

Formuladas a partir da falta de oportunidades, da limitação de acesso à formação educacional e à cultura, da restrição de direitos básicos, essas propostas provocam o espectador a dimensionar os impactos que a implementação delas causaria, tanto em termos sociais como em termos políticos. Nesse sentido, questionamentos lançados por Iser, ao formular sua antropologia literária, pode cooperar para entender os efeitos dessa provocação: textos ficcionados são de fato ficcionais? De que forma se relacionam com o real? Construída de outra maneira, a questão é: de que forma propostas políticas, apresentadas em um universo ficcional, colidem com os mecanismos da política institucional vigente? Mais ainda: como os diferentes estratos sociais podem reagir a essas propostas na medida em que estas movimentam os limites entre centro e periferia?

Isso porque, além da preocupação com a coletividade e com a justa reparação histórica para aqueles que foram compulsoriamente transferidos para a Ceilândia, tais medidas, como consequência de aguçada reflexão crítica, propõem mudanças estruturais que apontam na direção de um país menos desigual e mais democrático. Tratam, na verdade, de um redirecionamento do ideal, de raízes coloniais, que marcou a construção de Brasília, já que ultrapassam as fronteiras impostas pelo seu desenvolvimentismo seletivo e preenchem lacunas históricas deixadas pelo apagamento e pela negação de parcelas da população.

Pensando por esse ângulo, é possível enxergar as origens de muitos dos problemas econômicos e sociais que atingem a periferia. Impedir, por exemplo, o acesso à educação e à cultura é uma forma de manter privilégios, pois ampliar a formação e a qualificação implica aumentar também o espectro da população com acesso a postos de trabalho. É justamente esse o limite imposto pelo modelo de crescimento econômico e de produção das cidades, reforçado pelo capitalismo desenhado no Brasil, a ser ainda questionado. Se, por um lado, essa análise demonstra a força do fictício como dispositivo que permite, pela leitura, acessar imaginários capazes de reconfigurar a realidade, o que coloca em evidência a importância da cultura de periferia, por outro, aponta para o fato de produções periféricas serem por vezes deslegitimadas.

Em *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2001), obra relevante para entender o espaço como elemento primordial da vida social, econômica e política, Milton Santos destaca como a tirania do dinheiro associada à tirania da informação aceleram os processos hegemônicos, que, legitimados pelo pensamento único, são capazes de deglutir os demais processos, tornando-os, passiva ou ativamente, também hegemônicos. É neste contexto que o geógrafo destaca o papel da cultura popular, que, na qualidade de discurso dos “de baixo”, faz frente à cultura de massa, apesar da falta de acesso a meios materiais.

Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade (SANTOS, 2001, p. 144).

A cidade é uma só? pode ser entendido como essa expressão dos “de baixo” com todo o potencial para “deformar”. É preciso então compreender como o filme utiliza essa força, por meio da “política territorializada” de que trata Milton Santos, para questionar os mecanismos da política institucional. Nesse sentido, vale destacar que a postura política do filme não deriva de um simples espelhamento de temas e questões políticas já constituídos, ou da apresentação de uma denúncia social, mas sim da elaboração de intervenções, construídas com as possibilidades do cinema, para enfrentar a realidade do universo da política e modelos hegemônicos de representação.

É dessa atitude que decorrem múltiplas possibilidades de experiências para o espectador, que, na escritura fílmica, engendrada por essa postura política, depara-se com novas conformações para corpos de sujeitos periféricos, com outras perspectivas e formas de ocupação dos espaços por esses corpos e de como estabelecem relações afetivas e simbólicas com a periferia, com vocabulário e dicção peculiares.

Assim, ao transformarem o veículo⁵⁰ utilizado para visitar lotes irregulares à venda em carro de som para divulgação da campanha nas ruas de Ceilândia, Dildu e Zé Antonio criticam os meandros da política partidária que impedem a participação de candidatas e candidatos em suas restritas estruturas, seja pela dificuldade de acessar os recursos públicos destinados para o financiamento das campanhas, seja pela falta de investimento simbólico ou

⁵⁰ O carro, um velho Santana, também é essencial em *Branco sai, preto fica* e se transforma em peça-chave para a formulação de uma ideia que perpassa os dois filmes: a potência criativa a partir da precariedade e a problematização do avanço tecnológico, aspecto que será retomado no próximo capítulo.

de validação das propostas defendidas por grupos minoritários⁵¹. Além disso, acabam também por interpelar os espectadores, problematizando a experiência deles em relação aos discursos a que são constantemente expostos, dando visibilidade a lutas sociais que obrigam cada um a pensar a própria relação que estabelece com o modelo “centro/periferia”.

Tô ligado que você levanta cedo pra ir pro Plano. Ei! Você que é morador ou que tá trabalhando no bloco, que faz faxina, que trabalha como diarista. Ai! Eu tô ligado! É 2 por 48, é 2 por 36. Uma cabeça tá lá e a outra tá aqui, olhando os meninos aqui. Os meninos têm que ficar só, porque você tem de trabalhar no Plano. (...) O jogo é bruto. A campanha tá humilde! Ai! Fechou! Pode comparar as propostas. Vamos dar um tombo nas Asas. Moradia popular no Setor Noroeste de Brasília! Nós também quer morar em Brasília, hein?

Além da aguçada capacidade de diagnóstico e de compreensão das formas de reprodução da opressão, a campanha de Dildu pode ser compreendida como uma maneira de tensionar as estruturas políticas na medida em que critica frontalmente as dificuldades de se participar do jogo político sem recursos financeiros: em meio à campanha, o carro de som quebra e Dildu precisa empurrá-lo.

Eh, disgrama! PCN tem que sentir na pele. Não sei como aqueles candidatos conseguem ir naqueles caminhões barulhentos, soltando foguetes. Nenhum foguete pra mim empurrando esse carro eu não tenho. Eh, PCN, menino! Essa porra era bateria ou gasolina?

Essas são algumas das dificuldades que a candidatura de Dildu enfrenta para continuar a chamar a atenção dos moradores para a situação estrutural da pobreza que atinge as diferentes dimensões da vida de quem habita a periferia são inúmeras. Por isso, as cenas seguintes são de grande impacto. Em meio a uma carreta que promovia a campanha de Dilma Rousseff à presidência da República, Dildu caminha, tendo sua candidatura ignorada.

Nesse sentido, a carreta configura-se ainda como uma violência, principalmente se considerado o fato de que a plataforma política de Dildu é também uma reivindicação do pleno direito à cidade, com demandas por habitação, equipamentos culturais, participação política e democratização da gestão da cidade. Implementá-las depende da construção de uma visão mais aglutinadora que, em uma perspectiva coletiva, seja capaz de superar opressões, perspectiva que ainda precisa ser debatida e deve ser implementada inclusive nos setores mais progressistas da sociedade e no campo político dos partidos de esquerda.

⁵¹ Exemplo disso são as chamadas candidaturas-laranja, utilizadas por diversos partidos para burlar a lei que obriga o cumprimento do percentual mínimo de 30% de candidaturas de cada sexo. A prática impede que candidatas recebam financiamento das organizações partidárias ou qualquer recurso de campanha e que sejam lançadas apenas para garantir a competição dos homens nas eleições. Pode-se citar ainda o fato de que, só nas eleições de 2020, passou a valer a determinação de que a divisão dos fundos com recursos públicos para as campanhas e o tempo de TV sejam proporcionais também aos critérios de raça de candidatos.

Figura 9 - Sequência de imagens de Dildu diante da carreata.



Dessa forma, diante da impossibilidade de se construir essa visão, Dildu se apresenta como alternativa radical. Vai pela Ceilândia, cantando o refrão do rap *Dia de visita*, do grupo paulista Realidade Cruel (“Ô mano da quebrada, dá um abraço bem forte nas crianças”) e um trecho de *Dando trabalho para os anjos*, música do ceilandense DJ Jamaica (“Nove da manhã o maior calor/Não sou bandido, para de me olhar seu doutor/A desconfiança chama a atenção de outras pessoas/ Minha ideia eu valorizo/ Não sou à toa”).

Figura 10 - Dildu caminha em um campo de futebol da Ceilândia. Ao fundo, anúncio demonstrando a atualidade da questão territorial na cidade.



Assim, em nome de seu projeto, Dildu segue, sozinho, a realizar a própria campanha. Na tela, os planos abertos e vazios, embora reforcem essa solidão, constroem um conjunto de imagens que, no contexto da luta por transformação social, fazem frente às atuais configurações de poder.

Figura 11 - Dildu colocando panfletos de campanha nas caixas de correio das casas de Ceilândia.



E, além disso, colocam uma questão: a utopia de construir um outro mundo, em que as relações não estejam baseadas na subjugação do outro e na monetarização dos direitos, é possível? É possível também apostar na ideia de reparação histórica no contexto de identidades ignoradas e mutiladas? Respostas para essas questões exigem enfrentar as complexidades do Estado brasileiro, cuja atuação, voltada para a classe dominante, para as grandes corporações e para os interesses privados, especializou-se em criar tecnologias de exclusão para moradores de periferia.

CAPÍTULO 3 – DISTOPIA, CONTROLE SOCIAL E GUETIFICAÇÃO

Até aqui, esta tese discutiu como a articulação de tecnologias implementadas pelo colonialismo, como violência, racismo e segregação, tem, ao longo do tempo, pautado a produção dos espaços urbanos no Brasil, atingindo grupos sociais específicos, como a população negra e periférica, e inspirado um conjunto de produções estéticas. À luz dessa discussão e enfatizando a primazia do estudo do texto literário, buscou também, pela análise de *Becos da memória* e *A cidade é uma só?*, pensar as literaturas de periferias como uma formulação contra-hegemônica e insurgente, com potencial para convidar leitoras e leitores a deslocarem suas perspectivas, seja na direção de problematizar questões da vida concreta, seja no sentido de radicalizar o direito de ler e produzir arte, compreendendo a literatura em relação com outras linguagens e expandindo o que se entende por campo literário.

Nesse sentido, algumas linhas de reflexão foram traçadas. Uma delas demonstra o compromisso de realizações estéticas oriundas das periferias com a luta por reconhecimento, travada por sujeitos/grupos que, tratados como refugio pelo projeto modernizador, encontram na autorrepresentação, pensada aqui como conceito e também como método, formas de apresentar novas perspectivas em relação às produções artísticas e aos universos que delas emergem. Uma outra linha diz respeito à desnaturalização das diversas violências a que esses sujeitos/grupos são submetidos, o que inclui desde o apagamento dessas produções, conhecimentos, tradições e memórias, até a criação, conforme ensina Grada Kilomba, em *Memórias da plantação* (2019), de uma divisão geográfica que, originada de uma coreografia racista, resulta em “uma membrana/fronteira entre o mundo dos superiores e o mundo dos inferiores” (KILOMBA, 2019, p. 168).

Kilomba, ao relacionar a guetificação à promoção do controle político e da exploração econômica de pessoas negras, indaga: “O que acontece quando negros e negras atravessam essa membrana e entram em espaços urbanos? (KILOMBA, 2019, p. 169). Respostas a essa provocação, no caso do Brasil, devem considerar a lógica patrimonialista que ainda hoje determina a estrutura espacial urbana e revelam práticas que, por serem próprias de um estado fascista, ainda hoje, mesmo na vigência de uma suposta ordem democrática, assombram o Brasil.

Para demonstrar isso, será retomado mais um fato invisibilizado do roteiro histórico da construção da capital. Em abril de 1964, a Prefeitura do Distrito Federal – PDF⁵², com o pretexto de “livrar Brasília do excesso de ‘mão de obra ociosa’”, implementou uma política pertencente à mesma lógica que anos depois daria origem à Campanha de Erradicação das Invasões e à cidade de Ceilândia. Matéria⁵³ publicada pelo jornal Correio Braziliense, em 15 de abril de 1964, apresentou essa política.

Figura 12 - Recorte de notícia de jornal sobre a Operação Retorno, 1964.

Novacap Iniciou a Remoção de 6 Mil Trabalhadores Para Seus Estados de Origem Dentro da “Operação Retorno”

Um total de cerca de 6 mil trabalhadores é o número de pessoas aguardando remoção para os seus Estados, de acordo com um plano elaborado pela NOVACAP, com o objetivo de livrar Brasília do excesso de “mão de obra ociosa”, que tanto prejuízo vem causando à Capital da República.

A “operação retorno” teve início ontem, às 16 horas, na subprefeitura de Taguatinga, quando em ônibus fretado pela NOVACAP, 72 trabalhadores regressaram às suas cidades de origem, no Estado de Goiás, em dois ônibus que se destinaram a Anápolis e Goiânia.

PLANO PILÓTO

Somente do Plano Piloto serão removidos cerca de dois mil trabalhadores, existindo mais quatro mil que

fazem parte das “frentes de trabalho”, em Minas e Goiás e que, uma vez fichados, também serão atendidos pela “operação retorno”. Supervisionando a operação se encontravam ontem, em Taguatinga, os srs. Silvana Banfim, da Fundação do Serviço Social, tenente Plínio Bueno Pimentel, da Secretaria de Segurança e Interior e o tenente Evanildo Pastori, do DFSP.

Segundo informou ao CB, o Gabinete de Imprensa da PDF, o embarque dos trabalhadores foi bem recebido, tendo transcorrido tudo de modo normal, inclusive com o pagamento antecipado das firmas embaixadoras, por iniciativa da nova administração da PDF. Foi enviado para a cidade baiana de Feira de Santana um inspetor do DFSP, a fim

de proceder à triagem dos elementos que retornarão à região nordestina.

EM ESTUDO A REGULAMENTAÇÃO DO COMÉRCIO

Estiveram reunidos, ontem, os superintendentes da Fazenda e da Segurança e Interior da Prefeitura do Distrito Federal, com o objetivo de discutir a elaboração do anteprojeto do decreto regulamentador do funcionamento do comércio ambulante em Brasília. Esse anteprojeto deverá ser encaminhado ao prefeito Ivan de Souza Mendes, dentro dos próximos dias, para a devida aprovação.

A reprodução desse texto permite dimensionar as injustiças que o poder dominante, em nome de uma certa concepção de bem comum, perpetrou em busca de realizar a utopia que originou a capital que deveria ser a da esperança e da integração nacional. A Operação Retorno comprova isso na medida em que pode ser entendida como uma distopia da desigualdade territorial e racial que retirou de trabalhadoras e trabalhadores que se dedicaram à construção de Brasília a possibilidade de decidir o próprio destino.

⁵² Em 1964, Brasília não tinha ainda um governo formado, por isso a existência de uma prefeitura, na época ocupada pelo tenente-coronel Ivan de Souza Mendes.

⁵³ Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional Digital (BNDigital). Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_01&pagfis=14015. Acesso em: 28 fev. 2021.

Assim, como expressão dos discursos correntes na época (e ainda hoje frequentes), a matéria pode cooperar para a realização desse diagnóstico, o que envolve a compreensão da dimensão simbólica de palavras e expressões como “remoção”, “mão de obra ociosa” e “prejuízo à capital”, todas empregadas em consonância com a desfaçatez de uma narrativa, envolta em supostos benefícios, segundo a qual a ordem de eliminação de sujeitos indesejáveis na cidade foi naturalmente aceita. Por isso, afirmações como o “embarque dos trabalhadores foi bem recebido” e “inclusive com o pagamento antecipado das firmas empreiteiras, por iniciativa da nova administração da PDF” serem relevantes para a compreensão dessa narrativa e do caráter contraditório que marcou a construção de Brasília.

Nessa direção, a hipótese de uma compreensão distópica toma ainda mais força diante da perversidade de um regime que elegeu trabalhadores e trabalhadoras como inimigos a serem eliminados do território, razão pela qual se justificaram as ações militarizadas, também ancoradas em uma linguagem que performa um conjunto de sentidos. Daí veio a ideia de “fichar” trabalhadores em uma “operação” supervisionada pela Secretaria de Segurança, com a presença de oficiais militares e o envio de inspetor para a cidade baiana de Feira de Santana “a fim de proceder à triagem *dos elementos* que retornarão à região nordestina”.

Insistir nesse entrelaçamento de códigos e sentidos é novamente afirmar o potencial de produções artísticas de, pela ficcionalização do cotidiano, pela autorrepresentação e pela construção discursiva, dotar corpos periféricos de agência, configurando-se assim um movimento político de resistência a opressões e violências causadas por disparidades políticas, econômicas e sociais. Também é, mais uma vez, considerar a necessidade de se desenvolverem aparatos críticos capazes de lidar com as especificidades dessas obras, em geral submetidas a padrões interpretativos que as ignoram ou as rebaixam à condição de produções menores.

Por essas razões é que este capítulo associará, na análise do texto da peça teatral *Namíbia, Não!*, publicado na obra *Trilogia do confinamento* (2020), do baiano Aldri Anunciação, e do filme *Branco sai, preto fica* (2015), do ceilandense Adirley Queirós, o estudo da espacialidade literária a reflexões acerca da distopia. A proposta é compreender como vivências de sujeitos/grupos periféricos, associadas às projeções que essas obras ficcionais delineiam, permitem, ao enfatizarem as relações entre presente, passado e futuro, entender os efeitos de um projeto modernizador que desumaniza pessoas em busca de controlá-las.

Namíbia, Não! conta a história de Antônio, formado em Direito e estudante de um Curso Preparatório para o Concurso para Diplomata de Melanina Acentuada do Itamaraty, e

seu primo, um boêmio estudante de Direito. Surpreendidos por uma medida provisória do Estado – que determina, como forma de reparar o erro histórico da escravização em terras brasileiras, o retorno imediato das pessoas de melanina acentuada para os países de origem –, confinados no apartamento que dividem, ao mesmo tempo em que debatem questões raciais, sociais, econômicas e históricas, avaliam as consequências da viagem de volta para a África. Por isso o título do texto: Namíbia, país de colonização alemã, para o qual André se recusa a ir, com o argumento de que teria dificuldades de comunicação na língua germânica.

Branco sai, preto fica, por sua vez, resgata a invasão criminosa de um baile *black* que ocorria no Quarentão, espaço de socialização que existia em Ceilândia, na década de 1980. O título, reprodução da ordem proferida por um policial durante a invasão, apresenta marcas da violência cometida contra a população negra periférica, representada no filme por três personagens: Sartana e DJ Marquim, vítimas que carregam no corpo marcas da invasão, e Dimas Cravalanças, um policial negro que vem do futuro para reunir provas das atrocidades dos crimes cometidos pelo Estado e pela polícia. O *leitmotiv* da narrativa é a construção, como forma de reparar a população periférica pelos crimes sofridos, de uma bomba sonora cuja potência seria capaz de fazer o Plano Piloto ouvir a Ceilândia e explodir Brasília e seus monumentos.

Em comum, essas obras apresentam um percurso estético em que universos distópicos, criados a partir do presente enunciativo das obras, figuram realidades desenhadas a partir de contradições das sociedades, marcadas por regimes políticos totalitários. Assim, projetam um futuro que antevê a implantação do medo e do terror, lançando mão de estratégias como medidas provisórias, passaportes, ações de policiamento ostensivo e toques de recolher para estabelecer fronteiras, limitar a mobilidade e controlar grupos específicos. Além disso, evidenciam a importância de medidas justas de reparação pelos prejuízos históricos causados à população negra.

Essa constatação permite afirmar, por exemplo, que para os candangos a remoção de Brasília não configurou apenas uma distante ideia distópica, mas uma realidade, que guarda conexão com o enredo de *Namíbia, Não!* e *Branco sai, preto fica*. Pela possibilidade de uma dupla ligação – com o real e com o ficcional – é que este capítulo tomou a Operação Retorno como inspiração para a análise dessas duas obras, a partir de algumas questões: como se mantém, se renovam e operam os mecanismos de confinamento e isolamento histórico e simbólico que controlam corpos negros? De que formas produções artísticas podem, no campo do imaginário, inventar um outro mundo, com diferentes concepções políticas, éticas e estéticas?

Nessa direção, a análise apontará como a univocidade e o controle eficaz da formulação das imagens e das interpretações, dados tão essenciais para a perpetuação dos sistemas de dominação social, dão lugar, no *corpus* deste estudo, a abordagens múltiplas e a procedimentos estéticos que provocam o engajamento de leitoras e leitores ao engendram formas dissensuais de estetizar a ocupação do espaço.

3.1 *NAMÍBIA, NÃO!:* RECONHECIMENTO E DESCOLONIZAÇÃO

Namíbia, Não!, primeiro texto teatral de Aldri Anunção⁵⁴, foi publicado em 2010 e, desde sua estreia nacional, em 2011, foi recebido positivamente pelo público e pela crítica, o que rendeu à obra, além de diversas menções em festivais de teatro, o Prêmio Jabuti de Literatura, em 2013⁵⁵. Em 2021, a peça foi adaptada para o cinema com o título de *Medida Provisória* e já na estreia, em festivais nos Estados Unidos e na Europa, também foi elogiada, sobretudo pela maneira com que aborda questões que envolvem identidade, democracia e legitimidade política no Brasil.

Antes, porém, de aprofundar a análise da obra em questão, convém destacar a conexão dialógica que o teatro negro brasileiro, como linguagem artística de representação e reconhecimento, estabelece com a sociedade brasileira, em especial, no que se refere às imagens cristalizadas da população negra que predominam no imaginário e na memória social coletiva. Com base nisso, será possível afirmar a filiação de *Namíbia, Não!* a uma tradição que transformou, ao longo dos anos, as possibilidades de atuação de artistas e dramaturgos negros no Brasil e também analisar as relações que a obra estabelece com as literaturas de periferias.

Em artigo intitulado “Back to the roots? *Namíbia, Não!*, de Aldri Anunção” (2014), o brasilianista Henry Thorau, professor da Universidade de Trier na Alemanha, defende que historicamente o *colonial encounter* pode ser compreendido “como uma construção de fantasias de conquista e de dominação europeias” (THORAU, 2014, p. 236). Prova disso,

⁵⁴ Aldri Anunção é ator, dramaturgo, apresentador de TV, pesquisador e coordenador do Melanina Acentuada, portal de conteúdos a respeito das dramaturgias assinadas por criadores negros contemporâneos no Brasil, uma plataforma colaborativa dedicada a apresentar a trajetória de artistas da cena teatral, palestras, leituras dramáticas e espetáculos. O endereço eletrônico do portal é <https://melaninadigital.com/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

⁵⁵ É também autor das peças *O campo de batalha* (2015), *A fantástica história de interrupção de uma guerra bem-sucedida* (2015), *A mulher do fundo do mar* (2015), *A construção* (2016), *Inventário Gusmão: crônicas de uma biografia imaginada* (2018), *Antimemórias de uma travessia interrompida* (2017), *Embarque imediato* (2019) e *Pele negra, máscaras brancas – a peça* (2019) e *De como esquecemos aquilo que somos* (2019).

segundo o estudioso, é que, no Romantismo, classes dominantes encenaram uma tentativa de fusão de etnias, pela lógica do Indianismo e pela utilização da população negra como elemento pitoresco.

Tal perspectiva reflete a posição secundária que negras e negros, ao longo de toda a historiografia literária nacional, têm ocupado⁵⁶. Thorau cita *A mulata*, de Carlos Malheiro Dias – obra em que um homem branco se autodestrói devido à dependência sexual de uma mulata –, e *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha – romance que retrata a relação entre um marinheiro negro machão e ciumento e um homem branco –, como exemplos de obras literárias que, no final do século XIX, tematizaram a figura do negro pelo prisma de “ameaça e sedução” (THORAU, 2014, p. 238). Além disso, demonstra como, no século XX, a população negra ocupou papel secundário nas discussões promovidas pelo movimento modernista e como obras – entre elas *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado – contribuíram para a construção da imagem, até hoje presente no imaginário coletivo, da mulata como símbolo sexual.

Isso também reverberou na literatura dramática, em que “o negro só aparecia esporadicamente como semiprotagonista em comédias de costume” (THORAU, 2014, p. 237). Thorau baseia-se na peça de José de Alencar, *O demônio familiar*, de 1857, para fazer essa afirmação. Ainda hoje encenada, tida como a primeira alta comédia da cena brasileira, a peça apresenta Pedro, um escravo que pretende melhorar o próprio *status* social tornando-se cocheiro. Como isso depende do casamento de Eduardo, seu patrão, com uma mulher de alto poder econômico, Pedro resolve remeter para uma senhora rica, interessada em Eduardo, as cartas de amor escritas originariamente pelo patrão para Henriqueta, a mulher amada. Descoberto o plano, por considerá-lo despreparado para assumir as próprias responsabilidades, o patrão resolve alforriar o escravo como forma de punição. Assim, para Thorau,

em papéis subalternos, e assim literalmente inofensivos, pessoas de “melanina acentuada” sempre encontraram e encontram até hoje, cinicamente, cenicamente e desumanamente, seu “lugar adequado” como “boa alma”, “boa ama” (que expressões feias!). São vítimas bem-vistas do riso de recalque de impulsos sexuais. Bem-amada e bem tolerada sempre foi a mulata como “*la serva padrona*”... Na cama e nos livros dos pais e filhos da casa grande (seja urbana ou campestre) (THORAU, 2014, p. 237).

⁵⁶ Regina Dalcastagnè, em “A personagem negra na literatura brasileira contemporânea” (2011), também aborda essa questão ao demonstrar como a ausência da população negra nos espaços de poder e produção de discurso reflete séculos de racismo estrutural. DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, v. 4 (História, teoria, polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 309-337.

Para mudar a direção desse cenário, foi decisiva, em 1944, a criação, pelo pensador Abdias do Nascimento⁵⁷, do Teatro Experimental do Negro (TEN). Para Eduardo de Assis Duarte, na obra *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), isso propiciou “a existência, nos palcos brasileiros, de um espaço criativo para o negro, excluído, à época, do meio teatral” (DUARTE, 2011, p. 418). O grupo, que revelou diversos atores e atrizes como Ruth de Souza e Grande Otelo e agregou intelectuais como Solano Trindade, não se limitou à abordagem nos palcos da temática racial, mas tratou, na verdade, de colocar em cena atores, diretores e “textos marcados por uma perspectiva comprometida com os modos de existência e com o universo cultural dos afro-brasileiros” (*Id.*, *ibid.*).

Nesse sentido, o TEN, no lugar de pintar de preto o rosto de atores brancos, como era comum na época, transformou pessoas negras comuns em atores e atrizes com grande potencial de atuação, capazes de, pelo teatro, encontrar a própria identidade e construir uma estética que afetasse a vida cotidiana. Por essa razão, Duarte chama a atenção para a dimensão revolucionária do TEN, que enfrentou a lógica eurocêntrica em nome dos valores e dos elementos do universo cultural afro-brasileiro e rompeu com a forma de teatro que deixava a população negra circunscrita a papéis de submissão.

O alcance teórico, político, estético e pedagógico dessa proposta, formulada para superar as referências do pensamento supremacista branco escravocrata, constituiu o eixo do que Abdias do Nascimento chamou de “quilombismo”, conceito baseado na consciência da necessidade de se produzirem formas de compreensão da vida e do mundo a partir das experiências/vivências negras. Assim, elementos como “corpo”, “memória”, “musicalidade”, “religiosidade” e “oralidade” são centrais tanto para o conceito quanto para as estratégias de enfrentamento do racismo, uma vez que este possui, como traço fundamental, a valorização da experiência branca e europeia como única, mantendo pessoas negras em condição de inferioridade.

Dada a sua abordagem estética, política e sociológica, *Namíbia, Não!* dialoga com essa tradição, por uma série de características: é escrita, dirigida e protagonizada por artistas

⁵⁷ A trajetória de Abdias do Nascimento demonstra que seu fazer artístico e sua produção intelectual não podem ser dissociados de sua militância política: organizou, em 1945, a Convenção Nacional do Negro e, em 1950, o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro. Em 1968, mesmo perseguido pela ditadura militar, organizou o Museu da Arte Negra. No ano seguinte, exilado nos Estados Unidos, ministrou cursos e participou de eventos a respeito da cultura negra. Com a redemocratização, de volta ao Brasil, participou da fundação do PDT, partido pelo qual se elegeu deputado federal em 1982. Criou, ainda, o IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, na PUC de São Paulo, editou a *Revista Afrodiáspora* e atuou decisivamente em fatos determinantes da história brasileira, como a criação do Movimento Negro Unificado – MNU. Vale lembrar também que, no início da década de 1990, em sua atuação parlamentar, levantou o debate a respeito de políticas afirmativas e da luta antirracista.

negros, aborda as consequências da discriminação racial e avança sobre temáticas como os desdobramentos da colonialidade no mundo não europeu⁵⁸. Assim, da mesma maneira que o TEN, aproxima a literatura dramática do cotidiano da população afro-brasileira.

Além disso, por fazer parte de um conjunto de textos que dialoga com referenciais, tradições e temáticas distintas do que normatiza valores culturais hegemônicos, *Namíbia, Não!* constitui-se como produção originária de uma condição periférica. Por isso, essa obra interessa ao escopo desta pesquisa, sobretudo pelo fato de movimentar o debate acerca das consequências de corpos negros ocuparem espaços distintos dos que são a eles destinados no condicionado imaginário social, na falsa democracia racial e na desigual estrutura social brasileira.

Essa ocupação, tanto no plano físico quanto simbólico, provoca respostas no sentido de se estabelecerem barreiras de controle. Neste ponto, vale lembrar novamente Grada Kilomba em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019). Ao tratar do longo e doloroso processo pelo qual passou para inscrever seu projeto de doutorado em uma universidade alemã, a escritora e artista, nascida em Lisboa, relata um encontro com uma das diretoras no departamento de registro da universidade:

Ela sentou na minha frente, meus documentos nas mãos e, de maneira persuasiva, perguntou-me se eu tinha certeza absoluta que queria me inscrever como candidata ao doutorado. Ela explicou que eu não precisava, e adicionou que eu deveria considerar a possibilidade de pesquisar e escrever minha tese em casa. A “casa” a que ela se referia é invocada aqui como a margem. Eu estava sendo convidada a permanecer “em casa”, “fora” das estruturas universitárias, com o *status* não oficial de pesquisadora (KILOMBA, 2019, p. 61).

O episódio relatado demonstra como a oposição entre centro e periferia é capaz de produzir e englobar distintas formas interseccionadas de violências e interdições. No caso, como explica Kilomba, diferença racial e espacial coincidem, “quando a mulher branca, habitante do centro, pede à mulher negra, que está na periferia, para não entrar, mas sim para permanecer nas margens” (KILOMBA, 2019, p. 61). Percebe-se assim como o efeito dessas intersecções são reações que buscam manter barreiras de opressão para garantir a continuidade das relações desiguais.

Moradores de periferias e minorias raciais conhecem bem como essas barreiras se materializam, ora nas dificuldades de acesso aos espaços de poder e de educação formal, como no caso da Grada Kilomba, ora na privação de direitos, nas ostensivas e arbitrarias

⁵⁸ A respeito desses desdobramentos, ver o artigo “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, de Walter D. Mignolo, tradução por Marco Oliveira, disponível em <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2021.

abordagens policiais, nas desvantagens de tratamento nas políticas de acesso à renda e à justiça, por exemplo. Se mudar esse quadro exige, por um lado, questionar a configuração socioespacial das cidades, por outro, apresenta a necessidade de se alterar também o que Jacques Rancière chamou, em *O espectador emancipado* (2012), de “coordenadas de representação”, uma vez que a lógica habitual dos objetos estéticos tem reservado um regime de invisibilidade a determinados grupos sociais e étnicos.

Namíbia, Não! provoca uma série de reflexões nessa direção, sobretudo em relação ao combate ao racismo. Segundo ensina Abdias do Nascimento, no artigo “Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões” (2004), é o racismo “que em nenhum outro aspecto da vida brasileira revela tão ostensivamente sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo, verdadeiros bastiões da discriminação racial à moda brasileira” (NASCIMENTO, 2004, p. 236). Isso resulta no escancaramento da imagem deformada que a elite eurocentrista divulga da realidade étnica brasileira, pela qual “escamoteia o trabalho e a contribuição intelectual e cultural do negro ou invoca nossas ‘origens africanas’ apenas na medida de interesses imediatos, sem entretanto modificar sua face primeiramente europeia na representação do país no mundo todo” (NASCIMENTO, 2004, p. 236).

O seguinte trecho de *Namíbia, não!*, em que se pode observar o diálogo entre André e uma socióloga, personagem responsável por orientar o retorno dos descendentes de escravizados para a África, é representativo dessa imagem deformada. Após André ser conduzido a uma delegacia, a socióloga, afirmando o caráter democrático da medida – nos moldes do que Abdias do Nascimento definiu como “discriminação racial à moda brasileira” –, oferece-lhe países africanos como opções de escolha, aconselhando-o a retornar ao país de origem de sua família.

SOCIÓLOGA (*off*): Como você não sabe de onde vieram seus tataravós? Vocês têm obrigação de saber a origem de vocês. Questão de cultura! Eu, por exemplo, meu sobrenome é Garcez. Logo, sei muito bem que meus ascendentes vieram da Espanha!

ANDRÉ: Então por que a senhora não volta pra lá? Para os seus familiares espanhóis?

SOCIÓLOGA (*off*): Porque a Medida Provisória é muito clara, meu querido! Muito clara na sua redação: “Cidadãos com traços e características que lembrem, mesmo que de longe, uma ascendência africana, a partir de hoje, 13 de maio de 2025, deverão ser capturados e deportados para os países africanos, como medida de correção do erro cometido pela então Colônia Portuguesa, e continuado pelo Império e pela República Brasileira. Erro esse que gerou quatro séculos de trabalhos gratuitos realizados por uma população injustamente transferida de suas terras de origem, para as terras brasileiras. Com o intuito de reparar esse gravíssimo erro cometido pela União, essa Medida prevê a volta desses cidadãos, e de seus descendentes, para terras africanas em caráter de urgência” (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 44).

Essa identidade eurocentrada até hoje é reivindicada para fundamentar as atitudes autoritárias da chamada elite brasileira, que sistematicamente ignora as contribuições históricas de grupos minoritários, como as populações negra e indígena, para a formação cultural brasileira, transformando-as assim em intrusas no país que ajudaram a construir. Por isso, o que se vê no trecho não é o debate a respeito de uma reparação justa, nem mesmo o reconhecimento da ancestralidade, elemento central para a cultura afro-brasileira, mas sim a exclusão definitiva da população negra, para qual funções intelectuais e científicas são sistematicamente negadas.

Namíbia, Não! também movimentava reflexões em relação às literaturas de periferias. Diferentemente dos protagonistas de *Becos da memória*, de *A cidade é uma só?* e de *Branco sai, preto fica*, por exemplo, André e Antônio possuem formação acadêmica, não habitam os subúrbios e periferias urbanas, expressam-se na norma padrão da língua portuguesa, possuem acesso a serviços de *streaming* e TV a cabo, vestem ternos e gravatas. Antônio fala alemão, estagiou na Áustria, possui plano de saúde, prepara-se para ser diplomata. O boêmio André também estudou alemão e sonha ser advogado. Todas essas características poderiam credenciá-los a participar da lógica elitista brasileira, a não ser por um fator: o racial. E, como aponta Kilomba, negros são sempre considerados “de fora”, o que impede cidadãos de melanina acentuada de alcançar o exercício pleno da cidadania ao mesmo tempo que autoriza o Estado a controlá-los.

Percebe-se aqui uma reconfiguração da noção de periferia, que não envolve somente representações relacionadas a questões sociais, mas inclui marcadores étnico-raciais. A própria expressão “melanina acentuada” demonstra isso na medida em que constitui uma apropriação irônica, por parte de um projeto hegemônico de poder que, em consonância com o que se convencionou chamar de discurso politicamente correto, funciona com o cálculo exato de impedir o efetivo debate acerca do preconceito racial e, simultaneamente, estender a possibilidade de exclusão a todas e todos “com traços e características que lembrem, mesmo que de longe, uma ascendência africana” (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 44).

Como melanina é uma proteína presente no organismo humano, determinar quem a possui de maneira acentuada é uma operação subjetiva, que, amparada na medida provisória, coloca em debate o que é ser negro na sociedade brasileira, oferecendo bases legais ao Estado brasileiro para que este decida quem pode viver no Brasil, como se pode perceber no trecho a seguir.

ANDRÉ: Isso vai ser um caos! Minha agência bancária vai ficar uma loucura sem o sr. Mário, meu gerente.

ANTÔNIO (*preocupando-se*): E aquele seu professor da Faculdade? Como ele se chama?

ANDRÉ: Professor Geraldo.

ANTÔNIO: Melanina Acentuadíssima!

ANDRÉ: É... ali caprichou! Antônio!

ANTÔNIO (*impacientando-se*): Diga.

ANDRÉ: E a santa?

ANTÔNIO: Que Santa, primo?

ANDRÉ: A Padroeira... Nossa Senhora Aparecida? Ela é de melanina acentuada!

ANTÔNIO: Mas tem uma teoria que diz que ela nem sempre foi daquele jeito... Ela foi encontrada no fundo de um rio. E foi lá que ela foi ficando assim... escurecendo.

ANDRÉ: É... Mas vale o que está aparecendo.

Pausa.

ANDRÉ: O que eles pensam que estão fazendo? (*pausa*) O Jorge Benjor, meu Deus! Pra que país tropical eles vão levar o Jorge Benjor?

ANTÔNIO: Tanta gente... o Muniz Sodré. A Leda Maria Martins. O Lázaro Ramos!

ANTÔNIO: A escritora Ana Maria Gonçalves...

ANDRÉ: O Nei Lopes. Joelzito Araújo. A Sabrina Queen! A Iza!

ANTÔNIO (*preocupando-se*): A Conceição...

ANDRÉ (*assustado*): A Conceição Evaristo, vão levar pra onde?

ANTÔNIO: Neguinho da Beija-Flor.

ANDRÉ (*mais assustado*): O Neguinho! O Emicida! MV Bill! Mano Brown! Meu Deus!

ANTÔNIO: O Antônio Pitanga eles vão embarcar imediatamente! Junto com o filho... o Rocco! E a Benedita vai junto!

ANDRÉ (*intrigado*): E a Camila Pitanga, hein?

ANTÔNIO (*estranhando*): O que é que tem a Camila, primo?

ANDRÉ: Vai, ou não vai?

ANTÔNIO: Eu acho que o caso da Camila é facultativo... Ela vai poder escolher. Camila é sortuda! (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 56).

A projeção dos efeitos da medida provisória na vida social e a discussão dos destinos de personalidades negras, à medida que articulam drama e humor, levam o leitor/espectador a repensar as próprias concepções, pela possibilidade de experimentar o que é ser negro na sociedade brasileira, inclusive no caso daquelas e daqueles que possuem reconhecimento social, ampliando e renovando as possibilidades de exclusão, cerceamento e confinamento para além dos territórios urbanos marginalizados. Ao promover essa experiência, o caráter absurdo, porém realista, de *Namíbia, Não!* provoca o debate numa complexa interseccionalidade crítica entre questões de raça, classe e território. Nessa perspectiva, o próprio Aldri Anunciação formulou o conceito de “drama-debate”, categoria teórica e dramaturgic para designar essa dramaturgia que coloca em questão ideias distintas sobre as estruturas de poder, causando, no leitor/espectador, sensação de incômodo e provocando deslocamento de subjetividade.

Diante disso é que, confinados, André e Antônio discutem a possibilidade de terem o apartamento que dividem invadido, em função do elemento disparador dos conflitos da obra: a medida provisória e o cinismo de seu suposto caráter reparador, perceptível nas contradições entre expressões como “deverão ser capturados e deportados para os países africanos” e “medida de correção do erro cometido pela então Colônia Portuguesa”. Assim interpretada, tal medida, autoritária e, por isso mesmo, nada reparadora e democrática, utiliza, como na Operação Retorno implementada em Brasília em 1964, um subterfúgio próprio dos regimes autoritários: o discurso, mascarado por uma espécie de boa intenção, como forma de ocultar medidas compulsórias.

Para apresentar e discutir esse mascaramento, *Namibia, não!* aciona procedimentos que entrelaçam referências teóricas, históricas, políticas e artísticas, mobilizando com isso saberes e poéticas que apontam o alinhamento do texto a vozes que surgem das periferias para recontar trajetórias invisibilizadas. Entre esses procedimentos, a intertextualidade, materializada por meio da citação direta de trechos de *Ensaio sobre as questões das leis*, de Franz Kafka, pela apropriação de versos, alguns traduzidos para o alemão, do poema “O navio negreiro”, de Castro Alves, e de trecho da canção *Fora da ordem*, de Caetano Veloso.

A metalinguagem também é utilizada e se realiza na referência direta a obras e artistas centrais para as literaturas de periferias. Nomes como Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Emicida, MV Bill e Mano Brown não são no texto simples referências, mas sim intelectuais cujas produções, realizadas com base em uma mirada periférica, elaboram uma linguagem capaz de mobilizar códigos e gerar referências literárias oriundas da cultura afro-brasileira, operações responsáveis por ampliar o debate a respeito das intersecções de classe, raça e território, a exemplo de escrevivência. Esse conceito de Conceição Evaristo, já aqui abordado, permite, pela junção entre escrita e vida, que outras mulheres negras periféricas rompam o silenciamento a que estão historicamente submetidas⁵⁹.

Outro procedimento é a estratégia de empregar palavras/expressões que ativam processos cognitivos e mobilizam memórias decisivas para a compreensão do texto. É o caso de retomar, a título de demonstração, o fato de a medida provisória entrar em vigor em 13 de maio de 2025, data que apresenta uma alta carga simbólica, devido ao valor histórico que possui e aos debates que movimenta.

Seguindo a narrativa da história oficial, as comemorações dessa data acabam tomando uma forma de gratidão, em reverência a uma forjada benevolência e humanidade responsável por abolir a escravatura. Entretanto, o movimento negro reivindica essa data como um momento de denunciar o racismo ainda vigente, destacando o fato de que a abolição não veio acompanhada, entre outras ações, de uma política de inserção social da população negra.

⁵⁹ Na mesma direção, *Negro drama*, além de dar nome a música do álbum *Nada como um dia após o outro dia*, do grupo de rap Racionais MC's, também pode ser pensado como uma dessas referências, dada a maneira com que resgata as heranças coloniais brasileiras e as relaciona aos danos causados pelas novas formas de escravização, entre elas as imposições do sistema capitalista, como se pode perceber no trecho: “Ei, senhor de engenho / eu sei bem quem você é / sozinho você num guenta / Você disse o que era bom / e a favela ouviu / uísque, Red Bull, tênis Nike, fuzil / [...] Seu jogo é sujo / e eu não me encaixo / eu sou problema de montão / de Carnaval a Carnaval / Eu vim da selva, sou leão / Sou demais pro seu quintal”. Com isso, denuncia o cotidiano de violência e exclusão a que moradores de periferia, em maioria negros, são submetidos. A música chama a atenção ainda para o potencial expressivo e a possibilidade de dar voz aos oprimidos que o rap proporciona: “Inacreditável, mas seu filho me imita / No meio de vocês ele é o mais esperto / Ginga e fala gíria; gíria não, dialeto / Esse não é mais seu, oh, subiu / Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu / Nós é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia? / Seu filho quer ser preto, ah, que ironia”.

Dessa maneira, por participar da mobilização de vozes negras e periféricas, está claro que a obra pretende interferir nessa disputa, desvelando como o discurso também constitui dispositivo de manutenção do poder pelo apagamento de perspectivas contra-hegemônicas.

Além disso, a centralidade da data está também na indicação do tempo das ações no texto. Nas rubricas de *Namíbia, não!*, o dramaturgo afirma que o “tempo em que se passa a ação da peça será sempre cinco anos à frente do tempo atual de sua montagem. (...) Portanto, perceba o ano em que você está lendo este livro e avance ludicamente cinco anos” (ANUNCIÇÃO, 2020, p. 38). Assim, a iminência de um futuro assustador tão próximo, determinado pelas contradições sociais que vivemos, torna tateis as ações projetadas pelo texto, o que permite reapresentar causas que, por serem perturbadoras, são frequentemente interditas no debate público, estratégia relevante para demonstrar como, para as populações negras e periféricas, a distopia territorial é uma realidade há tempos.

Prova disso é a instauração de um ambiente de medo, pela implementação de formas de opressão e controle social, que se articulam, em *Namíbia, Não!*, com a formulação e a veiculação de discursos. Isso fica claro quando André e Antônio, ao buscarem informações dos desdobramentos da medida provisória nos canais abertos da TV, que “não falam sobre o assunto como medida estratégica” (ANUNCIÇÃO, 2020, p. 46), acabam assistindo a uma matéria a respeito dos cachorros *poodle*.

APRESENTADORA DE TV (*exageradamente simpática*): Olá! Os pelos do seu pequeno e lindo poodle estão escurecendo? (muito triste) Não permita que isso aconteça. (*de repente bem alegre*) O programa Claridade da Manhã de hoje apresenta uma matéria que vai ajudar você a manter cada vez mais brancos os pelos do seu cão. Pois é a brancura dos seus pelos que o torna mais lindo. A claridade dos pelos é fundamental nos dias de hoje. É quase uma necessidade básica! Aprendam: cães com pelos claros é sinal de limpeza, cães com pelos escuros (*séria*) é sinal de sujeira (*entusiasmada*). Vamos exterminar com essa escuridão! (ANUNCIÇÃO, 2020, p. 46).

No excerto, as palavras ganham fluência em um regime discursivo que, ironicamente, realiza o diagnóstico de uma grave questão social: as consequências da segregação racial no Brasil, país de evidente hegemonia branca. Como no pensamento social, “claridade” e “brancura” são associadas a beleza e limpeza, enquanto “escuro” é relacionado a sujeira. Por isso, o desejo de exterminar a escuridão é uma demonstração de como essa hegemonia reforça a assepsia como “necessidade básica”, o que é corroborado também pelos elementos cênicos, exageradamente brancos⁶⁰. Essas são formas de o texto escancarar a maneira como o racismo

⁶⁰ Nas rubricas, podem ser lidas as seguintes indicações do cenário: “Sala de um apartamento de dois quartos. Tudo exageradamente branco: pisos, paredes, televisão, mesa, sofá, controle remoto, geladeira, estante de livros, chaleira, copos, taças... Enfim, tudo branco! Sobre a mesa de centro da sala, um tabuleiro e xadrez com jogo já

se transforma numa linguagem tão bem elaborada que oculta a violência pela qual se impõe. Assim, diante do impasse de serem corpos estranhos ao meio, sujeitos indesejáveis ao projeto de formação da identidade nacional, André e Antônio percebem que podem ser capturados e deportados.

Ao longo do texto, como se estivessem a traçar estratégias para lidar com as situações que decorrem tanto dessa estrutura racista quanto do confinamento, os primos jogam xadrez em um tabuleiro composto exclusivamente por peças brancas. Ao mesmo tempo, buscando compreender o que motivou o governo brasileiro a editar tal medida, observam, da janela da sala, uma mulher ser esfaqueada durante um assalto.

ANTÔNIO: Eu vou lá... Eu vou ajudar aquela garota... Ela está morrendo na calçada.

André segura Antônio

ANDRÉ: Não! Você não vai! Está maluco? Se você sair de casa, será deportado pra África! (...)

ANTÔNIO: Eles não vão me prender!

ANDRÉ: Claro que vão! Eles estão atrás dos de Melanina Acentuada! Eles não conseguem enxergar outra coisa. O prazer dos policiais agora é nos prender. Se o moleque não tem Melanina Acentuada, ele está absolvido.

ANTÔNIO (*indignado*): Absolvido? Você está maluco, primo? Lá vem você de novo com suas fraquezas de inferioridade! Me solta! (ANUNCIACÃO, 2020, p. 61).

A constatação de que, formalmente, tornaram-se alvos de um Estado que usa o poder político para naturalizar a morte e a violência é intensificada pela suspensão de direitos que vivenciam. Isso desencadeia um processo de questionamento da própria identidade e das relações que estabelecem com o Brasil e com a África, o que resulta em divergências e problematizações que se projetam sobre o espaço, sobre fatos históricos e sobre questões de pertencimento, como se pode perceber a seguir.

começado. Detalhe e atenção para o fato de todas as peças do tabuleiro de xadrez (*ambos os lados*) serem também brancas” (ANUNCIACÃO, 2020, p. 38).

ANTÔNIO: Meu Deus, isso não pode estar acontecendo! Eu estou perdendo meu Curso. Tô sem telefone, sem noticiário, sem internet. (*desesperado*) Sem poder sair de casa. Que loucura! Estamos presos! O que vamos fazer?

ANDRÉ (*hirto*): Talvez a única alternativa seja se entregar. Mas, ainda assim, eu tenho medo da ação da polícia.

ANTÔNIO: Como assim? Você está pensando em se deixar levar pra África?

ANDRÉ: Por que não? Eu só tenho medo de ir pra delegacia. Quando estive lá ontem de madrugada, eu vi o tratamento que é dado. Só isso que me assusta. Mas acho que devemos voltar pra África. (*olha para a plateia*) Lá é o nosso lugar.

ANTÔNIO: Meu lugar é aqui! Foi aqui que eu nasci! Tá maluco? Ir pra África?

ANDRÉ: Ir não. Voltar... voltar pra África! Não foi de lá que nossos parentes vieram? Então estamos voltando.

ANTÔNIO: Que ideia repentina é essa, André? Ainda agora você me segurou pra não sair de casa, que eles iriam me pegar e levar pra África...

ANDRÉ (*interrompendo*): Mudei de ideia! E eu te segurei porque eu sei que eles vão te tratar muito mal, primo. Eu sei! (*Estrategista*) Quero arranjar um jeito... de não ser capturado pela polícia. (*De súbito*) E tem mais, pra mim o Brasil já deu o que tinha que dar. Não quero mais ser tratado do jeito que fui ontem na delegacia!

ANTÔNIO: Você tá desistindo, André? Só por que perdeu no Concurso pro Curso Preparatório pro Concurso pra Diplomata de Melanina Acentuada do Itamaraty? É isso?

ANDRÉ: Cansei dessa história de melanina accentuada... de melanina exaltada... destrambelhada! Melanina deslocada!

ANTÔNIO: (*surpreso*) O que isso, André? Você vai aceitar essa Medida Provisória desastrosa, que acha que está fazendo um favor pra gente? (*Irritando-se*) Não vai me dizer agora que você quer ir... para aquela terra estranha?

ANDRÉ (*surpreso*): Como assim terra estranha? Vai querer negar agora? Vai negar sua origem? Sua cultura?

ANTÔNIO (*irritado*): Eu não estou negando nada! Somente estou lhe dizendo que a África pra mim, hoje, é um continente estranho. Não conheço ninguém lá!

ANDRÉ: E nossos parentes que ficaram lá?

ANTÔNIO: Devem estar cagando pra mim! Cagando pra você! Assim como o mundo caga pra eles! Eles não sabem quem nós somos, André! Você acha o quê? Que a gente vai chegar lá e vai ser recebido com honrarias no aeroporto? (*Antônio pulando pela sala, em alegria irônica*) Fogos de artifícios pra receber os parentes que se foram séculos atrás e nunca mais mandaram notícias?

ANDRÉ: Não mandaram notícias, vírgula! Temos instituições seríssimas que sempre estudaram as relações africanas com o Brasil. Contato sempre tivemos!

ANTÔNIO: E esse contato melhorou em quê a vida deles? (*pausa*) Esses estudos mataram a fome daquele povo? (...) Isso faz parte da cartilha econômica. Em algum lugar a miséria tem que ser depositada. Ela não pode ser eliminada. Acabar com a miséria é uma utopia. E agora preste atenção que é lá que o nosso país está querendo nos depositar. Eu e você! (*pausa*) Matou a charada? Consegue identificar o jogo do “Vamos Colocar As Coisas No Seu Devido Lugar”? (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 63).

O trecho é representativo do que Leda Maria Martins, estudiosa do teatro negro brasileiro, no artigo “Como respirar?” (2020), considerou como instâncias básicas e basilares da ação dramática de *Namíbia, não!*: “a interferência externa objetiva” que impulsiona os debates dramatizados pelos personagens capsulados; “os conflitos interpessoais” e “o embate íntimo”. Entender a articulação entre essas instâncias permite compreender como o confinamento compulsório “provoca tensões intersubjetivas e sociais que as situações de exceção maximizam” (MARTINS, 2020, p. 12).

Por isso, não está em jogo apenas o confronto com a medida provisória, um “dispositivo ampliador do poder autoritário, socialmente impositivo” (MARTINS, 2020, p. 12) ou o impasse entre “aceitar o exílio involuntário, ou resistir, recusando-se a sair do imóvel, entricheirando-se?” (MARTINS, 2020, p. 13), mas sim um debate a respeito de vozes silenciadas, da submissão de corpos, do esvaziamento do valor da vida de pessoas negras, da

falta de reconhecimento cultural e dos danos que essa depreciação generalizada causa. Isso inclui os privilégios ao que é associado ao branco e a desqualificação do que é codificado como negro⁶¹.

Leda Maria Martins destaca ainda que a espacialidade-limite do apartamento confina os protagonistas também nas “tensões que ora distendem ora comprimem essa clausura, assim como ora os aproxima, ora os distancia, devido às situações díspares e contraditórias face às circunstâncias que os engolfam” (MARTINS, 2020, p. 12). Nesse movimento, em função da articulação dramática, o leitor/espectador é envolvido numa compreensão aprofundada de como se formou, na sociedade brasileira, o predomínio do imaginário social centrado no universo branco, por meio do debate de questões como diáspora africana, a violência policial e o futuro próximo da população negra, independentemente se no hostil território brasileiro ou na estranha África.

Dessa maneira, o confinamento, como metáfora do racismo, de processos espacializantes e da colonização do pensamento, figura no universo imaginário de *Namíbia, Não!* e oferece formas de se compreender o processo social vigente, seja ampliando seus aspectos inadmissíveis pela construção da consciência histórica dos sujeitos envolvidos, seja escancarando a supressão de direitos e garantias fundamentais, projetando um futuro em que a existência dependerá das decisões de um Estado autoritário. Por isso, a necessidade de se adotar a distopia como dispositivo de análise, fundamental ao exercício crítico do passado, do presente e do futuro.

3.2 AUTORITARISMO, AUTENTICIDADE POÉTICA E DISTOPIA

Analisar como aspectos distópicos pairam sobre a vida urbana possibilita entender como regimes políticos articulam medo e desumanização para exercer controle social. Em *Namíbia, Não!*, André e Antônio estão no centro dessa articulação, envoltos por um conjunto de ações que criam uma atmosfera crescente de angústia e sufocamento. É desse lugar que os protagonistas, ansiosos por liberdade, conscientes dos riscos que surgem da necropolítica do

⁶¹ A esse respeito, ver o artigo “Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era ‘pós-socialista’”, em que a pensadora Nancy Fraser desenvolve uma teoria crítica a respeito do fato de coletividades bivalentes (gênero e raça) exigirem remédios de distribuição e reconhecimento como forma de enfrentamento às injustiças econômicas e simbólicas. Texto disponível em: [file:///Users/anderson/Downloads/50109-Texto%20do%20artigo-61939-1-10-20130118%20\(7\).pdf](file:///Users/anderson/Downloads/50109-Texto%20do%20artigo-61939-1-10-20130118%20(7).pdf). Acesso em: 15 abr. 2021.

Estado, lançam um olhar negro sobre o mundo, sobre si mesmos e sobre como o poder perpassa as relações humanas.

Assim, os primos ampliam os limites espaciais do apartamento em que moram ao discutirem desde questões subjetivas até fatos da geopolítica internacional: questionam se o cumprimento da medida provisória implicará a perda da nacionalidade brasileira; preparam a partida para a África, colocando as roupas brancas em malas, de mesma cor; especulam o destino para o qual serão deportados.

Antônio conta a André que, em uma noite regada a vinho branco, juntamente com Capitu, sua namorada, procurou descobrir de que região africana tinham vindo.

ANTÔNIO (*constrangido*): Ah... Capitu pegou pinturas de época de melaninas acentuadas dessas localidades e comparou com fotos atuais de nossas famílias. Depois de muita procura e... (*malicioso*) e de muita brincadeira naquela noite, a gente suspeitou que a família dela veio de Angola e a nossa, por incrível que pareça... Adivinha?

ANDRÉ (*interessado*): De onde?

ANTÔNIO: Da Etiópia! (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 71).

Desesperançado, André questiona se Capitu deixaria de ir para Angola, país de origem de sua família, para encontrar Antônio na Etiópia. Sem a resposta, sentam-se no sofá branco da sala para ouvir o noticiário.

REPÓRTER NA TV (*off*): A expectativa é muito grande, sobretudo em relação à adaptação desses cidadãos, muitos realizando sua primeira viagem internacional. (...) Agora estamos mostrando imagens das acomodações desses cidadãos, agora não mais brasileiros, e sim angolanos. (...) Observem agora imagens das acomodações... Muito simples!

ANTÔNIO (*constrangido*): Isso é um albergue!

ANDRÉ: Quarto muito pequeno. Não cabe nem as malas!

REPÓRTER NA TV (*off*): Um quarto com decoração toda em verde e amarelo, dando o tom nostálgico que o momento pede... Olhem só... Uma cama de solteiro, lençol, travesseiro. E um banheiro coletivo nos corredores.

ANTÔNIO (*pra si mesmo*): O que é isso?!

REPÓRTER NA TV (*off*): O governo de Angola já está providenciando vales e bolsa cidadão-angoleiro

em valores que permitam a aquisição de alimentos básicos para esses cidadãos que estão chegando. (*animado*) Agora voltamos com imagens do aeroporto de Angola, ao vivo... (*sons de multidão*) Os nativos de Angola também estão presentes. Mas a recepção não é nada agradável. (*sons de multidão agressiva*)... Eles protestam com faixas... Temem que esses ex-brasileiros recém-chegados aumentem ainda mais o número de desempregados e provoquem uma disputa acirrada pelas poucas vagas de trabalho que existem em Angola... (*Antônio e André entreolham-se*) Espera aí... (*sons de tiros*) Estou ouvindo sons de tiro... Parece que um cidadão angolano protesta com armas... E grita pela não entrada de ex-brasileiros no país... Policiais estão controlando o cidadão angolano. Pessoas assustadas ao redor... Por enquanto não há feridos! (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 74).

Em seguida, ouvem-se gritos de uma senhora, Dona Aracy, que, ao sair para buscar um lençol branco no varal, foi capturada pelos policiais.

SENHORA (*off*): Vocês estão pensando o quê? Que vão me enviar pra África? Isso é um absurdo! Eu não tenho a Melanina Acentuada... Nem exaltada! A lei é bem clara (...) Eu sou parda, tá entendendo? Parda! Tá escrito aqui na minha certidão! Vocês me respeitem. Me larguem!

(...)

ANDRÉ (*rindo*): Ela acreditou no conto da certidão, primo. Nossa certidão também diz que a gente é pardo. Mas o que seria isso, meu Deus? (...)

ANTÔNIO: Estatísticas... Queriam forjar um país de melanina mais branda (ANUNCIACÃO, 2020, p. 77).

Na continuação da cena, em um cenário completamente escuro, barulho de sirenes tomam o apartamento.

ANTÔNIO: O que está acontecendo?

ANDRÉ: Agora eles devem ter cortado o fornecimento de energia elétrica dos de Melanina Acentuada. Estamos na escuridão.

ANTÔNIO: Eles estão nos pressionando! E essa sirene?

ANDRÉ: Um aviso de que mais um Descendente foi capturado.

ANTÔNIO: Isso é terror!

ANDRÉ: Eles não querem mais a gente aqui, primo. Eu não quero ir. Mas de que vale ficar aqui? Um lugar onde você não é benquisto?

ANTÔNIO (*indignado*): Mas eu sou benquisto. Esse pessoal do Curso Preparatório pro Concurso pra Diplomata de Melanina Acentuada é um exemplo. No encontro que tivemos durante a matrícula, encontrei pessoas legais na secretaria. Pessoas interessadas e educadas. Não é bem assim, André. Temos que tomar cuidado com o nosso julgamento. Sei que não podemos agradar a todos, mas é um exagero generalizar tudo. Existem pessoas que querem o bem das outras, sim! Eu me recuso a acreditar que 100% da população brasileira queira todos os de Melanina Acentuada de volta aos países da África em pleno 2025! Tenho percebido evoluções, primo! Atores protagonizando novelas. Mais Melaninas Acentuadas nas Universidades. As cotas estão aí, vieram pra ficar! Abra os olhos e veja, André!

ANDRÉ: Sim, estou abrindo, mas não vejo nada. Está tudo escuro ainda!

ANTÔNIO (*irritado*): Escuta, André... Aqui no Brasil eu sou benquisto, sim!

Nesse momento, uma pedra atinge a janela de vidro do apartamento de André e Antônio. Um homem lá fora grita.

SEU LOBATO (*VIZINHO, off*): Saiam daí, seus malucos! É lei agora! Vocês devem voltar pro lugar de onde vieram! Vocês vieram de longe, e não vão aguentar ficar presos nesse apartamento por muito tempo. E por causa de vocês a rua inteira está sem luz. O Governo disse que a luz só volta quando não morar nem mais um de melanina sublinhada na rua. Vocês estão trazendo a escuridão para os nossos lares! Saiam! (...)

Som de outra pedra quebrando outra janela. Tudo continua escuro.

ANTÔNIO (*surpreso*): É Seu Lobato!

ANDRÉ: Seu Lobato!

ANTÔNIO: Mas... Ele sempre foi tão legal com a gente. Sempre tratou a gente tão bem!

SEU LOBATO (*off*): Nunca gostei de vocês! Saiam desse apartamento.

(...)

ANTÔNIO: Procure não se mexer muito, pra evitar cortes com o vidro!

ANDRÉ: Ok, primo! Vou ficar parado. Estático. Nunca mais vou me mexer pra evitar que eu me machuque. Vamos continuar sempre assim. Imóveis... paralisados e invisíveis na escuridão. (...)

ANTÔNIO (*irritando-se*): Qual é seu problema, hein? Está contra mim?

ANDRÉ: Tô contra essa situação! Quero estar num lugar onde eu possa me movimentar normalmente. Do jeito que está, primo, a gente não tem visibilidade alguma! Nem eu consigo te ver. Está tudo escuro, Antônio! (ANUNCIACÃO, 2020, p. 83).

O destaque para essa sequência de ações – que envolvem a incerteza a respeito da própria origem e do próprio futuro, a quebra dos vínculos pessoais, a suspensão dos direitos individuais, a discussão do que é ser negro no Brasil e a incompatibilidade dos corpos negros ao espaço que ocupam – busca demonstrar como a narrativa de *Namíbia, não!* faz emergir questões sociais enquanto instaura e articula situações de medo e angústia crescentes. Isso, associado à previsão de um futuro aterrorizante e a vivência de um presente repleto de valores éticos distorcidos e dominado por um Estado totalitário, são engrenagens de um universo distópico, gênero cujo estudo exige, mesmo que de forma ampla, compreender a ligação ideológica que estabelece com a utopia, conceito que, embora muitas vezes banalizado pela frequência com que é relacionado a propostas/pensamentos irrealizáveis, pode ser identificado como rota de fuga de realidades sociais opressoras na direção de se construírem formas de vida mais justas.

A utopia, como ideia filosófica e como gênero literário, surge com a publicação, em 1516, de *Utopia*. Escrita por Thomas More como contraponto ao ambiente de restrição da liberdade de expressão e de pensamento na Inglaterra do século XV, a obra literária retratou a fictícia ilha de Utopia. Nela, um novo projeto político implantou uma organização da vida social distinta daquela conhecida pelos europeus, com outra organização do trabalho e diferentes perspectivas nas relações de consumo, vistas como atividades naturais do ser humano e não como formas de acumulação e ostentação, por exemplo.

Dessa maneira, originariamente, a utopia já revela a ligação evidente entre espaço e política na medida em que a criação de uma ilha distante e desconhecida aponta, como afirma Renata Altenfelder Garcia Gallo, no artigo “Distopia e modernidade: o pessimismo tem seu lugar” (2020), uma fratura histórico-geográfica. Para demonstrar isso, a estudiosa destaca a compreensão etimológica da palavra utopia, originada do termo grego *U-topos*, em que o sentido negativo do prefixo “u” já aponta a ideia de não-lugar. Para Gallo, utopias

não nascem de uma experiência histórica acumulada nem da história de seu povo, pois o seu fundador já tem um projeto pronto para a cidade. (...) Essa configuração materializa espaços que gozam de uma perfeição estática, pois, se a utopia é uma sociedade perfeita já realizada, ela não pode se aperfeiçoar ou se degradar (...). Eis aqui uma face complexa da utopia, a supressão da História (GALLO, 2020, p. 92).

Nesse sentido, a insistência nessa “perfeição estática” pode tornar a utopia opressora⁶². Isso porque, para construção de modelos superiores de sociedade, projetos utópicos contam

⁶² Essa ideia será retomada ainda neste capítulo para analisar, em *Branco sai, preto fica*, como a utopia da construção de Brasília se transformou em uma realidade distópica racial e territorial para os candangos e seus descendentes.

com a adesão total dos sujeitos a seus ideais, que são pautados na razão e no que Gallo denominou “supressão da História”. Tal forma de homogeneização e padronização choca-se, no entanto, com a complexidade e com a diversidade que caracteriza os sujeitos, as relações que estabelecem entre si e o próprio espaço, simultaneamente produto e elemento possibilitador dessa multiplicidade. Desse choque resulta uma espécie de refugio populacional de cuja representação se encarregará a distopia.

Por esse motivo é que, de acordo com Gallo, “toda utopia assume uma face distópica – seja ela explícita ou dissimulada – e toda distopia não deixa de ser, em sua origem, uma utopia” (GALLO, 2020, p. 93). A estudiosa avança na discussão dessa origem comum⁶³, destacando que, nas sociedades utópicas ou distópicas, devido ao *status* de perfeição que atingiram, regras e leis são de tal forma introjetadas na mente da população que se tornam supérfluas e, com isso, dissonâncias ou levantes não são esperados. Apesar disso, para a autora,

algumas discordâncias ocorrem nessas sociedades e as narrativas distópicas, essencialmente, darão margem a essas representações; entretanto aquilo que pode ser chamado de ato de rebeldia, por exemplo, não é tratado como um problema político nessas formas literárias, mas, enquadrado, geralmente, como loucura, ou mesmo, como perversão, de modo que as dissonâncias recairão no terreno da patologia e serão tratadas pelo Estado como tais (GALLO, 2020, p. 93).

Esse percurso teórico oferece possibilidades interpretativas para *Namíbia, Não!* e para a representação que a narrativa faz de um Estado que, em nome de uma postura racional, é capaz de erradicar seres humanos, como se pode perceber a seguir.

Sons de batidas agressivas na porta. Misturadas com o som da multidão ao longe e o som do helicóptero sobrevoando, dando lampejos esporádicos com a luz do farol.

ANDRÉ (*desesperado*): É o fim, primo! É o fim!

SOCIÓLOGA (*off, com megafone, irônica*): Melhor vocês se entregarem. Pois saiu mais uma nova Medida Provisória! Deixa eu pegar aqui! (*Para si mesma*) Ai, que confusão essa minha pasta. Também, são tantas Medidas! Cada hora sai uma... Aqui... Achei! Tá aqui! (*Para os primos*) Essa medida é fresquinha. Saiu agora. “Caso o cidadão de melanina acentuada já tenha sido recolhido para a delegacia especializada, passado pela socióloga de plantão, no caso, eu mesma, e logo depois tenha fugido da vigilância policial, esse cidadão será considerado um marginal delinquente e perigoso à sociedade, podendo então ser recolhido até mesmo na própria residência independente do artigo 150 do Código Penal... e com possibilidade legítima de morte caso resista ao recolhimento (*Irônica*) Acho que essa é pra você, André! (ANUNCIÇÃO, 2020, p. 86).

⁶³ Julio Bentivoglio, no artigo “O futuro das utopias e das distopias em tempos presentistas” (2020) apresenta um desdobramento dessa ideia e afirma que “a utopia marxista, por exemplo, pode ser vista como um pesadelo distópico para determinados grupos sociais e como um utópico futuro dourado para outros, tanto em seu tempo como nos dias que se seguiram à sua criação” (BENTIVOGLIO, 2020, p. 393), o que demonstra a importância da consciência histórica dos sujeitos para a compreensão das utopias e das distopias.

Para se dimensionar a relevância política e estética da composição de personagens como André e Antônio, que, conforme demonstra o trecho, vivem sob o foco da necropolítica do Estado, é preciso relacioná-la à vida social e às múltiplas possibilidades de experiência que a leitura pode proporcionar. Isso porque as demandas inerentes ao universo imaginário de *Namíbia, Não!* dizem respeito também a processos históricos decisivos para a segregação e a racialização dos espaços urbanos, materializadas pela constituição/institucionalização de estratégias de confinamento, marginalização e estabelecimento de fronteiras territoriais para populações indesejadas. Assim, ao passo que codifica as experiências dessas populações, *Namíbia, não!* partilha com leitoras e leitores formas, apreendidas e ordenadas por um olhar negro, de se enxergar e de se ler a realidade.

Dessa forma, se leitores de *Namíbia, não!* podem considerar absurdas ou insuportáveis as condições de existência dos melaninas acentuadas, é preciso demarcar o entendimento de que as peças dessa composição distópica, na verdade, estabelecem paralelo com a postura histórica de ignorar as trajetórias e as contribuições da população negra para a formação da identidade nacional. Por força disso é que o Estado brasileiro, em relação à população negra, tem se limitado a implementar remoções/reassentamentos obrigatórios, seguindo a lógica da segregação/marginalização espacial e das políticas de higienização⁶⁴.

Exemplos dessas políticas, embora ainda invisibilizadas no roteiro histórico da construção da Capital por essa perspectiva, são a Operação Retorno, a Campanha de Erradicação das Invasões e a cidade de Ceilândia. A disputa pela memória e pelas narrativas desses fatos, operação da qual este estudo faz parte, revela que, passados 61 anos de sua fundação, a utopia de Brasília mantém intacto um dos seus princípios estruturantes, a distopia racial e territorial que expulsa pobres para as periferias da cidade⁶⁵.

É com esse deslocamento de olhar, no qual a experiência da leitura ultrapassa as fronteiras entre ficcional e real por uma via dupla, que se podem promover alterações de sensibilidades, intervenções no imaginário coletivo e contraposições a determinações históricas. Diante de *Namíbia, não!*, por exemplo, não há como leitores/espectadores

⁶⁴ A esse respeito, ver “Raça, espaço e direito: reflexões para uma agenda decolonial no Direito Urbanístico”, texto de Luana Xavier Pinto Coelho e Lorena Melgaço, publicado em *O Direito achado na rua: introdução crítica ao Direito Urbanístico*, pela Editora da Universidade de Brasília, em 2019.

⁶⁵ Prova disso é que, mesmo em meio à crise sanitária da covid-19, em que Lei Distrital proibia ações de despejo, o Governo do Distrito Federal removeu 27 famílias que ocupavam, algumas desde a década de 1970, um terreno no Plano Piloto, localizado a 1 km do Palácio do Planalto. O símbolo da luta dessas famílias pelo direito à cidade era a Escolinha do Cerrado, erguida no local para atendimento às crianças da comunidade. Em torno dela, moradores e ativistas se reuniram para resistir à remoção da ocupação. A esse respeito, ver <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/05/gdf-autoriza-despejo-de-38-familias-em-brasilia-crime-humanitario-diz-advogada>. Acesso em: 14 abr. 2021.

permanecerem inertes. Como obra literária que surge na senda das conquistas do movimento negro e como expressão de uma visão de mundo constituída numa perspectiva marginal, o texto dispara reflexões que adensam a visão das mazelas sociais brasileiras, como a violência cotidiana do racismo, escamoteada por uma linguagem referenciada num universo branco, a frágil democracia brasileira e as faces totalitárias do Estado.

Para tanto, elege um caminho de representação da realidade que permite enfrentar configurações culturais dominantes e potencializar os sentidos do texto na medida em que este é formulado por um dramaturgo negro. Aldri Anunciação, em palestra intitulada *Dramaturgo negro X dramaturgia com temática negra*⁶⁶, aborda dois aspectos dessa questão: de um lado, a autenticidade poética e a necessidade da participação na matriz de criação artística e, de outro, os desdobramentos de a história da população negra ser contada pela visão terceira de um dramaturgo não negro.

A recriação da história do negro por olhar observador e não vivenciador pode acabar narrando uma história que não é verdadeira (...). E ela às vezes pode reforçar estereótipos que não existem mais. Pela distância desses dramaturgos não negros com a questão, (...) estão passíveis de erros na construção desses estereótipos, o que pode ser muito danoso para nossa sociedade quando essa dramaturgia é veiculada de forma maciça, uma novela, um filme, que é um *blockbuster*, por exemplo (...) O perigo desse material que é produzido por autores não negros é ser apenas uma revisitação de um sofrimento, uma revisitação expositiva do sofrimento, tentando com a melhor das intenções provocar na plateia, branca ou não branca, negra ou não negra, uma reflexão: no passado aconteceu aquilo e não vamos mais repetir. Mas o efeito pode ser contrário. Aquilo aconteceu no passado, mas era interessante para que grupo aquele sistema de organização social? Será que o meu grupo perdeu quando esse passado que estão apresentando no palco passou a não existir mais?

Seguindo a lógica dessa autenticidade – definida por Anunciação como possibilidade de reforçar o potencial poético das obras –, *Namíbia, Não!* opera possibilidades distintas das cristalizadas pelos modelos hegemônicos. Com isso, obriga a pensar, para além do panfletário, do relato, das identidades fixadas e da militância, como parte da crítica insiste em manter circunscritas, as formas de arte produzidas a partir de algum tipo de centralidade.

Isso ocorre porque desvia corpos negros de representações habituais e objetificadas, como criminosos, subempregados, rudes e figuras hiperssexualizadas, para apresentar personagens que não correspondem ao estereótipo de marginalidade política, econômica, cultural, social e jurídica. Em *Namíbia, não!*, estão sob os ditames de uma decisão autoritária do Estado, além de personalidades negras das mais diversas áreas de atuação conhecidas pelo grande público, personagens que não vivem uma realidade de total precariedade. Apesar de,

⁶⁶ Disponível no portal Melanina Acentuada: <https://melaninadigital.com/aldri-anunciacao-1a-edicao-2013/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

nesse cenário, apresentar outras visibilidades, o material fomentador da narrativa, por força de hierarquias decorrentes de forças coloniais, continua a ser corpos negros submetidos a um regime de violência e exclusão, demonstrando, por um olhar interno, marcado por um exercício de linguagem elaborado por um dramaturgo negro, as contradições que afetam a sociedade brasileira.

Nessa lógica de pertencimento, tomando para si a condição de sujeito que fala, é possível enfrentar o discurso que, naturalizando atitudes que desqualificam e depreciam, promove a exclusão em nome da inclusão, distorcem e negam sistematicamente evidências do racismo, transformando, por exemplo, militantes da causa antirracista em divisionistas e forjando a falsa tese do racismo reverso. Tais distorções, francamente divulgadas pela elite econômica brasileira, beneficiária direta do colonialismo, servem também para alimentar a narrativa que aprofunda desigualdades ao tentar restringir os problemas brasileiros a uma questão de classe. Assim, busca-se também esconder que uma ordem verdadeiramente democrática exige o fim dessas e de outras formas de opressão que se projetam sobre o espaço, como a LGBTfobia e o machismo.

Para entender como isso está representado na distopia de *Namibia, não!*, é necessário compreender as imagens potentes formuladas na obra. O contraponto, por exemplo, da imagem de dois jovens trancados em um apartamento para evitar a deportação compulsória para África são as reflexões que expõem as heranças do passado escravocrata, colocam em xeque a política do cotidiano e afetam toda a sociedade brasileira, como o fato de ainda hoje a população negra ser vista como uma ameaça a ser controlada, razão pela qual a violência e o discurso sempre foram utilizados para tratar o racismo e manter uma certa normalidade social.

O personagem Seu Lobato ilustra essa afirmação. Já no nome, que estabelece relação com a figura polêmica de Monteiro Lobato, escritor pré-modernista apontado por parte da crítica como um expoente de condutas racistas e do pensamento eugenista difundido no Brasil na primeira metade do século XX⁶⁷, apresenta a relação que estabelece com a lógica, por vezes tratada como circunstancial, do racismo estrutural brasileiro, que se manifesta de forma isenta de qualquer remorso ou culpa. Amparado pela medida provisória, Seu Lobato, como na dinâmica reacionária brasileira presente nas redes sociais e nas ruas – e também nas urnas – vocaliza formas latentes de violência em um discurso discriminatório que sintetiza a sistêmica opressão racial da sociedade brasileira. Essa constatação, além de denunciar o alcance restrito

⁶⁷ A esse respeito, ver dossiê publicado no portal Geledés em <https://www.geledes.org.br/areas-de-atuacao/educacao/dossie-monteiro-lobato/>. Acesso em: 14 abr. 2021.

da democracia brasileira, apresenta um dos eixos das desigualdades: o favorecimento ou desfavorecimento de pessoas com base em critérios raciais.

Nesse aspecto, é preciso também explorar os sentidos que orbitam a imagem de uma Socióloga, a serviço do Estado, fazer cumprir a medida provisória, sujeitando melaninas acentuadas a um outro trânsito territorial compulsório e a violentas formas de hierarquização. Um deles permite afirmar, por exemplo, que Antônio, ao se sentir “benquisto” no Brasil, está, na verdade, reproduzindo um sentimento forjado de cordialidade e democracia racial, bases sobre as quais se busca assentar a história brasileira⁶⁸. Um outro autoriza afirmar que, para a população negra, seja vitimada pela violência policial nas periferias, pelos crimes de ódio, pela fome, pela letalidade da pandemia⁶⁹, seja nas normas institucionalizadas que limitam a voz e a participação igualitária em termos de produção e representação dos bens culturais, o anúncio da morte⁷⁰ é uma constante.

Assim as discussões que irrompem do espaço cênico do apartamento, ampliadas no universo imaginário de *Namíbia, Não!*, comprovam que qualquer debate consistente a respeito da construção de uma verdadeira ordem democrática no Brasil deve pautar temas como formas de superação do racismo, com alterações nos modelos político, econômico, cultural e social, remodelando as bases que mantêm iniquidades e impedem o desenvolvimento do país. Somente dessa maneira é que se promovem políticas de reparação justas, ampliando o acesso e a participação efetiva nos espaços de poder para a população negra com possibilidades de expressão e pertencimento.

Qualquer projeto de nação que despreze essas condições continuará impondo à sociedade brasileira o silêncio, o isolamento, o medo e a submissão como forma de controle, elementos que permitem afirmar que a população afrodiáspórica vive historicamente uma distopia⁷¹. Elementos da composição cênica reforçam esse caráter histórico. Rubricas do

⁶⁸ Esta ideia sera retomada no capítulo 4 para discutir como *Namíbia, não!* interfere no debate a respeito da democracia racial no Brasil.

⁶⁹ Não por acaso Cleonice Gonçalves, mulher negra, 63 anos, trabalhadora doméstica no Rio de Janeiro, hipertensa, diabética, foi a primeira vítima fatal da covid-19 no Brasil, depois de ter sido contaminada por sua patroa que voltava de uma viagem à Itália. A esse respeito, ver <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/bianca-santana/2021/02/02/covid-19-e-a-populacao-negra-brasileira.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 1º maio 2021.

⁷⁰ Aldri Anunciação, em artigo intitulado “Necronarrativa teatral: necropolítica como pulsão criativa de narrativas ficcionais para cena” (2018), apresenta, apoiado na necropolítica de Achille Mbembe, o conceito de necronarrativa, segundo o qual “ações que legalizam atos de necrose nas narrativas cotidianas (...) funcionam como pulsões para narrativas ficcionais” (ANUNCIACÃO, 2018, p. 93), dando sustentação à morte de personagens centrais como resultado de ações do Estado. Texto disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651463>. Acesso em: 14 abr. 2021.

⁷¹ Esse é justamente um dos méritos de *Namíbia, Não!*: estetizar dados do mundo empírico em uma forma de produção muito comum ao universo do cinema e dos romances: a narrativa distópica. Como exemplos dessas

texto, diversas vezes, fazem referência ao “efeito-memória”, recurso que introduz nas cenas imagens e/ou sons que resgatam as raízes étnicas, culturais e identitárias da população afro-brasileira.

Efeito-memória projeta as palavras “pardo” e “parda” na sala de estar branca dos primos. Imagens ampliadas de fotos 3x4 de brasileiros pardos flutuam pelos quartos do apartamento, misturadas a sons improvisados de uma guitarra eletrônica e de um instrumento de corda africano (corá) (ANUNCIACÃO, 2020, p. 77).

Em outra passagem do texto, esse recurso é utilizado para colocar em cena incoerências sociais que precisam ser superadas: “Efeito-memória, ouve-se uma música clássica barroca e percebem-se imagens flutuantes de mazelas brasileiras por toda a sala branca do apartamento. Lá fora, volta a nevar nas ruas da cidade do Rio de Janeiro” (ANUNCIACÃO, 2020, p. 102).

As próprias características do gênero “distopia” também podem confirmar esse caráter histórico. Gregory Claeys, professor de História do Pensamento Político na Universidade de Londres, tratou delas na obra *Dystopia: a natural history. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions* (2017). O estudioso explica que, surgido em 1747, o termo, comumente associado ao oposto de “utopia”, deriva das palavras gregas *dus* e *topos* e guarda a ideia de lugar ruim, desfavorável. O termo, usado em 1868 por John Stuart Mill para denominar distópicos os proponentes da impraticável política britânica na Irlanda, ganhou maior relevância somente no final do século XX, principalmente na literatura, em que é considerada por alguns críticos um subgênero da ficção científica.

Na obra, Claeys toma a distopia como um estado psicológico e como ponto de partida da humanidade para, conforme sublinha o título, traçar uma história natural segundo a qual medos causados por deuses e seres ameaçadores foram reinventados e substituídos coletivamente por medos compostos socialmente: o temor de catástrofes climáticas e colapsos ambientais, do domínio pela ciência e pela tecnologia, do terrorismo, da xenofobia ou dos totalitarismos políticos. Por esse motivo, no decorrer do tempo, as distopias, regimes definidos por extrema coerção, desigualdade, prisão e escravidão, fizeram a história de diferentes grupos (CLAEYS, 2017, p. 5).

Além das distopias ambiental e tecnológica, o estudioso aponta ainda a distopia política, que, em função da associação com o fracasso das aspirações utópicas, tem chamado atenção ao longo do tempo. Em função de características/elementos definidores, as distopias

narrativas, é possível citar os romances *Nós* (1924), *Admirável mundo novo* (1932), *1984* (1949), *Fahrenheit 451* (1953) e *Ensaio sobre a cegueira* (1985), além dos filmes *Laranja mecânica* (1971), *Blade Runner* (1982), *Corra* (2017) e *Bacurau* (2019).

políticas podem ser divididas em cinco modelos: “sociedades altamente militarizadas ou centradas na guerra”, nas quais todo o processo educacional é voltado para a total obediência à autoridade; “sociedades cujo governo é totalitarista”; “sociedades que se beneficiaram da escravidão”, regime de submissão que marca toda a história da humanidade⁷²; “as prisões”, costumeiramente caracterizadas pela associação popular de distopia com tortura, trabalho forçado e campo de extermínio; e “o isolamento” de populações doentes.

Em paradigmas modernos, algumas dessas características/elementos, explica Claeys, agregaram outros elementos ou foram sobrepostas a eles. O despotismo clássico dos governos de um único tirano, por exemplo, incorporou o terror como instrumento legítimo de defesa da vontade geral, o que também foi utilizado em regimes democráticos, nos quais a submissão às opiniões desaprovadoras da maioria por vezes determina uma lógica de conformidade, com a qual certas organizações/instituições se assemelham.

Esse é o caso de escolas, entidades religiosas, academias militares e prisões, que, em geral, uniformizam, despersonalizam, disciplinam e anulam identidades, submetendo a vida das populações à vontade de governantes. Nesse aspecto, Claeys faz referência ao pensamento de Michel Foucault, para quem a extensão desses ideais, visando a uma reforma comportamental universal, torna o estado-nação parecido com uma prisão e coincide com o surgimento de uma utopia política de uma sociedade universal, na qual mecanismos penais internalizados pelos cidadãos impediriam que ilegalidades fossem praticadas.

Clayes apresenta ainda como o medo, condicionado por discursos de fundo social e biológico, foi ao longo do tempo direcionado a grupos considerados ameaçadores. Leprosos, por exemplo, no antigo Egito, eram confinados em ilhas e, no século XIV, na Europa, sofreram uma verdadeira caçada, tendo as propriedades confiscadas e a identidade apagada dos registros oficiais. Hereges, judeus e bruxas também se tornaram alvo logo em seguida. Monges e padres condenados por feitiçaria eram obrigados a usar distintivos que indicavam

⁷² O autor destaca que “os antigos chineses, indianos, babilônios, assírios, persas, egípcios, gregos (cerca de 15 – 40% da população), romanos (30 – 40% no início da era cristã) e povos nórdicos e teutônicos tinham grandes populações escravas. Milhões foram escravizados na conquista espanhola, portuguesa, holandesa, francesa e britânica do ‘Novo Mundo’, e quase tão rapidamente mortos (Nas Américas espanholas, por exemplo, cerca de metade dos escravos que trabalhavam nas minas de prata de Potosí morreram durante uma semana de trabalho em média). Talvez 20 milhões de africanos – até um quinto da população do continente – foram apreendidos para cultivar as colônias espanholas e portuguesas do sul da América e as colônias britânicas do norte da América e, em seguida, os Estados Unidos antes da Guerra Civil (quando cerca de um terço da população do Sul eram escravos). A África Oriental era outra região escravizadora ativa. No final do século XIX, o imenso Congo africano, onde cerca de 10 milhões podem ter morrido, era mantido como um feudo de escravos de plantação de borracha pelo rei belga Leopold. Aqui, extrema brutalidade, espancamento e amputação das mãos como punição eram comuns, assim como a tomada de reféns para garantir suprimentos de borracha. A Alemanha nazista e a URSS sob Stalin, bem como vários outros regimes modernos, podem ser descritos como Estados escravos, reintroduzindo conscientemente o princípio” (CLAEYS, 2017, p. 11, tradução nossa).

tal condenação. No século XV, além de também associados a feitiçaria, judeus eram relacionados a pestes e perseguidos devido ao sucesso com o comércio e com as finanças.

Compreender essa associação entre o medo e a hostilidade direcionada a grupos específicos é fundamental para entender o funcionamento das distopias não só no passado, mas também no período moderno, quando a necessidade de submeter o Outro, embora permaneça ligada aos princípios do que Clayes chamou história natural, prossegue por meios reelaborados. Assim, ao continuarem deslocando medos naturais para aqueles formulados em âmbito social, indivíduos utilizam diferentes formas de escravidão, prisões e discursos que fundamentam despotismos políticos e dão prosseguimento à lógica de produção de distopias para determinados grupos.

Neste ponto, tendo em vista que os exemplos de experiências distópicas apresentados, em maior parte, dizem respeito à realidade europeia, é importante aproximar o pensamento de Clayes e as contribuições de Grada Kilomba, sobretudo no que se refere à perseguição de grupos específicos. Isso porque, como expressão periférica capaz de apresentar, por um olhar interno, os componentes psicológicos do racismo cotidiano e a silenciada realidade de sujeitos negros, as reflexões apresentadas em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* são essenciais para compreender a lógica etnocêntrica com que corpos negros são definidos e para analisar *Namíbia, Não!*.

Vale então retomar a passagem em que, ao tratar das memórias e dos traumas causados pelo colonialismo, Kilomba apresenta como, “no mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o objeto “*ruim*” (...). Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo” (KILOMBA, 2019, p 37). Para tanto, resgata a imagem de Anastácia, mulher escravizada que se tornou figura de devoção política e religiosa pela luta que travou pela libertação dos escravizados, e da máscara que era obrigada a usar. Presa à cabeça por cordas e composta por um pedaço de metal, que era inserido na boca do “sujeito negro”, a máscara tinha o objetivo de impedir o consumo de açúcar ou cacau enquanto este trabalhava nas plantações e, na perspectiva de Kilomba, implementar “um senso de mudez e de medo” (*Id.*, p. 33), visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura.

Como metáfora para posse, a boca constitui, então, órgão a ser controlado e censurado, já que, na lógica racista, o “sujeito negro” é colocado no lugar de alguém que deseja possuir o que pertence ao senhor “branco”, uma inversão da narrativa que busca negar a existência de um projeto colonial e legitimar processos de exclusão racial.

Enquanto o *sujeito negro* se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se o oprimido e o oprimido, o tirano. Esse fato é baseado em processos nos quais partes *cindidas* da psique são projetadas para fora, criando o chamado “Outro”, sempre como antagonista do “eu” (self). (...) O *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo (...) (KILOMBA, 2019, p. 34).

Essas reflexões, por permitirem perceber como *Namíbia, não!*, a um só tempo, aborda contradições do presente imediato e projeta um futuro em que a hostilidade do espaço se traduz em interdições, exclusões e violências latentes, contribuem para a compreensão dos dispositivos distópicos mobilizados na obra. Deles resultam as inquietudes que André e Antônio vivenciam ao buscarem preservar a própria humanidade. Exemplo disso é a passagem na qual, enquanto avaliam a inconstitucionalidade da medida provisória, André começa a maquiar o rosto.

André já de rosto completamente branco pelo pancake.

(...)

ANTÔNIO: O que é isso, André?! Você está pálido.

ANDRÉ: Pálido, não! Eu estou branco. Fiquei branco!

(...)

ANDRÉ: (*bebendo o vinho branco*): Eu preciso sair pra comprar comida. Não temos mais comida em casa, primo. (...) Primo, você acha que vão me reconhecer na rua?

(...)

ANDRÉ (*triste*): Ficou bom, primo?

ANTÔNIO: A execução ou a ideia?

ANDRÉ: Os dois!

ANTÔNIO (*irônico*): Você está conseguindo um efeito. Sua melanina está aparentemente mais suave. Você está menos retinto!

(...)

André tenta abrir a porta. Percebe a porta trancada.

ANDRÉ (*irado*): Quem trancou essa maldita porta, primo?

ANTÔNIO: Acho que foi a Corte portuguesa.

ANDRÉ (*surpreso*): Quem?!

ANTÔNIO: Foi a Corte portuguesa quem comandou o tráfico de melaninas acentuadas da África pro Brasil. Eles quem deveriam pagar a indenização.

ANDRÉ: Você acha isso mesmo?

ANTÔNIO (*entusiasmado*): Agora está tudo muito claro!

(...)

ANTÔNIO (*limpando o rosto de André*): Vamos invalidar essa Medida Provisória, primo. (*Grita pela janela.*) Ninguém mais será deportado pra África!!!

Entra mais uma vez o som da sirene que anuncia mais um melanina acentuada capturado nas ruas. Antônio e André se entreolham preocupados.

ANDRÉ (*aflito com a sirene*): Mas temos que agir rápido! (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 97).

Neste excerto, a imagem de um melanina acentuada pintando o rosto de branco, lida sob a tensão do arbítrio e da violência de um regime de exceção e potencializada pelo estado de crise que os personagens vivenciam, articula um conjunto de sentidos que revelam outras formas de confinamento, metáfora das imposições eurocentradas e da lógica colonial que torna compulsório o embranquecimento. Dessa forma, como ensina Foucault, “o corpo está mergulhado em um campo político” (FOUCAULT, 2009, p. 29) em constante disputa, o que implica afirmar que cor da pele, sobretudo no Brasil, país que sofre com as consequências do modelo escravocrata, não é apenas um dado observável, mas sim um conjunto de informações que, ao serem lidas socialmente, restringem ou ampliam possibilidades.

O espaço reflete isso na medida em que, rotulados por estruturas de poder, corpos negros são impossibilitados de usufruir da cidade. Branquear-se para se deslocar por ela, como o faz André, remete ao fato de que espaços urbanos não são transitáveis por todos igualmente, o que se materializa na naturalização e na institucionalização das diferenças que definem quais corpos pertencem a que espaços. Embora as análises de como indivíduos ocupam territórios costumem se voltar ao papel das desigualdades socioeconômicas, é necessário demarcar a compreensão de que o enfoque racial é determinante, já que à população negra são reservados sempre territórios periféricos e marginalizados, estigmatizados como ilegais ou invasões.

Desobedecer a essa lógica não significa superar as fronteiras que demarcam com clareza essa cartografia. André e Antônio, embora não habitem um desses espaços periféricos, também se tornam alvo de exclusão. Nesse sentido, é necessário enfatizar o relevante papel político das literaturas de periferias, que, ao contestarem as demarcações validadas por uma lógica que entrelaça racismo, elitismo e patrimonialismo, apresentam-se como forma de problematizar/resgatar o espaço, colocando em perspectiva a ideia de que este é elemento primordial para existências não mercantilizadas e não essencializadas, matriz para uma rica pluralidade de formas de vida e de sujeitos. Além disso, questionam o estabelecimento de fronteiras que também se estendem ao universo simbólico, produzindo limitações de acesso à academia, à literatura, à produção intelectual ou, no caso da dramaturgia, aos papéis distintos dos subalternizados, campos não destinados para negros e periféricos neste sistema ideológico.

Nessa dinâmica de poder, como os protagonistas de *Namíbia, Não!*, negros são submetidos a diferentes formas de constante confinamento, entre elas o silenciamento e a imposição de epistemologias centradas no universo branco, tentativas sistemáticas de aprisionamento da mente, de invalidação do pensamento e de desumanização. Tudo isso em busca de retirar de pessoas negras a possibilidade de perceberem a própria complexidade e a conjuntura em que estão inseridos, como a seguir.

De repente, surgem, dessa vez ao longe, sons de uma manada de elefantes correndo assustada.

ANDRÉ: O que é isso?

ANTÔNIO: Estão destruindo a rua... derrubando os postes! Que loucura!

ANDRÉ (*feliz*): É! Acho que já estamos na África!

(...)

ANTÔNIO: Como assim, André? Os dois continentes se juntando? É isso? (*Irônico*) (...) Você está falando de reaproximação?

(...)

ANTÔNIO (*interrompendo*): Cale essa boca, André! (*Olhando os elefantes pela janela*) (...) Não existem elefantes destruindo as ruas do Rio de Janeiro!

ANDRÉ: Existe, sim... eu estou ouvindo, você está ouvindo! (*Olha pela janela de vidros sujos.*) Eles estão ouvindo!

(...)

ANTÔNIO: Não estamos sós, André! Olhe! Encare! Perceba! Saia de dentro e venha aqui pra fora! (...)

Mas venha com coragem! E não pense que vão lhe fazer mal. Ninguém vai lhe fazer mal. (...)

ANDRÉ (*constrangido*): Faça a coisa certa, primo! Está doido? Volta pra cá?

ANTÔNIO (*imitando André*): Volta pra cá! Voltar pra onde, rapaz? Esqueça essa história de voltar. Deixe a África lá e queira ficar aqui! Com essas pessoas! (*Aponta para as ruas.*) Não fique preso ao passado, André! Estamos presentes numa nova realidade! E nessa nova realidade você não é mais o mesmo que você era há um minuto atrás. Muito menos você é o que você era há quatro séculos! Existe um novo conceito que você precisa conectar. (*Volta pra sala branca do apartamento.*) Primo, existe um novo lugar! Um novo caminho pra melanina acentuada! Não deixe esse momento passar em branco! Deixe os elefantes em paz!

ANDRÉ: Mas eles não pensam assim! Estão nos pressionando cada vez mais. (*Tenta ir para a varanda, mas hesita. Não consegue ir.*) Tiraram nossa comunicação. Cortaram nossa energia elétrica, nossa água. Estamos sem comida... sem livros, sem dinheiro. Sem bolsas! Sem cultura... sem arte! Nos tiraram tudo. Daqui a pouco vão cortar nosso ar... nosso oxigênio... (*Desesperado*) Meu Deus!

Subitamente, André começa a sentir-se sufocado, sem ar. Ele não consegue respirar. Ajoelha-se no assoalho branco.

ANDRÉ (*voz esganiçada*): Socorro, primo! Me ajude! Não consigo respirar! (ANUNCIACÃO, 2020, p. 9).

No trecho, Antônio tenta convencer André de que melaninas acentuadas têm, no presente da narrativa, uma realidade diferente daquela a que foram submetidos os primeiros negros escravizados que chegaram ao Brasil. Para isso, faz afirmações como “Existe um novo lugar” e “Não deixe esse momento passar em branco!”, as quais apontam uma compreensão espaço-temporal que ignora a continuidade de um longo processo histórico de exclusão que sempre encontra novas maneiras de se expressar.

É indispensável, entretanto, a respeito desse processo histórico, lembrar que, no período pós-abolição, a população negra, abandonada sem uma política de reordenação fundiária e sem possibilidades de acesso ao mundo do trabalho e à remuneração justa, foi submetida a condições degradantes em busca de sobrevivência. Homens e mulheres negras, sem emprego, continuaram a trabalhar em serviços domésticos e insalubres em troca de subsistência. Em paralelo a isso, a criminalização das religiões afro-brasileiras e de práticas culturais como a capoeira e o samba colaborou para que, mais de um século após a abolição da escravatura, visões preconceituosas, discriminatórias e estigmatizantes continuem a pautar condutas de desrespeito a valores éticos, sociais, culturais e morais da população negra.

Com base nisso é que regimes políticos opressores buscam impedir pessoas negras de ingressarem no universo e nos territórios brancos. No caso do Brasil, trata-se de um projeto de nação que limita o acesso a experiências necessárias ao pleno exercício da cidadania, como

fica evidente na afirmação de André de que “eles não pensam assim!” e pela denúncia que realiza do impedimento de acesso a elementos essenciais à vida em todos os âmbitos – comunicação, energia elétrica, água, comida, livros, cultura e arte. Daí a sensação de sufocamento, medo e desconfiança crescentes que dominam os protagonistas de *Namíbia, Não!*.

É justamente nesse contexto que produções distópicas, que se alimentam da continuidade com a conjuntura histórica, tornam-se alternativas estéticas para retratar e ampliar cenários de horror. Ora apresentam cenas irônicas de grande expressividade metafórica – como a invasão de elefantes aproximando África e Brasil ou como a nevasca que deixou o Rio de Janeiro todo branco –, ora presentificam realidades que, apesar de aparentemente absurdas, são frequentes – caso das remoções compulsórias e das restrições de espaço de que são alvos populações negras e periféricas, como se pode ler a seguir.

André desmaia nos pés de Antônio. Música clássica barroca se interrompe simultaneamente ao desmaio de André. A neve que vinha do teto do apartamento cessa de cair. Nesse momento, do outro lado da porta, alguém bate à porta do apartamento com muita violência, Antônio desesperado com André desmaiado nos braços. As batidas na porta continuam mais fortes ainda.

MINISTRO DA DEVOLUÇÃO (*off*): Abram essa porta! Aqui é o Ministro da Devolução!

ANTÔNIO (*assustado*): Ai, meu Deus! Deve ser um pesadelo!

MINISTRO DA DEVOLUÇÃO (*off*): Não, Antônio. Dessa vez não é pesadelo. Pesadelo foi lá atrás. No meio da história. Agora é real! Vocês têm de se entregar! As passagens já estão realmente emitidas. Vocês não podem perder esse voo pra África, porque não tem reembolso pro governo. Cancelar as passagens de vocês significa onerar os cofres públicos.

(...)

ANTÔNIO (*desesperado*): Meu Deus, o que é isso?

MINISTRO DA DEVOLUÇÃO (*off*): Pedimos reforços! Precisamos realmente despachar vocês imediatamente pra África.

(...)

SOCIÓLOGA (*off, com megafone*): O ministro tem toda razão, Antônio. O caso de vocês já está enchendo o saco! As autoridades já não aguentam mais. A mídia e as redes sociais não falam em outra coisa. Todos os cidadãos de melanina acentuada do Brasil já foram transportados pra África. Só faltam vocês! (...) Há notícias de alguns timbaleiros fugitivos e resistentes, escondidos pela região do Candeal, em Salvador, Bahia! Mas acho que são boatos.

(...) Um avião só pra vocês. Como vocês têm curso superior, poderão ir de primeira classe (*Irônica.*) Que chique, hein?

ANTÔNIO: A senhora está me dizendo que todos já foram transportados?

SOCIÓLOGA (*off, com megafone*): Gostaria de informar que, daqui de cima do helicóptero, estou vendo uma multidão indo em direção ao seu apartamento, Antônio. Eles não estão satisfeitos. O governo realmente cortou o fornecimento de luz elétrica e a água dos bairros onde ainda habitam melaninas acentuadas aqui no Brasil.

O som da multidão vai ficando cada vez mais forte. Antônio se desespera.

ANTÔNIO: Acorda, André! Acorda, primo!

SOCIÓLOGA (*off, com megafone*): Ele está morto, Antônio.

ANTÔNIO (*desesperado*): Morto?

SOCIÓLOGA (*off, com megafone*): Morreu com o corte do fornecimento de oxigênio aos de melanina acentuada.

ANTÔNIO: Mas eu estou vivo!

SOCIÓLOGA (*off, com megafone*): Foi uma morte sugestionada. Ele acreditou tanto na possibilidade da ausência de ar que realmente não conseguiu respirar. Uma pena! Queria tanto que ele conhecesse a Namíbia. Tenho certeza que se adaptaria àquele universo.

MINISTRO DA DEVOLUÇÃO (*off*): Abra a porta, rapaz! Você não tem mais saída. Volte para a África. Volte para lá! (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 105).

A ânsia dos protagonistas por liberdade esbarra numa administração totalitária cuja violência institucional foi capaz de controlar indivíduos, desumanizá-los e selar o destino deles. No trecho, a imagem dos últimos melaninas acentuadas a deixarem o Brasil soma-se às outras anteriormente transcritas e analisadas para demonstrar isso. A força dessa imagem

também coloca em questão o necessário debate acerca da letalidade do racismo, profundamente relacionada com as posições de subalternidade destinadas a pessoas negras e ao desejo de dominação e de subjugação supremacista branco.

Impossível, por isso, não estabelecer relações entre o assassinato de André com o universo do real e lembrar casos como o de Marielle Franco, vereadora executada no Rio de Janeiro; o de João Alberto, espancado até a morte em um supermercado em Porto Alegre; e o de João Miguel, garoto de 5 anos que morreu ao cair de um prédio de luxo em Recife, após ser abandonado pela patroa da mãe em um elevador. Todos esses assassinatos apresentam em comum a dominação e a subjugação de corpos negros e permitem promover um amplo debate a respeito da manutenção/difusão das condições que ainda mantém essas realidades, problematizando o futuro em busca de fazer vigorar um quadro diferente no que se refere à existência social da população negra. Essa abordagem também pode ser analisada na obra fílmica *Branco sai, preto fica*, do diretor ceilandense Adirley Queirós.

3.3 UTOPIA E DISTOPIA URBANA: CEILÂNDIA E BRASÍLIA, ESPAÇOS QUE SE CRUZAM

Batidas agressivas na porta, misturadas ao som da multidão e do helicóptero, que sobrevoa um pouco mais distante, deixando o apartamento completamente escuro. Um policial fala atrás da porta.

POLICIAL III (off): Abram a porta. Vocês devem voltar para a África! Abram a porta. Temos ordem de atirar!

ANTÔNIO (gritando): Não vamos abrir nada. E não vamos pra lugar algum!

POLICIAL III (off): Vocês vieram de lá. As passagens já estão emitidas! E vocês não vão pagar nada por isso! (...) Voltem para o lugar de onde vocês vieram!

ANDRÉ: Abra a porta, Antônio. Eles podem nos matar. Agora é lei! Agora está escrito na Medida Provisória que eu posso morrer! Eu fugi da delegacia. Eu sou criminoso. É a lei! (ANUNCIÇÃO, 2020, p. 87).

Os excertos acima, outros trechos de *Namíbia, Não!*, apresentam elementos cujos sentidos são muito comuns nas diferentes formas de representação do controle social punitivo. Seja na guerra às drogas, seja nas operações de remoção, próprias das políticas de higienização, a imagem de invasões policiais e pessoas oprimidas pelo medo são frequentes em territórios urbanos periféricos, que sofrem com a atuação arbitrária do Estado. Esse é também o fio condutor de *Branco sai, preto fica*, filme que resgata a história de um crime

ocorrido na década de 1980: a invasão pela polícia do Baile do Quarentão, lugar de convivência e integração entre jovens de Ceilândia.

O título do longa metragem reproduz a ordem proferida por um policial na invasão e demarca a abordagem da relação entre violências e arbitrariedades contra segmentos sociais e espaços específicos. Além dessa, há outras conexões entre as realizações estéticas de Aldri Anunciação e Adirley Queirós, como o fato de serem, cada uma a seu modo, produzidas a partir do olhar/perspectiva daquele que Grada Kilomba chama de “Outro”, sujeito identificado e constituído à margem do pensamento hegemônico.

Essa mudança de perspectiva repercute no sistema de representação, já que tanto no caso de grupos minoritários quanto no de espaços periféricos ainda tem destaque uma lógica que planifica indivíduos, despreza traços de subjetividade e coloca em primeiro plano aspectos como violência e precariedade. Com isso, limitados pelo discurso que invisibiliza corpos lidos como desviantes e dissidentes e vistos como incapazes de produzir mudanças e inovações, as periferias e seus habitantes acabam marcados por uma visão estigmatizada.

Dessa maneira, esse outro olhar, oriundo de lugares subalternos, articula uma série de procedimentos narrativos e audiovisuais capazes de deslocar tais modelos hegemônicos. Assim, o caráter excludente de pares opostos, como periferia/centro, negros/brancos, literaturas de periferias/literatura universal, candangos/pioneiros, população periférica/elite econômica, corpo com deficiência/corpo padrão, ganha nova dinâmica. Isso permite a afirmação de traços fundamentais das obras produzidas de uma mirada periférica: a dimensão política que adquirem por inserirem a palavra, a voz e o corpo de sujeitos invisibilizados na constituição de espacialidades dissensuais, apresentando novas perspectivas de representação da periferia e de seus habitantes.

Por essa razão, a proposta desta seção do texto é, a partir da profunda conexão que *Branco sai, preto fica* estabelece com o espaço, pensar como o filme, assim como *Namíbia, Não!*, utiliza elementos distópicos, como figurações no imaginário de problemáticas do mundo social e da projeção de um futuro aterrorizante, para vincular questões estéticas e políticas que permeiam a contemporaneidade e questionar discursos e versões construídas pelos poderes constituídos. Para isso, primeiramente, é necessário retomar as complexas relações entre Ceilândia e Brasília, o que será feito a partir da ideia de que a construção da capital, meta que simbolizou o projeto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, guarda, na racionalidade de seu projeto modernista, um ideal urbanístico de grande impulso utópico, simultaneamente idealizador do futuro e do passado, como evidencia

o relatório que Lúcio Costa apresentou à comissão julgadora do concurso que escolheu o projeto do Plano Piloto de Brasília.

O texto mobiliza termos técnicos e linguagem poética e didática para descrever uma cidade ideal cujo desenvolvimento ensejaria a modernização de uma região atrasada e constituiria oportunidade de se corrigirem desigualdades históricas, propiciando um futuro melhor para o país. Dois trechos são representativos desse ideário. No primeiro, há uma apresentação da finalidade da construção da cidade.

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. (...) Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país (COSTA, 2018, p. 29).

Em outro momento do texto, Lúcio Costa apresenta as relações entre o projeto urbanístico da cidade, a questão residencial e a estratificação social.

No outro lado do eixo rodoviário-residencial, as quadras contíguas à rodovia serão naturalmente mais valorizadas que as quadras internas, o que permitirá as gradações próprias do regime vigente; contudo, o agrupamento delas, de quatro em quatro, propicia num certo grau a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação. E seja como for, as diferenças de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o conforto social a que todos têm direito. Elas decorrerão apenas de uma maior ou menor densidade, do maior ou menor espaço atribuído a cada indivíduo e a cada família, da escolha dos materiais e do grau e requinte do acabamento. Neste sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia urbanizadora prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população (COSTA, 2018, p. 38).

As passagens deixam clara a proposta de uma concepção de cidade cujas dimensões garantiriam beleza, funcionalidade, previsibilidade e humanidade, o que, segundo Lúcio Costa, atribuiria a Brasília as condições de *urbs* e *civitas*. Nessa utopia urbana, garantidas as condições para acomodações decentes para toda a população, as diferenças sociais não impediriam os vínculos de convivência, uma ideia de cidade como bem comum, vetor para condições adequadas de vida a todos, que guarda conexão com um conceito relevante para este estudo: o direito à cidade.

Como instrumento jurídico, tal direito, ao passo que contempla a garantia de princípios como a garantia de acesso a espaços públicos de qualidade e a equipamentos culturais e o combate à segregação socioespacial, materializa, de forma mais ampla, o respeito

aos direitos humanos, por contribuir para a proteção aos direitos civis, políticos, econômicos, sociais e culturais. Fato é que as condicionantes da construção da capital acabaram por transformá-la em um polo que atraiu trabalhadores em busca de empregos e melhores condições de vida.

Após a inauguração, como já se discutiu neste estudo, boa parte deles permaneceu, construindo moradias em áreas não previstas no projeto original para essa finalidade. A solução de construir as chamadas cidades-satélites, como numa síntese das contradições nacionais, rompeu os pressupostos básicos do projeto utópico da capital, abrindo possibilidades para nítidas ações de controle social, amparadas pela elite econômica local, com vistas à remoção de corpos incompatíveis com a modernidade, a monumentalidade e o desenvolvimento da capital.

Por essa razão, mais uma vez, evoco o pensamento de Gregory Clayes, que, no já citado *Dystopia: a natural history. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*, para pensar a íntima relação entre utopia e distopia, elabora o seguinte raciocínio: no interior das utopias, como se a espreitar, estão os elementos distópicos. Na visão do teórico, a conquista do Novo Mundo exemplifica isso na medida em que a busca por refazer uma parte da humanidade resultou na escravização de outra parte dela. Da mesma maneira, uma utopia do consumo abundante guarda a possibilidade de uma distopia de escassez e degradação ambiental. Por esses ângulos, a distopia é um desdobramento da utopia.

Clayes avança apresentando duas formas principais de distopia: a interna, em que a coerção perpassa o grupo privilegiado; e a externa, na qual a coerção utiliza a maneira de tratar os estranhos como forma de manter o grupo tido como principal livre da maior parte da repressão a estes imposta. Como, nos dois casos, privilégios são desfrutados por um grupo às custas de outros, é preciso então entender o mecanismo que estabelece e mantém esse sistema de benefícios/obliterações, o que pode ser realizado tomando o medo como um de seus elementos balizadores: para um grupo, paz e otimismo; para o outro, sufocamento e alienação.

Em suas manifestações mais sombrias, para manutenção da sociabilidade entre esses dois grupos, distopias concentram-se em elogios ao bem comum que, no fundo, são autoritários e não consensuais. Por tudo isso, pensar nesses mundos distópicos exige imaginar um futuro materializado em espaços físicos arruinados – países, estados, regiões ou cidades – e de tal maneira ameaçadores e perversos para determinado grupo, que se possa prever a possibilidade de que este seja exterminado.

Esses princípios conceituais são produtivos para a análise dos vínculos entre Brasília e Ceilândia. Tendo como horizonte o fato de que, entre a utopia da cidade projetada/imaginada

e a cidade realizada/vivida existe um conjunto de disparidades e exclusões, foi justamente a ordem distópica a responsável por garantir as condições necessárias para que a utopia da Capital da Esperança fosse realizada para uma parte da população, os pioneiros, membros da elite econômica e política local. Foi preciso, simultaneamente, estabelecer formas de separar uma outra parte, os candangos, demarcadamente corpos negros, pobres e, em maioria, nordestinos, e fazer conviver esses grupos distintos, agentes e alvos de diferentes formas de interdições, que, exercidas sobre o espaço, revelam a complexidade do tecido urbano e a importância de se entender a sua estrutura e o seu processo de formação.

Aqui, em diálogo com o capítulo anterior, retomo a ideia de que, embora não constituam polos diametralmente opostos, e sim faces interligadas do mesmo projeto, Ceilândia e Brasília são territórios que se atravessam continuamente, distopia e utopia urbanas a se entrecruzarem constantemente. E, por uma espécie de imagem distorcida, candangos e seus descendentes são vistos como os de fora, os intrusos a serem continuamente erradicados e invisibilizados.

A consequência disso foi o isolamento geográfico desse grupo, como apresenta o próprio Adirley Queirós, um dos frequentadores do Baile do Quarentão, ao defini-lo, em entrevista à revista *Negativo* (2013).

Era um baile *black* dos anos 80 – a gente cresceu nesse baile. Todo mundo ia para o centro de Ceilândia ver os filmes de karatê e de lá saía para o baile do Quarentão. Então nosso domingo era esse: centro da Ceilândia, depois ia para o baile. E esse baile era um baile fantástico: foi o primeiro lugar em que *Os Racionais* tocaram nos anos 80 (...). Então, o Quarentão foi um lugar mítico – todo mundo da cidade ia, não só o pessoal do *black*. [...] Nos anos 80 não existia ônibus regular de Brasília para Ceilândia nos finais de semana: tinha um de manhã, um meio-dia e um à tarde. Como era um parto ir para Brasília, o *apartheid* estava dado: a gente não ia pra Brasília. (...) Então uma geração ficou de fato nesse gueto: era um movimento de cerca de duas mil pessoas – uma coisa absurda nos finais de semana (QUEIRÓS, 2013, p. 64).

O *apartheid*, como afirmou Adirley, obrigou que “os de fora” desenvolvessem formas de apropriação e fruição de Ceilândia que garantissem o direito à construção de uma identidade própria e o usufruto de valores essenciais à vida social, como evidencia na continuidade da entrevista.

Obviamente, duas mil pessoas num espaço de gueto, começa a ter conflito. As turmas começam a nascer: as turmas de dança nasceram lá – os caras da Norte contra os caras da Sul. Tinham guerras épicas – o espaço era todo delimitado, você não podia fazer um movimento. Você não atravessava o baile na diagonal, você negociava os espaços. Para ir ao banheiro, você tinha que negociar – tinha uma lógica para ir de um lado para o outro. Mas não era tão violento quanto se diz: era violento para quem vinha de fora, para quem já era de lá, não. Era um espaço negociável (...). A gente negocia: a gente se gosta, mas nesse sentido de um território (QUEIRÓS, 2013, p. 65).

No entanto, tensões decorrentes da efervescência do espaço tornaram o Quarentão alvo de frequentes batidas policiais, como afirma Adirley:

1995 já é o final do Quarentão: o rap nasce lá, o rap negro, Jamaica – tudo nasce lá. E tinha um preconceito muito grande em relação a esses caras, porque eles queriam que o Quarentão fosse ocupado pelo repente, pela MPB... Então começa a haver ações policiais constantes. Estava no início do governo do Cristovam e eles invadem o Quarentão com tropa, com cachorro – naquele dia ele é fechado simbolicamente, digamos assim. E o que acontece? O Quarentão tinha 800 pessoas em média (QUEIRÓS, 2013, p. 65).

É fundamental destacar aqui como o preconceito que ainda hoje cerca a cultura *black* motivou mais uma forma de exclusão, dessa vez impondo, além de limites territoriais, a devastação da cultura e da arte de periferia pela imposição de outros modelos, ignorando formas de convivência e experiências vividas. Novamente o aparato policial é mobilizado, desta vez, para, além de limitar maneiras de corpos ocuparem o espaço e de se deslocarem nele, reprimir linguagens, ritmos, sons, identidades, formas de vida divergentes das visões de mundo e das normas impostas pelo centro violentadas pelo fechamento total do Quarentão.

Inegável também a importância de se destacarem as possibilidades estéticas que um espaço como o Quarentão, carregado de força política, proporciona, principalmente pelo fato de este ter se tornado material a partir do qual se pode ficcionalizar. É comum pessoas resgatarem memórias afetivas que envolvem o Quarentão. Nessas narrativas, a espacialidade revela-se tanto na construção de um conjunto de significados para o Quarentão como no questionamento das fronteiras entre o real e o fictício, como explica Adirley:

Se eu perguntar para qualquer pessoa da minha geração, que é da Ceilândia, todo mundo estava lá. E cada uma tem uma narrativa para o fechamento do Quarentão. É fantástico! Então, virou uma ficção o Quarentão. Os caras choram: “Pô, eu estava lá com a minha mina, aí o policial chegou, me bateu, mas eu levantei, dei uma porrada no cara”. Eles criam toda uma narrativa épica para eles também (QUEIRÓS, 2013, p. 65).

É como se as experiências, tão fortemente conectadas ao espaço, dotassem esses sujeitos de autonomia, legitimidade e agência para estabelecer eles mesmos as próprias versões, nas quais são responsáveis por definirem novas rotas e desfechos para si e para suas histórias, reconstruindo também as diferenças e as desigualdades. Com isso interessa

perguntar pelas potencialidades de a narrativa de *Branco sai, preto fica* ampliar a visibilidade das vivências concretas desses sujeitos periféricos ao também narrar uma versão da invasão do Baile do Quarentão.

Ismail Xavier, no prefácio do livro *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), de Ella Shohat e Robert Stam, ao apontar caminhos para pensar as ficções cinematográficas, pode cooperar para essa compreensão. Para o autor, além de fazer circular mitos, tradições e críticas, o cinema e a televisão são “campos de formatação de cultura que catalisam uma nova esfera pública de informação, entretenimento e debate capaz de produzir saltos que mudam a natureza do processo” (XAVIER, 2006, p. 11). Isso, no caso das produções de periferia, é ampliado pelo engendramento de outras formas de representação, que incidem sobre as contradições e a configuração autoritária do Estado brasileiro e, ainda, enfrentam a perspectiva paradigmática das classes que dominam a produção de conhecimento. Assim é que, livre da obrigação de reconstituir fielmente a invasão do Baile do Quarentão e na busca por vingar a violência do Estado e da polícia contra a população negra periférica, *Branco sai, preto fica* dispensa o realismo documental para inventar formas muito particulares de abordar aspectos sócio-históricos de Ceilândia.

3.4 BRANCO SAI, PRETO FICA E A DENÚNCIA DE UM ESTADO FASCISTA

Aclamado pela crítica, *Branco sai, preto fica* ganhou em 2014, ano em que foi lançado, o prêmio de melhor filme do Festival de Cinema de Brasília. A obra, produzida nas fronteiras entre documentário e ficção científica, precisa ser analisada a partir de alguns elementos contextuais referentes à dimensão política das produções audiovisuais, entre eles o fato de o cinema de Adirley Queirós ter sido realizado com o apoio de mecanismos de financiamento e após o advento de tecnologias digitais que tornaram mais acessível a produção. Além desses, há o fato de esse pertencer a uma linhagem de documentários sociais no cinema brasileiro, sobretudo de filmes que se ocuparam da representação de grupos subalternos e da crítica ao projeto de construção de Brasília⁷³.

Esses são elementos especialmente relevantes no enfrentamento de processos hegemônicos, por apontarem mudanças em relação à ficcionalização de tensões sociais e

⁷³ A esse respeito, ver *Memória, resistência e fabulação: uma análise da Ceilândia de Adirley Queirós*, dissertação de mestrado em que Carlos Eduardo da Silva Ribeiro analisa a fase moderna dos documentários sociais no cinema brasileiro, que se iniciou na segunda metade da década de 1950 e durou até a década de 1970, período em que estes se concentram na representação de classes populares e periferias.

simbólicas que perpassam a obra e por elas são representadas. Isso ocorre sobretudo porque, em *Branco sai, preto fica*, assim como em *A cidade é uma só?*, diretor e atores vivem e estetizam o cotidiano da cidade por um olhar que vai da periferia para o centro, protagonizando um movimento estético que dispensa mediações.

Entre esses personagens, dois carregam no corpo mutilações causadas pela violência da invasão. Um deles, DJ Marquim, vitimado por um tiro da polícia, tornou-se paraplégico e tem a recuperação de seus movimentos impossibilitada pela falta de acesso ao tratamento a ser realizado no distante Plano Piloto. O outro, Sartana, pisoteado pela cavalaria policial também na invasão, teve uma perna amputada e, devido à dificuldade de conseguir manutenção, tornou-se um especialista em próteses ortopédicas. Há ainda Dimas Cravalanças, um policial negro, vindo do ano de 2070, para recolher provas de que no passado foram cometidas atrocidades contra a população negra periférica; e Jamaika, um produtor musical que, em troca de passaportes para entrar na distante Brasília, auxilia DJ Marquim na construção da bomba sonora que explodirá o Plano Piloto.

A estrutura que entrelaça a história desses personagens configura uma das inovações do filme. Aos componentes próprios de documentários, como o registro de cenas da vida social e de depoimentos realistas, *Branco sai, preto fica* incorpora outros, comuns à ficção científica⁷⁴. Assim, em composições paralelas, envolvidas pelo mote da violenta ação promovida pelo Estado no fechamento do Baile do Quarentão, a narrativa revela aos telespectadores cada trajetória.

O primeiro é DJ Marquim. Em sua cadeira de rodas, opera uma rádio clandestina na qual toca músicas que rememoram o Baile do Quarentão. No início do longa-metragem, o personagem, na posição de locutor, assume também o papel de narrador do filme e relata o caminho que percorre para chegar ao baile.

Domingo, 7 horas da noite. Já tô com meu pisante, minha beca, tô em frente de casa. Tô indo em direção ao Centro da Ceilândia. Ah, vou passar aqui na casa do Carlinhos.

(*som de palmas*) – E aí, Carlinhos? Beleza? E aí, vai pro Baile?

Já tô em frente à Feira. Pô...! Que louco!!! Já dá pra ouvir os grave! O João Bom tá botando pra quebrar! Pô, tá inframado, véi, caramba, meu irmão! Tá louco, inframado, inframado! Tá lotada a bilheteria. Vou ver se consigo alguém aqui pra comprar o ingresso pra mim. Ah, tô nem aí, vou furar fila, ó!

(*cantando rap*): Ih... o Baile vai ser louco aqui no Quarentão! Os muleque tão de quina me esperando, ali, irmão. A bagaceira vai ser louca e o bicho vai pegar. Com certeza Mestre Biba deve estar por lá! Boogie Night, R Night, esse cara é muito doido, Esse cara tem moral, tem! Tem cabelo Black, estilo James Brow, podes crow! Se liga no pisante do pivete, deslizando feito gelo seco no quintal...

⁷⁴ Este aspecto será retomado e aprofundado no capítulo seguinte.

Figura 13 - Marquim na locução de sua rádio.

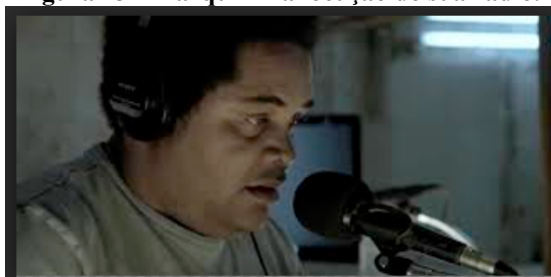


Figura 14 - Bilheteria do Baile do Quarentão.



Em seguida, uma sequência de fotos resgata a agitação do baile e o contexto temporal dos acontecimentos. Caixas de som, salão lotado, pessoas, na maioria negras fazendo passos de dança, vestidas com luvas brancas e bonés, fazem referência à cultura *black*, oferecem uma visão panorâmica do lugar e permitem ao espectador presumir que se trata da década de 1980, como indica a primeira imagem do filme, em que se lê a inscrição “Antiga Ceilândia, Distrito Federal”.

Figura 15 - Sequência de fotos do baile do Quarentão.



Assim, na narrativa fílmica, ao relatar suas experiências como sujeito, Marquim assume também um personagem, que lhe permite explorar de maneira particular a própria memória e, com base nela, demonstrar que o Quarentão não ficou apenas marcado pelas celebrações que permitiam vivenciar a identidade negra e relacionar-se com a arte e com os

que habitavam a cidade, todas expressões de vida pulsante e formas de poder frente a ela, como narra Marquim.

MARQUIM: Ô... tá acontecendo alguma coisa, véi. Chama as menina pra cá! Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria, o que é aquilo, véi? (*barulho de tiros*). Vixi, é os cana! (*latidos de cachorros*). Os Pé-de-Bota tá na área, véi! Vixi, cachorro, o caramba! Hum...! Spray de pimenta! (*tosse*)! Foda! Pô, abaixa a cabeça, abaixa a cabeça, cara, pra ver se... (*mais tosse*)... Porra! Ah, não, vão parar o Baile? Caramba, bicho! Pô... Boto fê não: pararam o som, véi! Que merda, véi! Pô, esses pé-de-bota filha da...

POLICIAL: Bora, bora, bora, bora, bora, bora! Puta prum lado e viado pro outro! Bora, porra! Anda, porra! Tá surdo, negão? Encosta ali! Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai, preto fica, porra!

MARQUIM: Que merda! Trabalhei a semana toda...

POLICIAL: Que que é? Tá falando o quê aí, ô seu viado?

Não, senhor...

POLICIAL: Senhor o caralho, porra! Bora, levanta, levanta! Tá armado?

MARQUIM: Não, tô não...

POLICIAL: Tá... Deita no chão aí!

(Barulho de helicóptero sobrevoando a região e barulho de tiro)

Ao resgatar a memória da invasão, Marquim apresenta também uma complexa e violenta intersecção: a experiência de ser negro, morador de periferia e viver na mira da polícia. Racismo e segregação socioespacial articulam-se para impedir que os vínculos comunitários promovidos pela arte possam se transformar em formas de organização da periferia ainda mais potentes. Por isso, o Estado tratou de intervir para reorganizar a estrutura urbana, criminalizando o espaço do Quarentão e marginalizando mais uma vez seus frequentadores.

Dessa maneira, o relato de Marquim e as fotos não constituem apenas uma contextualização da obra. São, na verdade, o ponto a partir do qual o imaginário dispara um processo de ficcionalização da realidade capaz de reescrever a história com base em outras perspectivas, descobrindo novos sentidos para discursos hegemônicos, legitimando lugares de enunciação silenciados e, acima de tudo, tensionando a relação ficção-realidade.

A esse respeito, André Gaudreault e François Jost, em *A narrativa cinematográfica* (2009), tratando das especificidades de uma teoria própria para arte do audiovisual, discutem, entre outras questões, de que maneira o cinema conta uma história, de que forma narrativas escritas são transpostas para narrativas audiovisuais e como funciona a temporalidade cinematográfica. Nesse conjunto, recebe destaque uma reflexão acerca da definição de narrativa de ficção e, conseqüentemente, dos limites entre narrativa e ficção. Assim, ao reconhecerem a funcionalidade, no campo do cinema, da divisão mecânica, às vezes mecanicista, documentário *versus* ficção, os autores destacam que todo filme participa desses

dois regimes, cabendo ao espectador o trabalho de leitura que permitirá a prevalência de um sobre o outro.

No caso de *Branco sai, preto fica*, nota-se um jogo com ambos os regimes, realizado no processo de ficcionalização construído a partir de fotos de frequentadores do baile do Quarentão, matérias de jornais da época e memórias dos que sobreviveram à chacina. Dessa maneira, o filme, em busca de justiça para uma ação violenta cometida pelo Estado, confronta arquivos, memórias e ficção, questionando essa ideia de que ao documentário cabe apresentar seres, coisas ou dados que existem positivamente na realidade.

Sendo assim, analisar o processo criativo de *Branco sai, preto fica* possibilita, em diálogo com o capítulo anterior, retomar o pensamento de Iser, para quem as recíprocas relações entre fictício, real e imaginário colocam em destaque os mecanismos do jogo do texto, entendidos como operações do fictício que ativam o imaginário. Como o texto é marcado historicamente, as múltiplas possibilidades de interação permitem diversas conformações para fictício e imaginário, as quais só podem ser compreendidas contextualmente na leitura. Isso permite à arte cruzar fronteiras, escapar de imposições históricas e culturais, transgredir e reformular o mundo. Dessa forma, a partir dos efeitos do imaginário na realidade e na ficção, é que se pode entender como esta interfere na vida social e nos regimes políticos.

Para exemplificar isso, é possível analisar Dimas Cravalanças e entender como este se conecta ao real e ao imaginário, o que, por sua vez, exige compreender as relações intertextuais que o personagem estabelece, por exemplo, com a música *Vida loka – Parte II*, do disco *Nada como um dia após outro dia* (2002), do grupo Racionais MC's. A letra aborda como o cotidiano violento da periferia e as imposições da lógica do capitalismo e do consumismo oprimem a população pobre, negra e periférica, levando-a para o caminho do crime como solução reparadora para as consequências das opressões de que é vítima.

Vida Loka designa, assim, as condutas de todos os que vivem sob a influência desse regime, o qual exige uma postura constante de defesa, baseada também na construção de alianças para a sobrevivência coletiva. Tal definição se alinha com a definição apresentada no Dicionário Capão⁷⁵, segundo a qual “vida loka” é “aquele que não corrompe seu coração mesmo em meio aos caminhos tortuosos da vida bandida e outros corres”.

⁷⁵ Trata-se de um projeto “imagético e lírico” desenvolvido por Hugo Cacique, por meio de um perfil na rede social Instagram, no qual são elaborados verbetes, publicados em *tags*, num projeto gráfico em que as gírias utilizadas nas letras de rap do grupo Racionais MC's são pichadas em uma página de dicionário. Em entrevista ao *Suplemento Pernambuco*, edição 162, de agosto de 2019, Hugo Cacique afirma que o bairro do Capão, espaço

A música faz referência⁷⁶ à figura religiosa de Dimas, que, segundo a narrativa bíblica, foi um dos ladrões crucificados ao lado de Jesus Cristo. Diferentemente dos soldados e do outro ladrão que blasfemavam Cristo, Dimas se arrepende de seus pecados e, perdoado por Cristo, torna-se, na perspectiva cristã, o bom ladrão, que da condenação alcançou a salvação e a santidade, tornando-se padroeiro dos prisioneiros e condenados. E, na música dos Racionais MC's, Dimas é retextualizado como o “primeiro vida loka da história”.

Porque o guerreiro de fé nunca gela
 Não agrada o injusto e não amarela.
 O Rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra,
 Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra
 Mas ôh, conforme for, se precisar, afogar no próprio sangue, assim será.
 Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue
 Entre o corte da espada e o perfume da rosa.
 Sem menção honrosa, sem massagem.
 A vida é loka, nego
 E nela eu tô de passagem. A Dimas o primeiro!
 Saúde, guerreiro! Dimas... Dimas... Dimas... (RACIONAIS MC'S, 2002).

Assim, dialogando com esse conjunto de sentidos, a partir do qual ser um “vida loka” na periferia exige buscar, no contexto de violência e numa perspectiva de coletividade, formas de salvação, utilizando para isso, inclusive, condutas à margem da lei, Dimas Cravalaças surge em *Branco sai, preto fica* em um contêiner transformado em nave com a missão de recolher provas da ação criminosa do Estado e descobrir a localização de Sartana. Em contato com a central, o personagem oferece informações da viagem.

Relatório de chegada. Data precisa ainda desconhecida. Material perdido na viagem: identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos. Tô fudido. Repito: fudido. Licitação da nave é ruim, uma praga, uma bosta, contenção de gastos? Enfiou a sobra aonde? Sequelas da viagem: transtornos psicológicos, cabeça, náuseas, contração de vômito. Tô lombrado, siquite, língua bamba dificulta contato! Segunda observação: passagem me deixou melancólico, dilatou demais! Sentimento me empata aqui! Diabo de muita sensação de tempo... Nóia lá de casa: saudade de mãe, pai, talvez é a mulher com meus fio. Não esqueça de pôr dinheiro na conta, dia 10. Gradecido. Encerro, central. Desligo.

A esse respeito, em *Memórias, resistência e fabulação: uma análise da Ceilândia de Adirley Queirós* (2018), Carlos Eduardo da Silva Ribeiro chama a atenção para o paralelo que se pode estabelecer entre a missão de Dimas e a desvalorização por que passam os órgãos que

que também influencia a obra de escritores como Ferréz e Sérgio Vaz, é um fator identitário: “A gente se reconhece ali. A linguagem é pensamento e as gírias dos Racionais são uma tradução desse pensamento”.

⁷⁶ Trecho da música que apresenta Dimas, o santo bandido: “Enquanto Zé Povinho apedrejava a cruz e o canalha, fardado, cuspiu em Jesus. Oh, aos 45 do segundo arrependido. Salvo e perdoado é Dimas o bandido. É louco o bagulho, arrepiá na hora. Oh, Dimas, primeiro vida loka da história. Eu digo: glória, glória, sei que Deus tá aqui. E só quem é, só quem é vai sentir. E meus guerreiro de fé, quero ouvir, quero ouvir. E meus guerreiro de fé quero ouvir, irmão: programado pra morrer nós é. Certo é, certo é crer no que der” (RACIONAIS MC'S, 2002).

atuam na apuração na defesa dos direitos humanos no Brasil, alvos constantes da corrupção e do sucateamento do poder público. Dimas se queixa da falta de recursos, das condições precárias, da contenção de gastos e da falta de investimentos para o cumprimento da missão. Assim, a dificuldade de fazer justiça utilizando as estruturas legais justifica a aderência de Dimas a uma aliança subversiva que busca vingar a Ceilândia explodindo o Plano Piloto.

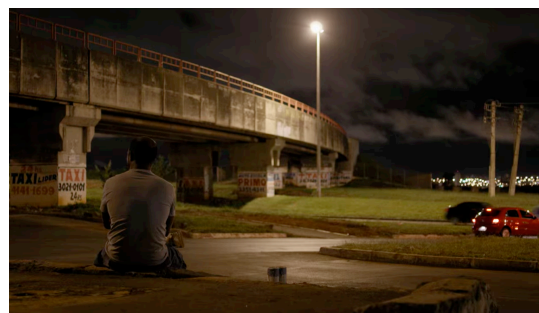
Além do mais, os transtornos psicológicos e a melancolia, apontados por Dimas no relatório como consequências da viagem, trazem à tona a questão das sequelas, em termos de danos mentais, que sofrem as vítimas do racismo e da violência policial. Sartana ilustra bem isso. As imagens revelam um personagem solitário, melancólico, que, após a invasão do Quarentão, passou a dividir o tempo entre consertar próteses, desenhar, fotografar e observar a cidade.

O fim do Quarentão foi tipo o fim de uma fase da minha vida. O fim de uma das minhas vidas, eu comecei uma outra vida, né? Foi muito choque, sair do hospital... Tive esse choque com a realidade... Um choque com as ruas, onde a gente dançava... Tudo o que eu passava lembrava uma coisa... A escola... A gente ficava muito na esquina da escola, sentado numa manilha: era ali que a gente conversava, bolava os passinhos que a gente tinha... O que a gente ia fazer, encontrava os amigos, ou quando a gente ia jogar bola... Então você passava, via aquela manilha ali, já dava uma coisa... Então parece que a cidade toda era parte da minha vida, parece que cortou tudo aquilo de mim, era uma parte que eu tava perdendo. Eu não tinha mais o direito de estar naquela esquina e tal. Então, cheguei em casa e não queria mais sair de casa.

Figura 16 - Sartana encontra sua próteses em um ferro velho.



Figura 17 - Sartana observando a Ceilândia.

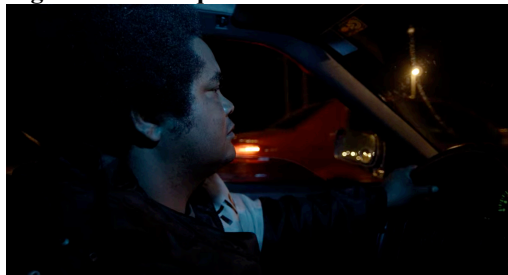


O isolamento do convívio social, o silenciamento, a restrição de movimentos, a mutilação física, como expressões do racismo, são violências que impedem a vida em sentido pleno. Por isso, o Estado, em busca de manter controle social, procura sempre maneiras de impor medidas de restrição, que, além do corpo, materializam-se no espaço, interrompendo as relações que os sujeitos estabelecem entre si e impedindo que a cidade se torne um bem comum.

Nesse sentido, o mundo distópico criado em *Branco sai, preto fica* apresenta uma Ceilândia do futuro com fortes conexões com a Ceilândia do presente em termos de

segregação e de manutenção do *apartheid* implementado nos 1980, conforme entrevista de Adirley Queirós. A imagem expressão dessa ideia é o passaporte, exigido pela *Polícia do Bem-estar Social*. Em uma das cenas, transitando à noite pela cidade em seu automóvel adaptado, Marquim ouve pelo rádio.

Figura 18 - Marquim e a cidade monitorada.



(*som do rádio*): Se você está ouvindo essa faixa, é porque está na área de controle da cidade de Brasília. Por gentileza, tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da Polícia do Bem-Estar Social irá abordá-lo no próximo guichê. Caso não possua o passaporte, evite constrangimentos e retorne ao seu núcleo habitacional.

Essas engrenagens distópicas são recursos de grande expressividade, pois ampliam sentidos correntes nas relações entre as cidades. Em cinco décadas de existência, mesmo depois de significativos avanços em termos socioeconômicos, é impossível pensar Ceilândia, em termos de reprodução do espaço urbano, independentemente de Brasília. Desde a fundação, quando recebeu os moradores ignorados pelo projeto da capital, Ceilândia estabelece com Brasília uma relação dual. A qualidade de vida, a funcionalidade e o conforto oferecidos pela cidade-patrimônio são privilégios que necessitam de mão de obra para sustê-la. Isso implica para a população periférica atribuições específicas, rotas definidas, dias e horários marcados para frequentá-la. Na prática, a periferia tem acesso a uma fração do centro da cidade: é aceita nele para servir, mas não para usufruir dos equipamentos de cultura e lazer, por exemplo. Por outro lado, as oportunidades de trabalho e a dependência econômica ainda hoje obrigam grande parte dos moradores de periferia a se submeterem a essa estrutura de exploração, o que demanda, por parte do poder constituído, medidas para manter a pacificação desses dois mundos.

Branco sai, preto fica utiliza a distopia para apresentar isso. Em outra cena, enquanto trabalha na bomba sonora, Marquim assiste, por um monitor, a imagens da cidade captadas em tempo real e ouve, além de barulhos de sirene, o seguinte alerta:

Cidadãos, a Polícia do Bem-estar Social está iniciando a ronda noturna. Solicitamos a todos imediatamente que tirem as crianças das ruas e retornem aos seus lares. Tenham em mãos os seus documentos (*barulho de helicóptero*). São 103 dias sem registros de atentados em nossa cidade. Um governo melhor é um governo alerta.

Figura 19 - Marquim e a bomba sonora.

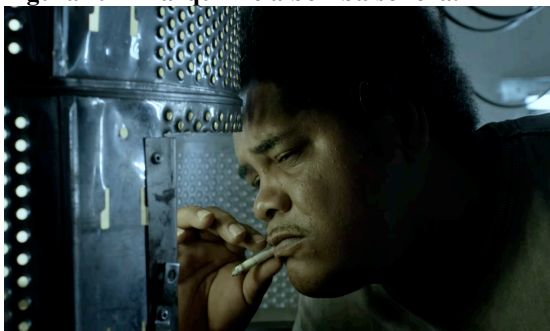


Figura 20 - O aparato tecnológico como recurso de resistência.



Essa é outra inovação de *Branco sai, preto fica*. O filme não se limita a fazer avançar temáticas relativas à vivência periférica e elabora, no enfrentamento do discurso segregacionista, uma linguagem que se conecta com a realidade da periferia ao mobilizar diferentes recursos expressivos: sons da cidade, ruídos, vozes, ritmos, imagens em plano aberto da cidade. Tudo isso para traduzir esteticamente e ampliar a realidade de injustiça a que moradores de periferia são submetidos. Nessa ampliação, por fazer irromper as estratégias utilizadas pelo Estado para impor silêncio, o caráter distópico é central para dar visibilidade às dinâmicas de representação, em termos raciais, sociais e políticos. Compreender isso é relevante para analisar a recepção do filme de Adirley Queirós, como também do cinema de periferia, já que estes reelaboram representações sociais que, de maneira recorrente, enfatizam as periferias como espaços de violência e de degradação.

Nesse sentido, vale citar o pensamento do filósofo esloveno Slavoj Žižek, para quem, em *Sobre a violência: seis reflexões marginais* (2009), a violência simbólica, materializada na linguagem, e a violência sistêmica, derivada das estruturas sociais, criam limitações que impedem as pessoas de tomarem decisões a respeito da própria vida, por meio da imposição de privações e humilhações. Essas violências, por constituírem o cotidiano, acabam naturalizadas e passam a ser entendidas como parte da natureza das coisas, atingindo assim, de maneira específica, os diferentes grupos sociais. Para demonstrar essa afirmação, basta pensar que um integrante da classe média tem uma experiência diversa daquele que, por exemplo, devido à falta de recursos, não pode consumir. Dessa forma, a arte pode ser um espaço que promova o choque entre diferentes perspectivas sociais, por meio de estruturas narrativas que permitam a leitores vivências capazes de redefinir maneiras de estar no mundo.

É justamente o que faz *Branco sai, preto fica* em relação à representação dos moradores da periferia. A recriação dos eventos de um baile ocorrido na antiga Ceilândia, por meio de lembranças e da própria fala dos personagens, resgata uma memória ativa, que, além de se configurar como resistência e luta contra a violência do Estado, permite acessar as consequências dessa violência para a esfera privada, para a vida particular das personagens,

explicitando assim uma dimensão humana, que coloca em evidência afetos, sonhos e emoções interrompidas. Essa imagem remete a uma série de perdas, entre elas a de uma cidade, a de uma fase da vida, a de um espaço de identidade e sociabilização. Com isso, as cenas ganham intensidade por seus efeitos, e não por explorarem a brutalidade como espetáculo, abordagem tão frequente nas representações midiáticas da população negra.

Essa dinâmica de representação da periferia chama a atenção para um outro aspecto, também discutido no primeiro capítulo: o da autorrepresentação. A esse respeito, Ella Shohat e Robert Stam, em “Estereótipo, realismo e luta por representação”, no livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, destacam como questão central em relação a estereótipos e distorções a impossibilidade histórica de grupos marginalizados controlarem a própria representação. Entender isso exige analisar as instituições que “criam e distribuem textos midiáticos” e também suas plateias. “Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação?” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 270).

Dessa forma, a frase apresentada no fim do filme – “Da nossa memória fabulamos nós mesmos” – comprova como a autorrepresentação, em *Branco sai, preto fica*, constitui importante instrumento de luta por reconhecimento, uma vez que não se trata de um depoimento, intermediado por um intelectual, que representa o outro a partir do imaginário construído pela tradição, mas sim de uma realização estética na qual o oprimido é sujeito do processo simbólico, capaz de apresentar novas perspectivas e resistir ao domínio da ideologia vigente, tornando a arte uma possibilidade de reconfiguração do mundo.

Essa afirmação também pode ser baseada em Jacques Rancière, pensador que considera a arte um ato político não só pelas mensagens que transmite ou pela maneira como representa as estruturas sociais e os conflitos, mas sim por permitir uma intervenção capaz de reconfigurar o mundo sensível. Nessa perspectiva, o autor desenvolveu o conceito de partilha do sensível, definido como

sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha dos espaços, dos tempos e tipos de atividades que determina a maneira mesmo como um comum se presta à participação e como uns ou outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Essa partilha, ao incidir na política e na estética, permite pensar as formas de segmentação e visibilidade pelas quais as práticas artísticas interferem no comum. Rancière esclarece, assim, que a arte é política, mesmo quando pretende se afastar radicalmente de

qualquer intervenção social, de qualquer compromisso, e a ficção não é a simples oposição imaginário *versus* real, mas sim o trabalho que realiza dissenso, uma modificação singular no que é visível, dizível, contável.

Assim, conforme acontece em *Branco sai, preto fica*, cenas de dissenso se constituem à medida que ações de sujeitos invisibilizados fissuram a vivência do visível para desenhar uma nova topografia. Também merece destaque a ruptura, promovida pelo filme, com a maneira convencional e fetichizada de se descrever a periferia, em geral apresentada em contraposição ao centro. No caso de Brasília, há ainda o agravante de que, predominantemente, narrativas sobre a cidade ignoram a periferia e se constituem como narrativas de poder, ao se dedicarem à história da construção da cidade com base em único ponto de vista, o da elite, que apresenta a versão oficial dos fatos.

Não se observa, por exemplo, a narrativa por parte de quem construiu Brasília ou, ainda, a memória da criação de cidades como Ceilândia, cuja construção, como argumenta esta pesquisa, constitui um verdadeiro caso de violência e expropriação identitária cometido pelo Estado. Por isso, a relevância do debate sobre como o território oprime as pessoas perpassa *Branco sai, preto fica* e aponta a necessidade de se reconhecerem produções que retratam a periferia a partir da própria periferia. Isso porque, além de constituírem forma de resistência, essas produções possibilitam acesso à palavra por grupos sociais subalternos.

Exposto dessa forma, o tema da segregação centro-periferia – intensificado na narrativa pela existência da “Polícia do Bem Estar Social”, do “passaporte de acesso” ao Plano Piloto e do toque de recolher ao anoitecer nas regiões periféricas do Distrito Federal – revela uma mutilação de Ceilândia comparável à sofrida pelos personagens na invasão do baile, já que o impedimento da circulação de sujeitos periféricos incide também nos corpos. Isso fica evidente na cena em que Marquim vincula a recuperação de seus movimentos a uma distante fisioterapia a ser realizada no Plano Piloto. Assim é que, no conjunto da narrativa, o elevador adaptado na casa de Marquim e a oficina de próteses onde Sartana trabalha não constituem meros retratos de uma narrativa particular de superação deficiência. Ao contrário, ganham força, ao passo que a deficiência é apresentada como potência e como estratégia de enfrentamento da repressão e do controle da ordem social.

**Figura 21 – Sartana e Marquim conversam sobre a inacessível fisioterapia:
“Se depender de fisioterapia lá [no Plano Piloto], a perna cai”.**



Assim opera um tipo de teletransporte espacial que, como designam André Gaudreault e François Jost, possibilita tornar presente, em um espaço ocupado por uma assembleia de espectadores, um espaço de outra maneira ausente. É dessa forma que a narrativa, ambientada em um presente distópico, revela, por um lado, a memória de uma Ceilândia dos anos 1980 e, por outro, projeta a cidade em um futuro distante, imersa em um estado fascista, violento e excludente, empregando uma perspectiva de representação que constitui uma potente ação política de subversão do *status quo*.

E como lidar com essa reversão na lógica de representação? Como pensar uma experiência cinematográfica comprometida com a realidade, não para explorá-la abstratamente, mas para fissurá-la? Uma possibilidade está em uma perspectiva teórica que defende o compartilhamento e a liberdade de expressão, o acesso ao conhecimento e a descentralização do poder: a ética *hacker*.

3.5 A INFORMAÇÃO QUER SER LIVRE

Em *A hacker manifesto* (2004), McKenzie Wark, problematizando conceitos como produção, classe, propriedade, educação, “hackeamento” e representação, propôs substituir a compreensão de *hackers* como criminosos digitais pela ideia de que estes formam uma classe social que, na lógica da cibercultura, opera uma conduta própria de criação. A ousadia dessa proposta, além de aforismos como “educação é escravidão e toda representação é falsa”, é responsável por apresentar uma abordagem diferente de temas como propriedade intelectual e produção de sentidos, como a seguir⁷⁷.

⁷⁷ Texto original em inglês: “Whatever code we hack, be it programming language, poetic language, math or music, curves or col- orings, we are the abstracters of new worlds. Not always great things, or even good things,

Qualquer que seja o código nós hackeamos, seja linguagem de programação, linguagem poética, matemática ou música, curvas ou colorações, criamos a possibilidade de novas coisas entrarem no mundo. (...) Nem sempre grandes coisas, ou até coisas boas, mas coisas novas. Na arte, na ciência, na filosofia e na cultura, em qualquer produção de conhecimento na qual dados podem ser reunidos, da qual a informação pode ser extraída e a partir da qual novas possibilidades para o mundo são produzidas, existem *hackers* hackeando o novo do velho. Enquanto os *hackers* criam esses novos mundos, nós não os possuímos. Aquilo que criamos é hipotecado para os outros e para os interesses dos outros, para estados e corporações que controlam os meios para criar mundos que só nós descobrimos. Nós não possuímos o que produzimos – isto nos possui (WARK, 2004, p. 13).

O trecho destaca um dado fundamental para entender a filosofia política do *hackeamento*: a necessidade de se lutar contra as corporações que controlam meios, criam mundos e monopolizam a informação para assim gerar e democratizar novos sentidos. Isso estabelece uma bipolarização da sociedade: de um lado, os *hackers*, classe social abstrata de que fazem parte, por exemplo, especialistas em informática, jornalistas, produtores culturais e desenvolvedores de *software*, todos criadores, a partir de uma dada realidade, de novos conceitos, percepções, sensações, concepções e conhecimentos de diversas ordens. Do lado oposto, está a classe vetorial, cujos integrantes, pertencentes a instâncias que controlam e exploram toda a produção intelectual, buscam dominar os meios de produção de conhecimento, motivo pelo qual buscam destituir *hackers* de suas propriedades intelectuais. Desse embate, em função de transformações nos modelos comunicacionais, surgem implicações filosóficas, políticas e sociais.

Essa análise, elaborada por Wark para compreender os complexos fenômenos da cultura digital, inspira também o entendimento de como a abordagem hacker da tecnologia pode ser comparada a traços da produção estética. Nessa perspectiva, Daniel Hora, no artigo “Reprogramabilidade tecnológica, cultura hacker e suas implicações para a filosofia da arte” (2012), enfatiza o termo “*hacker art*”, uma produção colaborativa e em rede que, nas intersecções entre os territórios de atuação de artistas e *hackers*, considera o entusiasmo criativo, a experimentação, a preocupação com o processo de criação e o cuidado com a recepção pelo público. Nessa operação de intercâmbio, no trânsito entre as esferas reais e virtuais de experiência, ganha relevância um modo de resistência autônoma que se transforma num exercício de liberdade contra regras instituídas, compreensões centrais para a análise dos sentidos gerados por *Branco sai, preto fica*.

but new things. In art, in science, in philosophy and culture, in any production of knowledge where data can be gathered, where information can be extracted from it, and where in that information new possibilities for the world produced, there are hackers hacking the new out of the old. While we create these new worlds, we do not possess them. That which we create is mortgaged to others, and to the interests of others, to states and corporations who monopolize the means for making worlds we alone discover. We do not own what we produce – it owns us”.

O filme retrata uma Ceilândia do futuro com aspecto de clandestinidade. Assim como na máquina do tempo responsável por trazer Dimas do futuro, construída em um *container* iluminado por luzes de festa e embalado pelo som do Quarentão, o entusiasmo criativo e a experimentação como método de elaboração estética também podem ser observados nas adaptações tecnológicas e nos computadores sucateados utilizados para arquitetar a transmissão sonora que explodirá o sistema e atingirá o centro do poder.

Nesse aspecto, para dimensionar o caráter simbólico dessa ação, vale citar mais uma vez o pensamento de Ella Shohat e Robert Stam, no já referido capítulo “Estereótipo, realismo e luta por representação”, do livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, quando os autores afirmam que

uma alternativa metodológica à abordagem mimética dos “estereótipos e distorções” seria um enfoque nas “vozes” e “discursos”. (...) Uma predileção pelas metáforas auditivas e musicais – vozes, entonação, acento, polifonia – reflete uma mudança de foco, como sugere George Yudice, de um espaço predominantemente visual e lógico da modernidade (perspectiva, evidência empírica, domínio do olhar) para um espaço pós-moderno do vocal (etnografia oral, uma história dos povos, as narrativas escravas), de modo a restituir a voz aos excluídos (SHOHAT; STAM, 2006, p. 309).

Marquim, como um *hacker*, transitando pelos limites da legalidade, transforma instrumentos de opressão e alienação em meio de revolução e ruptura com a ordem vigente, ao liderar a luta para “restituir a voz aos excluídos”. Dessa forma, a partir do que se pode chamar “estética da precariedade”, Marquim cria, na casa onde vive, um misto de oficina, depósito, escritório e rádio pirata, espaço em que se podem observar fios e canos expostos e uma máquina metálica enigmática. A frequência sonora dessa máquina terá o efeito de uma bomba, que obrigará o Plano Piloto a ouvir as vozes e os sons da Ceilândia, segregados e silenciados pelo fim do baile.

Figura 22 – O uso criativo da precariedade material como forma de insurgência.

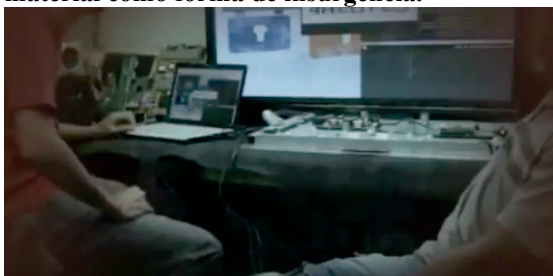


Figura 23 – A construção de uma potente bomba para subverter as regras da capital.



A máquina, a viagem no tempo de Dimas Cravalaças e a bomba sonora constituem elementos definidores da especulação na ficção científica e demonstram, conforme afirma Daniel Hora no artigo citado, a associação entre cultura *hacker* e arte, já que envolve o desenvolvimento de máquinas improvisadas, aplicações anárquicas, programas

inconventionais e ações colaborativas. Na tela, esse conjunto ganha ainda mais força, já que, além de constituir um manifesto político e estético, reflete a própria história contada no filme, o registro de uma Ceilândia criada sem infraestrutura, foco de controle social para proteger a capital da instabilidade social que a rodeia.

Dessa maneira é que *Branco sai preto fica* se constitui como filme de vingança, cuja proposta inventiva encontrou, na ficção científica, uma forma de reconstruir a memória e impedir o apagamento de uma história invisibilizada pela versão oficial: a invasão criminosa do Quarentão pela polícia e a mutilação de dois homens negros⁷⁸. Tal resgate revela como esses crimes decorrem do fato de, conforme defende este trabalho, o Estado ter utilizado o planejamento urbano com o objetivo claro de separar e isolar geograficamente elementos indesejados. Por essa perspectiva, o interesse em se libertar das determinações das classes dominantes, tanto do ponto de vista estético quanto político, aproximam a produção do filme à lógica da cultura *hacker*, criando novos sentidos a partir dessa realidade: o questionamento do poder constituído por personagens/moradores excluídos, que utilizam formas clandestinas e subversivas de reivindicar o direito à cidade.

Estabelecer essas relações, a partir de *Branco sai preto fica*, obriga a pensar de forma mais ampla uma série de questões. Apesar de o Brasil, pelo menos no plano teórico, ser uma democracia, o que se vê ainda hoje é a ação de um Estado autoritário que distingue/hierarquiza cidadãos e, principalmente nas regiões periféricas e contra populações pobres e negras, adota a estratégia de combate ao inimigo. Daí a urgência de se compreender de maneira mais aprofundada as relações que se estabelecem entre espaço, violência e Estado, pois só assim será possível denunciar os crimes praticados pelo Estado contra essas populações e traçar estratégias de resistência.

Disso decorre uma questão central: que armas empregar nessa resistência? Uma possível resposta a essa questão, com base na compreensão dos sentidos gerados por *Branco sai, preto fica*, é a demonstração de que, apesar da degradação e da precariedade, periferia é espaço a partir do qual pessoas desenvolvem formas de defender a própria identidade. Nesse sentido, a arte, por retratar os mecanismos que invisibilizam uma parcela significativa da população brasileira, altera a trajetória da História dominante, dá voz às classes subalternas, permite a criação de contranarrativas, constituindo-se mecanismo de expressão dos socialmente excluídos e configurando-se como forma de resistência.

⁷⁸ Um outro procedimento utilizado pelo filme foi a utilização de fotos pessoais de frequentadores do baile do Quarentão, além do testemunho, trabalhado como ficção e memória, o que levanta o debate acerca das estratégias documentais e do papel do arquivo, aspectos que serão aprofundados no próximo capítulo.

3.6 NAMÍBIA, NÃO!, BRANCO SAI, PRETO FICA E A FICÇÃO ESPECULATIVA

Ao analisar diversos pontos de aproximação entre *Namíbia, não! E Branco sai, preto fica*, este capítulo destacou o forte posicionamento político dessas obras que, expondo as contradições do presente, buscam vestígios de um passado estrategicamente apagado para imaginar um outro mundo. A produção de Aldri Anunciação, a partir do que ele próprio denominou “drama-debate”, escancara as consequências da colonialidade, estetizando a experiência de ser negro na racista sociedade brasileira. A de Adirley Queirós, por sua vez, ao se afirmar como filme de vingança, enfatiza a certeza de que as injustiças historicamente cometidas contra jovens negros habitantes de Ceilândia exigem mobilização e reação para evitar que se perpetuem.

Assim, ao imaginarem a história humana para além das determinações da mentalidade branca, expondo as violências de uma realidade distópica e projetando outras formas de vida e configurações sociais, essas narrativas ficcionais restituem à população negra o direito à memória, ao pensamento e à fabulação. Analisar por esses ângulos as convergências dessas obras, relacionando agenciamentos políticos e projeções de futuro, conduz a análise da ficção especulativa e das possibilidades de narração que dela decorrem.

Waldson Souza, em *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea* (2019), define ficção especulativa como um termo amplo sob o qual estão a fantasia, a ficção científica e o horror sobrenatural, gêneros cujas similaridades estão nas possibilidades de “novos mundos, de mudar as regras da nossa realidade, de imaginar alternativas, de especular no sentido mais literal do termo” (SOUZA, 2019, p. 21). A esses gêneros principais, como explica o pesquisador, estão ligados outros subgêneros, palavra que, nesse contexto, afastada da ideia de inferioridade, sublinha as especificidades/particularidades que delineiam e definem cada um deles. Esse é o caso, por exemplo, do gênero ficção científica, que, de acordo com essa compreensão, está vinculado ao subgênero distopia, formulação que nos autoriza a avaliar tanto *Namíbia, não!* Quanto *Branco sai, preto fica* como ficções especulativas⁷⁹.

⁷⁹ Uma outra possibilidade de abordagem crítica para as obras aqui em análise é o Afrofuturismo, movimento que, segundo Waldson Souza, “prevê autoria negra e protagonismo negro, podendo estar atrelado à imaginação de futuros distópicos e utópicos que subvertem papéis e construções sociais, questiona o racismo, metaforiza a diáspora negra e resgata ancestralidade e mitos africanos” (SOUZA, 2019, p. 19). Na mesma direção, Lisa Yaszek, define Afrofuturismo como “a ficção especulativa ou a ficção científica escrita por autores afrodiáspóricos e africanos, um movimento estético global que abrange arte, cinema, literatura, música e academia” (YASZEK, 2020, p. 142). Tais definições, à medida que apontam as possibilidades que decorrem desse movimento, como a abordagem de temporalidades, espacialidades e fabulações negras, indicam a

Tal abordagem, dada a relevância da ideia de ficção especulativa, exige um esclarecimento anterior: não se trata de desvio no escopo desta pesquisa, mas sim de mais uma forma de analisar como essas obras se descolam do regime de verdade que, a serviço do poder hegemônico, cria consensos e controla o imaginário. Dessa maneira, a ficção especulativa, assim como as literaturas de periferias, ao passo que se distancia de formas realistas de estetizar o mundo, amplia as maneiras de produções artísticas que surgem das margens, ao promoverem intervenções estéticas e políticas e questionarem, assim, esse mesmo regime de verdade.

A esse respeito, no artigo “Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça” (2020), Walidah Imarisha, escritora estadunidense, argumenta em favor da importância da ficção científica. A ativista afirma ser tratada, inclusive por integrantes de movimentos sociais, como uma figura excêntrica por apresentar-se como uma “aboliconista prisional”. Em função disso, ela argumenta que estamos tão ligados a um sistema prisional falho que não conseguimos imaginar um mundo sem prisões. Dizendo de forma ampliada, ela afirma que estamos tão enraizados no que existe, que nos esquecemos de vislumbrar o que pode ser. Ficção científica é, por isso, imprescindível para os movimentos por justiça, já que projeta um mundo sem prisões, sem violência policial, onde todos tenham

comida, roupas, abrigo, educação de qualidade; um mundo livre da supremacia branca, patriarcado, capitalismo, heterossexismo; estamos falando sobre um mundo que não existe atualmente. E sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir (IMARISHA, 2020, p. 255).

Nesse processo de imaginação, a ficção científica promove um cruzamento de temporalidades – da busca pelos vestígios de um passado, cujas marcas são sentidas no presente, ao vislumbrar de um futuro diferente – e, simultaneamente, um deslocamento de uma série de elementos, como as representações cristalizadas e a colonização das mentes, articuladores da perpetuação das injustiças contra as quais as obras se mobilizam. Para demonstrar como as obras operam esse movimento, Waldson Souza explica que muitas produções de ficção especulativa podem ser analisadas com base na pergunta “e se...?”, uma espécie de elemento disparador de questionamentos do presente e de alteração de parâmetros vigentes com vistas à criação de outras realidades.

Essa lógica nos desafia a formular quais questões moveriam *Namíbia, não! E Branco sai, preto fica*: e se fosse imposta uma diáspora reversa com o retorno imediato de todas os

necessidade de se adensar o estudo das narrativas em análise a partir desse movimento, o que configura, inclusive, uma possibilidade de desdobramento/continuidade desta pesquisa.

melaninas acentuadas para a África? E se medidas de reparação justas fossem implementadas? E se o Plano Piloto, seus planejadores e habitantes, ouvissem Ceilândia? E se as injustiças cometidas contra a população negra e periférica fossem reconhecidas?

Há ainda uma outra compreensão necessária: se, em *Branco sai, preto fica*, o aspecto especulativo e o caráter futurista do filme são sustentados pelo uso da tecnologia, pelo “hackeamento” de programas, pela máquina em que Dimas Cravalaças viaja pelo tempo e pela construção da bomba sonora, a narrativa de Aldri Anunciação aposta em uma noção de futuro pautada pela proximidade do tempo das ações. Assim, a peça, que se passa sempre cinco anos à frente de sua montagem, torna ainda mais assustadora a realidade imaginada de um espaço em que tudo é “exageradamente branco” e em que melaninas acentuadas são capturados e obrigados a retornar para a África.

Macivaldo Santos e Milene Gusmão, no artigo “Presente, passado e futuro em *Namíbia, não!*” (2021), explicam que esse caráter futurista é responsável também por encaminhar o debate acerca de como corpos negros, sobretudo no lugar de protagonistas, não estão inseridos em obras que abordam como tema “futuro e avanços em termos tecnológicos”. Para mudar isso, *Namíbia, não!* Cria “uma narrativa distópica do presente racial apocalíptico [para] não só propor a descrição do absurdo, mas elaborar uma realidade hiperbólica que pode estar por vir” (SANTOS; GUSMÃO, 2021, p. 5).

Nesse movimento também se observa um cruzamento de temporalidades e espacialidades que estampa como a imposição – disfarçada de reparação – de uma diáspora reversa evidencia o presente da sociedade brasileira, cujo olhar racializado impõe restrições a corpos negros. Concomitantemente a isso, esse olhar demonstra a existência de um imaginário da África restrito a um espaço de pobreza e atraso. Logo, a despeito de o projeto colonial ter impossibilitado que a população afrodiaspórica conhecesse suas próprias origens, a obra enfatiza o desejo, de uma sociedade centrada em valores supremacistas brancos, de obrigar os corpos negros a retornar ao espaço que julga ser o mais apropriado a eles. A proposta de *Namíbia, não!* É, então, pela projeção desse futuro próximo, ampliar as percepções acerca das limitações impostas a sujeitos negros, levando ao debate de como tensões raciais permeiam o pensamento social brasileiro, extrapolando o espaço da periferia e alcançando outras esferas socioespaciais.

Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra*, ensina que “o significante racial ainda é, em larga medida, a linguagem incontornável, mesmo que por vezes negada, da narrativa de si mesmo e do mundo, da relação com o outro, com a memória e o poder” (MBEMBE, 2018, p. 106). Assim, como forma de escapar dessa linguagem, das imagens estigmatizadas desses

sujeitos negros e das visões cristalizadas de África geradas por ela, a ficção especulativa negra é essencial na medida em que permite a sujeitos negros, abordando a própria experiência, projetar novos futuros, projetando e incorporando a suas narrativas cosmovisões e espiritualidades africanas e afrodiaspóricas (SANTOS; GUSMÃO, 2021, p. 8).

No caso de *Branco sai, preto fica*, tais reflexões, frente à disparidade de forças que marca a relação entre Plano Piloto e Ceilândia e à forma com que moradores de periferias continuam a ser explorados, levam a considerar a impossibilidade de diálogo e, portanto, a necessidade de uma ação contundente que possibilite denunciar as injustiças. Para compreender como isso é parte da criação de um novo mundo, é necessário retomar um dado importante para este trabalho: a elaboração da narrativa de que a construção de Brasília ensejou a ocupação e o desenvolvimento do interior do Brasil como forma de ocultar seu caráter colonialista. Como já aqui abordado, formas de vida que já ocupavam o território antes da construção da capital foram ignoradas e substituídas por uma outra, tida como mais evoluída, moderna e representativa do que ainda hoje se considera progresso.

Com isso, aqueles que já habitavam esse território e também os que participaram da construção desse outro modelo, mais tarde, foram dele expulsos sob a alegação de que era preciso conservar o patrimônio que a nova cidade passou a representar. Assim, numa completa inversão de sentidos, os que colonizaram e violentaram passaram a se sentir ameaçados e atacados. Consequentemente, em busca de proteção, implementaram formas de exclusão, restrição e controle de acesso ao espaço que invadiram⁸⁰.

Por esse motivo, desde sempre, candangos e seus descendentes são submetidos a diversas ações do Estado, seja pelas remoções compulsórias e ações de repressão policial, inclusive com uso de violência física, seja pela mobilização de vasto aparato ideológico-discursivo, obliterando expressões de cultura e formas de vida. Para isso, concorrem imagens, discursos e narrativas que constituíram e alimentam o arquivo⁸¹ segundo o qual candangos e os espaços para onde foram removidos constituem, conforme analisado, o Outro do Plano Piloto e seus habitantes.

Pensando por essa perspectiva histórica, ao abordar a distopia territorial em que vivem moradores de Ceilândia, discutindo questões sociais como violência policial, falta de acesso à

⁸⁰ As reflexões a respeito da lógica de sentido que torna colonizadores/invasores em vítimas/perseguidos são apresentadas e ampliadas por Kênia Freitas no curso *Utopias Pretas: fabulações e ficção especulativa no cinema*, ministrado na 7ª Festival Kino Beat – Histórias de Outros Reinos, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ZtFIUB5JNk&t=3832s>. Acesso em: 25 jan. 2022.

⁸¹ Os mecanismos de construção de um regime de verdade e de construção do arquivo serão discutidos no próximo capítulo.

saúde, discriminação e racismo, *Branco sai, preto fica* elabora especulativamente imagens e representações que colocam em debate as marcas desse passado e interferem nas lacunas e nos apagamentos que caracterizam esse arquivo. Com isso, do filme irrompe tanto um presente em que a marcação que designa o Outro é profundamente alterada e o elemento/inimigo a ser combatido e controlado já não é o sujeito negro e periférico, mas sim o sujeito hegemônico, como também um futuro em que sujeitos periféricos podem reorganizar as desiguais relações de poder.

Em texto publicado no *site* Multiplot!, especializado em cinema, Kênia Freitas, pesquisadora do Afrofuturismo, demonstra a força da ficção científica, ao comparar a experiência das populações negras do continente americano a uma narrativa de ficção extraterrestre:

Os seus antepassados, separados dos seus territórios originais, foram abduzidos como escravos para o Novo Mundo. Na(s) América(s), passaram por um processo constante de apagamento das raízes – separados de parentes ou de pessoas da mesma comunidade, impossibilitados de falarem as próprias línguas, com os corpos encarcerados impedidos de seguirem as suas tradições culturais. Ao longo dos séculos, os descendentes dos aliens, já despossuídos da própria narrativa, foram incorporados como o órgão estranho dessa nova sociedade híbrida: contidos e rejeitados pelo corpo social – caçados e assassinados pela polícia e cerceados pelas grades de novas prisões⁸².

Embora pareça brutal, como qualifica a própria Kênia Freitas, a comparação é didática para demonstrar como o universo imaginário especulativo de *Branco sai, preto fica*, construído a partir de elevadores adaptados, peças de ferro velho, gambiarras tecnológicas e do espaço degradado de Ceilândia, dimensiona a violência de uma sociedade que legitima a eficiência da necropolítica do Estado e produz imagens de corpos negros e periféricos em direção completamente distinta das que compõem o arquivo. Em razão disso, quando, na fabulação do filme, estes deixam de ocupar a posição de um Outro de raça e classe, além da construção de novas representações para esses sujeitos e seus lugares de produção do discurso, ocorre um conjunto de reposicionamentos.

A projeção na tela dos desenhos de Sartana⁸³ com imagens de pessoas aos gritos, aterrorizadas pela explosão da bomba e pela destruição do Plano Piloto, subverte, em *Branco sai, preto fica*, as regras que norteiam o funcionamento do cotidiano nos termos em que este historicamente opera.

⁸² Texto disponível em: <https://multiplotcinema.com.br/2015/04/branco-sai-preto-fica-adirley-queiros-2014/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

⁸³ No capítulo seguinte, será aprofundado estudo da relação entre os desenhos de Sartana e a explosão da bomba sonora na montagem de *Branco sai, preto fica*.

Figura 24 - Reação das pessoas ante a explosão da bomba e destruição do Plano Piloto, segundo Sartana.



É importante ressaltar que não se trata apenas de mudar o alvo da violência ou devolver os ataques, mas sim de construir um novo mundo a partir de espaços de exclusão, de constituir-se, pela força da própria subjetividade anulada, em um Outro imaginário, para assim, respondendo a os “e se...?” que atravessam *Branco sai, preto fica*, deslocar entendimentos e demonstrar quem, na verdade, sempre tem sido as vítimas de um processo histórico e de um planejamento urbano colonialista e racista.

Percebe-se, assim, como obras elaboradas a partir das possibilidades da ficção especulativa tornam ainda mais evidente que o arquivo, instância reguladora de interpretações, é repleto de lacunas e ausências em relação às imagens da população negra, estabelecendo com isso uma referencialidade pautada em estereótipos. É justamente a respeito dessa configuração do arquivo que este estudo passará a tratar.

CAPÍTULO 4 – ARQUIVO, DOCUMENTO E ARTE LITERÁRIA

Na esfera da racionalidade hegemônica, pequena margem é deixada para variedade, criatividade, espontaneidade. Enquanto isso, surgem, nas outras esferas, contra-racionalidades e racionalidades paralelas corriqueiramente chamadas de irracionalidades, mas que na realidade constituem outras formas de racionalidade. Estas são produzidas e mantidas pelos que estão “embaixo”, sobretudo os pobres, que desse modo conseguem escapar ao totalitarismo da racionalidade dominante.

Milton Santos

Ao atribuir às produções dos “que estão embaixo” o caráter de contra-racionalidades, racionalidades paralelas ou irracionalidades capazes de escapar ao totalitarismo da autointitulada racionalidade dominante, a assertiva em epígrafe, trecho de *Por uma outra globalização* (2001), obra do geógrafo Milton Santos, apresenta, para a análise de produções artísticas periféricas, uma produtiva ideia-chave, cujos desdobramentos, tanto do ponto de vista estético quanto político, exigem a análise da linguagem, dos processos de escrita e de recepção dessas produções e das intervenções que promovem no campo literário e no universo social. O caminho trilhado por este estudo até aqui já apontou algumas convicções na direção de pensar essas produções não apenas como discurso que gira em torno da influência da literatura canônica, mas sim como sistema de forças capaz de incidir nas determinações por esta impostas.

Nesse sentido, em primeira instância, merece destaque, além da forte ancoragem das produções artísticas das periferias em experiências de subalternidade e em diferentes aspectos que compõem a subjetividade, como questões de gênero, raça e classe em suas intersecções, o fato de, nessas produções, a memória e o espaço darem suporte a formas de se compreender contradições e iniquidades e a maneiras de se projetar um futuro diferente para os menos favorecidos. Para isso, utilizam, inclusive, hipóteses distópicas para ampliar as percepções acerca do tempo presente e movimentar reflexões acerca do direito à cidade, da ocupação dos espaços públicos e do acesso à cidadania.

Essas constatações, ao passo que permitem evidenciar o forte cunho político dessas elaborações estéticas – e de toda a movimentação artística da periferia sobretudo nas últimas duas décadas⁸⁴, em que o protagonismo de artistas que relacionam suas produções e seu

⁸⁴ Érica Peçanha, em *Vozes marginais da literatura* (2009), aponta o ano 2000 como marcante para o que chamou de literatura marginal em função da publicação da primeira edição especial da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*, “que vendeu 15.000 exemplares e ganhou fôlego para viabilizar outros dois números, lançados em 2002 e 2004. Reunindo, no total, 48 autores (majoritariamente residentes em

ativismo⁸⁵ ao espaço das periferias tem feito ecoar vozes negras e periféricas –, revelam tensões que se manifestam também em questionamentos relativos ao campo estético. Uma delas pode ser formulada com foco nas reiteradas tentativas de deslegitimar essa posição de destaque, ora utilizando como argumento o fato de que se trata de produções demasiadamente políticas, ora acusando-as de serem resultado de uma visão documental da realidade, equiparando-as unicamente a um rol de acontecimentos e fatos, em função de temáticas recorrentes nas literaturas de periferias, como a precariedade material, a força opressora do capitalismo, a violência, o racismo, o desemprego e a segregação socioespacial.

Vale esclarecer, no entanto, que essas abordagens temáticas, em determinada forma, estão presentes na historiografia literária brasileira. No caso das literaturas de periferias, entretanto, a mudança de perspectiva promovida pela autorrepresentação permite apresentá-las por outros prismas, a partir dos quais sujeitos periféricos e os espaços que habitam deixam de figurar apenas como alvos de lentes externas que operam nas operações de representação da realidade e passam a exercer o relevante papel político, estético e ético de enunciadores de realidades silenciadas e apagadas. Assim, essas obras contribuem para desvelar mecanismos de dominação, como as remoções compulsórias, as políticas higienistas, o silenciamento/apagamento de epistemologias e a estigmatização das periferias.

Além disso, outras mudanças simbólicas surgem dessa diferente angulação, como a possibilidade de moradores de periferia enxergarem suas vivências, experiências sociais e repertórios estetizados, valorizando a pluralidade do espaço que habitam e criando com ele relações de pertencimento por meio da fruição de produções culturais. E, assim, também por elas, vivenciar o que Érica Peçanha do Nascimento, em artigo intitulado “Quando poesia rima com trabalho: perspectivas profissionais a partir de um sarau literário” (2021), chamou de “mobilidade subjetiva”, uma mudança de status que se materializa na participação político-cultural, “uma ascensão simbólica que se alcança pelo reconhecimento de suas capacidades intelectuais e artísticas por seus pares e outros atores comunitários, assim como da ampliação de seus repertórios culturais, educacionais e profissionais” (NASCIMENTO, 2021, p. 23).

São Paulo) e 80 textos (entre crônicas, contos, poemas e letras de rap)” (NASCIMENTO, 2009, p. 20). Desde então, influenciada pelo grande número de saraus nas periferias de São Paulo e com numerosas publicações de obras literárias, além de São Paulo, a arte tem movimentado periferias de cidades como Brasília, Salvador e Rio de Janeiro.

⁸⁵ A esse respeito, pode-se apontar o exemplo do poeta paulista Sacolinha, com o projeto *Literatura e Paisagismo – Revitalizando a Quebrada*, no qual espaços de periferia são reconstruídos, com recuperação de calçadas e de muros, que são grafitados enquanto músicos e poetas circulam pelos arredores apresentando arte para a população. A proposta do projeto é que, pela revitalização do espaço urbano, seja alterada também a maneira com que o morador de periferia se relaciona com o espaço onde mora.

Essas múltiplas formas de expressão de subjetividades e de existências humanas criam as condições para que aquelas/aqueles que historicamente tiveram limitado acesso à arte possam, além de exercer o direito à leitura e à escrita, autoidentificar-se como escritoras/escritores, rappers, cineastas, atrizes/atores e/ou diretoras/diretores. Isso, por sua vez, pressupõe o desenvolvimento de uma estética da periferia, cuja teia de sentidos é, por vezes, interpretada pelo pensamento elitista e racista como inferior, razão pela qual ou se nega a literariedade de produções artísticas da periferia ou se tenta normatizá-las com base em pressupostos teóricos e críticos elaborados para analisar produções canônicas.

Para dar a dimensão dessa problemática, que no fundo está também relacionada à origem social de quem produz essas obras bem como ao lugar de enunciação delas, basta analisar a polêmica que se estabeleceu por ocasião da reedição da obra de Carolina Maria de Jesus pela editora Companhia das Letras em 2021. A iniciativa, segundo a própria editora,

é um desejo de restituir a voz autêntica dessa grande escritora, trazendo ao público seu projeto literário por completo. É ainda um esforço de reparar a rejeição e a estigmatização que Carolina por décadas sofreu dos círculos literários, fruto de um racismo estrutural que lhe negava a presença nesses espaços⁸⁶.

Nessa perspectiva, o conselho editorial responsável pelo projeto – coordenado pela escritora Conceição Evaristo e composto pelas estudiosas Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina Maria de Jesus, Amanda Crispim, Fernanda Felisberto, Fernanda Miranda e Raffaella Fernandez – decidiu pela “integridade dos manuscritos originais”, o que dividiu as análises dos críticos literários. Para alguns, a decisão de não submeter as produções de Carolina a rigorosa revisão linguística reforçaria a histórica condição de escritora exótica, razão pela qual continuaria a receber tratamento diverso de outras escritoras canônicas.

O escritor Jeferson Tenório, no entanto, afirma não acreditar nessa visão e argumenta, no artigo “A gramática de Carolina”, publicado no jornal *Zero Hora*, que, por estar fora da tradição literária, Carolina é inclassificável.

Ela não se encaixa no que se espera de uma escritora inserida no cânone. Sua obra nos escapa porque ainda incorremos no erro de abordá-la sob uma visão ocidental, branca e eurocêntrica (...) Carolina se apropria da linguagem de um outro modo. Carolina afaga o léxico a sua maneira. Toma-o de uma certa tradição e constrói a própria linguagem. Em sua gramática estão os desvalidos, os que não tiveram acesso ao ensino formal, estão inscritos todos aqueles que por meio do racismo foram vedados a uma educação gramatical normativa (TENÓRIO, 2021).

⁸⁶ Texto disponível em <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Carolina-Maria-de-Jesus-na-Companhia-das-Letras>. Acesso em: 12 out. 2021.

Conceição Evaristo, em entrevista ao Programa Roda Viva⁸⁷, da rede TV Cultura, ao ser questionada a respeito desse debate, apresentou a decisão do conselho editorial de não intervir na escrita de Carolina Maria de Jesus, nem em relação à questão gramatical, nem em relação ao conteúdo dos textos, como uma maneira de contribuir para o debate a respeito das diferentes formas com que as classes populares se apropriam da língua portuguesa. Segundo a autora de *Becos da memória*, diante das múltiplas possibilidades de leitura que a obra de Carolina oferece, o conselho editorial propôs uma delas, buscando evidenciar a diversidade que marca o processo de letramento de Carolina e a necessidade de valorização da diversidade linguística brasileira e da elaboração de um texto que se realiza numa gramática do cotidiano.

Nesse sentido, independentemente de assumir a defesa de qualquer uma dessas vertentes de pensamento, interessa aqui refletir como esse debate conduz à percepção de que, para atingir propósitos como a promoção de formas mais amplas de representação e a possibilidade de elaboração estética por parcelas excluídas, como a população negra e os moradores das margens da cidade, as literaturas de periferias precisam elaborar uma linguagem própria, já que a reprodução da que é imposta pelo poder hegemônico não contribui para que o cenário de injustiça e desigualdades que marca tanto o campo literário como o social seja alterado.

Prova disso é o fato de que, nas literaturas de periferias, obras se apropriam da língua portuguesa, uma herança colonial que continua a atuar como mecanismo de manutenção de poder e de imposição de pontos de vista, para elaborar formas de expressão artística a partir de suas marcas próprias, incorporando oralidades, sonoridades, construções sintáticas, códigos e sentidos constituídos nas margens da cidade. Tal operação, além de essencial para a expressão da subjetividade e para a noção de pertencimento gerada pelos processos artísticos das periferias, é dado central para as mudanças que as literaturas de periferias implementam, uma vez que constitui elemento primordial para enfrentar os apagamentos que sofrem nos níveis epistêmico, simbólico e espacial.

Para conferir força a essa argumentação, vale citar as reflexões apresentadas em *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido* (1992), obra em que Paulo Freire repensa “a alma e o corpo” de um de seus mais importantes trabalhos. O educador e filósofo relata que, no início dos 1970, após o lançamento em Nova Iorque da primeira edição da obra *Pedagogia do oprimido*, recebeu diversas cartas de mulheres apontando uma contradição na obra que, “discutindo a opressão, a libertação, criticando, com

⁸⁷ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wnu2mUpHwAw&t=1723s>. Acesso em: 02 out. 2021.

justa indignação, as estruturas opressoras (...) usava, porém, uma linguagem machista, portanto discriminatória, em que não havia lugar para as mulheres” (FREIRE, 1992, p. 66).

O próprio Paulo Freire cita um trecho em que se pode verificar a pertinência dessa crítica: “aprofundando a tomada de consciência da situação, os homens se ‘apropriam’ dela como realidade histórica, por isto mesmo, capaz de ser transformada por eles. E me perguntavam: ‘Por que não, também, as mulheres?’” (FREIRE, 1992, p. 66). Assim, ao reconhecer a linguagem como elemento de sustentação de ideologias e discursos autoritários, Freire afirma que

não é puro idealismo, acrescente-se, não esperar que o mundo mude radicalmente para que se vá mudando a linguagem. Mudar a linguagem faz parte do processo de mudar o mundo. A relação entre linguagem-pensamento-mundo é uma relação dialética, processual, contraditória. É claro que a superação do discurso machista, como a superação de qualquer discurso autoritário, exige ou nos coloca a necessidade de, concomitantemente com o novo discurso, democrático, antidiscriminatório, nos engajarmos em práticas também democráticas (FREIRE, 1992, p. 68).

Embora elaborado com base em pressupostos de uma área do saber, o reconhecimento de Paulo Freire de que, por reproduzir uma lógica colonial, era preciso mudar sua linguagem, pode, como destaca o próprio pensador, ser usado para inspirar uma reflexão acerca da “superação de qualquer discurso autoritário”. Em outro trecho do mesmo *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*, Freire é contundente ao afirmar que “nenhum colonizado, como indivíduo ou como nação, sela sua libertação, conquista ou reconquista sua identidade cultural sem assumir sua linguagem, seu discurso e por ele ser assumido” (FREIRE, 1992, p. 178).

Assim, é possível afirmar que a linguagem empregada nas literaturas de periferias é, na verdade, uma maneira de retomar as formas de pensar e estetizar o mundo, que foram apropriadas pelo que Milton Santos chamou racionalidade hegemônica, na qual está incluída a literatura canônica, como forma de manter seus valores e domínios. É preciso, então, reconhecer que a questão da linguagem é problemática e, por isso mesmo, polêmica, já que não se limita à discussão da adequação à norma padrão ou da escolha de uma linha editorial, mas também da elaboração de maneiras de ordenar a realidade, criando sentidos, a partir de compreensões próprias.

Dessa maneira, para confrontar a matriz discursiva que historicamente determina compreensões, além da transgressão de normatizações linguísticas, formais e estilísticas, é necessário dismantellar as estruturas que sustentam a hierarquia de conhecimentos e formas de vida, a desvalorização de culturas, a rígida divisão que configura as cidades e as violências

institucionais impostas a populações periféricas. Por esse motivo, o ponto de crítica deve ser a mentalidade colonial que não admite qualquer forma de pluralidade e diferença.

Nessa discussão, ganha contorno outra instância relevante das literaturas de periferias: o caráter de insurgência, que encontra reações tanto no campo literário e nas relações de poder que o permeiam quanto nas estruturas sociais que o mantém. Tal caráter já se expressa na qualificação “de periferias”, na medida em que esta problematiza o apagamento de uma parte significativa da população brasileira do conjunto das produções artísticas, consequência de uma restrita ideia de arte. Ideia essa que, pautada por uma tradição erudita e academicista, amparada em códigos e convenções canônicas, autodenomina-se universal e se apresenta como instância legitimadora de temáticas e abordagens. Tal instância, no caso das demandas mercadológicas, por vezes limita-se às questões de representatividade ou beneficia-se de representações de poder autoritário que geram lucros com a produção de imagens de desigualdade e violência.

Para ilustrar isso, pode-se apresentar um outro aspecto que envolve essas produções: a exigência tácita de que artistas negros e periféricos abordem em suas obras, especificamente, temas como violência, racismo e superação. A esse respeito, em entrevista à revista *Traços*⁸⁸ (2020), a escritora Meimei Bastos⁸⁹, levada pela discussão acerca das motivações para escrever o poema “Eixo” e da relevância que o texto possui no conjunto de sua obra, apresenta instigantes reflexões:

O poema “Eixo”, que você escreveu em 2015, é meio que um divisor de águas na sua carreira. É o que te tornou conhecida, e é um poema em que você marca muito essa coisa do “nós” e “eles”, Plano Piloto X Quebrada, dois universos que não se comunicam, quase um *apartheid*. O que te levou a escrever esse poema?

É importante pensar que a Meimei que escreveu esse poema “Eixo” é uma, e esta daqui é outra. Mas sim, são dois universos diferentes. O Eixo é tão querido porque ele escancara essa divisão. Brasília é a cidade mais desigual do Brasil. Eu trabalhei dando aula muitos anos na Asa Norte. E estudei no Elefante Branco muitos anos, fiz o meu ensino médio lá. Antes dessa vivência de trabalho e estudo, eu tinha ido pouquíssimas vezes ao Plano Piloto. Ir ao Plano Piloto era um passeio. Visitar a Catedral, Esplanada,

visitar esse Eixo onde tem o Museu do Índio, o Memorial JK. A gente saía cedo de casa e fazia esse percurso de ir pra Torre. Era um outro universo.

Em 1990 muitas regiões administrativas não tinham asfalto, não tinham saneamento básico. Ir pro Plano Piloto era algo muito chique e isso ficou registrado na minha memória. Santa Maria ainda com barro, as vigas de esgoto expostas, sem energia elétrica, sem asfalto. Isso era um diferencial. Eu chegava na Asa Norte pra dar aula e eu descia na parada, passava nos bloquinhos, cumprimentava as pessoas e as pessoas não respondiam. Desviavam de mim.

⁸⁸ A revista *Traços* é uma iniciativa cultural e social. Além de divulgar o trabalho de artistas da cidade e matérias a respeito de espaços culturais, o projeto permite o trabalho dos Porta-vozes da Cultura, pessoas em situação de rua responsáveis pela venda das revistas, gerando renda e cidadania.

⁸⁹ Meimei Bastos é também professora, agitadora cultural e pesquisadora. Promove atividades culturais voltadas para a juventude negra e para a população periférica, como o Slam Q’BRADA e Slam DFão, batalhas de poesia falada que acontecem nas periferias do Distrito Federal. É autora de *Um verso e mei*, publicado pela editora Malê Edições em 2017.

Por quê?

Não sei. Já perguntei pras pessoas que vivem no Plano Piloto, pessoas que nascem em Brasília: “por que é que o brasiliense raiz é tão frio?”. (...) Não sei que diacho é isso que existe nessa cidade. Não sei se foi a concepção de setores... As pessoas em Brasília, a imagem que elas passam é a parada do *blasé*. Você cumprimenta, fingem que não te ouviram. Você conhece a pessoa, você tava ontem com a pessoa, passa do lado e a pessoa não fala com você. Eu não sei que baita insegurança essa galera tem. Era algo que eu, enquanto pessoa periférica e negra, que vim de uma família com base nordestina, achava absurdo. Achava isso terrível, me sentia mal.

Mas era só frieza, ou preconceito também?

Isso é implícito, né? Eu falei da frieza porque outras pessoas que não são negras e vêm de outros estados sempre falam dessa característica, e que se sentiam muito solitárias em Brasília. Mas a questão do Eixo, a princípio, não foi uma questão racial, foi uma questão de classe. Entender a periferia como um quilombo, um quilombo que acolhe, mas que também tem pessoa não pretas pobres, empobrecidas, entende? (BASTOS, 2020, p. 12).

Ganha relevo, neste trecho da entrevista, o testemunho de um corpo periférico que, submetido a um regime de invisibilidade, precisa estabelecer negociações com o espaço para transitar pela cidade. Como no caso de Meimei, a moradores de periferias sempre se exige uma justifica para que possam estar no centro. Nesse sentido, estudar e trabalhar são permissões que, ao mesmo tempo, limitam e tutelam corpos tidos como intrusos ou invasores por habitarem espaços periféricos. Se, por um lado, esse fato diz muito a respeito do modo como a espacialidade mobiliza esses corpos, por outro, delineia o modelo de cidade que emerge do (des)encontro daqueles que habitam espaços distintos, o que demonstra a necessidade de se discutir como o espaço constitui vetor de produção de existências humanas.

Tal análise ganha ainda mais força quando feita em paralelo com a leitura do poema “Eixo”, cuja construção amplia discursivamente e esteticamente as margens da cidade, não só por contrapô-las ao centro, mas principalmente por configurá-las como territórios responsáveis por viabilizar a existência de sujeitos, permitindo enxergar a relação entre corpo e espaço por uma outra angulação.

EIXO

tinha um EIXO atravessando o meu peito,
tão grande que cortava minha alma em L2
Sul e Norte.

uma W3 entalada na garganta virou nó.
Eles têm o Parque da Cidade.
nós, o Três Meninas.
eles, a Catedral.
nós, Santa Luzia.
eles, as Super Quadras.
Nós, a Rocinha.
Eles, Fonte Luminosa.
nós, Chamariz.
eles, Sudoeste.
nós, Sol Nascente.
eles, o Lago Paranoá.
nós, Águas Lindas.

Sou filha de Maria, que não é Santa e nem puta.
nasci e me criei num paraíso que chamam de Val
e me formei na Universidade Estrutural.

não troco o meu Recanto de Riachos Fundos
e Samambaia verdes
pelas tuas Tesourinhas.
essa Bras(ilha) não é minha.

Porque eu não sou Planalto,
eu sou periferia!
eu não sou concreto,
eu sou quebrada!

(BASTOS, 2017, p. 52)

Ao longo dos versos, as diferenças na relação “nós” X “eles”, a disparidade que impede o diálogo entre centro e periferia, corta a alma, entala a garganta e torna Brasília uma ilha é substituída por uma afirmação de identidade periférica, resultado também de uma compreensão mais ampla da própria identidade e de um posicionamento político diante da configuração espacial de Brasília. Essa atitude crítica, ao passo que influencia a produção literária da escritora, reverbera no campo literário e gera reações, como se pode perceber no trecho seguinte, mais um excerto da entrevista com Meimei Bastos.

Até que ponto a questão racial impactou e continua impactando sua obra?

A gente vai recebendo alguns rótulos: mulher, negra, periférica, poeta. Logo, tenho que falar sobre racismo, machismo... As minhas reflexões devem ser rodeadas por essas questões. Mas eu não quero só ter que falar de racismo, de dor, de sofrimento, porque minha existência vai além disso. Minha família é uma família de pessoas trabalhadoras. Minha avó é empregada doméstica, minha mãe é empregada doméstica, o meu pai trabalhou como garçom por muitos anos e depois virou autônomo. Cresci com poucos recursos, cresci com o básico, e isso sendo dado com muito esforço. Quando as pessoas me pedem pra contar a minha história, eu evito contar fatos que são muito importantes, mas que são fatos de dor, porque eu não quero estigmatizar a minha essência nesse lugar de dor e sofrimento pra chegar numa conclusão capitalista de superação. Talvez seja por isso que eu tenho me resguardado mais na escrita, pra conseguir amadurecer melhor tudo isso (BASTOS, 2020, p. 12).

A reserva de lugares e temas predeterminados para escritoras e escritores periféricos, sobretudo pela instituição de estigmas e rótulos – no caso de Meimei Bastos, os de “mulher, negra, periférica” – exemplifica essas reações. O tensionamento de valores culturais estabelecidos, seja pela abordagem de formas de opressão, seja pela elaboração de uma linguagem que se reconhece insurgente na denúncia de injustiças, provoca o policiamento dos discursos, das imagens e das políticas de representação. Esse movimento, forçando a criação de narrativas de excepcionalidade que, fundadas na “conclusão capitalista de superação”, confundem-se com o discurso da meritocracia, confirmam a compreensão da periferia como o

espaço do fracasso e transferem exclusivamente para os sujeitos que nela habitam a responsabilidade em superá-lo⁹⁰.

Além disso, aparatos críticos e modelos de análise previamente estabelecidos também acabam por enquadrar essas produções, ora fetichizando seus produtos, apropriando-se deles de forma desvinculada do espaço que os originaram – caso do samba, por exemplo – ora colocando-as na condição de manifestações culturais ou meros relatos históricos, limitando-as a registros de valor documental/panfletário ou a instrumentos de militância. Tal postura política, sobretudo nos últimos tempos, tem sido ainda mais estigmatizada e combatida por setores conservadores da sociedade.

Dessas tensões conceituais e epistemológicas, pela urgência de se demonstrar que as literaturas de periferias expressam muito mais do que os limites que o cânone, a crítica e seus aparatos críticos costumam impor, saltam alguns questionamentos que podem ser formulados nos seguintes termos: como pensar o engajamento e as intervenções geradas pelas diferentes narrativas criadas a partir de uma perspectiva periférica? Como alargar/formular instrumentos teóricos adequados à análise dessas narrativas no lugar de impor aparatos críticos e interpretações previamente formulados? Como abordar essas produções sem normatizá-las e sem impedir que continuem a interpelar/provocar leitores e leitoras? Este estudo se dispôs a enfrentar esses e outros desafios ao eleger como *corpus* de pesquisa obras que surgem das experiências da população negra no Brasil, constituídas, portanto, nessa perspectiva periférica, sem limitá-las, nos termos de Aldri Anunciação, a “uma revisitação do sofrimento” ou a uma simples coleção de acontecimentos e fatos.

Na contramão disso, no entendimento deste trabalho, essas obras, livres de determinações e condicionamentos, confrontam outros enquadramentos e representações, negando-se, por exemplo, a essencializar ou apagar a população negra e periférica, construindo um contraponto à versão dos que controlam as políticas de memória, esquecimento e representação. Por essa perspectiva, a dimensão periférica da literatura não pode ser compreendida como um nicho de narrativas simplórias, mas sim uma maneira de reinventar a história, oferecendo projeções de futuro que desconstroem incompatibilidades preconizadas por essas políticas. Assim, pelo olhar das literaturas de periferias, tornam-se

⁹⁰ Essa reflexão, vista por outro ângulo, revela a complexidade do fenômeno aqui estudado: as literaturas de periferias e a força de suas produções. Se, de um lado, confiná-las à abordagem de temas relacionados ao pertencimento étnico e/ou socioespacial significa uma forma de reducionismo crítico, por outro lado, convida a pensar se abrir mão deles, que estão no centro desse campo específico de literatura, não pode significar manter as lacunas existentes no campo literário. Por essa razão, a questão passa, necessariamente, por debater essas ausências e por entender como as literaturas de periferias podem aderir a esse campo e, conseqüentemente, alterar suas configurações.

possíveis diferentes vivências, que, ao cabo, incidem nas relações sociais e nos elementos constitutivos dos seres humanos.

É possível apontar, a título de exemplificação, a mobilização de um sujeito periférico para enfrentar as barreiras impostas por um sistema político excludente e defender uma plataforma eleitoral pautada em medidas de justiça e reparação e em propostas de cunho social e cultural, caso de Dildu e de sua candidatura a um cargo no legislativo em *A cidade é uma só?*. Além disso, moradores negros de Ceilândia, vitimados pela violência do Estado, podem atuar em uma obra de ficção científica, na qual incide uma vontade de vingança e de afirmação como sujeitos da própria história, como em *Branco sai, preto fica*. É também nesse universo que se pode vivenciar formas de solidariedade e afeto que emergem da precariedade de uma favela, como em *Becos da memória*, ou presenciar dois protagonistas negros, aspirantes à diplomacia e à carreira jurídica, discutir questões sociais e raciais que estão na base de hierarquias seculares, como na narrativa distópica de *Namíbia, Não!*.

Tais elaborações guardam entre si uma ideia de futuro que ultrapassa o registro da luta por sobrevivência e alcança as potencialidades das criações que surgem dos espaços urbanos periféricos, reivindicando o controle de novas ordens de representação. Em função disso, mobilizam outros recursos de subjetivação, constroem modelos e linguagens singulares, instaurando regimes que transitam entre a ficção e a realidade e reposicionando um vasto repertório, antes invisibilizado: imagens, sons, ruídos, ritmos, gestos, corporeidades, espacialidades, oralidades, identidades, vivências, formas lexicais correntes no cotidiano das periferias, referências à cultura afro-brasileira, todas formas de desestabilizar os pressupostos que reduzem o estatuto dessas obras e exigem uma reconfiguração da atitude crítica. Por essa razão, reduzir essas produções à ideia de documento de si e negar a elas o legítimo caráter de literariedade que possuem é também uma expressão racista e elitista, já que, antes de tudo, significa negar a pessoas negras e à população periférica o lugar de notoriedade e de poder que a arte atribui a seus produtores.

Dessa forma, a proposta deste capítulo é discutir a polêmica questão documental, em busca de analisar como as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa ampliam, de um olhar periférico, possibilidades expressivas e interpretativas a respeito da relação entre ficção, realidade, memória e arquivo. Para isso, elaboram representações do real que utilizam, não apenas como evidências materiais, mas como mecanismos de ficcionalização e como possibilidades de pesquisa, recursos como fotos, imagens, depoimentos e testemunhos que permitem abordar o espaço como força propulsora para analisar questões de raça e classe. Além disso, por esse caminho de representação, rastreiam o passado, colocando-se

politicamente diante do presente, disputando sentidos estabelecidos publicamente e projetando o futuro.

Para tanto, a ideia é, como nos demais capítulos deste estudo, partir de mais um elemento importante do roteiro histórico da construção da capital e de sua utopia – a revista *Brasília*, periódico oficial publicado de 1957 a 1963 pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) – para compreender a capacidade de narrativas, que resultam de projetos hegemônicos, forjarem uma versão e subordinarem futuras interpretações. Em associação com uma série de dispositivos, essa revista, além de colaborar para a produção de uma narrativa segundo a qual a construção da capital seguiu um fluxo evolutivo e uma lógica natural de progresso, continua a contribuir para a formulação de mecanismos que regulam as possibilidades interpretativas a respeito de diferentes narrativas históricas.

A força dessa narrativa foi responsável, por exemplo, por ocultar as contradições e as assimetrias que a produção do espaço urbano têm historicamente gerado em Brasília, entre elas a imagem que torna insuportável a presença de corpos periféricos no centro da cidade. Vislumbra-se, com essa constatação, um caminho para se responder ao questionamento, dirigido a Meimei Bastos, a respeito do caráter excludente da capital: “é frieza ou preconceito também?” e, ainda, buscar as narrativas do que não foi dito e do que não foi visto, em função do silenciamento de sujeitos oprimidos e do apagamento de espaços, histórias e trajetórias que podem cooperar para pensar a totalidade de um sistema, que é excludente e violento.

Com base nessa consciência, pretende-se, por uma visada mais abrangente e diversa, compreender, a partir das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, como produções estéticas da periferia interferem na complexidade desse enquadramento, permitindo ler as múltiplas diferenças entre as experiências dos sujeitos, fazendo saltar intenções, presenças, ausências, sentidos, formas de (sub)representação e políticas de memória e esquecimento.

4.1 ARQUIVO *BRASÍLIA*: A REPRESENTAÇÃO DO NOVO, DA MODERNIDADE E DO NACIONAL

Aleida Assman, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, chama a atenção para a necessidade de, para garantir a preservação, traduzir-se a memória experiencial das testemunhas de uma época em memória cultural da posteridade, o que implica uma memória suportada em mídias e protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos.

Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. (...) e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco de deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. Tais restrições e enrijecimentos só podem ser tratados se acompanhados de crítica, reflexão e discussão abertas (ASSMAN, 2011, p. 19).

É precisamente para pensar “o risco de deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” e a necessidade “de crítica, reflexão e discussão abertas” que mais uma vez me aproximo da dimensão histórica e do processo sociopolítico que envolveu a construção da cidade-centro do poder nacional. Embora tenha sido iniciada somente em 1956, desde o Império a construção de uma nova capital já havia sido proposta por José Bonifácio de Andrada e Silva como forma de promover o povoamento do interior do país e de proteger o litoral brasileiro de invasões. Com a proclamação da República, a proposta ganhou fundamento legal, passando a constar dos textos constitucionais de 1891, 1934 e 1946.

Vale, no entanto, destacar que as condições que permitiram a transferência da capital e a ocupação da região central do país foram criadas no ciclo que compreende o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930 a 1945), o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946 a 1951) e o segundo governo de Vargas (1951 a 1954), período que marcou a história brasileira, sobretudo no que se refere ao modelo econômico, baseado no poderio do Estado como ente responsável por gerar as bases para o desenvolvimento industrial. Em 1956, ao assumir o governo, Juscelino Kubitschek fez avançar as transformações do panorama econômico, aliando setor público, iniciativa privada e capital internacional e instituindo um Plano de Metas, do qual a metassíntese era a construção de Brasília.

Para vencer a resistência de parte da imprensa e da oposição política à transferência da capital, foi necessário amparar essa proposta desenvolvimentista em um forte sentimento de otimismo e progresso, razão pela qual o Estado mobilizou um aparato simbólico, composto por textos, discursos e imagens, com potencial para produzir e difundir consensos em torno da narrativa da construção de Brasília. Buscou, com isso, reforçar o que James Holston, no prefácio à edição comemorativa da obra *A cidade modernista: uma crítica a Brasília e sua utopia* (2010), chamou de “espírito de Brasília”. No dizer desse autor, em 1960, Brasília inspirou pessoas a pensarem que não só o Brasil mas também o mundo poderiam saltar do passado para uma modernidade radiante. Daí então a necessidade de se defender a interiorização do Brasil e a construção da capital, sobretudo pelo caráter modernizador que ela cumpriria para o Brasil dos anos 1950, marcando a superação do atraso brasileiro.

Por esse motivo, os discursos sobre Brasília transitaram entre a retomada/negação do passado e o elogio de um futuro desenvolvimentista, ações realizadas por meio de associações geradas a partir desse aparato simbólico. Uma delas foi a apropriação do sonho de Dom Bosco. Em 1883, o sacerdote italiano teria profetizado que, na área central do Brasil, em coordenadas cartográficas próximas à localização de Brasília, existiria uma cidade fértil, da qual “verteria leite e mel”. Assim, servindo-se da influência católica no país para legitimar sua construção, a profecia foi tomada como uma visão sobre a cidade, o que também explica o fato de o santo ser um de seus padroeiros.

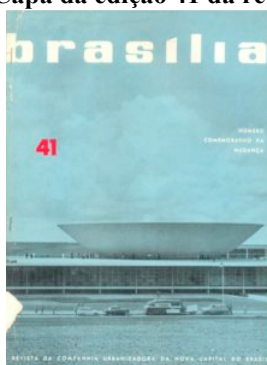
Outras escolhas também demonstram essas associações: a definição de 21 de abril como data de inauguração promoveu uma coincidência com a data da morte do mártir Tiradentes. A intenção com isso foi tornar a capital uma espécie de protetora da Independência do Brasil. Além disso, foi construída uma comparação do desbravamento na ocupação das terras do Planalto Central com o imaginário dos bandeirantes, uma forma de reafirmar a coragem e a bravura de seus líderes.

Em paralelo a essa narrativa, foi elaborada uma estratégia publicitária, que contou com publicações em revistas populares da época, como *Manchete* e *O Cruzeiro*, e em canal oficial do Estado: a revista *Brasília*. De acordo com informações do Arquivo Público do Distrito Federal, a tiragem aproximada de 6.000 exemplares da revista era, em maior parte, encaminhada para bibliotecas, universidades, colégios e embaixadas para manter a opinião pública, no Brasil e no exterior, informada a respeito do andamento das obras.

No entanto, para além desse papel administrativo, uma simples observação das edições da revista *Brasília* revela um outro intuito: um posicionamento claro, observável desde o projeto editorial e gráfico da revista, em defesa da construção da capital, tema que direcionava as publicações e se materializava já nos títulos das seções: “A marcha da construção de Brasília”, “Noticiário”, “Diário de Brasília”, “Em defesa de Brasília”, “Brasília no exterior” e “Brasília na literatura” anunciavam textos que não só documentavam o estágio das obras como também produziam uma visão positiva da cidade. Para isso, conferiam ao imaginário coletivo os contornos desejados pelos que podem ser considerados até hoje os donos da cidade, ignorando as consequências do projeto, como a imposição de mudanças nas formas de vida tradicionais já instaladas no território do Distrito Federal e a instauração de uma série de fronteiras. Uma análise da edição 41⁹¹, de maio de 1960, comemorativa da mudança da capital, demonstra isso.

⁹¹ Os 44 números da *Revista Brasília* fazem parte do acervo do Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF e estão disponíveis em: <http://www.arpdf.df.gov.br/revista-brasilia/>. Acesso em: 1º jun. 2021.

Figura 25 - Capa da edição 41 da revista *Brasília*.



No texto de abertura, intitulado “São Paulo e Brasília”, o escritor Menotti Del Picchia, um dos articuladores do movimento modernista, defende que São Paulo foi o grande beneficiado pela edificação de Brasília, não apenas pelo fato de a capital ter constituído um grande mercado para os artefatos produzidos pela indústria paulista, mas também por representar o nascimento de um grande país.

Brasília será um ponto de partida para uma urgente revisão de todos os valores da vida nacional. O sonho dos revolucionários da Semana de Arte Moderna de 22 – Marcha para o Oeste – se realiza numa real tomada de posse do país, quer pela ação de uma mentalidade autenticamente nacionalista, isto é, decorrente da nossa integração no espírito da terra pelo maior contacto com suas imensas partes ainda virgens. (...) As grandes estradas de integração, obra gigantesca da audácia juscélinica, se incorporam os caminhos líquidos de três cursos fluviais imensos, com quedas de água que darão vida e dinamismo aos núcleos populacionais que forem surgindo em seu caminho. É o espírito das bandeiras que ressurgem em toda a sua plenitude (PICCHIA, 1960, p. 1).

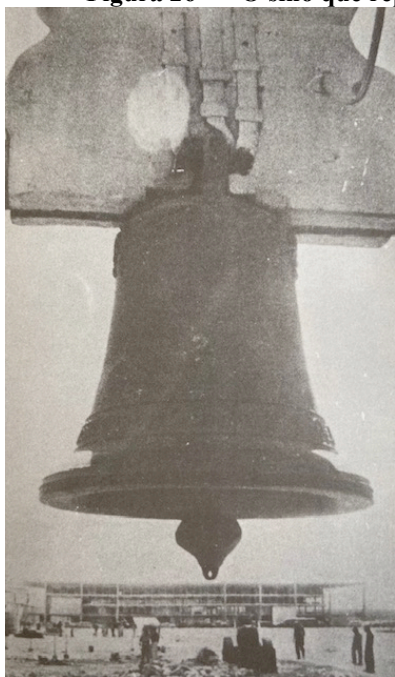
Além do tom elogioso à “audácia juscélinica”, como é comum aos textos a respeito da construção de Brasília, o excerto chama atenção por correlacionar a construção de Brasília ao “sonho dos revolucionários da Semana de Arte Moderna de 22”, à “Marcha para o Oeste” e à ocupação dos supostos vazios geográficos do Brasil. Faz isso a partir do que chama ressurgimento do “espírito das bandeiras” e comprova como o desenvolvimentismo e o ideário de integração nacional predominavam não só na classe política mas também na intelectualidade da época.

A partir disso se pode notar a influência, na construção de Brasília, do movimento modernista, cuja identificação, no campo estético e cultural, com transformações de valores, imaginários e convenções, é perpassada por processos sociais, políticos, culturais e espaciais baseados na racionalização, no desenvolvimento técnico e científico e impulsionados pela lógica de modernização. Assim, Modernismo e desenvolvimentismo foram argumentos centrais tanto para legitimar a necessidade de ocupação territorial do Brasil quanto para criar

o marco simbólico de construção de novas formas de convívio social, como defendeu Menotti Del Picchia.

Já na seção intitulada “A inauguração de Brasília”, a edição comemorativa narra as solenidades que marcaram a mudança da capital, iniciadas às 23h45 do dia 20 de abril, com uma missa celebrada no Palácio da Justiça, conforme a seguir.

Figura 26⁹² – O sino que repicou anunciando a morte de Tiradentes.



O sino que repicou anunciando a morte de Tiradentes, o mártir da independência, fêz-se ouvir no dia 21 de abril para comemorar o nascimento de Brasília como a Nova capital do Brasil.

Poucos minutos depois, à meia noite, na elevação do Santíssimo, a Banda Marcial do Corpo de Fuzileiros Navais executou o Hino Nacional Brasileiro, repicando, em Brasília, os sinos de Ouro Preto anunciando o momento histórico em que Brasília passava a ser a capital da República dos Estados Unidos do Brasil. Após a missa, o Cardeal Cerejeira deu a bênção papal à nova capital; e a seguir, através da Rádio do Vaticano e das emissoras brasileiras, em rêde com a Agência Nacional, fêz-se ouvir a saudação dirigida ao povo brasileiro por Sua Santidade o Papa João XXIII.

Além das relações entre Brasília, independência do Brasil e religiosidade católica, expressas nos textos e simbolizada na fotografia do sino que anunciou a morte de Tiradentes, a edição trouxe ainda o discurso proferido por Israel Pinheiro, presidente da Novacap, ao entregar as chaves da cidade a Juscelino Kubitschek. Com o título de *Revolução Construtiva*, o texto reúne e relaciona grande parte dos fatos históricos aqui tratados.

Hoje, à meia noite, Brasília será a Capital da República.

Há cento e setenta e um anos a transferência era sonho patriótico dos Inconfidentes.
 Há setenta anos, passou a ser preceito constitucional.
 Há quatro anos V. Exa. Dava início à concretização do sonho secular com a Mensagem de Anápolis.
 Há três anos e meio, V. Exa., senhor Presidente Juscelino Kubitschek, em 2 de outubro de 1956, pisava pela primeira vez as terras do Planalto e iniciávamos a batalha de Brasília.

⁹² Fonte: Revista Brasília, n. 41, ano 4, maio 1960, p. 2-3. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-41d.pdf>. Acesso em: 1º jun. 2021.

Neste momento, os soldados dessa grande e dura peleja aqui se encontram reunidos, em posição de sentido, para entregar ao seu comandante, a V. Exa., senhor Presidente da República, a chave da cidade de Brasília. Aqui estamos, todos os que porfiaram na dura batalha de Brasília. (...) Como a Independência libertara o Brasil da exploração da metrópole, a mudança do governo libertaria o interior da escravização econômica do litoral, despertando a confiança e a coragem das suas populações e abrindo caminho a uma nova independência.

Além de obra desbravadora, seria principalmente obra de consolidação do desenvolvimento brasileiro. Marco da grandeza nacional, Brasília é uma obra revolucionária que não fundamenta sua vitória sobre escombros (PINHEIRO, 1960, p. 4).

Dessa maneira, mais do que remontar um contexto de época, essas matérias, discursos e imagens demonstram como a criação de um universo simbólico foi instrumento não só de legitimação de Brasília como cidade fundadora da nação e da modernidade, mas também do poder e dos interesses de um grupo específico, que forjou um sentimento de universalidade⁹³ pela sobreposição de datas e pela evocação de figuras e fatos históricos. Assim, a memória histórica foi utilizada para estabelecer o entendimento de que a construção da capital tinha uma origem mítica e que congregou “todos os que porfiaram na dura batalha de Brasília”.

Nesse aspecto, é importante reservar também um olhar especial para as imagens. Além de toda uma filmografia que, conforme analisado no capítulo 2, também foi decisiva para a formulação desse universo simbólico, a construção de Brasília inspirou a fotografia, que se tornou instrumento de comunicação das ideias a respeito tanto da cidade como da arquitetura.

Não por acaso, a Novacap contratou um fotógrafo próprio, Mário Fontenelle, autor dos mais icônicos registros da capital, muitos deles publicados na revista *Brasília*. Presenteado por Juscelino Kubitschek com uma máquina fotográfica, Fontenelle, um mecânico de aviões, realizou cerca de 5 mil registros, que hoje fazem parte do acervo do Arquivo Público do Distrito Federal. Outro fotógrafo contratado⁹⁴, o preferido de Oscar Niemeyer, foi o francês Marcel Gautherot. Responsável por cerca de 25 mil imagens, que pertencem ao Instituto Moreira Salles, Gautherot foi o principal fotógrafo da arquitetura moderna no país. Havia ainda profissionais enviados por agências, caso de René Burri, e independentes, como Thomaz Farkas, que também registraram a construção da cidade.

⁹³ Em 1970, Ernesto Silva, que, entre outros cargos, exerceu o de diretor da Novacap, publicou *História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*. A obra, reeditada pela quarta vez em 1999, apresenta, no capítulo intitulado “A inauguração de Brasília”, um olhar sobre a solenidade que também revela essa preocupação em construir um sentimento de universalidade: “Durante a noite e a madrugada, operários, engenheiros e visitantes irmanaram-se nas avenidas de Brasília, comemorando o histórico momento em que vivia a Nação brasileira” (SILVA, 1999, p. 220). Cf. SILVA, Ernesto. *Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*. 4ª ed., Câmara de Dirigentes Lojistas do DF, 1999.

⁹⁴ A respeito dos fotógrafos comissionados pelo governo federal durante a construção e a inauguração de Brasília, ver Lina Kim e Michael Wesely, em *Arquivo Brasília*, obra publicada em 2010.

Compreender o que motivou cada um deles a fotografar a cidade é decisivo para analisar o enquadramento que deram às imagens e de que forma elas se relacionaram com a construção desse imaginário. Isso ainda pode apontar, para além do caráter administrativo, documental e estético, a serviço do Estado, da arquitetura, de veículos de comunicação ou de artistas, como as fotos interferem em um ideário, participando do que Aleida Assman denomina o problemático “salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial”.

A esse respeito, Juliana de Arruda Sampaio, em *Construções: Imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas* (2016), destaca o fato de que não ter sido comissionado por agentes externos foi determinante para que os enquadramentos de Farkas se diferenciasssem dos realizados por Mário Fontenelle e Marcel Gautherot⁹⁵, que se concentraram mais em retratar “a monumentalidade da cidade, os trabalhadores no canteiro de obras, a dedicação e o empenho do idealizador e fundador JK” (SAMPAIO, 2016, p. 54).

Apesar de fazer parte da agência Magnum de fotografia, a produção de René Burri também pode ser pensada nessa direção. Enviado a Brasília pela primeira vez em 1958 para registrar a visita de um secretário de Estado estadunidense, o fotógrafo suíço retornou à capital dois anos depois, em 1960, na inauguração, e transformou Brasília em um de seus principais projetos. No texto “Rene Burri’s Journeys to Brasilia”⁹⁶, Arthur Ruegg, professor de história da arquitetura, destaca que Burri registrou uma cidade em construção, fotografando os trabalhadores na Cidade Livre e nos canteiros de obras, as famílias dos trabalhadores da construção em uma visita às construções concluídas e as vibrações da vida que caracterizaram os primeiros dias de Brasília.

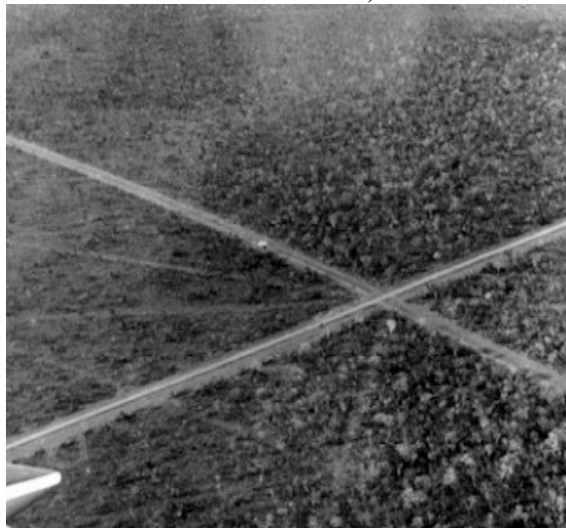
Assim, em busca de analisar as implicações de ordem cultural e social dos enquadramentos gerados por essas diferentes motivações, será apresentada a seguir uma sequência de fotos, uma de cada fotógrafo citado. Assim, pelos registros de diferentes ângulos da cidade, será possível discutir como podem incidir sobre discursos oficiais e sobre o que Aleida Assman chamou “instrumentalização da recordação”. No caso de Brasília, isso significa interferir no sentido de modernidade e progresso que o poder local estabeleceu,

⁹⁵ Ainda segundo Juliana de Arruda Sampaio, Marcel Gautherot, de forma paralela ao registro oficial de monumentos e da representação positiva que interessava ao governo e às revistas, também registrou livremente a cidade e não se omitiu diante da perversa realidade que obrigava trabalhadores a morarem em casas construídas no meio da vegetação, feitas com o papel dos sacos de cimento.

⁹⁶ Disponível no *site* da agência Magnum Photos, em: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/architecture/rene-burri-brasilia-oscar-niemayer-architecture/>. Acesso em: 22 jun. 2021.

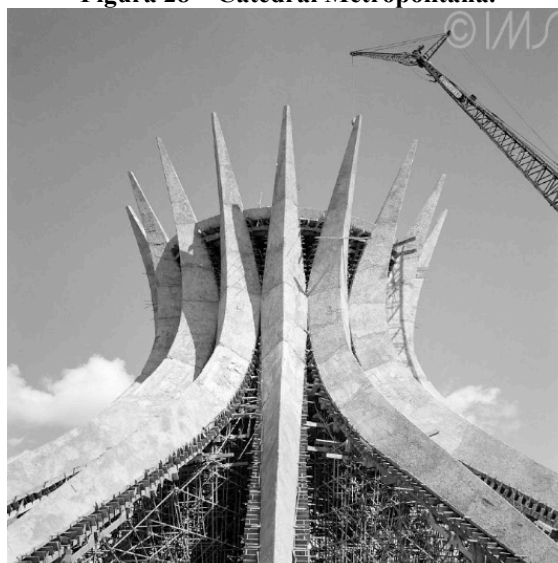
criando possibilidades para a leitura crítica do passado e para o desvelamento de diferentes versões dos fatos.

Figura 27 – Cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário. Brasília, 1957.



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Foto de Mário Fontenelle.

Figura 28 – Catedral Metropolitana.



Fonte: Instituto Moreira Salles. Foto de Marcel Gautherot.

Figura 29 – Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional, no dia da inauguração de Brasília, 1960.



Fonte: Instituto Moreira Salles. Foto de Thomas Farkas.

Figura 30 – Trabalhador do Nordeste mostra à família a nova cidade no dia da inauguração. Brasília, 1960.



Fonte: Magnum Photo. Foto de René Burri.

As imagens nas Figuras 27 e 28 salientam o discurso de como a Brasília, erguida em meio a um deserto, ressignificou a tradição colonial brasileira e se estabeleceu como símbolo de modernidade. Nessa direção, o registro de Mário Fontenelle eternizou o sinal da cruz anunciado por Lúcio Costa no relatório apresentado à comissão avaliadora do Plano Piloto, a partir do qual se ergueu uma cidade no suposto vazio do Planalto Central. Da mesma forma, a grandiosidade e o simbolismo da arquitetura, vitrine para o progresso e para a industrialização, estão para sempre registrados nas fotos de Marcel Gautherot. São comprovações de que o desejo de se construir uma memória se serve da produção de arquivos, tanto do ponto de vista simbólico, com a produção de enunciados e discursos, quanto do ponto de vista material, com a construção de monumentos, placas e imagens.

Por outro lado, contrastando com a frieza de prédios destinados aos poderes da República, as imagens das Figuras 29 e 30 retratam a presença dos candangos na inauguração

da capital e permitem a realização de diferentes leituras. Impressionados pelo próprio trabalho, candangos e seus familiares parecem estar preparados não apenas para a festividade, mas também para uma outra fase da vida, tendo em vista o lugar a que teriam direito na história e no futuro da cidade. Essa hipótese ganha ainda mais sentido se colocada diante das próprias concepções que perpassaram a construção da cidade. O entendimento, por exemplo, de que o modernismo arquitetônico proporcionaria novas formas de experiência social é uma delas. James Holston, no já citado *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*, aborda essa questão. Para o autor,

os arquitetos desenvolveram uma série igualmente revolucionária de tipos de edifícios e de estruturas urbanas. Inspiraram-se na ideia central do modernismo arquitetônico, segundo a qual a criação de novas formas de experiências sociais iria transformar a sociedade, e encararam a inovação arquitetônica como a oportunidade para alcançar tal objetivo (HOLSTON, 2010, p. 58).

No entanto, sentidos gerados pelas imagens podem indicar como essa expectativa e esse lugar foram obliterados para parte da população. Na fotografia de Farkas, numa movimentação própria de dias festivos, mulheres e homens, observando a monumentalidade da edificação, cruzam a laje do Congresso Nacional. Em fila, enquanto aguardam o momento de alcançar o ponto em que esta toca o Eixo Monumental, alguns se seguram como se temessem desequilibrar-se sobre a tal “inovação arquitetônica” e, com isso, serem dela expurgados.

A imagem de René Burri também mobiliza uma série de possíveis leituras. Nela, uma família nordestina – o pai, possivelmente um dos operários que ergueram a cidade, uma mãe e quatro crianças – cuidadosamente trajados para a ocasião, com destaque para o requinte do blazer, da pasta de documentos e da sombrinha, olham, de maneira fixa e admirada, um monumento arquitetônico, o Palácio do Planalto, que se pode reconhecer pelas imponentes colunas. Ao fundo, além do céu, que no dizer de Lúcio Costa é o mar de Brasília, da mesma forma que na foto de Farkas, está o Congresso Nacional como se estivesse a salvaguardar o futuro, uma garantia de que, daquela vez, a história seria diferente e que as classes populares iriam sim fazer parte de um projeto de nação. Pensar nisso, à medida que estabelece um cruzamento de temporalidades, uma vez que permite pensar o momento do registro, o presente e o futuro, sobrepõe à foto todo um contexto capaz de atualizá-la e interpelar leitoras e leitores a questionar como a cidade se relacionou com esses trabalhadores e seus familiares.

Tal compreensão exige reconhecer as consequências da noção de progresso e do caráter excludente do espaço urbano que nortearam o projeto do Distrito Federal e do contraponto que estabelecem à ideologia nacional-desenvolvimentista e à forjada ideia de que

Brasília era fruto de um projeto de unidade nacional, conforme pode ser evidenciado desde a construção até hoje. Assim, é possível compreender a precariedade das moradias da Cidade Livre e o desejo de rapidamente desmontá-la após a construção, a preferência por contratar homens solteiros, com a crença de que seria mais fácil fazê-los voltar aos estados de origem com o término das obras, e as remoções compulsórias demonstrando as arbitrariedades do Estado que se perpetuam.

É justamente essa história, como a da resistência das camadas populares contra a segregação socioespacial, que necessita ser contada sob outros olhares, desde as lutas empreendidas na década de 1970 pela comunidade de Ceilândia – que necessitou, após um processo de remoção compulsória, restabelecer toda uma geografia afetiva, os vínculos de pertencimento com um outro espaço e as relações sociais interrompidas –, até, mais recentemente, a força dos moradores do Sol Nascente e Pôr-do-Sol. Estas últimas são cidades que também surgiram da mesma lógica segregacionista e do contínuo processo de estratificação social.

Diante dessas violências do Estado brasileiro, que age continuamente para apagar a presença dos candangos e silenciar os conflitos decorrentes de todo esse contexto, são comuns fotografias que mostram a amplidão de uma cidade em construção, na qual estes, muitas vezes em grande número, são retratados apenas como parte da grandiosa obra. Os enquadramentos de Farkas e Burri, ao contrário, colocam em primeiro plano a dimensão humana dos operários e seus familiares, destacando também o investimento de sonhos e de trabalho que realizaram.

Por isso, tomando o corpo por uma perspectiva política e discursiva, além da curiosidade, do orgulho, da admiração, do cuidado e do respeito por Brasília e seus monumentos, é possível pressupor que os candangos comunicam sentir naquele momento um misto de esperança e expectativas. Contudo, esses sentimentos e possibilidades não se concretizaram, tendo em vista que uma vez mais se repetiu a histórica espoliação das camadas mais pobres da população brasileira.

Isso nos provoca a pensar a respeito dos destinos que seguiram os candangos das fotos e seus familiares, para quem Brasília pode ter se tornado uma verdadeira distopia: foram beneficiados pelo modelo desenvolvimentista? As crianças tiveram acesso às escolas-parque ou à universidade? Usufruíram dos parques e dos clubes de vizinhança? Foram removidas das chamadas invasões para Ceilândia? Serão hoje moradores do Sol Nascente ou do Pôr-do-Sol?

Algumas dessas questões soam retóricas, uma vez que, na versão da história brasileira que vivenciamos do lado de cá dos muros e das divisões, são conhecidos os mecanismos de subalternização a que populações pobres se acham submetidas. Apesar disso, elas sublinham a

necessidade de se revisitar a memória da cidade para se explicitarem tantas interdições e compreender como em Brasília, a exemplo do que aconteceu ao longo do século XX em cidades como Rio de Janeiro e Belo Horizonte, uma vez mais, aos pobres sobrou apenas a possibilidade da contemplação.

Nesse contexto, as literaturas de periferias, como expressão artística intimamente ligada à vida e ao espaço, constituem uma instância que pode, pela alteração do prisma a partir do qual os fatos são retratados, retirar das sombras essa população. No caso das narrativas que compõem o *corpus* aqui estudado, essa conexão com a realidade, além de promover agenciamentos políticos, permite o surgimento de novos processos criativos cujas implicações estéticas exigem uma compreensão mais ampla, que supere a crítica limitada ao meramente documental.

4.2 O REAL COMO ARTIFÍCIO

Apresentando essa conexão com o real como um dos debates mais instigantes nas discussões acerca das produções contemporâneas, Lucía Tennina, no artigo “Ferréz: más allá del documentalismo” (2017), analisa os romances *Capão pecado* (2000) e *Manual práctico do ódio* (2003). A autora discute a hipótese de que o lugar central ocupado pelo escritor da periferia de São Paulo na literatura brasileira se deve não apenas ao tema de suas obras ou à sua história de vida, mas sim à maneira como sua produção desestabiliza e atualiza a distinção entre ficção e não ficção, atribuindo configuração singular ao estatuto do real.

Tennina destaca que produções periféricas, devido a operações midiáticas montadas em função da curiosidade das classes médias pelos discursos a respeito das favelas, despertam mais interesse pela questão sociológica ou pela origem social de quem as produz do que pelo constructo estético que materializam. Segundo a autora, dialogando com contribuições da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento, Ferréz e sua obra somente alcançaram visibilidade quando ele passou a escrever a respeito da própria realidade, o que lhe garantiu uma espécie de passaporte territorial.

A pesquisadora destaca também que Ferréz, em sua produção, parte de uma realidade que ultrapassa sua capacidade de ser contada e, por isso, exige intervenções para que seja adaptada e editada como ficção, ação que encontra correspondência no ato de mentir, associado, por sua vez, ao ato de fazer ficção. Nas palavras dela, “existe um real não editado

que está associado à verdade e um real editado que está associado à mentira⁹⁷” (TENNINA, 2017, p. 279). Dessa oscilação entre o que aconteceu, o que existe e as invenções do autor, surgem implicações em relação ao pacto que leitoras e leitores estabelecem com esses textos e que permite a compreensão das obras de Ferréz a partir das múltiplas relações entre real e ficcional.

Para exemplificar isso, Tennina cita o papel central que as fotografias do autor, utilizadas na edição original de *Capão Pecado*, exercem nessa oscilação: são documentos que testemunham, fornecem informações a respeito do que é narrado e contribuem para o pensamento de que existe uma coincidência entre elas e a história, uma projeção do autor no personagem que torna presente para o leitor o aspecto referencial e o caráter de verdade da narrativa. A produção de Ferréz, no entanto, avança em relação a essa ideia de ficção ligada à realidade e apresenta um real inédito que vai além do documentário e conduz a uma ficção relacionada ao indomável ou ao intempestivo, termo que Tennina pega emprestado do crítico literário Ítalo Moriconi.

Essa é a chave que a estudiosa utiliza para ler as obras de Ferréz, entendendo o intempestivo como algo que irrompe dessa imagem do real nos textos literários, encaminhando uma leitura que transborda e suspende os limites entre ficção e realidade. É o caso de elementos característicos dos romances de Ferréz, como o emprego de gírias da periferia de São Paulo, a escrita de parágrafos longos, sem pontos e cheios de vírgulas, a construção de personagens ambíguos e complexos, alguns inclusive desligados do enredo principal.

Na compreensão de Tennina, o romance *Manual prático do ódio* revela esse caráter intempestivo desde o título, a partir do qual o leitor espera encontrar explicações simples e aplicáveis para compreender o modo como o ódio opera. Tal expectativa, no entanto, frustra-se diante da complexidade de uma trama de histórias, narrada com vocabulário e significados próprios do espaço da periferia, o que afasta a possibilidade de uma leitura reducionista da obra.

Daí é que se pode, a partir de um outro ponto de vista, provocar nos leitores uma compreensão que transcenda os sentidos estabelecidos pelos discursos correntes, em geral moralizantes. Isso possibilitaria, por exemplo, leituras desconectadas de julgamentos, como os que consideram criminosos sempre maus e condenáveis, e permitiria perceber o “bom” e o

⁹⁷ Texto original em espanhol: “existe un real no editado que se asocia a la verdad y un real editado que se asocia a la mentira”.

“mal” de forma vinculada à condição de vida extrema do cotidiano desses sujeitos, já que, de acordo com a estudiosa, nos livros de Ferréz, os acontecimentos

são acompanhados por uma instância afetiva que consiste em dar conta da vida privada ou do passado dos personagens (...). Este mecanismo que narra os personagens e seus ambientes “com uma lupa” poderia apresentar-se, à primeira vista, como um “efeito do real” no sentido barthesiano de uma descrição detalhada para aumentar a verossimilhança do texto ficcional. Mas as obras vão além da categoria de realismo, uma vez que exploram um estado instável do real, precisamente porque a realidade torna-se implausível. Nesse sentido, é possível pensar que a estética detalhe de Ferréz está associado à “irrupção prematura” que produz a imagem não editada, nas palavras de Moriconi, um efeito que suspende qualquer tipo de leitura em tom moralista, levando a discurso para o plano da ética⁹⁸ (TENNINA, 2017, p. 287).

Essas contribuições do artigo de Lucía Tennina fundamentam esta pesquisa, sobretudo em relação ao sofisticado trabalho que as obras aqui em análise realizam na abordagem crítica do real, ficcionalizando dados do universo referencial, a partir da própria vivência, do próprio corpo e de documentos como fotos, depoimentos, imagens. São obras que transpõem os limites convencionalmente estabelecidos entre o real e o ficcional. Conceição Evaristo também aborda essa questão ao refletir acerca do processo de escrita de *Becos da memória*, em “Da construção de becos” (2017), texto que consta da terceira edição da obra.

Também já afirmo que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência* (EVARISTO, 2017, p. 13).

Ao afirmar que “histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas”, Conceição Evaristo coloca-nos diante de um fato: a ficcionalização não é exclusividade do autodenominado poder hegemônico, como no caso da narrativa mítica da construção de Brasília, e também pode estar a serviço das diferentes matrizes de produção de conhecimento, de saberes e de existências humanas, inclusive como forma de dar visibilidade a parcelas da população que tiveram a memória silenciada/apagada por esse mesmo poder. Uma postura

⁹⁸ Texto original em espanhol: “se acompañan de una instancia afectiva que consiste en dar cuenta de la vida privada o el pasado de los personajes, tal y como pudimos percibir en las citas anteriores. Este mecanismo que narra a los personajes y sus entornos “con lupa” parecería presentarse, a primera vista, como un “efecto de lo real” en el sentido barthesiano de una descripción detallada para aumentar la verosimilitud del texto ficcional. De todos modos, estas obras van más allá de la categoría de realismo, dado que exploran un estatuto inestable de lo real, precisamente porque la realidad se ha vuelto inverosímil. En este sentido cabe pensar que la estética detallística de Ferréz se asocia a la “irrupción intempestiva” que produce la imagen no editada, en palabras de Moriconi, efecto que suspende cualquier tipo de lectura en clave moralista, llevando al discurso hacia el plano de la ética”.

assim contra-hegemônica, na medida em que rasura novas formas de colonização, eleva a força dos sentidos gerados pelos atos criativos dessas produções e entende a produção artística para além dos muros da academia, das bibliotecas, dos prestigiados festivais de cinema e de teatro e do cânone literário.

Para fundamentar a compreensão dessa manipulação da memória, das (in)visibilidades por ela promovida e da relevância política da produção de intelectuais de periferia como Ferréz, Conceição Evaristo, Adirley Queirós e Aldri Anunciação, é necessário neste ponto aprofundar as reflexões acerca do conceito de “arquivo” e a relação dele com as diferentes formas de circulação, de valorização e de apropriação dos discursos e com o estabelecimento do regime de verdade.

Em “O *a priori* histórico e o arquivo”, texto do livro *A arqueologia do saber* (1987), Michel Foucault discute como a unidade através do tempo, muito mais do que as obras individuais, caracteriza a positividade de discursos, como o da história natural, da economia política ou da medicina clínica. Assim, textos pertencentes a uma mesma formação discursiva comunicam não apenas pela relação lógica das proposições que apresentam, pelos temas recorrentes ou pela pertinência de uma significação transmitida, mas também por essa positividade. Segundo o autor,

mais especificamente, essa forma de positividade (e as condições de exercício da função enunciativa) define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori histórico* (FOUCAULT, 1987, p. 146).

O “*a priori* histórico” seria então, na percepção de Foucault, condição de existência para função enunciativa, entendimento que traz implicações para a avaliação do processo que produz fatos, verdades absolutas documentadas e legitimidades, na medida em que este é o responsável por

dar conta dos enunciados em sua dispersão, em todas as falhas abertas por sua não-coerência (...) em suma, tem que dar conta do fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho (FOUCAULT, 1987, p. 146).

Por sua vez, compreender o discurso como elemento central para a produção de fatos tem implicações para a definição de arquivo. De acordo com Foucault, o arquivo não é constituído por um conjunto de documentos que correspondem a registros fiéis de fatos, mas sim por acontecimentos discursivos. Dessa forma, o teórico reconfigura o próprio estatuto do documento, o que permite questionar o funcionamento dos mecanismos que atribuem a certos

discursos o caráter de expressão autêntica da verdade ou, ainda, que considera determinadas pessoas mais legítimas para a produção de discursos. Assim, no lugar do alinhamento de

palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização) (FOUCAULT, 1987, p. 148).

A esses sistemas de enunciados Foucault denominou arquivo. Não significa, como pode denotar o senso comum, o somatório de “todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida” (FOUCAULT, 1987, p. 148). Também não diz respeito apenas às “instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição (*Id., ibid.*). Para Foucault, arquivo trata

do que faz tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo; que em lugar de serem figuras adventícias e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas; em suma, que se há coisas ditas – e somente estas –, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz. O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares (FOUCAULT, 1987, p. 148).

Aleida Assman, no já referido *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, critica a compreensão foucaultiana de arquivo por esta ter, com base na “lei do que pode ser dito”, excluído o aspecto da preservação e com isso ter desafiado a materialidade do arquivo. Assim, ao apontar que “uma definição material de arquivo não é suficiente para chamar a atenção para a estrutura de poder ancorada nessa instituição (...), um instrumento de repressão, limitador do escopo dos pensamentos e das articulações” (ASSMAN, 2011, p. 371), Michel Foucault, pelo que indica Assman, expandiu metaforicamente o conceito, mas produziu uma definição inespecífica.

Essa preocupação da autora em relação à materialidade do arquivo é relevante na medida em que coloca em evidência a maneira com que os governos lidam com o poder, tendo em vista que controlar o arquivo implica controlar também a memória. Segundo Assman,

os arquivos se definem em termos de abertura e fechamento, e sua acessibilidade é que define se se trata de uma instituição democrática ou repressiva. Em estados antiliberais e totalitários os arquivos são mantidos em segredo, enquanto nos estados democráticos eles são um bem comum e público, que pode ser individualmente utilizado e interpretado. Citando novamente Derrida, “não há poder político sem controle de arquivo”, mas sem arquivo também não existe espaço público nem crítica. Sem arquivo não existe *res publica*, ou seja, não há república (ASSMAN, 2011, p. 368).

A esta pesquisa interessa associar essas duas perspectivas e portanto pensar as dimensões material e discursiva. Isso porque as obras que compõem o *corpus* aqui analisado, pela complexidade de suas composições e do contexto social e político em que interferem – uma sociedade cuja ordem verdadeiramente democrática precisa ainda ser consolidada –, utilizam tanto a materialidade dos arquivos quanto o “jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo”, para questionar a teia de discursos que sustenta a história oficial e para pensar, por exemplo, como os modos de a periferia produzir conhecimento afetam diretamente as instituições, os regimes políticos e o próprio arquivo.

Dessa maneira, é necessário tratá-lo não apenas como conjunto de dados institucionais a serem processados conforme determinam os donos do poder, mas também dedicar a eles uma interpretação crítica, o que significa necessariamente analisar os discursos que os sustentam. É justamente essa análise que pode revelar, por exemplo, os fatores determinantes para a exclusão das literaturas de periferias do arquivo das produções literárias nacionais canônicas. Esse é um caminho para se compreender por que, em geral, às narrativas artísticas oriundas das periferias só é atribuída legitimidade para a abordagem de aspectos sociais, uma espécie de permissão para que elaborem um documento de si e de seus autores, excluindo-se dessa maneira o minucioso trabalho estético realizado nessas obras, bem como a série de recursos e operações de linguagem que mobilizam.

Assim, tomando os termos de Foucault, a partir dos quais existem “regularidades específicas” e um “sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”, e de Aleida Assman, de que “sem arquivo também não existe espaço público nem crítica”, três pontos emergem como cruciais para entender as articulações que provocam tais (in)visibilidades: o poder, o discurso e o espaço. Isso porque, ao cabo dessa discussão, o que está em jogo é a deslegitimação, nas esferas hegemônicas, de sujeitos periféricos e a consequente exclusão dos discursos e do conjunto de representações por eles produzidos a partir dos espaços que ocupam e dos que foram impedidos de ocupar.

Como esse conjunto está diretamente inserido em um universo de marginalização social, espacial e racial, e nele incide ao construir diferentes narrativas sobre a periferia, o que se vê é a obliteração de representações plurais e diversas de grupos periféricos. Por essa

razão, na produção dos discursos, é preciso insistir na importância de saber quem fala, de onde fala, para quem fala e por que fala, questões nucleares para o que Foucault chamou modalidades enunciativas e também para a análise das políticas de representação, como já abordado nesta pesquisa. Dizendo de outra maneira: é preciso identificar e localizar os sujeitos no espaço para entender a ordem social que lhes permitiu produzir discursos. Só assim é possível pensar o arranjo que atribui (i)legitimidades, faz com que discursos se projetem e gerem outros discursos e materialidades.

É preciso igualmente perceber nesse universo o papel central que a arte ocupa no reposicionamento de sujeitos periféricos e de suas realizações estéticas. Para tanto, retomo afirmações de Conceição Evaristo, para quem “entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, [é] ali que explode a invenção”. Em outras palavras, a autora de *Becos da memória* está se referindo a um dispositivo que viabilize, pela liberdade que é própria da formulação estética, interferir nesse arranjo, seja elaborando representações capazes de atuar na desarticulação de mecanismos de subalternização e na desconstrução de estereótipos, seja apresentando múltiplas construções discursivas. Em uma estrutura social como a brasileira, em que estão arraigadas práticas como a exclusão, a subjugação, o silenciamento e a proibição de circulação em determinados espaços, a liberdade do fazer artístico e a potência criativa que dele decorre podem permitir a retomada de formas de se relacionar com o mundo, de interpretar processos sociais, de recriar formas literárias, de contestar a parcialidade das representações cristalizadas e de disputar a memória de acontecimentos passados.

Com base nisso é que se pode entender também a amplitude da expressão “escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade”. Nela, Conceição Evaristo aborda a complexidade dessa arte que, de uma experiência do cotidiano, motiva a elaborar novas histórias e lugares para populações que foram expropriadas ao longo do tempo, tanto pela interdição da posse da terra quanto pela desterritorialização e pelas sucessivas remoções compulsórias. Trata-se de uma expressão de arte que produz agenciamentos políticos capazes de destituir/restituir poder, confrontando um Estado que determina qual memória deve permanecer e ser celebrada.

Por essas razões, por exemplo, é limitada uma análise de *Becos da memória* que, em detrimento do aspecto estético, coloque em evidência o aspecto documentarista, baseando-se, por exemplo, nas pistas biográficas, na vinculação com o mundo referencial ou em uma suposta atitude denunciante. Ampliada, essa reflexão demonstra como as literaturas de periferias, de que fazem parte as obras que compõem o *corpus* deste estudo, devem ser lidas a

partir de suas complexidades, o que envolve operações de linguagem como a intertextualidade, a ironia, o humor, a ética *hacker*, a ficção especulativa, o tensionamento das relações entre centro e periferias, a expressividade poética do vocabulário e da dicção próprias, os rastros de filiação artística, estética e política e a reverberação de dramas e conflitos coletivos.

A essas obras pode-se atribuir, conforme epígrafe deste capítulo, a qualificação de contrarracionalidades, criadas por aqueles que estão “embaixo”, formas de enfrentamento do totalitarismo das racionalidades hegemônicas. Retomo essa ideia para acrescentar a ela um outro trecho, do mesmo *Por uma outra globalização*, em que o geógrafo brasileiro Milton Santos afirma que “a pobreza é uma situação de carência, mas também de luta, um estado vivo, de vida ativa, em que a tomada de consciência é possível” (SANTOS, 2001, p. 120) para compreender a relação entre a criação dessas contrarracionalidades e a tomada de consciência, e como esta oferece a dimensão da relevância política das produções artísticas periféricas.

Em um Estado que adotou a violência física e simbólica como forma de responder às demandas da periferia, tecnologias e estratégias foram ao longo do tempo aprimoradas para conter aqueles que desafiam o poder e seus símbolos, entre elas a desterritorialização, a negação da existência do racismo e a elaboração/reprodução, no cinema, na literatura e nos meios de comunicação de massa, de representações que inferiorizam e subalternizam a população negra periférica. Nesse sentido, a construção de um Estado antirracista exige a reconfiguração dos espaços institucionais, políticos e simbólicos, reapresentando a força e a potência das periferias e de seus habitantes como forma de construir outras narrativas e também de superar a pobreza, a precariedade e a estigmatização. Formulando de outra maneira, nos termos de Foucault, é necessário atacar o “*a priori* histórico” que conduz à construção de fatos e verdades, à produção de documentos e à constituição do arquivo, instância que promove inscrições e supressões. Assim, ao se evidenciar a existência de diferentes dimensões de significados – entre elas a hegemônica, uma das mantenedoras do *status quo*, e a periférica, um dos caminhos de insurgência e de contestação –, destaca-se a necessidade da interpretação/questionamento das verdades.

A arte surge então como possibilidade de se recontar a história e dismantelar formulações limitadas pelo conjunto “marginalidade, violência e periferias”, por exemplo. Por esse motivo, as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa serão retomadas em busca de se analisar de que modo ficções comprometidas com a realidade tomam a dimensão espacial como condição elementar, em constante conexão com questões raciais, sociais, políticas e

ambientais, para confrontar a história, permitindo que sujeitos periféricos, personagens da vida e da ficção, retomem a própria memória, reordenem o presente e qualifiquem o futuro.

4.3 *A CIDADE É UMA SÓ?*: COMPROMISSO COM UMA OUTRA HISTÓRIA

Ceilândia/DF, janeiro de 2012
Os barracos verticalizados sobem sobre concretos
de especulação imobiliária: o entorno nos espera

Com a consciência de que é urgente apresentar outras versões para a história, o que pressupõe também enfrentar o complexo fato de que o arquivo que dá sustentação à versão oficial da construção de Brasília foi materialmente e discursivamente construído, *A cidade é uma só?* retoma, em sua montagem, imagens, fotos, sons, matérias jornalísticas e propagandas oficiais para criar novos sentidos, humanizando sujeitos e tensionando o campo estético e político, à medida que se constitui como iniciativa que pensa a periferia e sua população a partir do próprio espaço que habita.

A análise da primeira sequência de cenas do filme demonstra essa afirmação. Ainda nos créditos, linhas formam o mapa de Brasília, enquanto se ouve o barulho de um motor. Depois se descobre ser o antigo Santana de cor prata, ao qual se pode, dada a importância que assume na narrativa, atribuir *status* de personagem. Usado por Zé Antonio para circular em Ceilândia, nas negociações de lotes irregulares, e também para realizar a campanha eleitoral de Dildu, no Plano Piloto, a precariedade do automóvel é uma metáfora para as dificuldades que sujeitos periféricos enfrentam ao transitarem por faces tão díspares da mesma cidade. Em seguida, o mapa é consumido pelo fogo, o que pode ser lido como uma apresentação da proposta do filme: expor as contradições que fazem parte do projeto de Brasília e que geraram Ceilândia, promovendo uma intervenção nas relações de poder que determinam as políticas de memória e esquecimento.

Em seguida, Zé Antônio vai ao encontro de um homem chamado Clodoaldo. Do interior de uma casa em construção, em plano geral, a cena mostra uma mata intocada. Enquanto conversam a respeito do loteamento dessa área, a filmagem capta sons de pássaros, latidos e marteladas.

Figura 31 – Zé Antonio visita área de parcelamento ilegal de terras.



Figura 32 – Zé Antonio e Clodoaldo discutem a rentabilidade do empreendimento ilegal.



Nesta cena, a montagem amplia para o público espectador a compreensão das implicações da indiferença do poder público no que diz respeito às políticas de acesso à moradia pelas camadas populares e à democratização do direito à cidade, como também se pode perceber no diálogo entre os personagens.

CLODOALDO: Tô vendendo isso aqui porque tô precisando de dinheiro. Tá vendo aí, ó? Tudo loteado. Ali, no caminhão verde, tem um lote de 50 de frente que vai até lá embaixo, no córrego. O cara dividiu tudo 5 por 10. Vai ganhar a maior grana. Eu não vou ver, mas isso aqui, ó, logo vai estar loteado igual lá em cima. E não demora ele abre aí um caminho, bota uma ponte e vai sair lá em Águas Lindas.

ZÉ ANTONIO: Será?

CLODOALDO: Se não comprar agora, não compra nunca mais.

ZÉ ANTONIO: Bonito isso aqui, hein?

Tais implicações repercutem na ordem ambiental, urbanística e política e guardam estreita ligação com a especulação imobiliária, favorecendo a ação de oportunistas, que visam ao lucro. Essas são as causas da prática excludente – ainda a ser amplamente discutida e resolvida no Distrito Federal – que afasta cada vez mais a população pobre do que costumeiramente é chamado centro da cidade. Compreender isso já permite reconhecer, no início do filme, um paralelo, já antes estabelecido neste estudo, entre a história de Brasília e a história nacional, para demonstrar, pelo olhar dos excluídos, como as políticas fundiárias e habitacionais têm beneficiado as elites econômicas em detrimento da população negra e periférica.

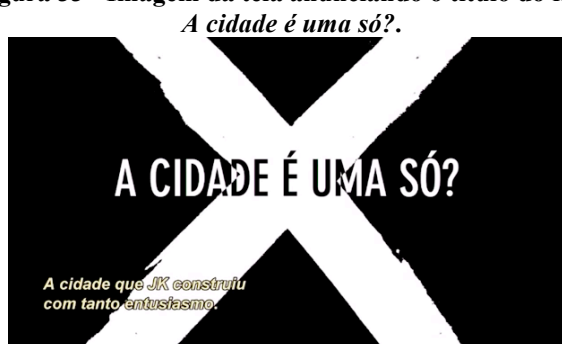
Por essa razão, esta seção do estudo tomou como epígrafe um texto que, ao surgir na tela de *A cidade é uma só?* após os créditos finais, aponta como esse contínuo processo de espoliação continua a atingir candangos e seus descendentes, levando-os a habitar cidades do entorno de Brasília. Isso, por sua vez, possui uma série de consequências, algumas já abordadas por este estudo: morar distante do trabalho, passar horas em engarrafamentos, utilizar transporte público precário, ter dificuldades de frequentar escolas e faculdades, estar distante dos espaços de lazer e cultura, entre outras formas de exclusão e limitação. Dessa forma, no caso dos habitantes das periferias do Distrito Federal, ocupar (e não invadir como

querem nomear os donos do poder) é uma forma de resistir a essa configuração racista e classista da cidade.

Ao retratar isso, o filme já interfere no “*a priori* histórico” que materializou a ideia de Brasília como síntese da modernidade nacional, capital de todos os brasileiros, guardião da independência do Brasil, denunciando que, na verdade, o que se vê é a manutenção do modelo colonial de cidade, no qual pessoas pobres são obrigadas a ocupar as margens da cidade. Interfere também em toda uma filmografia que tem Brasília como temática e como locação, já que, produzido com recursos de um edital público com temática “Brasília: 50 anos”, *A cidade é uma só?* dá novos contornos a outras possibilidades de enunciação elaboradas de uma perspectiva periférica. É nesse sentido que se deve perceber a importância dessa obra fílmica, que opera em um movimento duplo: ao passo que questiona os consensos construídos a respeito do passado da capital, resgata a memória e permite projetar outros caminhos, entre eles a ocupação de lugares sempre obliterados para a população negra e periférica, como o de produtores de conhecimento e o de representante político.

Na sequência, o título do filme e o X que determinava a mudança dos barracos da Vila do IAPI para Ceilândia surgem contra o fundo preto da tela. Aos sons de marteladas se sobrepõe uma voz, que se pode reconhecer como a de Oscar Niemeyer, narrando o seguinte: “Aí está Brasília, tantos anos passados, a cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole”.

Figura 33 - Imagem da tela anunciando o título do filme



Na continuidade, de dentro do velho Santana em movimento, a tela mostra pessoas transitando pela aridez de uma cidade constituída em ordem urbanística totalmente distinta da que norteia o Plano Piloto de Brasília, colocando em evidência outra face da cidade: ruas sem pavimentação, iluminação precária, muros e casas sem reboco, longas distâncias a serem percorridas a pé.

**Figura 34 - Moradores em espaço urbano em formação de Ceilândia:
o passado se repetindo.**



Enquanto essa outra face é enquadrada em plano geral, pelo rádio do carro ainda em movimento, com estações sendo sintonizadas, pode-se ouvir, entre chiados e músicas, numa rádio religiosa, o testemunho de uma mulher dizendo “eu sei que Jesus vai me dar a solução e eu tenho certeza...”, e, na sequência, a voz de Juscelino Kubitschek, que afirma: “Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino”.

A montagem dessa cena propicia algumas leituras, entre as quais a ideia de que a transição entre estações de rádio estabelece também um cruzamento de temporalidades, espacialidades e discursos: do religioso, muito influente nas periferias urbanas atualmente, para o político, que historicamente as tem ignorado, evidenciando com isso a necessidade de se encontrarem soluções para graves problemas estruturais que atingem as periferias. Isso, associado às imagens na tela de uma Ceilândia que reproduz na precariedade do agora as dificuldades vivenciadas nas remoções compulsórias promovidas pela Campanha de Erradicação de Invasões na década de 1970, destaca a falência do projeto destinado a modernizar o Brasil.

Na continuidade, a captação do som e a luminosidade permitem perceber personagens do filme em torno de uma fogueira. Acompanhado por Zé Antônio, Dildu e Dandara utilizam o próprio corpo como recurso para produzir batidas de som, enquanto DJ Marquim canta o seguinte rap.

Figura 35 - A rua como espaço de vivência.

Passeou na Ceilândia, é!?! Aí, eu moro na Ceilândia, uma quebrada de resposta/Se você quer conferir, vem aqui curtir a lombra/Eu vou te falar, não existe nada igual/Ceilândia é tão grande que é notícia em jornal/Chegando por aqui vem pisando de mansinho/Para ser bem tratado com amor e com carinho/Considero os seus pais, considero seus irmãos/Mas não vem bancar moral pra não levar sacode, João/Aqui tem gente do Leste e do Oeste/ Tem moleque louco e também cabra da peste/Eu disse clap clap rimas funk black/Eu usei para fazer este rap. Caramba, véi! Ó, das antigas isso aí, das antigas.

Imagens que exploram a relação entre espaço e corpo são constantes em *A cidade é uma só?*, seja mostrando sujeitos periféricos em deslocamento pela cidade, seja explorando como esses corpos operam no espaço. Esta, que apresenta um grupo composto por pessoas negras e periféricas estabelecendo com o espaço da periferia relações afetivas e de identificação, instaura, na sequência do filme, uma clara e potente contraposição.

Isso porque *A cidade é uma só?* se apropria de imagens de arquivo em preto e branco de um vídeo oficial de Brasília em que o narrador anuncia se tratar do “ano 72, décimo segundo de Brasília, 150 da independência”. Além disso, são apresentadas imagens de palácios, da Torre de TV, da Praça dos Três Poderes, da Catedral Metropolitana, de festividades religiosas e carnavalescas, mas chama a atenção, sobretudo, enquanto a tela apresenta um garoto branco, com um semblante alegre, em um parque público, a voz do locutor anunciar ao final do vídeo: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”.

Figura 36 - Imagem de vídeo oficial de Brasília, em *A cidade é uma só?*.

Cabem aqui algumas questões: por quem Brasília espera? A quem se destina o convite? Embora não especifique o seu interlocutor, é possível, considerando que estava em curso a Campanha de Erradicação de Invasões, delinear suas características e, seguindo a mesma lógica, identificar quais corpos até hoje são incompatíveis com as especificidades do sentimento de nacionalidade que Brasília representou. Basta, para isso, reconhecer que esse sentimento foi constituído como continuidade – e não como ruptura, conforme oficialmente

anunciado – da lógica colonialista que marca a história brasileira e a produção dos espaços urbanos.

Assim, à medida que a montagem de *A cidade é uma só?* relaciona essas cenas, lidando com símbolos, arquivos de sons e de imagens, espaços e corpos, o filme contesta o “grande destino” da cidade que “JK construiu com tanto entusiasmo”. Com isso, incide na expectativa de expectadoras e expectadores de seguir, como estão habituados, assistindo a representações elogiosas e míticas quando se trata da construção de Brasília. Isso fica ainda mais claro quando se retoma o exemplo do texto de Juscelino Kubitschek. Dito pela primeira vez em 1956, durante ato no local onde Brasília seria construída, o trecho, hoje, está exposto na fachada do Museu Histórico de Brasília, o Museu da Cidade, projetado por Oscar Niemeyer, localizado na Praça dos Três Poderes e inaugurado juntamente com a capital.

Como parte do conjunto arquitetônico da cidade-patrimônio, o texto de JK coopera para a formulação dos sentidos de cidade do futuro estabelecidos pela versão oficial, principalmente em função do fato de que monumentos, museus, nomes de ruas e avenidas são cruciais para determinar tanto a produção de discursos quanto as políticas de memória e de esquecimento. Entretanto, retextualizado em *A cidade é uma só?*, o discurso, no espaço da periferia, compõe outra rede de sentidos e escancara a falência e as distorções do processo de construção da capital, constituindo um sentido irônico que se realiza e ganha expressão pela junção na tela entre imagem, sons, espaços e corpos distintos.

Nesse aspecto, ganha relevância a incompatibilidade de corpos periféricos com a noção de progresso e modernidade construída e legitimada discursivamente pelos planejadores e administradores da capital, o que resultou em ações de exclusão e de controle desses corpos que, a partir de uma complexa interseccionalidade de recortes de raça, classe e território, tornam-se indesejáveis por aqueles que detêm o poder. Ao reintroduzir esses corpos nesse espaço, *A cidade é uma só?* disputa o território, colocando a desigualdade no centro do debate e gerando novos entendimentos e sensibilidades.

Por esse motivo, deslocar-se pelo espaço urbano é fundamental para esses corpos periféricos. É o que permite lê-lo criticamente, reconhecendo distorções, interferindo no invisível do arquivo e em seus sentidos cristalizados para, com isso, apresentar a própria maneira de interpretar fatos históricos. Exemplo disso é a cena em que Dildu e Zé Antônio se deslocam pelo Plano Piloto, discutindo estratégias para a campanha política e analisando a configuração da cidade.

ZÉ ANTONIO: Você tem de ter mais tempo para a sua campanha, rapaz. Tem que investir um pouco mais.

DILDU: É, meu amigo! Mas aí...

ZÉ ANTONIO: Aqui está cheio de gente que pode ó... Um voto, dois voto, três voto. Você tem de ganhar uns votinhos aqui.

DILDU: É o tal do faxineiro...

ZÉ ANTONIO: Debaixo desses prédios aqui tá cheio de faxineiro, tá cheio de gente arrumando casa, de camareira arrumando apartamento que, se você falar, é voto.

DILDU: Mas aqui é dois sentido. Tem que assar mio, fazer campanha... Não sei quem foi que disse que dois sentidos não assava mio, mas tem que assar nessa porra. Tem que ir lá na faxina e tem que fazer campanha.

ZÉ ANTONIO: Oh, um prédio desse aqui não tem preço mais aqui... No centro de Brasília, não tem preço mais. Quem comprou um lote aqui, construiu um prédio aqui, está rico para o resto da vida.

DILDU: Aqui é o famoso na base do ar condicionado, mais pra cá...

ZÉ ANTONIO: É tudo prédio...

DILDU: Nois tossindo seco e eles tossindo moiado, que tem aquele vapor lá dentro, dentro da sala. Xiiiiii... Eita, cunhado. Parece que nois tá entrando para debaixo agora (entrando em um túnel). Lá vai nois entrando, vamos entrar dentro, cunhado. E aqui parece que não tem saída. Aqui não volta não, aqui é só indo. Eita, porra! E o povo aqui escreve nas paredes aqui e acolá. E o poder popular diz que é debaixo do chão. Aí fudeu mesmo. Ainda tem escrito aqui embaixo. Cunhado, nois tá é de noite já. Que porra é essa?

ZÉ ANTONIO: A gente tá debaixo da terra...

DILDU: Eita, disgrama! Virei foi minhoca, não é possível! Cuidado com o buraco do tatu pra você não botar a mão, cunhado véi (cantando)...

Figura 37 - Zé Antonio e Dildu transitando pelas ruas do Plano Piloto no Santana.



Figura 38 - Zé Antonio apontando os prédios da capital como símbolo de poder e riqueza.



Figura 39 - Dildu observa as inscrições nos muros da cidade.



Ao demonstrar a capacidade de análise desses sujeitos periféricos, o diálogo entre os personagens permite enxergar como operam as diferentes formas, impostas pelo poder hegemônico, de oprimir esses corpos. Uma delas é submetê-los aos ditames do capital. Dildu e Zé Antonio sabem disso e sentem na pele o que é agir em “dois sentidos”: “ir lá na faxina”, para garantir a sobrevivência, e “fazer campanha”, em busca de mudança social e política. Percebem concretamente, como revelam os sentidos que denotam a frase “nois tossindo seco e eles tossindo moiado”, as barreiras e os privilégios que a segregação socioespacial cria.

Duas outras construções de sentido do trecho ampliam a potência dessa consciência: a percepção de que o poder popular está debaixo do chão, o que estabelece relação direta com as dificuldades enfrentadas pelo personagem para participar da política institucional e dedicar-se à campanha eleitoral. Além disso, o desconhecimento, em termos espaciais, do túnel, popularmente conhecido em Brasília como Buraco do Tatu, localizado no entrecruzamento dos Eixos Rodoviário e Monumental. Este é o local onde em 1957 foi estabelecida a estaca zero, marco a partir do qual se determinou toda a organização espacial de Brasília. Não reconhecer esse espaço e não ter com ele sentimento de pertencimento é, pois, consequência direta do processo de exclusão e invisibilidade vivenciado pelos moradores de Ceilândia.

Vale enfatizar, neste ponto, que, para denunciar o caráter excludente de Brasília e estabelecer uma disputa simbólica em busca de reconhecimento para sujeitos periféricos, *A cidade é uma só?* lança mão de inovações e estratégias que expandem os limites do gênero “documentário”, abrindo frestas nas fronteiras entre real e ficcional. O próprio diretor Adirley Queirós, ao também participar da ficcionalização, contribui para que a construção do filme tensione as estratégias comuns dos documentários clássicos. O mesmo acontece com Nancy, personagem que, ligada à via documental, participa da estrutura ficcional de *A cidade é uma só?*.

Exemplo disso é a cena em que Nancy participa de uma entrevista numa rádio de Águas Lindas. Dandara, uma espécie de produtora da rádio, é apresentada no filme como namorada de Dildu, sobrinho da própria Nancy. Essa junção entre as vias documental e ficcional de *A cidade é uma só?* apresenta ao espectador uma questão: seria a entrevista uma encenação? Independentemente do pacto que o espectador estabelece com a obra para compreendê-la, o conteúdo da entrevista oferece outras possibilidades de leitura, como o resgate de relações afetivas com os espaços antes ocupados ou um sentimento de coletividade que decorre de vivências comunitárias, como se pode perceber quando um ouvinte questiona Nancy a respeito do jingle da Campanha de Erradicação das Invasões.

DANDARA: Acabou de ligar aqui o seu Joaquim, de Jardim Brasília. Ele disse que é da mesma época da Nancy e que escutou o jingle na época. Ele perguntou onde pode encontrar o CD dela para comprar, porque deu uma certa emoção por ser da mesma época (...).

NANCY: Boa noite, Joaquim! Fico feliz, muito feliz de saber que você está nos ouvindo. Olha só! O jingle ele não foi gravado. Se foi gravado, foi gravado na época e a gente não tem esses registros em mãos, né?. Deve ter em algum lugar, mas não tem com a gente. Inclusive a gente tem uma equipe que está trabalhando, que está procurando localizar esse trabalho, porque faz muito tempo que foi gravado. E você deu uma ideia maravilhosa, né?. Se eu for gravar um CD agora, com certeza eu vou incluir o jingle.

Assim é que, com ênfase no que Aleida Assman chamou de “contramemória inoficial, que se apresenta como memória funcional criticamente subversiva” (ASSMAN, 2011, p. 151), *A cidade é uma só?* renova as estratégias de abordagem dos arquivos e das entrevistas, em geral utilizados, no formato clássico dos documentários, para ilustrar/comprovar o que está sendo abordado. O filme propõe muito mais que isso: lança mão desses elementos para pensar as consequências do que foi propositalmente esquecido/apagado, orientando formas de se relacionar com o espaço para além da que foi determinada pelo poder hegemônico. Como se pode perceber em “Postal do Plano”⁹⁹, música de Rai Melodia, cantada por Nancy no mesmo programa de rádio:

Eu tinha plano de morar no Plano/ De estudar no Plano, era meu plano trabalhar no Plano/ E viver no Plano, olha só meu plano/ Mas que ledo engano o qual não deu pr'eu segurar.../ Que vida malvada, que vida arredia/ Passados os anos, tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia/ Água, luz, gás e comida/ O salário desta vida/ Arruinou meu carnaval/ Eu vou me embora por Nossa Senhora do Cerrado/ Me mande pelo menos um postal/ Me mande pelo menos um postal do Plano.

Na montagem do filme, a letra dessa música¹⁰⁰ destaca essas consequências ao retratar como a segregação socioespacial impediu um sujeito de realizar os planos: morar, trabalhar e estudar no que se considera o centro da cidade. Por uma paranomásia, o Plano, substantivo próprio comumente usado no Distrito Federal para designar a cidade-patrimônio, é apresentado como impeditivo para a realização dos planos desse sujeito, um verdadeiro espaço de exclusão, cuja contemplação, do confinamento da periferia, espaço do descarte de sonhos e de pessoas, só pode ser realizada por intermédio de um postal.

Assim, a música, na voz de Nancy, anuncia uma virada discursiva em relação às narrativas acerca da construção da capital e conduz espectadoras e espectadores a outros imaginários, a outras abordagens dos fatos históricos que a envolvem. Por isso é necessário pensar essa virada em articulação com as inovações que *A cidade é uma só?* em relação às características formais do gênero “documentário”, já que estas permitem à obra o exercício de sua dimensão política a partir de questões do cotidiano das periferias.

Uma delas decorre dos recursos de linguagem audiovisuais nele empregados, que forçam os limites do gênero documentário para além de sua tradicional relação com o

⁹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_g6gEpLn4jk. Acesso em: 11 jul. 2021.

¹⁰⁰ Em diversos momentos, *A cidade é uma só?* explora diferentes ritmos e músicas que circulam pelas periferias, entre eles o rap, com músicas como “Sopra Lobo Mau”, do grupo A família, “À procura da paz”, do grupo Cirurgia Moral e “Sem Luz no Fim do Túnel”, do Facção Central, todas denunciando a realidade de abandono das periferias; e a música gospel “Olha pra mim”, cuja letra apresenta um sujeito lírico que pede atenção divina.

jornalismo e de sua vocação de “transmitir uma impressão de autenticidade” (NICHOLS, 2005, p. 20). Essa impressão, como forma de regular as interpretações a respeito de um fato histórico, é chave para o entendimento dos documentários produzidos durante a construção de Brasília e foi analisada por Bill Nichols em *Introdução ao documentário*¹⁰¹ (2005), autor para quem acreditar no que vemos como testemunho do mundo “pode embasar nossa orientação ou ação nele” (*Id., ibid.*).

Tal qual a ciência, a política e a publicidade, que se baseiam na relação que estabelecemos entre o que vemos e a forma com que agimos no mundo, “muitos documentários, quando têm a intenção de persuadir-nos a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo” (NICHOLS, 2005, p. 20), desenvolvem uma conexão com o real. Essa perspectiva reforça a compreensão, sublinhada no capítulo 2, de que a força retórica, associada à capacidade persuasiva, tornou os documentários filmados durante a construção da capital fundamentais para a elaboração da ideia de Brasília como cidade da esperança, promovendo uma inevitável proximidade dessas produções com o momento histórico e com a versão que se pretendia dar à realidade.

A cidade é uma só? interfere nesse cenário ao utilizar essa capacidade persuasiva, dando novos contornos a recursos tradicionais do documentário, permitindo que sujeitos subalternos, oriundos de espaços de periferias, excluídos e submetidos a formas interseccionadas de opressão, possam estetizar suas experiências para além de temáticas como precariedade, violência e crime, o que pode ser compreendido nos termos do que Amaranta Cesar, amparada no conceito de Michel de Certeau, chama de “tomada de palavra”.

Para a estudiosa, em texto intitulado “O documentário como tomada de palavra: reflexões sobre a *mise-en-scène* da fala e os dispositivos documentais” (2015), essa tomada corresponde “à construção de condições para a constituição de uma linguagem própria, à organização política de uma comunidade minoritária para fundar, ou refundar, sua identidade cultural” (CESAR, 2015, p. 83). Com base nisso, afirma também que a “capacidade de capturar as falas do mundo e oferecer-lhes um lugar de escuta (...) possibilitou ao documentário uma atuação como instrumento de tomada de palavra” (*Id., ibid.*). Por isso, não se trata apenas de uma estética “mas também de uma política, na medida em que, neste cinema, a fala catalisa os dados de uma luta pela autonomia e afirmação cultural” (*Id.*, p. 84).

¹⁰¹ Bill Nichols, crítico e professor de cinema, em *Introdução ao documentário*, apresenta, a partir de uma série de questionamentos, aspectos centrais das discussões acerca do documentário, como as dimensões ética, estética e epistemológicas que envolvem a produção desse gênero. Além disso, apresenta os modos de documentários – poético, expositivo, observativo, reflexivo e performativo –, a maneira como transitam entre ficção e documentário e como podem inspirar as expectativas no público.

Disso decorre um outro aspecto: a produção de imagens que oferecem outros lugares a serem ocupados pela população negra, como o da ação e da mobilização política, o que fica claro na cena em que Dildu, Marquim, Zé Antonio, Dandara, e outros personagens, ainda em torno da fogueira, discutem as perspectivas da candidatura de Dildu, como retrata o diálogo a seguir.

Figura 40 - A periferia como espaço de mobilização política.



DILDU: Tu acha que eu sou um político sem vergonha ou sou padre. O que tu quer que eu seja?

MARQUIM: Um padre!

DILDU: Mas eu fico escutando as história dos outro e fico uhummm... Mas eu quero ser é político nessa porra.

MARQUIM: Dildu, o que é que tu acha? Nós vamos ganhar isso ou não vamos?

DILDU: Eu entrei com esse intuito. Sofrimento nós já tinha.

ZÉ ANTONIO: O marqueteiro mais cachaceiro que eu já vi.

MARQUIM: Meu irmão, é o seguinte. Deixa eu falar uma parada para você aqui. Tu tá de marcação, mas na hora de cortar o bolo você vai querer uma parte maior (...). Isso é gerente da feira do rolo, meu irmão!

ZÉ ANTONIO: Que bolo? Que bolo? Eu quero cortar é o lote, meu irmão! Quero cortar o lote em X, condomínio norte, sul, leste e oeste, cada prediozão gigante.

No trecho, Dildu autoidentifica-se como político e reivindica o direito à voz e à possibilidade de expressar-se e posicionar-se diante dos problemas. Como demonstrado no capítulo 3, o conjunto de propostas por ele defendido – educação pública de qualidade, indenização para os candangos erradicados de Brasília e políticas públicas de acesso a produções culturais, por exemplo –, além de contribuir para interromper o processo histórico que sustenta a excludente ordem social vigente, comprova a relevância de sujeitos periféricos ocuparem posições de poder. Já Marquim, marqueteiro da campanha, é o responsável por, com base em referências periféricas, como o rap, elaborar as estratégias que viabilizariam a eleição de Dildu. O *jingle* da campanha, na medida em que mescla técnicas de *marketing* eleitoral com sonoridades próprias da periferia, sintetiza essas estratégias: “Vamos votar, votar legal/77223 pra distrital/Dildu!”.

Há nisso, do ponto de vista das políticas de representação, uma dinâmica revolucionária, já que não se trata de mera identificação, mas de uma operação em uma lógica contrária aos estigmas: em *A cidade é uma só?*, sujeitos periféricos ocupam papéis sociais não comumente atribuídos a eles. A importância política dessas representações pode ser analisada a partir do que ensina bell hooks em *Olhares negros: raça e representação* (2019). Para a pensadora, o progresso relativo dos afro-americanos na educação e no emprego não garantiu o controle da forma de representação, sobretudo na mídia de massa. Por isso,

ao abrir uma revista ou um livro, ligar a TV, assistir a um filme ou olhar fotografias em espaços públicos, é muito provável que vejamos imagens de pessoas negras que reforçam e reinstituem a supremacia branca. Essas imagens podem ser construídas por pessoas não brancas ou negras que vejam o mundo pelas lentes da supremacia branca – o racismo internalizado (hooks, 2019, p. 32).

Embora tenha sido construída no contexto da experiência negra nos Estados Unidos, tal compreensão, dada a relação que estabelece com a descolonização do pensamento de pessoas negras e não negras, pode também ser tomada como orientação para analisar imagens e representações produzidas pelas literaturas de periferias. Nessa medida, também aponta a necessidade de se formular uma linguagem capaz de estetizar não apenas as dores mas também as possibilidades que surgem das vivências negras e periféricas. Além disso, por esse caminho de representação, essas obras podem acessar rastros históricos, reposicionar sujeitos, reconstruir narrativas e incidir no sistema de forças que regula a construção do sistema discursivo que perdura historicamente e compõe o arquivo.

Para isso, *A cidade é uma só?*, em um movimento de insurgência, realiza uma virada discursiva ao se alimentar de dados e fatos do universo real para elaborar fabulações, construir arranjos de linguagem e abordar a questão territorial no Distrito Federal sob outra angulação. Com uma ficção que apresenta a periferia para além dos olhares exóticos formulados pelo cinema de grande apelo comercial e pela literatura hegemônica, a obra faz colidir versões, discursos e temporalidades, respondendo aos silenciamentos, invisibilidades e negligenciamentos gerados no interior de um arquivo centrado em formas embranquecidas e elitistas de pensamento.

4.4 BRANCO SAI, PRETO FICA: UM OLHAR PARA A “SANTUARIZAÇÃO DOS TERRITÓRIOS”

A outra obra filmica de Adirley Queirós analisada neste estudo também articula formas contundentes de intervenção no arquivo que, materialmente e discursivamente criado para justificar o suposto projeto de modernização do Brasil a partir da construção da capital, até hoje regula as interpretações dele realizadas. Antes de analisar essas intervenções, entretanto, é preciso demarcar que, embora também estabeleça uma continuidade temática, na direção de debater, por uma perspectiva interseccional, o pleno acesso a direitos e de questionar, por uma visada periférica, a construção territorial que relaciona de maneira tão

díspar Ceilândia e Brasília, algumas diferenças/aproximações entre *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica* precisam ser sublinhadas.

Uma delas é que, enquanto para *A cidade é uma só?* o ponto de partida para interrogar essa construção territorial é a questão de classe, *Branco sai, preto fica* sublinha desde o título uma abordagem que apresenta a raça como categoria-chave de análise para, com base no fato de que existem corpos violentados/mortos pelo Estado e outros por ele protegidos, compreender formas de exclusão, de gestão da vida e do espaço, além das lutas por reconhecimento que nele se estabelecem.

Outra é que, embora ambos resgatem memórias relacionadas tanto a trajetórias pessoais quanto à experiência social de se viver em Ceilândia, levantando o debate acerca de diferentes formas de reparação histórica, o enredo de Dildu, Nancy e Zé Antonio realiza um movimento do presente em direção ao passado, abordando a questão territorial a partir da dualidade centro e periferia. *Branco sai, preto fica*, por sua vez, lança-se ao futuro, como se pode perceber tanto pela missão de Dimas Cravalanças, um detetive que retorna do ano de 2073, quanto pela proposta de construção de uma bomba sonora cuja explosão tornaria audíveis as vozes da Ceilândia. Assim vingaria, com a destruição de Brasília, os crimes cometidos pelo Estado contra a população negra e periférica.

Por não serem meras questões de forma ou de abordagem temática das obras, tais diferenciações são fundamentais para a compreensão de como os filmes de Adirley Queirós lançam olhares sobre Ceilândia e seus habitantes. Isso porque, ao tensionarem a estrutura do gênero “documentário” ou ao criarem uma ficção científica distópica, construindo jogos de linguagem e novas estratégias de expressão, essas produções filmicas incidem nos efeitos de verdade que, em geral, causam os documentários a respeito de Brasília. Interferem, dessa forma, nas versões por eles elaboradas, disputando as narrativas sobre a cidade e operando múltiplas intervenções no mundo social.

Compreender isso exige mais uma vez insistir na centralidade da forte conexão das produções periféricas com o real e com o espaço. Os filmes de Adirley Queirós partem dessa conexão para construir representações de moradores de Ceilândia que fogem à limitada gramática, estabelecida pelo pensamento supremacista branco e elitista, do lugar de subalternidade e carência, em geral reservado a moradores de periferias. Segundo essa gramática, uma espécie de olhar restrito à falta, periferia é espaço de ausência, não só de aspectos materiais, mas também da possibilidade de expressão artística e crítica.

Assim, no lugar das imagens de penúria, dor e violência de que se servem a indústria do entretenimento e as representações realizadas pela perspectiva do poder hegemônico,

Branco sai, preto fica e *A cidade é uma só?* apresentam a força, a potência, a resistência, a criatividade e a inventividade que emergem da periferia para esteticamente elaborar formas próprias de expressão e politicamente escancarar a existência de uma divisão que, apesar de não existir materialmente, cinde a cidade em realidades socioespaciais opostas ao determinar quem pode ocupar cada um de seus lados e como é o estilo de vida em cada um deles.

Essa mudança na forma de representação tem repercussões decisivas. Se, em quem ocupa as margens e produz/frui arte a partir delas, esse movimento provoca ânimo, por permitir imaginar existir e expressar-se para além dessa divisão e da perspectiva normatizadora e opressora do centro, em parte do público e da crítica, acostumada a ignorar em seus critérios de legitimação essa força dos espaços periféricos e o papel estruturante da raça, a reação é de estranhamento. Isso porque, na compreensão desse grupo, na direção das margens, o que se produz, em termos de saberes, arte e cultura, é inferior, ilegítimo e precário.

É justamente o que acontece com *Branco sai, preto fica*. Sem reproduzir o formato repleto de imagens de violência acometendo corpos negros subalternizados ou a determinação de unicamente registrar os graves problemas a serem resolvidos nas periferias, o filme, utilizando a potência do imaginário e da fabulação, implementa um projeto, no interior dos sistemas político e literário, de subversão e de rasura do arquivo. Dessa forma, rompendo o enquadramento das produções periféricas no restrito lugar de uma representação objetiva e documental da realidade e construindo representações inovadoras de corpos negros periféricos, as diferenciações de classe, raça, espaço e deficiência física potencializam a criação de imagens a partir da pluralidade e da diversidade das diferentes formas de vida.

Pensando por esse caminho, essa é uma das maiores relevâncias da obra: movimentar, no debate antirracista, a compreensão de que não basta, por exemplo, discutir e lutar por inclusão, se a compreensão de viver e o modo de ser/estar no mundo continuarem a ser uma reprodução, nos espaços periféricos, do que determina o poder hegemônico. É imprescindível, então, reafirmar a legitimidade, para além do que determina as bases coloniais de lastro eurocêntrico e capitalista, de outras formas de vida e de diferentes maneiras de vivenciar e gerir os espaços¹⁰².

¹⁰² Uma importante discussão a esse respeito é apresentada em *Ideias para adiar o fim do mundo*, obra em que Ailton Krenak chama a atenção para o fato de que “excluimos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver – pelo menos as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres, e não só dessa abstração que nos permitimos constituir como uma humanidade, que exclui todos os seres” (KRENAK, 2019, p. 47). Nesse sentido, as experiências e as formas de vida de povos indígenas – como também as de povos africanos –, podem contribuir para a construção de novas maneiras de gestão do espaço urbano. Cf. KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Nesse contexto, em contraposição ao poder hegemônico, *Branco sai, preto fica* torna a falta, a carência, a precariedade e a clandestinidade matéria para a representação desses outros modos de existência, apresentando distintas versões para fatos históricos e permitindo discutir, por exemplo, os sentidos do que se convencionou chamar desenvolvimento e modernidade, pressupostos do projeto de Brasília. Para isso, utiliza a ficção científica para problematizar como o avanço tecnológico exerce papel fundamental no controle dos corpos e na “santuarização dos territórios”, preservada pelas iniquidades e disparidades que a hierarquização social insiste em manter.

Tal expressão, tomada de empréstimo desde o título desta seção, foi empregada por Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018), para evidenciar “o que acontece em matéria de gestão dos fluxos e da mobilidade” (MBEMBE, 2018, p. 50) como forma de manter intocados determinados territórios. Para o pensador, a santuarização dos territórios, como condição para a segurança das populações,

exige (...) que todos os que vivem num determinado território nacional e se deslocam sejam capazes de provar sua identidade a todo e qualquer instante; (...) e que o controle de movimentos dos estrangeiros seja realizado tanto nas fronteiras quanto à distância, de preferência em seus próprios países de origem. A própria proteção já não pertence unicamente à esfera da lei: tornou-se uma questão biopolítica (MBEMBE, 2018, p. 50).

Pensada por Mbembe em escala global, a ideia de santuarização dos territórios pode cooperar para o entendimento da maneira com que *Branco sai, preto fica* estetiza “o controle de movimentos dos estrangeiros” como uma das formas de proteção do chamado “centro da cidade”. Já explorado no capítulo 2 como uma de suas chaves de compreensão, esse controle é central também para analisar como a obra interfere na confluência dos discursos que compõem o arquivo da memória de Brasília, constituído com base na preservação do Plano Piloto como cidade-patrimônio e na hierarquização dos espaços urbanos.

O filme sustenta assim o questionamento, já formulado em *A cidade é um só?*, do modelo dicotômico centro-periferia, expondo as consequências da violência sistêmica a que os sujeitos que verdadeiramente construíram Brasília são submetidos, denunciando como, mais de uma década depois do início da Campanha de Erradicação de Invasões, o Estado implementou outras formas de controle e exclusão dos candangos, como a invasão e o fechamento do baile do Quarentão. A esse respeito, há ainda em *Crítica da razão negra* um conjunto de outras reflexões que, por contribuírem para a compreensão de como esses mecanismos são renovados, interessam a este estudo, como a própria definição de um de seus pressupostos: a razão negra, pensada como

conjunto de vozes, enunciados e discursos, de saberes, comentários e disparates, cujo objeto são a coisa ou as pessoas “de origem africana” e aquilo que se afirma ser seu nome e sua verdade (seus atributos e qualidades, seu destino e suas significações enquanto segmento empírico do mundo). (...) Desde suas origens, consiste numa atividade primal de fabulação. Trata-se essencialmente de extrair vestígios reais ou comprovados, urdir histórias e compor imagens. A Era Moderna constitui, no entanto, um momento decisivo de sua formação, graças, por um lado, às narrativas de viajantes, exploradores, soldados e aventureiros, mercadores, missionários e colonos e, por outro, à elaboração de uma “ciência colonial”, cujo último avatar é o “africanismo”. Toda uma gama de intermediários e instituições, tais como sociedades eruditas, exposições universais, museus, coleções amadoras de “arte primitiva”, colaborou, na época, com a constituição dessa razão e com sua transformação em senso comum ou *habitus* (MBEMBE, 2018, p. 60).

As contribuições de Mbembe revelam como o poder hegemônico, por meio de suas instituições, atua para “urdir histórias e compor imagens” por “uma atividade primal de fabulação”. Essas imagens, mantidas e revitalizadas pelo arquivo, ratificam a exclusão e promovem o aprisionamento de sujeitos negros em um lugar de submissão. No caso da história de Brasília, isso justifica a urgência de uma leitura crítica tanto do próprio arquivo quanto da memória que o conserva a partir de alguns pontos, como o racismo que determina a organização do espaço urbano, a expulsão dos candangos do território santuarizado da capital e o silenciamento/controlado dos corpos negros.

Nesse aspecto, *Branco sai, preto fica* anula a figura dos “intermediários” que, no dizer de Mbembe, colaboram para a constituição da razão negra, e, construindo uma linguagem própria, substitui a lógica de estetizar experiências periféricas por um olhar dedicado às demandas do centro. Para isso, coloca no centro da narrativa personagens negros periféricos, cujos corpos se tornam também arquivos dessa memória e força que move a ação.

Mbembe oferece ainda outros elementos essenciais para compreender tanto a ética que envolve a produção do arquivo quanto a maneira com que o filme de Adirley Queirós nele interfere ao descrever a razão negra como um sistema de narrativas e discursos, comparável a um reservatório de justificativas para a dominação de raça, essencial para

codificar as condições de surgimento e manifestação de um *sujeito racial* então chamado de negro ou, mais tarde e já sob condições coloniais, nativo (“Quem é ele?”; “Como o reconhecemos?”; “O que o diferencia de nós?”; “Poderá ele tornar-se nosso semelhante?”; “Como o governar e para que fins?”). Nesse contexto, a razão negra designa um conjunto tanto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática (MBEMBE, 2018, p. 60).

Com base nesse constructo teórico, é também possível avaliar os mecanismos que o Estado brasileiro mobiliza, em seu funcionamento regular, para manter o sujeito negro excluído e submetido a diferentes formas de controle. Ao produzir e estabelecer as formas de

identificar e de se lidar com o sujeito negro, a razão negra, por meio do “trabalho cotidiano” e da “variação de fórmulas, textos e rituais”, garante a renovação de uma estrutura de pensamento que fundamenta a “desqualificação moral” e a “instrumentalização prática” como método para uma nação que sempre almejou ser branca e ocidental.

Trata-se, portanto, de como são criadas as condições para universalizar uma certa interpretação acerca da natureza dos corpos a partir da qual se determina, por um lado, quem o Estado se ocupa em defender e garantir o acesso aos bens produzidos pela sociedade e, por outro lado, quem ele está autorizado a mutilar e matar. Isso fica claro nas ordens proferidas pelo policial ao invadir o baile do Quarentão, como apresenta Marquim já no início de *Branco sai, preto fica*: “Putá prum lado e veado pro outro! Bora, porra! Anda, porra! Tá surdo, negão? Encosta ali... Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai e preto fica, porra!”.

Como reação à razão negra, Mbembe situa dois posicionamentos do sujeito negro: o primeiro, formulado a partir da questão “Quem é esse?”, refere-se ao que chamou “consciência ocidental do negro”, um “juízo de identidade” relacionado “a um eu tomado como centro de toda e qualquer significação” (MBEMBE, 2018, p. 62), o sujeito hegemônico que se pretende universal. De acordo com esse “eu”, “tudo o que não é idêntico a si é anormal” (*Id., ibid.*).

O segundo posicionamento, espécie de resposta a este primeiro, configura uma “declaração de identidade”, por meio da qual o negro trata de si mesmo, motivado pelas seguintes perguntas: “Quem sou eu? (...); Será verdade que não sou nada além disto – minha aparência, aquilo que se diz e se vê de mim?” (MBEMBE, 2018, p. 62). Assim é que “o negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensado” (*Id., ibid.*). Este, para Mbembe, é um esforço para se fundar um arquivo, uma ação simultaneamente indispensável e complexa, tendo em vista que

nem tudo o que os negros viveram como história necessariamente deixou vestígios; e, nos lugares onde foram produzidos, nem todos esses vestígios foram preservados. Assim, como é que, na ausência de vestígios, de fontes dos fatos historiográficos, se escreve a História? Rapidamente se tem a impressão de que a escrita da história dos negros só pode ser feita com base em fragmentos, mobilizados para dar conta de uma experiência em si mesma fragmentada, a de um povo em pontilhado, lutando para se definir não como um compósito disparatado, mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis por toda a superfície da modernidade (MBEMBE, 2018, p. 60).

No caso da história da população negra em Brasília, *Branco sai, preto fica* toma parte nessa complexa operação de reunir vestígios para narrar a prática deliberada de violência do

Estado contra moradores de Ceilândia. Movido pela memória de Marquim e de Sartana e pela ação de Dimas Cravalaças, que recolhe provas, entre elas fotos de frequentadores do baile do Quarentão e matérias de jornais, para produzir uma espécie de inquérito contra o Estado, o filme, a partir das possibilidades que decorrem das narrativas ficcionais, confronta ficção científica, vivência periférica e elementos da realidade para contar uma história que pertence a toda uma comunidade.

Figura 41 - Cravalaças reunindo vestígios da história da população negra de Ceilândia.



Prova disso é que o Quarentão permanece no imaginário da cidade e é parte da identidade de grande parte das pessoas que viveram na Ceilândia na década de 1980. Ainda hoje, muitas reafirmam suas relações de pertencimento à cidade narrando – e também ficcionalizando – suas vivências naquele espaço, como já destacou o próprio Adirley em entrevista já referida neste estudo. Para algumas destas, inclusive, o espaço a partir do qual verdadeiramente se origina Ceilândia é o Quarentão, e não a caixa d'água¹⁰³, onde foi lançada a pedra fundamental da cidade. Assim sendo, o Quarentão está no imaginário e na memória dos habitantes de Ceilândia, e, em uma cidade que ainda sofre com a falta de espaços de cultura e convivência, para seus frequentadores, o fechamento, muito mais do que o fim de um ponto de encontro ou de um espaço físico, significou o fim de uma maneira de viver/fruir a cidade.

Ignorada pela violência do arquivo institucional/oficial, essa memória é, em parte, retomada e organizada por *Branco sai, preto fica*, que, no resgate dos vestígios da invisibilizada experiência histórica negra e periférica em Brasília, ora se abre para as possibilidades da ficcionalização, ora se serve de procedimentos comuns a documentários

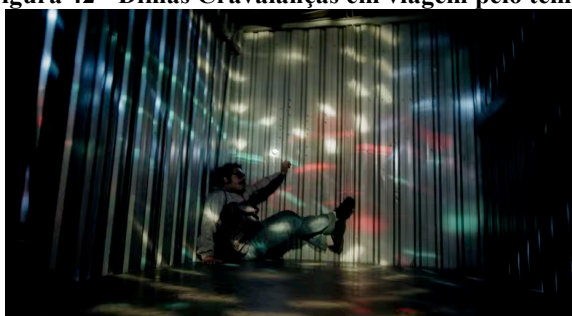
¹⁰³ Localizada no centro de Ceilândia, a caixa d'água também possui relevante presença no imaginário da cidade. Inaugurada em 1977, só começou a ser erguida três anos após a chegada das primeiras famílias removidas pela Campanha de Erradicação das Invasões. Nesse intervalo de tempo, moradores, em grande parte nordestinos, enfrentaram dificuldades de acesso à água: eram abastecidos, uma vez por semana, por um caminhão-pipa, ou tinham de enfrentar longas filas em chafarizes. Por isso, a caixa d'água significa uma conquista popular, pois representa uma vitória na luta de candangos para resolver esse problema e pelo direito de permanecer no Distrito Federal.

tradicionais. Dessa maneira, situa espectadores nas fronteiras entre real e ficcional, supera o mero registro documental em suas representações e rasura esse arquivo, produzindo e fazendo circular imagens, vozes e sons de uma Ceilândia e de moradores/personagens que reagem às violências do Estado.

Isso fica evidente nas cenas que entrelaçam, na narrativa, a viagem pelo espaço e a chegada de Cravalaças a Ceilândia, o registro/testemunho de como a fatídica invasão impactou diretamente o cotidiano desses moradores/personagens e a construção de uma forma de vingança. Assim, na medida em que interpreta a história e constitui uma versão dela, *Branco sai, preto fica* joga com limites de um retrato objetivo da realidade, construindo linguagem e instrumentos próprios de interpretação, para os quais, por exemplo, colaboram, de forma decisiva, como apresentado no capítulo 3, todos os elementos sonoros que compreendem o universo do filme.

Um exemplo disso é que Dimas Cravalaças viaja pelo tempo ao som de *Do You Know What Time It Is?*, música do rapper norte-americano Kool Moe Dee¹⁰⁴. A música, além da conexão com o rap, forma de expressão artística também produzida nas periferias, questiona espectadoras/espectadores em relação à vivência do tempo, em especial de um presente que, simultaneamente, resulta de longo processo histórico e se apresenta como futuro possível e próximo, uma elaboração estética que permite afirmar que a atitude violenta do Estado na invasão, ocorrida na década de 1980, não é estranha aos dias atuais e que, mantidas as estruturas vigentes, sempre acontecerão.

Figura 42 - Dimas Cravalaças em viagem pelo tempo



Nessa direção, vale destacar o ensaio “Branco Sai, Preto Fica: a música como potência do comum multitudinal” (2020), em que Artur Lins aborda a figuração do som na obra, analisando como a relação da música com “as paisagens sonoras de Ceilândia é o fio condutor que reativa memórias, reaviva experiências passadas e prepara o terreno para uma ação

¹⁰⁴ Iniciando sua carreira na década de 1980 no distrito do Bronx, em Nova York, Kool Moe Dee foi um dos precursores do rap mundial, sendo um dos primeiros MCs de batalha e o primeiro rapper norte-americano a se apresentar no Brasil.

subversiva por vir” (LINS, 2020, p. 19). Ao destacar como a ampla capacidade da música “de mover sensações e se disseminar na multidão pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propor uma política pautada no afeto e no bem-estar comum (*Id.*, p. 26), Lins instiga-nos a pensar a paisagem sonora da obra de forma para além das músicas¹⁰⁵.

Isso implica considerar os ruídos da cidade, os sons dos anúncios de vendedores ambulantes, o barulho do metrô, dos elevadores adaptados e da cadeira de rodas de Marquim, da frequência sonora da bomba em construção, do helicóptero e dos alarmes da Polícia do Bem-Estar Social, dos tiros, da máquina fotográfica de Sartana a retratar a Ceilândia, da nave de Dimas Cravalanças, os diálogos, a dicção e, até mesmo, o silêncio dos personagens. Em uma de suas transmissões na rádio, Marquim demonstra isso:

Eu curto essa lombra mesmo, minha rádio é desse esquema. Aqui não tem isolamento de nada. É barulho de portão, motinha passando. De dia que é louco, os menino jogando bola ali na quadra e você fica curtindo o meu som e ao mesmo tempo curtindo o ruído lá de fora. Quando não é isso, é os cara aí em cima voando com o besouro¹⁰⁶, enchendo o saco, mas tô nem aí... Lombra, eu gosto de curtir essa lombra então é por isso que eu ligo o som de noite, de manhã, à tarde, na hora que eu quero. Viajo na fita, viajo muito no Quarenta. Não esqueço, não esqueço mesmo então vou levar o Quarenta comigo.

Ao passo que fazem parte da experiência de se viver em Ceilândia, esses elementos compõem, em *Branco sai, preto fica*, não apenas um cenário, mas uma rede de significados que materializa procedimentos estéticos e meios recursivos essenciais à construção de uma linguagem periférica. É justamente essa linguagem que permite ao filme fugir dos limites em geral impostos às produções periféricas, constituindo as diversas possibilidades de agência de que estão imbuídos os corpos negros no filme.

Artur Lins chama a atenção, ainda, para as possibilidades políticas “que podem atravessar criativamente o cinema contemporâneo brasileiro, em suas escolhas estéticas e suas preocupações históricas” (LINS, 2020, p. 19). Nesse sentido, a partir do jogo entre passado e futuro, entre real e ficcional, o ensaio aponta como o filme critica a postura histórica do Estado de cometer crimes contra a população negra e periférica e a lentidão de suas estruturas

¹⁰⁵ Além do rap de Kool Moe Dee, Lins identifica as músicas *Charlie*, de Whisky David, *Just give the D.J. a break*, de Dynamix II, *Só vou gostar de quem gosta de mim*, de Roberto Carlos, *Dança do jumento*, da Família Show e *Bomba explode na cabeça*, de MC Dodô, como condutoras dos processos de rememoração e de constituição da multidão.

¹⁰⁶ Referência ao helicóptero da polícia e à força repressora do Estado, que continua a atuar nos espaços de periferia.

e instituições burocráticas na apuração/punição dessa conduta, como se pode perceber no primeiro contato de Dimas Cravalanças com a central.

Figura 43 - Dimas Cravalanças em contato com a nave central.



Aqui, Dimas Cravalanças. Processo 095000666/2070. Dentro da nave. Contato central. Nave-mãe que vê tudo. Missão: achar paradeiro de Sartana, o homem que exalou. Nosso mega-sena. Chave para incriminar Estado brasileiro por crimes praticados contra populações periféricas. Novidade!

O trecho demonstra como *Branco sai, preto fica* enfatiza, nesse cruzamento de temporalidades, a necessidade de se revisitar, em função das sequelas históricas que as estruturas de poder causaram, o passado pelo olhar das populações negra e periférica para alertar que episódios de violência policial e invasões não são, como diz Cravalanças, nenhuma “novidade”, razão pela qual exigem resposta imediata na busca de reverter esse quadro institucionalizado de injustiça. Nesse sentido é que, apoiado nas ideias de Michael Hardt e Antonio Negri, Artur Lins destaca o conceito de multidão.

Em capítulo intitulado “A riqueza dos Pobres (ou Nós somos os Pobres!)”, parte da obra *Multidão, guerra e democracia na era do Império* (2004), Hardt e Negri defendem que pobres, por participarem das formas de produção social e biopolítica, não são apenas vítimas da ordem global. Assim, embora excluídos da comunidade que integram, em função dessa presença ativa, podem se contrapor empregando toda a riqueza de conhecimentos e o poder de criação de que dispõem.

Por isso a “multidão”, compreendida por Lins como “uma potência em movimento, incomensurável em sua força produtiva, em sua capacidade de constituir um monstro revolucionário [...] se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação” (LINS, 2020, p. 25). O conceito reforça, com isso, a importância da coletividade para a inquietante força revolucionária do filme, materializada numa bomba cujos “sons mixados recolhidos nos espaços periféricos será a aposta narrativa da multidão que ganha corpo e ataca o Império” (LINS, 2020, p. 26).

Na montagem do filme, a solução para a explosão dessa bomba surge justamente dos “processos subjetivos em mutação” elaborados por quem ocupa a periferia: Sartana, como se estivesse a pressentir a chegada do detetive do futuro, surge na tela elaborando um desenho, no qual se pode identificar Dimas Cravalanças e sua nave.

Figura 44 - A bomba sonora em construção

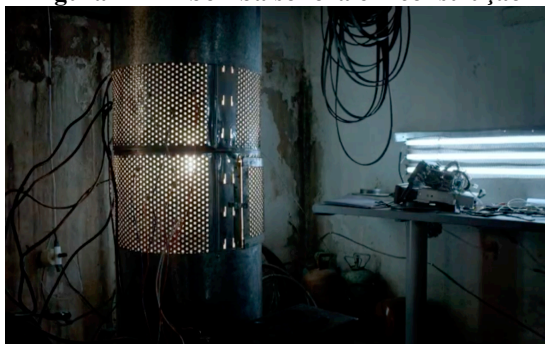


Figura 45 - Dimas e sua nave, em desenhos de Sartana



As cenas seguintes, pela atmosfera de solidão e de introspecção que aparta e isola os personagens do convívio com as pessoas e da vivência da cidade, são centrais: Marquim e Sartana, melancólicos, solitários e absortos em seus pensamentos e lembranças, relatam, em *voice over*, o momento da invasão e da violência que os mutilou.

Figura 46 - Marquim



Eu ouvi como se estivesse um eco (*imitando o som*)... Nisso adormeceu assim o corpo e, naquela dormência do corpo, eu procurei os meninos e já não vi mais eles. Sumiu todo mundo, né? E... Caí no chão. Quando eu caí e perdi a força das pernas, é... Ao mesmo tempo com aquele sono, um sono cabuloso assim, né? E nisso que eu apaguei por um instante, eu ficava pensando assim... Poxa, meu Deus, o que está acontecendo comigo? O que está acontecendo comigo? Será que eu vou morrer agora? Aí ficava pensando... Tipo assim eu não vou morrer agora, não vou morrer agora não. E nisso que eu ficava pensando não vou morrer agora eu voltei...

Figura 47 - Sartana



Eu lembro que eu acordei já no hospital. E teve uns flashes assim... Tipo filme de terror, luz acendendo... Eu lembro que eu ouvia uma galera falando assim... Tá, não, vai ter que amputar, vai perder a perna. Quando eu acordei, cara, tentei levantar e aí minha mãe falou: “não, você não pode. Eu falei: “Por que, mãe?”. “Não! Você perdeu a perna”. Todo mundo chorando, parecia que eu estava morto já, sabe? E é estranho. Olhei assim estava sem perna mesmo.

Própria dos documentários, a veracidade dos testemunhos escapa da elaboração meramente documental e incorpora aspectos estéticos. As imagens de uma Ceilândia degradada, com suas paredes sujas, grades enferrujadas e construções precárias, carente de suprimentos tecnológicos – aos moldes das que circulam nas diferentes esferas de

representação – e dos personagens, dois deles com corpos mutilados pelo Estado, são reinterpretadas e ganham novos sentidos.

Se, nessas esferas, associadas ao discurso do medo, essas imagens estigmatizam a cidade e inferiorizam seus moradores a partir de um recorte interseccional de raça, classe, território e deficiência física, em *Branco sai, preto fica*, pela sua postura anticolonialista, elas escancaram como problemas históricos e estruturantes do Brasil, em termos políticos, econômicos e socioespaciais, atingem diretamente o cotidiano de quem mora nas periferias. Com isso, tais imagens obrigam espectadoras e espectadores a pensarem o espaço público, a maneira como ele é ocupado e quem possui verdadeiramente o direito de por ele transitar.

Essa postura da obra guarda conexão com as discussões apresentadas por Ananya Roy em “Cidades faveladas: repensando o urbanismo subalterno” (2017). Nesse artigo, a urbanista indiana destaca o “urbanismo subalterno” como uma formação de ideias capaz de permitir a escrita de contranarrativas apocalípticas e distópicas e, desse modo, fornecer relatos da favela como “terreno de habitação, subsistência e política (...), um paradigma importante, pois busca conferir reconhecimento a espaços de pobreza e formas de agência popular que muitas vezes permanecem invisíveis e negligenciadas nos arquivos e anais da teoria urbana” (ROY, 2017, p. 7).

Além dessa formulação, com o intuito de discutir a representação, nas pesquisas urbanas e no discurso popular, das cidades do Sul global, Roy analisa “os limites do reconhecimento arquivístico e etnográfico” (ROY, 2017, p. 8) do termo “subalterno”, proposto por Spivak, deslocando seu significado “do estudo de espaços de pobreza e formas de agência popular para um questionamento de categorias epistemológicas, [o] que força uma análise de epistemologias e metodologias dominantes” (*Id., ibid.*). Nesse deslocamento, ganha destaque a agência política, a partir da qual “o urbanismo subalterno recupera a figura do favelado como sujeito da história” (*Id.*, p. 11). Roy volta-se, assim, à mudança

do subalterno marcando os limites do reconhecimento arquivístico ao subalterno como um agente de mudança. À medida que o subalterno recebe uma identidade política distinta, então essa figura passa a estar associada a territórios distintos. Um desses territórios é a favela (ROY, 2017, p. 10).

Ananya Roy aponta assim a necessidade de se questionarem os mecanismos definidores dos “limites do reconhecimento arquivístico” na medida em que estes ou negligenciam e invisibilizam espaços periféricos e seus habitantes, ou se apropriam de suas produções e seus modos de vida como forma de exploração capitalista. Por isso, há urgência em “se confrontar como a megacidade é mundializada através do ícone da favela. Em outras

palavras, a favela tornou-se o mais comum itinerário por meio do qual a cidade do Terceiro Mundo (ou seja, a megacidade) é reconhecida” (ROY, 2017, p. 8).

Na argumentação da estudiosa, a expressão itinerário não foi empregada por acaso. Roy cita, como exemplo dessa mundialização, o passeio turístico “disponível na favela da Rocinha no Rio de Janeiro, na *township* de Soweto em Joanesburgo, nos *kampungs* de Jacarta e na favela de Dharavi em Mumbai” (ROY, 2017, p. 8), que evidencia como os modos de viver na periferia são por vezes apropriados pela indústria do entretenimento e pelas formas hegemônicas de representação.

Branco sai, preto fica também participa dessa operação de questionamento ao devolver o olhar para quem historicamente tomou a posição de nos representar. Com isso, subverte a ideia de que o centro determina e controla a periferia e elabora, num movimento claro de ultrapassar os “limites do reconhecimento arquivístico”, outras chaves de representação, como a narrativa distópica, distintas referencialidades para corpos negros periféricos e para os espaços que eles habitam.

Assim, a partir da convicção de que, em geral, a reprodução de imagens produzidas sob a tutela da mentalidade colonial não contribui para a luta antirracista e anticolonialista, já que não produz reflexões éticas no sentido de perceber a diversidade e a pluralidade das formas de vida, *Branco sai, preto fica*, em um gesto de intervenção no campo artístico e no mundo social, amplia as possibilidades de imagens ao complexificar as representações de comunidades segregadas e corpos negros, como pode demonstrar a análise dos personagens do filme.

Responsável por planejar e executar uma ação política e revolucionária em busca de justiça, Marquim é uma mistura de super-herói e galã, papéis que o fato de estar preso a uma cadeira de rodas, por consequência de ação deliberada do Estado, não o impede de cumprir. A esse respeito, vale citar que, durante participação na Semana da Imagem e do Som¹⁰⁷, Adirley Queirós, comentando a produção de *Branco sai, preto fica*, destacou dois aspectos que se entrecruzam: o primeiro sublinha como as potentes imagens produzidas no clássico filme de ficção científica *Blade Runner* influenciaram a maneira de o diretor ver o mundo e a produção cinematográfica. O segundo relata como uma solicitação alterou completamente a chave de produção do filme.

¹⁰⁷ Evento organizado anualmente por estudantes de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. O vídeo da participação de Adirley Queirós, na edição de 2021, está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sdfhTeoFYBE>. Acesso em: 07 dez. 2022.

Conforme relata Adirley, em 2011, após ser contemplado em edital para a produção de um documentário, decidido a tratar da memória da Ceilândia dos anos 1980, em especial do papel do baile do Quarentão como “mito fundador” da cidade, informou Marquim do início das filmagens, ocasião em que ouviu do protagonista do filme o seguinte pedido: “Vocês não fazem cinema? Eu queria voar, queria ser um super-herói”. Nas palavras do diretor, tal desejo marcou a compreensão de que, no universo do filme, não fazia sentido colocar Marquim no mesmo lugar em que ele já vivia. Surge com isso a ideia de produzir *Branco sai, preto fica* à maneira de filmes como *Blade Runner*, numa proposta em que se poderia jogar com os elementos próprios do cinema de grande bilheteria. Em razão disso, som, fotografia, arte, liberdade de imaginação e interpretação são articulados para gerar esse efeito.

Além disso, ainda com base em informações de Adirley Queirós, essa liberdade de imaginação e interpretação permitiu a formulação de estratégias muito particulares de produção e de ficcionalização, caso das cenas em que Marquim opera a rádio pirata. Gravadas durante a madrugada, uma vez que uma estação clandestina era realmente instalada para que as transmissões verdadeiramente acontecessem, elas demonstram mais uma vez como a forma de representação do filme tensiona os limites entre realidade e ficção: se, no campo do ficcional, Marquim interpreta o locutor de uma rádio, as transmissões, assim como as memórias nelas ativadas, são reais. E é justamente das possibilidades que surgem desse jogo que Marquim se constitui como um super-herói, filmado, no dizer do próprio Adirley Queirós, como uma estrela hollywoodiana.

Nesse sentido, diante da precariedade e da carência da periferia, as improvisações são essenciais para garantir características de super-herói a Marquim, como a independência e a mobilidade, que lhe permitem, por exemplo, morar sozinho em uma espécie de forte. Em seu forte, o acesso ao andar superior e ao subsolo, onde Marquim opera sua rádio pirata e constrói a bomba sonora, é feito por meio de túneis e elevadores adaptados. Possibilitam também a Marquim dirigir o próprio carro e deslocar-se pela cidade, lembrando sua história e reconectando-se com o espaço.

Figura 48 - Marquim acessando o andar superior de seu forte: as adaptações como recurso.



Na construção da ação política, além do amplo conhecimento das músicas e dos ritmos da periferia, Marquim utiliza seus contatos para, clandestinamente, conseguir os passaportes de acesso a Brasília. Em razão deles, surge na narrativa DJ Jamaika, personagem que domina a técnica de produção de sons e que se alia a Marquim para, em troca do acesso ao território santuarizado, fornecer aparelhos amplificadores, além de captar e mixar a diversidade de sons de Ceilândia. Essa é a essência da ação política e simbólica que a bomba representa: tornar audível, diante das disparidades territoriais e sociais que existem entre Ceilândia e Brasília, esses outros modos de ser, viver e expressar-se no mundo.

Figura 49 - Marquim e DJ Jamaika: cooperação no esquema do passaporte para Brasília.



Figura 50 - Marquim e DJ Jamaika registrando os sons da feira de Ceilândia.



Figura 51 - A dança do jumento: o forró e a diversidade cultural e sonora de Ceilândia.



Figura 52 - Gravação de rap a ser ouvido pela capital na explosão da bomba.



Além disso, Marquim expõe os desdobramentos da invisibilização de outras culturas ao desempenhar também o papel de galã do filme. Conforme enfatiza Adirley Queirós, em muitas cenas, sua imagem é filmada em primeiro plano com a intenção de destacar, além das características físicas, como o cabelo *black power*, a *performance* e o erotismo de Marquim, que, enquanto fuma um cigarro, recorda os passos de dança no Quarentão e suas estratégias de sedução, como demonstram a imagem e a transcrição a seguir.

Figura 53 - Marquim em locução em sua rádio.



Lembro do Quarenta, me recordo, tipo assim... como se tivesse lá. É! (...) Paredão de caixas e eu gostava de ficar assim do lado, próximo ao bar. Quando a garganta secava, eu ia lá e tomava uma gelada. Era meio quente que a rapaziada não se preocupava de chegar cedo para colocar a gelada para gelar. Ela vinha quente e eu bebia de qualquer jeito. E era isso... Quando chegava 10 e 15 por aí eu já ficava de olho num broto, como os caras falavam também uma princesa e já escalava a minha mina... (...). Eu passava a semana ensaiando o passinho mais minha galerinha para no final de semana eu me destacar e as mina vinha pro lado...

As imagens de super-herói e galã, ao mesmo tempo em que recolocam o debate a respeito da agência política e da necessidade de se discutirem as possibilidades que emergem das periferias, reconfiguram as perspectivas de quem assiste a *Branco sai, preto fica*, pois confrontam as expectativas em torno de um homem negro com deficiência física habitante de periferia, imagens que ocupam uma lacuna no repertório estereotipado e violento que compõe o arquivo oficial.

Sartana, também contribui para essa operação de confronto aos limites do arquivo. O mais solitário personagem do filme é constantemente procurado por Dimas por ser a chave para a produção de provas contra o Estado. Em suas transmissões na rádio, Marquim também o procurava: “Gostaria de saber onde é que tá ele. Onde está você, meu amigo Sartana? Vou tocar um som para você, cara”.

Enquanto isso, na parte superior de sua casa, Sartana observava, ouvia e fotografava a Ceilândia, todas formas de vivenciar a cidade e conviver com os traumas da invasão do baile. O resgate desse passado permite a Sartana tanto acessar a memória como preparar uma ação futura, expressão clara de um corpo que é, a um só tempo, memória e potência de transformação. Por isso, como se estivesse constantemente à espera de um confronto, mantém o físico preparado. E, depois de *hackear* o sistema da prótese ortopédica encontrada em um ferro velho, torna-se uma espécie de ciborgue, recuperando suas capacidades e se juntando a Marquim no plano de destruir Brasília.

Figura 54 - Sartana registrando a cidade.



Figura 55 - O corpo em preparação.



Figura 56 - A clandestinidade como recurso: o hackeamento do sistema.



Figura 57 - Sartana e Marquim: uma ação de reparação histórica.



Nesse aspecto, é importante observar como a ficção científica, a elaboração distópica e a fabulação futurística surgem como mecanismos que potencializam a imaginação e permitem transformar as imagens de carência que estigmatizam a periferia e retirar os sujeitos negros do lugar de desumanização. Assim, por Ceilândia ser, como já analisado neste trabalho, uma distopia territorial, produzida por um projeto utópico de modernidade, a formulação ficcional é uma possibilidade de, por um lado, compreender, de maneira ampla, como ela resulta de uma lógica colonial e, por outro, reconhecer como os processos de sujeição de corpos negros e periféricos operam cotidianamente.

Dimas Cravalanças é o personagem que, sob a lógica da revolta e do enfrentamento, movimenta de forma mais explícita esse debate. Isso fica evidente na tentativa de contato feita pela nave mãe.

Ano de 2073, 1º de Julho. Terceira tentativa de contato com Dimas Cravalanças, agente terceirizado do Estado brasileiro. Dimas, nós estamos muito preocupados com a sua situação. Já faz três anos que você partiu e até agora nós não tivemos nenhuma notícia de sua chegada ao território do passado. As coisas aqui mudaram muito. A vanguarda cristã assumiu o poder. O clima tá tenso. Eu tenho outra notícia ruim para te dar. O seu teletransporte foi dado como perdido. Provavelmente você não consiga autorização para voltar, mas pode ficar tranquilo que a gente vai dar um jeito de ir aí te buscar...

Mais uma vez, *Branco sai, preto fica* chama a atenção, no cruzamento de temporalidades promovido pelo filme, para um fato central na análise da conjuntura política do Brasil de hoje e da fragilidade de sua democracia. Ao informar que, em 2073, a

“vanguarda cristã” assumiu o poder, o filme levanta o debate a respeito dos riscos de a religião condicionar decisões dos poderes da república e com isso ferir um de seus pilares: a laicidade do Estado.

Como forma de poder, a república deve garantir a cidadãs e cidadãos acesso amplo a direitos como saúde, educação, segurança pública e moradia. Apesar de isso representar uma conquista, o que se vê no Brasil, desde 2018, é uma escalada da mistura entre religião e política, em especial com a participação de religiosos das chamadas igrejas neopentecostais. Isso, em função de interpretações doutrinárias fundamentalistas, tem servido a um projeto conservador que retira direitos com base no sexismo, no racismo, na LGBTfobia e no combate ao pluralismo de ideias e à ciência, por exemplo. Tal fenômeno tem repercussões também no campo estético, uma vez que os referenciais culturais propagados por essa visão de mundo, a pretexto de defender valores religiosos, resultam na perseguição de determinadas formas de arte.

Dessa forma, ao apresentar essas questões, *Branco sai, preto fica* reafirma sua incontornável importância política. Ao ser informado de que certamente seria resgatado para voltar a um tempo governado pela “vanguarda cristã”, Dimas reage com uma pergunta: “E o que eu vou fazer aí com essas mudanças?”, interpelando também espectadoras e espectadores a se posicionarem diante desse quadro. O mesmo acontece na cena em que Dimas, em um cenário devastado, relaciona e combate uma série de inimigos.

Toma aí, paga pau do progresso. Toma aí, 225 prestação. Toma, aí ferro retorcido do caralho. Aí, aí... não vai vir aqui não. Vai ficar aí no futuro, casa do caralho. O progresso é o futuro mesmo. Ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagulho não. Racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mesmo. Toma, Europa do inferno. Toma, todo mundo. Toma, última pintura do inferno. Toma, grafite paga pau da porra. Toma, falta de posse. Toma, falta de fazer as coisas. Toma, boca aberta. Olha o monte de mosca aí na boca...

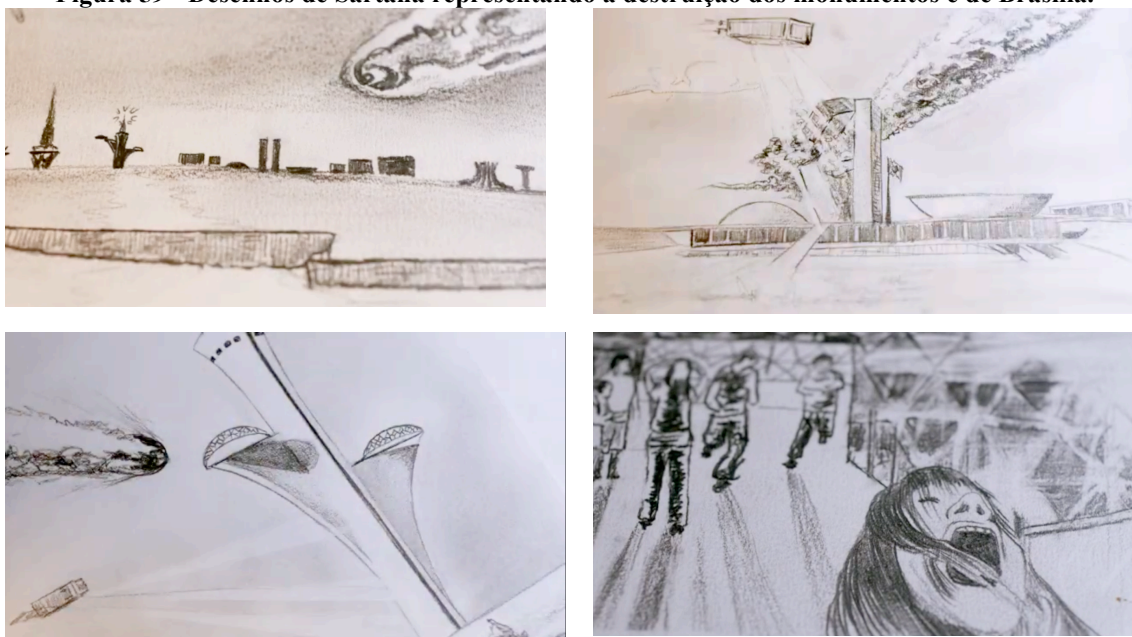
A noção capitalista de progresso, ironizada pelas “225 prestação”, o racismo, o colonialismo, a submissão de parte do campo artístico às imagens formuladas sob o prisma da supremacia branca e eurocêntrica e a apatia frente a essas diferentes formas de opressão estão na mira de Dimas, que parece convocar o público à reação, como se pode perceber no momento em que o policial do futuro aponta para a câmera.

Figura 58 - Dimas: o olhar para o público.



As cenas finais são ainda mais impactantes para o público ao apresentarem a execução do projeto de vingança, representado pela explosão da bomba sonora. A solução encontrada na montagem do filme para representar a destruição dos monumentos e de Brasília foi a utilização dos desenhos de Sartana.

Figura 59 - Desenhos de Sartana representando a destruição dos monumentos e de Brasília.



Dessa forma, ao tornar os monumentos da cidade, símbolos da arquitetura moderna, alvo de um projeto de vingança pensado pela periferia, *Branco sai, preto fica* apresenta uma outra reflexão: a impossibilidade de construção de uma verdadeira democracia, diversa e inclusiva enquanto as periferias forem excluídas do projeto de nação. E, para que isso aconteça, o passo inicial é discutir a reconfiguração do arquivo, da memória e do patrimônio negro e periférico no Brasil.

4.5 BECOS DA MEMÓRIA E A “AUTOINSCRIÇÃO NO INTERIOR DO MUNDO”

Não existe, portanto, memória que, num dado momento, não encontre sua expressão no universo do sensível, da imaginação e da multiplicidade.

Achille Mbembe

No artigo “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita” (2020), Conceição Evaristo, retomando seu processo formativo como escritora e as origens de sua literatura, profundamente marcada pelas especificidades de “sujeito-mulher-negra” (EVARISTO, 2020, p. 53), explica como colheu as palavras ao ouvir “os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas, contando em voz alta umas para as outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias (EVARISTO, 2020, p. 52). Segundo ela, falar e ouvir, para aquelas mulheres moradoras de favela, eram talvez as únicas formas de defesa e remédio. Já a leitura, sua maneira de suportar o mundo, tornou-se constante apenas quando a autora passou a ter autonomia para frequentar a casa-tesouro, nome que carinhosamente atribui à Biblioteca Pública de Belo Horizonte.

Essa revisitação ganha contornos ainda mais poéticos quando Conceição Evaristo apresenta a escrita de sua mãe, profundamente “marcada por um comprometimento de traços e corpo, (o dela e os nossos)” (EVARISTO, 2020, p. 53).

O lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente às suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão (EVARISTO, 2020, p. 53).

A beleza do trecho justifica a longa transcrição. Além dessa escrita no espaço da “página-chão”, repleta de gestos ancestrais, intimamente ligada a corpos negros femininos e forte o suficiente para fazer parar a chuva e permitir a realização do trabalho de lavagem das roupas das patroas, é preciso relembrar neste ponto que a mãe de Conceição Evaristo, como Carolina Maria de Jesus, também produziu um diário. A riqueza dessas escritas, que ultrapassam em muito o valor utilitário, fizeram a autora de *Becos da memória* questionar-se: que razões levaram essas mulheres, a despeito de terem nascido e serem “criadas em

ambientes não letrados, e quando muito, semialfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?” (EVARISTO, 2020, p. 53). A resposta oferecida por ela mesma para esse questionamento coloca em tela o fato de que

escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação (EVARISTO, 2020, p. 53).

É nessa reflexão de Conceição Evaristo que, como expresso no título, este tópico buscou inspiração para pensar de que formas as representações criadas pelas literaturas de periferias interferem no conjunto das produções ficcionais brasileiras, tomado aqui como arquivo discursivamente construído, permitindo que sujeitos periféricos possam se apropriar do que é dito/escrito a respeito deles próprios e de suas experiências. Por esse motivo, novamente me aproximo do que Foucault chamou “*a priori* histórico” para pensar como o processo formativo da literatura brasileira é parte de uma estrutura que construiu um sentido de verdade única e válida para os modelos culturais e estéticos eurocêntricos. Esse caráter excludente, herança colonialista que continua a atuar no universo cultural brasileiro, controla representações, determina quem estabelece pontos de vista e especifica inclusive quem pode usufruir das produções culturais que o compõem.

Nessa direção, como ensina Aleida Assman, para quem “hoje é sobretudo a arte que tematiza a crise de memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais” (ASSMAN, 2011, p. 26), é que se pode entender o significado e a força política das literaturas de periferias: escritas cuja potência promove a “autoinscrição no interior do mundo”, produções artísticas que, tomando a palavra, reivindicam os espaços, físicos e simbólicos, dos quais pessoas periféricas têm sido excluídas, recompondo memórias das quais foram apagadas e reagindo à estrutura de pensamento que insiste em tornar essas produções, provenientes de narrativas do cotidiano e das experiências vividas, apenas um documento de si. Por esse caminho, é possível entender também o porquê de essa escrita, meio para se levar a efeito uma revisão do espaço-tempo, configurar-se em um “sentido de insubordinação”, sobretudo no caso da escrita de mulheres negras e periféricas.

Essas questões guardam estreita ligação com relações de poder que, ao longo do tempo, têm impedido que grande parte da população, como pessoas negras e LGBTQIA+, mulheres, moradores de periferias e indígenas, por exemplo, tenha suas produções culturais reconhecidas. Dessa maneira, considerando a pluralidade como dado essencial para se pensar o Brasil e, também, as produções estéticas, é necessário entender como artistas que se

constituem identitariamente nesses recortes promovem rupturas para confrontar os mecanismos de controle e os processos de legitimação de uma tradição literária constituída como parte de um projeto colonial.

Antes, porém, de buscar essas rupturas em *Becos da memória*, vale analisar como, desde sua formação, o sistema literário brasileiro reproduziu tensões que permitem considerá-lo peça fundamental nessa imposição de valores coloniais. Antonio Candido, no artigo “Literatura de dois gumes” (2011), aborda essa questão ao colocar em evidência a dimensão política da literatura, demonstrando como esta se relaciona “a aspectos fundamentais da organização social, da mentalidade e da cultura brasileira” (CANDIDO, 2011, p. 197) e destacando o caráter dialético da relação entre imposição e adaptação cultural.

Para o crítico, a literatura “nos países da América é a adaptação dos padrões estéticos e intelectuais da Europa às condições físicas e sociais do Novo Mundo, por intermédio do processo colonizador, de que é um episódio” (CANDIDO, 2011, p. 198). No caso do Brasil, em um prolongamento das sugestões românticas, a crítica naturalista difundiu a falsa ideia de que a literatura aqui resultou

do encontro de três tradições culturais: a do português, a do índio e a do africano. Ora, as influências dos dois últimos grupos só se exerceram (e aí intensamente) no plano folclórico; na literatura escrita atuaram de maneira remota, na medida em que influíram na transformação da sensibilidade portuguesa, favorecendo um modo de ser que, por sua vez, foi influir na criação literária. Portanto, o que houve não foi fusão prévia para formar uma literatura, mas modificação do universo de uma literatura já existente, importada com a conquista e submetida ao processo geral de colonização e ajustamento ao Novo Mundo (CANDIDO, 2011, p. 199).

A análise de Candido indica uma tensão que ainda hoje nutre o sistema literário nacional: o traço impositivo e distintivo de superioridade da origem europeia, o que provocou a restrição nele da pluralidade brasileira. Expressões como “atuaram de maneira remota” e a ideia de que a literatura foi “submetida ao processo geral de colonização” permitem ainda afirmar que não houve contribuições mútuas entre as tradições culturais no processo constitutivo da literatura brasileira, mas sim a imposição de um processo de violência simbólica. Em outro trecho, Candido aprofunda essa ideia:

no Brasil a literatura foi de tal expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro de seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas *primitivas* que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador (CANDIDO, 2011, p. 199).

Apesar das ressalvas que hoje, nos sentidos que geram no artigo, o uso das palavras “folclore” e “primitivas” exige – por denotar que, em certa medida, Candido acaba por

reproduzir um olhar hierarquizante sobre as diferentes tradições culturais e formas de expressão artística –, o que se pode perceber é que, da mesma maneira que o próprio colonialismo, que não cessou com o fim do domínio territorial pelo colonizador, a força dos dispositivos coloniais continua a agir no sistema literário brasileiro, a exemplo da restrição aos modos de subjetivação elaborados por aqueles que ameaçam a intenção de se construir um Brasil branco e ocidentalizado, desafiando hierarquias há séculos estabelecidas. Problematizar essa questão é, por isso, condição essencial na discussão das rupturas e das continuidades que as literaturas de periferias promovem no sistema literário brasileiro¹⁰⁸ para interferir nos discursos que o sustenta e reivindicar o lugar que cabe à população negra e periférica na história do Brasil.

Nessa mesma direção, outro teórico que trata da relação da literatura com a formação da identidade nacional é Alejandro Reyes. No livro *Vozes do porão: a literatura periférica/marginal do Brasil* (2013), em capítulo intitulado “A invenção da identidade”, Reyes relaciona a crescente atenção da mídia, das produções acadêmicas e do mercado editorial pela produção literária periférica a discursos sobre nação e brasilidade. Para o autor, a representação de espaços e populações marginalizadas é frequentemente relacionada a questionamentos a respeito da identidade nacional e de esforços para criá-la, moldá-la ou inventá-la:

(...) esses espaços têm servido como contraponto exemplificador do que não é (ou não deve ser) representativo de uma autêntica brasilidade. O índio selvagem, primitivo, antropófago, nos discursos do século XVI. O negro incivilizado, sujo, perigoso, naturalmente inclinado à violência e à marginalidade, nos discursos do barroco e no pensamento positivista novecentista. (...) Ao mesmo tempo, esses espaços e sujeitos têm servido, por meio de um movimento muitas vezes idealizador, como forma de conceber uma identidade nacional que se pretende independente da Europa e que, no entanto, continua, na maioria dos casos, reproduzindo o pensamento colonial (REYES, 2013, p. 57).

Dessa maneira, com base nas observações de Candido e Reyes acerca das relações entre processo sócio-histórico, formação da identidade nacional, literatura e periferias, é possível atestar como prevalecem ao longo do tempo a lógica de marginalização e o silenciamento das populações negras e periféricas. Para reforçar essa convicção, basta identificar como estas sofrem as consequências dos fatores históricos provenientes do colonialismo que persistem no racismo, no patriarcado, na concentração de terras, na remoção

¹⁰⁸ Para uma compreensão mais aprofundada a esse respeito, em especial das relações entre a literatura urbana com e o legado do romance regionalista, ver *Cidade de Deus: o arcaico e o moderno no romance contemporâneo* (2007), de Tatiana Rossela Duarte de Oliveira Rocha. Na dissertação, a estudiosa estuda o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, para analisar como a dialética arcaico e moderno constitui a dinâmica da literatura brasileira.

compulsória de quilombolas, indígenas e pessoas pobres para favorecer o agronegócio e os empreendimentos imobiliários, na chamada guerra às drogas e na violência policial, que acabam causando o genocídio e o encarceramento em massa das populações negras e periféricas.

Da mesma forma, da perspectiva do reconhecimento simbólico, a indústria cultural, por vezes, interessada apenas na audiência e no lucro, continua a direcionar um olhar fetichizado que reduz a vivência na periferia a imagens de violência e de desigualdade social, criando estereótipos e impedindo que grande parte da população tenha pleno acesso à cidadania, por exemplo. Essas são algumas das complexas engrenagens de um sistema que, desenhado para favorecer as elites, insiste em reduzir todos esses problemas a uma questão de classe, sem, no entanto, oferecer soluções efetivas para reduzir as desigualdades sociais e promover acesso amplo à saúde, à educação e à moradia pelas classes menos favorecidas.

Assim é que, com base em um conjunto interseccionado de opressão, que envolve recortes de raça, gênero e território, grupos dominantes se mantêm em posições de privilégios, uma lógica de poder também ancorada no controle das políticas de representação e memória. Esta é uma das importâncias das literaturas de periferias: colocar em evidência a necessidade de se elaborar um outro projeto de nação, que tenha a diversidade, em sentido amplo, como elemento central, contribuindo para que o Brasil possa reler esse passado histórico.

Isso exige, por um lado, reconhecer de que maneira as produções culturais e a crítica literária são parte fundamental do projeto de (re)invenção da identidade nacional, que toma como modelo o homem branco, cis-heterossexual, cristão e europeu. E, por outro, requer analisar como as literaturas de periferias criam representações que descontroem essa pretensa universalidade, pensamento que pode ampliar as possibilidades de compreendê-las no contexto das produções atuais.

Desse modo, memória e espaço são categorias fundamentais para interferir no arquivo histórico da literatura brasileira e para apresentar novas possibilidades de criar representações do mundo, ressignificando territórios e trajetórias biográficas e tomando a pluralidade da periferia e a potência da escrita de ficção como caminho para libertação dessas diferentes formas de exclusão e opressão. É por essa perspectiva que se pretende analisar aqui a obra *Becos da memória* para também perceber como ela oferece contrapontos às formas de expressão controladas pelos detentores do poder, ao apresentar sujeitos periféricos como agentes políticos de mudança, responsáveis por transformar o resgate da história em consciência espacial.

Só assim será possível entender como, em configurações urbanas que opõem espaços brancos, legalizados, seguros e urbanizados a espaços enegrecidos, ilegais, criminosos e degradados, há lastros históricos inacessíveis pela visão superficial das cidades. A esse respeito, no já referido *Vozes do porão: a literatura periférica/marginal do Brasil*, Alejandro Reyes aponta dois desses lastros que são elementos constitutivos da mentalidade das elites brasileiras. O primeiro é que

influenciadas pelas teorias científicas vindas da Europa, pelo positivismo, pelo higienismo e pelas teorias raciais, as elites deram as costas a tudo que poderia simbolizar esse cruzamento de culturas e passaram a ver o país como passível de redenção somente por meio do progresso e do embranquecimento da raça e da cultura. Daí as violentas intervenções urbanísticas no Rio, no início do século, com a abertura da Avenida Central, a demolição dos morros do Castelo e Santo Antônio, a destruição dos cortiços, a resultante elitização do centro da cidade e o nascimento das primeiras favelas (REYES, 2013, p. 60).

O outro diz respeito à ausência, com o fim do modelo escravista, de um projeto de inclusão das pessoas escravizadas como trabalhadoras e trabalhadores livres na economia, o que provocou altas taxas de desemprego e a forte presença de negros desempregados que “com sua pobreza, sua cor, seus costumes e sua cultura, desafiavam o ideal civilizador da época” (REYES, 2013, p. 60). A repressão foi, desde sempre, a resposta do Estado a esse desafio, como na criminalização de costumes e cultura, como a capoeira, as religiões de matriz africana e os batuques.

Essas reflexões articulam as relevâncias das já referidas aqui categorias “memória” e “espaço” para a compreensão dos processos históricos e permitem verificar como, ao longo dos quais, as tecnologias de exclusão foram aprimoradas. As obras que compõem o *corpus* desta pesquisa demonstram isso ao retratarem diferentes espaços, que, em diferentes épocas, atestam como o Estado foi se tornando cada vez mais eficiente no controle dos corpos negros, demonstrando a força no presente e na experiência urbana desse passado colonial e a importância de realizações estéticas que possam retratá-lo com visões diferentes¹⁰⁹ da estabelecida pela versão oficial.

Dessa maneira, *Becos da memória*, exemplo da potência criativa que emerge dos espaços periféricos, envolve leitoras e leitores em encadeamentos simbólicos que desconstroem o caráter racista e classista constitutivos de grande parte da racionalidade hegemônica, escancarando a dura realidade do pós-abolição e denunciando como o Estado

¹⁰⁹ Na capital da República, por exemplo, conforme o Atlas do Distrito Federal de 2020, publicado pela Codeplan, embora 57,6% dos 2,57 milhões habitantes sejam pretos e pardos, a prevalência de pessoas negras está nas regiões administrativas mais pobres. Disponível em: <https://www.codeplan.df.gov.br/atlas-do-distrito-federal-2020/>. Acesso em: 29 abr. 2020.

atua para apagar da memória nacional a participação de pessoas negras e de moradores de periferia.

É preciso, por isso, frisar que a obra não é apenas testemunho ou registro documental de uma época ou lugar, mas sim fruto de um ousado projeto literário, estruturado a partir de uma linguagem própria e de uma constante tensão com o silenciamento que o sistema literário impõe em relação ao que se produz nas periferias. Isso fica evidente nas diferentes formas de agenciamento político, organização social e luta anticapitalista que a obra mobiliza, em especial na construção de duas personagens, Negro Alírio e Maria-Nova.

Assim como Dildu, personagem de *A cidade é uma só?*, Negro Alírio é uma espécie de articulador da luta política coletiva, como demonstra a apresentação da personagem na obra. Quando chegou à favela, numa noite chuvosa, “Maria-Nova sentiu que Negro Alírio tinha um segredo. Percebeu que ele tinha nos olhos o ar de fugitivo. Tempos depois, Bondade lhe contaria uma história que logo ela adivinharia como sendo a de Negro Alírio” (EVARISTO, 2013, p. 61). A história era a seguinte:

O Homem nascera bem longe dali. Quando criança fora, até um dado momento, um moleque qualquer. Um dia aprendera a ler. A leitura veio aguçar-lhe a observação. E da observação à descoberta, da descoberta à análise, da análise à ação. E ele se tornou um sujeito ativo, muito ativo. Não era um mero observador, um enamorado das coisas e do mundo. Era um operário, um construtor da vida (EVARISTO, 2013, p. 61).

A consciência da necessidade de mudar o mundo, disparada pela aprendizagem da leitura e transformada em ação política, conecta o personagem Negro Alírio à percepção da realidade sempre numa perspectiva coletiva, sobretudo na defesa da posse da terra e daqueles que são alvo de violências sistêmicas. Quando decidiu sair do espaço rural, ao se despedir dos pais, Negro Alírio disse:

Enquanto estive por aqui, plantei e colhi para nós e para os outros. Ensinei a leitura para os pequenos e vivemos todos a vida de irmãos. Lembra, pai, como era tudo antes? Cada qual sedimentando a sua ignorância, a sua pobreza, cada qual mais fraco e temendo o coronel Jovelino. E o coronel Jovelino falando grosso, seus capangas imitando a voz do patrão e mandando na gente como se donos fossem (EVARISTO, 2013, p. 61).

A representação de coronel Jovelino, construída à imagem do poder branco escravocrata, reforça a ideia que reduz negros a seres materiais, apartados da possibilidade de escrever a própria história. *Becos da memória*, no entanto, como parte de um projeto literário que produz tomada de consciência, firma um compromisso com uma nova história. Por isso Negro Alírio surge desde sempre como personagem que articula e mobiliza histórias e vidas

silenciadas. Ainda menino, presenciou um assassinato, cometido a mando do tal coronel, em função de disputa por terras.

Há muito tempo a contenda existia. Já os avós do Coronel queriam tomar as terras de Pedro da Zica. Terras tão boas, tão vizinhas da fazenda! O que custava aquela negrada vender as terras e desocupar o beco? Mas os Zicas eram teimosos. Não vendiam, não saíam, embora se sentissem cada vez mais acuados. Sempre e sempre um elemento ou outro da família Zica sumia e, dias depois, aparecia boiando nas águas do rio. O Coronel se encarregava de espalhar a notícia e de lamentar que a família dos Zicas tivesse a mania de suicídio, de se matar, lançando-se às águas do rio. Os Zicas sabiam que era mentira (EVARISTO, 2013, p. 83).

O menino Negro Alírio “com um nó na garganta, com um gosto de morte na boca, (...) foi até a casa dos Zicas e contou o que presenciara” (EVARISTO, 2013, p. 88). Apesar de não gostarem do Coronel e de não estarem dispostos a desocuparem as terras, a reação dos Zicas surpreendeu. Negro Alírio foi por eles agredido. Apenas uma pessoa se revoltou: uma velha, que, chorando, avisou que no outro dia iria se encontrar com o Coronel. Acabou ela também no rio. A reação de coronel Jovelino foi tentar tornar Negro Alírio um aliado. Como sabia que ele desejava aprender a ler, mandou professora, material escolar e quis enviá-lo, da mesma maneira que fizera com os próprios filhos, para estudar na capital. Negro Alírio, numa atitude ética e comprometida com o próprio povo, não respondeu à proposta e aproveitou, sem agradecimentos, a possibilidade de aprender a ler.

E ele aprendera mais do que lhe fora ensinado. Sabia ler o que estava e o que não estava escrito. Sabia ler cada palmo da terra, cada pé de cana, cada semente de milho. Sabia mais ainda, sabia ler cada rosto de um irmão seu. Sabia também que estava muito perto de a mesa virar... (EVARISTO, 2013, p. 61).

O legado emancipatório da leitura para Negro Alírio e para os seus, em *Becos da memória*, evidencia a importância de as classes subalternas dominarem os processos de leitura e escrita. Assim, de maneira mais ampla, permite também pensar o cerceamento da voz, tanto do ponto de vista estético quanto político, provocando leitoras e leitores a identificarem como se processam os mecanismos e as ações implementadas pelo Estado e por poderes constituídos para controlar corpos negros e periféricos.

Coronel Jovelino andava para lá e para cá na varanda da sua fazenda. (...) Teve medo de bulir com o garoto, mandou ensinar-lhe as letras. Queria ver se conseguia trazê-lo para o lado de cá, torná-lo um dos seus, e nada! (...) Algumas vezes, ele o vira de longe, tivera vontade de se aproximar, mas aquele moleque havia virado homem. Era uma espécie de líder no povoado. Em sua casa de noite, ensinava outros moleques a ler. Diz que tinha até uma mocinha que ia lá também. Ele ia de vez em quando à cidade e voltava com livros. Trazia notícias sobre o que acontecia por lá. Diz que agora estava lendo para os outros, estudando com eles um jornal que explicava tim tim por tim tim, o que era sindicato, greve, liga camponesa, reforma agrária. Assuntos que só agradam a estes vagabundos e que vêm tirar o sossego da gente (EVARISTO, 2013, p. 92).

O excerto, entretanto, demonstra como a literatura cria representações de mundo em que a população negra não se submete a essas formas de controle e desenvolve estratégias para confrontar o poder dos senhores brancos pela agência de corpos periféricos e suas formas próprias de ação em diferentes domínios. Isso significa, necessariamente, não reproduzir os modelos elaborados pelo pensamento hegemônico e constituir modelos de educar e de atuar politicamente, baseados em metodologias próprias, em formas coletivas de construção do pensamento, em saberes, vivências e visões de mundo oriundos das experiências cotidianas das periferias. Nesse sentido, a afirmação da existência de quem ocupa as margens, ao articular os domínios da educação e da política, reposiciona e organiza uma coletividade, fazendo o enfrentamento a formas interseccionadas de opressão.

Isso fica claro na repulsa que causa a Coronel Jovelino o fato de “até uma mocinha” frequentar a casa de Negro Alírio para aprender a leitura ou, ainda, na maneira com que a formação política é promovida em comunidade a partir da própria vivência. Tais mudanças trazem implicações decisivas, entre elas a entrada/permanência, tratada como intrusiva pelos poderes hegemônicos, desses corpos nos espaços públicos e nas instâncias de tomada de decisão, um ato de insurgência que impede o enquadramento, como pretendia Coronel Jovelino.

Uma representação, portanto, da população negra que reescreve o mundo a partir de um olhar periférico, possibilitando assim inscrever-se nele, como se pode notar em outro trecho da obra. Nele, Negro Alírio questiona diretamente Coronel Jovelino a respeito da morte de Pedro da Zica e ouviu que se tratava de uma intriga com Zé Meleca, um de seus capangas: “– Zé Meleca, você matou o Pedro da Zica foi a mando meu? Foi? Fala o que aconteceu! Eles não sabem o que aconteceu! Eles não sabem que Pedro da Zica andava bulindo com a sua mulher...” (EVARISTO, 2013, p. 95).

O capanga mentiu, confirmando a versão do patrão. Negro Alírio “leu na atitude de Zé Meleca que, se cuidado a gente não toma, até a dignidade da nossa gente os do lado de lá podem roubar” (EVARISTO, 2013, p. 96). A situação foi decisiva e, a partir dela, muito mudou no povoado.

A ideia de cooperativa, que há muito o Homem discutia com os irmãos, começou a tomar corpo. Era cada um cuidando de sua vida, mas cuidando também da vida dos outros. Os que estavam doentes ou velhos e que não aguentavam plantar, se tinham alguma terra, cediam para os que não dispunham de nenhuma. Os novos cuidavam da terra, do alimento para si e para os que não tinham mais forças para disto cuidar. As colheitas eram vendidas ou trocadas entre os plantadores mesmo e o excedente vendido fora. As mulheres que tinham filhos revezavam entre si a tarefa de olhar as crianças e, assim, elas também, alternadamente, iam trabalhar no cuidado da terra, sem, com isto, sacrificar os pequenos. As crianças maiores se encarregavam de ajudar a cuidar também dos menores e de ir ensinando as letras que já sabiam (EVARISTO, 2013, p. 97).

Este é um exemplo de um outro mundo gerado pelas possibilidades criativas da literatura. Um mundo fundado em um senso de comunidade e de acolhimento, demonstração de como existências podem ser pautadas em outros valores para além lógica da acumulação econômica. Espaços que, por isso, oferecem barreiras concretas para os intensos processos de exploração das populações periféricas, na medida em que constituem formas contra-hegemônicas de propriedade coletiva que, organizadas pelas trabalhadoras e trabalhadores, universalizam a subsistência e o acesso à educação.

Em *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanistas* (1980), Abdias do Nascimento trata dessas formas de vivências comunitárias como uma reação de africanos e seus descendentes ao tratamento desigual em relação aos “segmentos minoritários brancos que (...) têm mantido a exclusividade do poder, do bem-estar e da renda nacional” (NASCIMENTO, 1980, p. 253). Por isso, da necessidade de defender a sobrevivência e assegurar a existência dos escravizados, resultaram formas

associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitava sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afochés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo (NASCIMENTO, 1980, p. 255).

O quilombismo, nos termos de Abdias do Nascimento, é então um conceito que contribui para a compreensão das favelas e periferias urbanas como uma extensão dos quilombos. Isso porque nelas se realizam formas de solidariedade e de convivência que as

constituem como um lugar legítimo de conhecimento e de articulação política, como se pode perceber pela narrativa da chegada do personagem Negro Alírio à cidade.

Quando resolveu “buscar entre outros, entre os operários da cidade, um modo de viver como irmão” (EVARISTO, 2013, p. 98), Negro Alírio “encontrou pouso no barraco, no corpo e no coração de Dora” (*Id.*, p. 128). A expressividade do encontro dessas personagens relaciona-se ainda a uma forma de identidade étnica, como também pode confirmar a apresentação de Dora na obra:

Dora era uma mulher muito bonita. Mulata, alta, e os homens, quando queriam bulir com ela, cantarolavam um pedacinho de uma música assim:

“Dora rainha do frevo e do maracatu...”

(...) Passar na porta de Dora era um caminho obrigatório para quase todos. Ela era muito conhecida. Era também uma das rezadeiras, das tiradeiras oficiais de terço. Tinha uma voz alta e melodiosa. O corpo melodioso também. Os homens viviam assediando o barraco e o corpo de Dora. Ela vivia feliz (EVARISTO, 2013, p. 127).

E Dora admirava Negro Alírio:

Imagine só, um homem tão pobre quanto ela, tão simples, e que sabia ler. Conhecia poucas pessoas negras que soubessem ler. Achou mais interessante ainda porque, só depois de muito conversarem, foi que se lembraram de falar os nomes. Ela disse se chamar Dora. Ela gostava muito do nome dela, aliás Dora gostava muito de si própria. Ele disse se chamar Negro Alírio. Negro deveria ser apelido e Alírio o nome, mas ele dissera Negro Alírio. Gostou de ouvir a palavra negro pronunciada por um negro, pois o termo negro, ela só ouvia na voz de branco, e só para xingar: negro safado; negro filha da puta, negro baderneiro e tantos defeitos mais! (EVARISTO, 2013, p. 133).

Essa representação, que desafia a hegemonia masculina e as práticas racistas, enuncia outras construções imagéticas para corpos negros e a construção de outras subjetividades, não reduzidos a sujeitos que sofrem as consequências da pobreza, da vivência nas periferias e da experiência de ser negro no Brasil, mas apresentados como agentes do próprio destino, donos de suas sexualidades, revelando histórias pretas que ainda precisam ser contadas.

Nesse sentido, ao destacar a subjetividade desses corpos, a narrativa ficcionalizada de *Becos da memória* constrói sentidos que atravessam o silenciamento que o sistema literário brasileiro impôs a essa população. Outrossim, demonstra como escritoras e escritores das periferias, ao elaborarem, por meio de suas práticas simbólicas, interpretações necessárias para a compreensão da história brasileira, assumem também o papel de intérpretes do Brasil, reivindicando o lugar adequado para vivências tidas como incompatíveis com os ideais de progresso e modernidade, caso da população negra e de habitantes de periferia, por exemplo.

Cabe destacar, com isso, a relevância política dessas produções que respondem à demanda de como é possível construir um arquivo a partir do que foi historicamente apagado, silenciado e ignorado. Ou ainda: de como saberes, códigos, linguagens, experiências e

corporalidades das comunidades negras e periféricas podem reorganizar a história em busca de interferir no arquivo construído pelo olhar branco e eurocêntrico, a fim de promover um movimento de reparação da historiografia literária e social brasileira.

Por esse ângulo, as literaturas de periferias constituem movimento de resistência cultural na direção de se pensarem visões mais plurais e equânimes do Brasil. Isso, por sua vez, não significa promover uma substituição da literatura brasileira canônica por uma outra, com diferente denominação, mas sim ampliar formas de romper os silêncios que ainda hoje a caracteriza como expressão do pensamento das elites na reprodução de iniquidades em diferentes frentes, como pode demonstrar a análise do repertório de representações de *Becos da memória*.

Na lógica dessa ruptura de silêncios e da mudança nas formas de representação, *Becos da memória* problematiza as histórias que o arquivo e o sentido de verdade por ele estabelecido se interessam em registrar. A de Negro Alírio, por exemplo, pela perspectiva de manutenção do poder hegemônico, deveria ficar escondida, uma armadilha histórica desarmada na complexidade de uma produção estética que apresenta uma ruptura da narrativa escravocrata e colonial. Diferentemente dos protocolos de visibilidade estabelecidos por essa narrativa para homens negros, Negro Alírio é um sujeito capaz de produzir vínculos, de se solidarizar estruturalmente, de unir, em sua prática política e pedagógica, afeto, espaço, existência e, assim, pela leitura e pela escrita, do mundo, da palavra e da realidade, se (re)territorializa, estabelecendo um contraponto à indiferença do Estado e às formas de exploração capitalista. Prova disso é que Negro Alírio, em seu primeiro trabalho na cidade, atuando na construção civil, continuou as mobilizações.

Dormia mesmo na construção e aproveitava a noite para ler e para ensinar a quem quisesse aprender um pouco. Em pouco tempo, todos os operários dali estavam querendo aprender a ler, muitos foram procurar um curso noturno. Era ele quem os ajudava a decifrar os deveres. Assim foi na construção, na padaria, na fábrica de tecidos; onde quer que passasse, Negro Alírio motivava todo mundo a aprender a ler. Antes de tudo, explicava que era preciso de que todos aprendessem a ler a realidade, o modo de vida em que todos viviam. Em cada local de trabalho, Negro Alírio fazia novos irmãos, se bem que entre os patrões ele sempre ganhava novos inimigos (EVARISTO, 2013, p. 133).

Trata-se, portanto, de uma forma de subverter as limitações estabelecidas para determinados corpos no espaço, como acontece também com a narradora-personagem Maria-Nova, que, assim como Dora, descontrói a ideia de que o corpo feminino negro está destinado à violência doméstica e institucional. Coube a ela contar a “magreza da vida” (EVARISTO, 2013, p. 154) de todos os que habitavam a favela e, nesse movimento, em momento de desesperança, ouviu de Tio Totó.

Menina, o mundo, a vida, tudo está aí! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, se libertem na vida de cada um de nós, que consegue viver, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter ouvidos, os olhos e o coração abertos (EVARISTO, 2013, p. 156).

Maria-Nova é, portanto, também uma articuladora política na medida em que sua narrativa, transitando entre as memórias do passado e as projeções do futuro, não se esgota em si e se amplia a uma coletividade. Permitindo alterar as bases instituídas pelo sistema literário nacional, supera interdições e promove o encontro de leitoras e leitores com um universo de autorreconhecimento e pertencimento.

Apenas dessa forma é que será possível compreender que a falta de iluminação pública, de saneamento básico, de moradia digna, de transporte e de acesso à saúde e à educação não está relacionada a um momento histórico específico, mas que é parte central de um projeto de desigualdade, de limitação e confinamento epistêmico e político, que se projeta e se concretiza no espaço e nas formas que cada corpo possui de ocupá-lo. Essa discussão perpassa o contexto das lutas que envolvem o direito à cidade e o acesso a direitos fundamentais.

4.6 *NAMÍBIA, NÃO!*: OS DISCURSOS SOBRE O RETORNO E O ARQUIVO DA EXCLUSÃO

Achille Mbembe, novamente no livro *Crítica da razão negra*, analisa, no capítulo “Diferença e autodeterminação”, de que maneira, com o fim do tráfico atlântico e nas lutas pela descolonização, a crítica negra, tomando a questão do autogoverno, mobilizou em seu discurso, entre outras temáticas, a diferença cultural, com base em três aspectos – raça, geografia e tradição. Conforme analisa o pensador, grande parte das teorias políticas do século XIX relacionavam sujeito humano e sujeito racial, já que a compreensão de raça, a partir de “um conjunto de propriedades fisiológicas visíveis e de características morais discerníveis” (MBEMBE, 2018, p. 161), era usada para distinguir as espécies humanas entre si. Tal distinção implicava uma hierarquização cujas violentas consequências reverberaram no campo político e cultural.

Assim, ainda segundo Mbembe, tal hierarquização excluía ou designava, na escala das raças, um estatuto de inferioridade às pessoas negras, que foram obrigadas “a se inscrever, desde as suas origens, numa tautologia: ‘nós também somos seres humanos’. Ou então: ‘nós

temos um passado glorioso que comprova esta humanidade” (MBEMBE, 2018, p. 161). Essa reivindicação guarda em si uma tensão: fazer parte de uma identidade humana genérica ou insistir, em nome da diferença e da singularidade, nas “diversas figuras culturais de uma mesma humanidade – figuras cuja vocação não fosse a de se bastarem a si mesmas e cuja destinação final fosse universal?” (*Id.*, p. 162).

Apesar da contraposição que estabelecem entre si – um olhar universalizante frente a uma visão particularista, que não dispensa a originalidade e a autoctonia – há um ponto em comum entre essas perspectivas: a raça, cuja defesa do sentido de humanidade, no caso da negra, esteve “quase sempre ligada à reivindicação do caráter específico (...) das suas tradições, dos seus costumes e da sua história” (MBEMBE, 2018, p. 163). Por esse motivo, em busca de uma denominação geral e de um lugar geográfico que amparasse essa narrativa, os defensores da diferença negra escolheram a África, razão pela qual

autenticidade racial e territorialidade se confundiam e, nessas circunstâncias, a África passou a ser o país dos negros. Desde logo, tudo o que não era negro não era de lá e, conseqüentemente, não podia reivindicar nenhuma africanidade. Corpo espacial, corpo racial e corpo cívico não passavam de uma só coisa. O primeiro atestava a autoctonia comum, em virtude da qual todos os nascidos nesta terra ou que partilhassem a mesma cor e os mesmos ancestrais seriam irmãos ou irmãs. O referente racial se encontrava, pois, na base do parentesco cívico. Para determinar quem era negro e quem não era, a imaginação identitária não teria valor algum sem a consciência racial. Doravante, o negro seria não um qualquer que simplesmente participasse da condição humana, mas *sim aquele que, nascido na África, vivesse na África e fosse da raça negra* (MBEMBE, 2018, p. 162).

Essa confusão entre “autenticidade racial e territorialidade”, em função do tráfico de africanos, ofereceu uma dificuldade a pessoas negras, formulada por Mbembe na seguinte questão: “Como dar conta da sua inserção numa nação definida racialmente quando a geografia os desligou do seu lugar de nascença e do lugar onde vivem e trabalham?” (MBEMBE, 2018, p. 165). A saída era buscar a africanidade regressando para a África, “pois o espaço geográfico africano constituiria o lar dos negros, que viveriam em condição de exílio desde que a escravidão os afastara do seio africano” (*Id.*, *ibid.*). Trata-se, dessa forma, do discurso da inversão, o *Back-to-Africa movement*, que, fundado na “territorialização da identidade e na racialização da geografia”, acabou por reproduzir as dicotomias dos mitos que pretendeu combater, como “diferença racial entre negro e branco, confronto cultural entre cristãos e pagãos, convicção de que a raça funda a nação e vice-versa” (*Id.*, *ibid.*).

Essas contribuições teórico-críticas do pensador camaronês colaboram tanto para a compreensão das origens e configurações desse movimento, quanto para a análise de como ainda hoje está presente nas discussões raciais e no imaginário social no Brasil. Na tese *Entre*

margens: o retorno à África de libertos no Brasil – 1830-1870 (2008), a historiadora Mônica Lima e Souza, considerando os destinos escolhidos e as razões que determinaram tais escolhas, analisou os significados do retorno de escravizados libertos no Brasil para a África a partir dos portos do Rio de Janeiro e Salvador. A estudiosa destaca que em torno de sete a oito mil libertos alforriados estabeleceram redes de contato, conquistaram as condições econômicas¹¹⁰ para garantir o retorno para a África¹¹¹ e formaram comunidades

cuja identidade estava referenciada na cultura brasileira: língua, nome e sobrenomes, hábitos, religiosidade, e, até mesmo as celebrações do calendário cultural-religioso (...) sobretudo, em cidades costeiras no entorno e proximidades do Golfo de Benin, como Acra, Lomé, Anechô, Águê, Uidá (Ajudá), Porto Novo, Badagry e a cidade de Lagos foram destinos nestas viagens. (...) Nas cidades para onde se dirigiram passaram a integrar setores da sociedade ligados ao comércio, em especial o que atendia ao mercado de longa distância transoceânico. (...) Alguns se valeram de suas habilidades – algumas aprendidas no Brasil – para exercer ofícios valorizados nas cidades costeiras que cresciam como os de carpinteiro, mestre de obras e ferreiro, E outros, ainda, dedicaram-se ao cultivo de alimentos e produtos agrícolas como o óleo de palma, em plantações próximas ao litoral (SOUZA, 2008, p. 16).

A pesquisadora enfatiza também que o período de 1830 a 1870 foi marcado por muitas rebeliões, entre elas a de Carrancas, em Minas Gerais, da insurreição dos Malês, na Bahia, da Balaiada, no Maranhão, além de outras ações de escravizados e libertos. Por isso, foi também um tempo de muita repressão e violência contra os articuladores desses movimentos, inclusive com discussões a respeito de legislação restritiva e da negação do direito à cidadania dos libertos nascidos no Brasil. Com isso, diante da crescente presença da população negra, africana e crioula, as cidades brasileiras tornaram-se alvo de medidas de controle desses habitantes.

¹¹⁰ Produções literárias contemporâneas representam literariamente essa realidade, caso do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, que narra a trajetória de Kehinde, personagem que, ainda criança, foi capturada e trazida para o Brasil, de onde, após comprar a própria liberdade, volta à África, depois de vivenciar as violências do sistema colonial e do processo de escravização, como o abuso sexual e o desaparecimento de um filho, vendido como escravo pelo próprio pai. Cf. GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006). A peça *Embarque Imediato*, escrita por Aldri Anunciação, é outro exemplo de obra literária que aborda essa temática ao contar a história de dois personagens, o Jovem Cidadão e o Velho Cidadão. Este enfrenta a questão da identidade africana no contexto do retorno à África; aquele, busca integrar-se em uma identidade ocidentalizada e capitalista (ANUNCIACÃO, 2020. In: *Trilogia do confinamento*. São Paulo: Perspectiva, 2020).

¹¹¹ A esse respeito, ver também *Na contracorrente do tráfico: os retornos para a África no século XIX*. O artigo, também escrito por Mônica Lima e Souza, é acompanhado de uma videoaula e está disponível no portal Geledés em <https://www.geledes.org.br/na-contracorrente-do-traffic-os-retornos-para-a-africa-no-seculo-xix/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

Nesse contexto ocorreu a greve negra de 1858 em Salvador, as formações de quilombos na periferia da capital da Corte, e as muitas ações policiais em busca dos chamados “ajuntamentos de negros”, onde libertos e escravos estariam em estado de conspiração permanente. Os representantes e porta-vozes da boa sociedade clamavam para que fosse dada uma solução nas tensas relações raciais que não poucas vezes se traduziam em protestos e conflitos. Para muitos, a solução era o envio dos “indesejáveis” de volta para sua terra de origem – algo como uma forma de deportação para os não adaptados (SOUZA, 2008, p. 23).

Em razão disso, segundo Mônica Lima e Souza, um dos motivos apontados hoje pela historiografia para o retorno dos libertos africanos foi a pressão para que o

caminho indesejável de saída [fosse] assumido por setores da população de cor, face às inúmeras restrições impostas. A análise sobre os discursos formulados desde essa década [1830] (...) traz com nitidez o desejo de branqueamento da sociedade brasileira, embutido nas propostas de apoio a um processo de retorno de libertos ao seu lugar de origem (SOUZA, 2008, p. 18).

Essa ideia do retorno ou da expulsão permaneceu, pois, na mentalidade colonial da sociedade brasileira, seja verbalizada nas diversas manifestações racistas que declaram o desejo de que pessoas negras voltem para a África, seja redesenhada na relação entre espaço e política, sobretudo na produção dos espaços urbanos, que, seguindo uma herança colonial, define as periferias como espaço adequado a essa população. Compreender isso exige também, como uma das etapas para se desconstruir as bases dessa mentalidade, analisar como no Brasil, desde a independência política, em 1822, houve uma preocupação em se “inventar uma nova história do e para o Brasil” (SCHWARZ, 2019, p. 13).

Em *Sobre o autoritarismo brasileiro*, Lilia Schwarcz demonstra os objetivos dessa invenção: primeiramente criar uma história oficial que desse suporte e legitimidade a um Estado independente que, em função de seu caráter conservador, continuou adotando a monarquia, regida por um português, e não uma república, como ocorreu nas nações latino-americanas vizinhas. O outro era apresentar o Brasil, apesar dos séculos de vigência do sistema escravocrata e de invasão das terras, da cultura e do extermínio dos indígenas, como “uma nação cuja ‘felicidade’ era medida pela capacidade de vincular diversas nações e culturas, acomodando-as de forma unívoca” (SCHWARZ, 2019, p. 15), visão que buscou pacificar passado e presente do Brasil pela formulação de uma versão da História muitas vezes replicada.

Segundo Schwarz, além de Sílvio Romero, em *Introdução à história da literatura*, Oliveira Viana, em *Raça e assimilação*, Artur Ramos, em *Os horizontes místicos do negro da Bahia*, que, com algumas variações, basearam-se nesse mesmo argumento, Mário de Andrade, em *Macunaíma*, também retoma esse pensamento, de maneira irônica e crítica, “na conhecida passagem alegórica em que o herói e seus dois irmãos resolvem se banhar na água encantada

que se acumulara na pegada do ‘pezão do Sumé’, e saem dela cada qual com uma cor: um branco, um negro e outro da cor do bronze novo” (SCHWARZ, 2019, p. 17). Coube, no entanto, a Gilberto Freyre, no livro *Casa Grande e Senzala*, a consolidação e a divulgação de tal fórmula, inclusive internacionalmente, com a tese da “democracia racial”.

Isso levou, no final da década de 1940, sob os efeitos da abertura dos campos de concentração nazistas, da descoberta das práticas de genocídio, de violência estatal e das consequências do racismo durante a Segunda Guerra Mundial, e diante ainda do apartheid na África do Sul e da política de ódios no contexto da Guerra Fria, a Unesco a financiar uma pesquisa para evidenciar a inexistência de discriminação racial e étnica no Brasil. Os resultados, porém, do grupo liderado em São Paulo pelo sociólogo Florestan Fernandes, contrariaram essa hipótese. Para o pesquisador, o sistema escravocrata

não seria uma mestiçagem a unificar a nação, mas antes a consolidação de uma profunda e entranhada desigualdade social. (...) [E] o brasileiro teria ‘uma espécie de preconceito reativo: o preconceito contra o preconceito’, uma vez que preferia negar a reconhecer e atuar. (...) Foi também Fernandes quem chamou a já velhusca história das três raças de “mito da democracia racial”, revalidando, ao mesmo tempo, a força de tal narrativa e as falácias de sua formulação (SCHWARZ, 2019, p. 17).

Assim é que, na tentativa de apagar a dominação e a subjugação como características do processo de escravização dos povos africanos em terras brasileiras e de utilizar a miscigenação como argumento para defender que no Brasil não há racismo, esse mito, à medida que garantiu uma cômoda posição para uma elite branca, deixou, no pensamento social brasileiro, muitas marcas. Um exemplo é a avaliação, constantemente divulgada pelo senso comum, de que o debate racial é, na verdade, a importação de um problema, uma vez que, por essa lógica, diferentemente de países como Estados Unidos, em que verdadeiramente existe o racismo, no Brasil, ocorrem apenas casos episódicos, por iniciativa de indivíduos, e não em razão das estruturas sociais e políticas.

As graves consequências desses pontos de vista se ampliam na medida em que autorizam, por exemplo, uma pequena parcela de privilegiados a argumentar, no campo político, que a democracia abriga e representa bem as raças que fizeram parte da formação da sociedade brasileira. É preciso frisar, entretanto, como tem argumentado este trabalho, o entendimento de que a democracia no Brasil é um processo a ser concluído, tendo em vista que a população negra, constantemente vitimada pelo racismo estrutural¹¹², só pode dela

¹¹² A esse respeito, ver *O que é racismo estrutural?*, obra em que o estudioso Silvio Almeida analisa como hierarquias raciais estruturam a sociedade brasileira e se manifestam em mecanismos que discriminam pessoas e

participar quando limitada a determinados papéis sociais, ocupando posições de subalternidade, exercendo tarefas braçais e sendo responsabilizada por superar pelas próprias forças as dificuldades a ela impostas historicamente.

Ademais, é preciso verificar como o mito da democracia racial e o pensamento que, já em 1830, associava o desenvolvimento do Brasil ao embranquecimento de sua população promoveram formas de exclusão da população negra que, ao longo do tempo, foram aperfeiçoadas e naturalizadas no discurso e nas práticas sociais. Nesse sentido, a construção, a reprodução e a projeção dessa narrativa histórica, feita de um ponto de vista branco e eurocêntrico, regula as interpretações acerca da experiência de ser negro no Brasil, oculta que a negação do racismo é por ela mesma uma atitude racista e pode ser lida em termos da criação de um arquivo, instância cujos discursos incidem no atual contexto de segregação, impondo barreiras às diferentes formas de ação social pela população negra.

Essa constatação torna urgente tanto o debate a respeito das formas de reparação e de inserção dessa parcela da população quanto a exposição das contradições, das lacunas, dos apagamentos e dos equívocos desse arquivo. bell hooks, em *Olhares negros: raça e representação*, ensina que a “integração racial, em um contexto social em que os sistemas de supremacia branca estão intactos, solapa os espaços marginais de resistência ao divulgar a premissa de que a igualdade social pode ser obtida sem mudanças de atitude culturais em relação à negritude e às pessoas” (hooks, 2019, p. 47). Por isso, neste ponto, é preciso, mais uma vez, defender a importância das possibilidades que decorrem da arte no enfrentamento e desconstrução desses sistemas.

Basta pensar, para isso, como a manutenção da “velhusca história das três raças” interessa à elite econômica, pois mantém inalteradas as estruturas que lhe garantem poder político e simbólico. Tendo isso em vista, a arte, em especial as produções estéticas das literaturas de periferias, pela capacidade de permitir imaginar outras maneiras de ser, viver e pensar para aqueles que se constituem identitariamente nas margens, pode oferecer possibilidades de contestar essa e outras formas de dominação, intervindo diretamente no arquivo. Isso porque, ao criarem enredos abordando como a população negra vivencia os traumas causados pelo racismo e pelo colonialismo que conformam a sociedade em distintas frentes, tais produções expõem o legado desse arquivo, demonstrando como a condição atual da população negra continua a ser de privação de uma série de direitos.

grupos sociais, limitando, por exemplo, a participação delas nas instâncias de tomada de decisão e nas estruturas de poder.

É o caso de *Namíbia, não!* e a história dos primos Antônio e André, que se isolam em um apartamento após o Estado brasileiro determinar, como forma de reparação pelos séculos de escravização, a captura e a deportação para a África de todos os melaninas acentuadas. Ao discutirem os fatores determinantes para a publicação dessa Medida Provisória, editada em resposta a uma ação judicial de reparação, os personagens desvelam os sentidos e as intenções nela envolvidas, como na passagem em que relembram a participação, em um programa de TV, do advogado responsável pela ação.

ANTÔNIO: (...) Ele abriu um processo que previa o pagamento de uma indenização financeira a todos os brasileiros de melanina acentuada. Ou seja: remanescentes familiares de africanos escravizados receberiam hoje um valor referente a mais de trezentos anos de mão de obra escrava.

ANDRÉ: Mas isso não iria equilibrar nada, Antônio! O dinheiro iria sair das mãos de um grupo e passar diretamente para as mãos de outro grupo. Só iria inverter a situação.

(...)

ANTÔNIO: E por que não? Na época em que os melaninas deixaram de ser escravizados, os fazendeiros receberam indenização por estarem perdendo suas “mercadorias”. Alguns imigrantes europeus recebiam terra e incentivo fiscal do Império. (*reflexivo*) E aos melaninas libertos? Foi concedido o quê?

ANDRÉ: A liberdade de ir e vir!

ANTÔNIO: Que liberdade, primo? Você acha que ficar sem teto, sem terra, solto por aí, é liberdade? Nem estudar eles podiam! Você sabe disso! O Aviso Imperial I44... acho que de 1864... proibia o acesso de melaninas acentuadas em escolas. Naquele momento era tudo para os imigrantes europeus. Calcule na ponta do lápis quanto o Estado gastou com os ex-escravizados: nada!

(...)

ANDRÉ: (...) Eu me lembro quando o Jô Soares perguntou quanto essa indenização custaria aos cofres públicos. O advogado respondeu:

Efeito-Memória.

ADVOGADO-MALUCO (*off*): Novecentos bilhões de reais! (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 59).

Na narrativa, diante da possibilidade de ser condenado a, de forma justa, indenizar “remanescentes familiares de africanos escravizados”, o Estado brasileiro decretou o imediato retorno para a África dos “melaninas acentuadas”. E, para disfarçar seu real intento – o de preservar a concentração de renda e a manutenção de privilégios por parte de uma elite branca privilegiada –, mobilizou, além de uma rede discursiva, responsável por revestir a medida de caráter democrático, seu aparato policial repressivo, para agir imediatamente na captura e deportação.

Assim, ao ficcionalizar a reedição da distopia histórica vivida pela população negra na diáspora, *Namíbia, não!* aponta, a um só tempo, para as lacunas de um arquivo estrategicamente formulado para apagar a origem das pessoas escravizadas e dar à escravização no Brasil e a práticas de violência constantemente utilizadas pelo Estado hoje,

como a perseguição a corpos negros, uma configuração mais amena. Isso fica evidente, por exemplo, na referência explícita em *Namíbia, não!* ao fato histórico de que, em 1890, Ruy Barbosa determinou a queima de documentos da escravização. Com isso, ao tentarem identificar suas origens familiares, André e Antônio se deparam com essas lacunas.

ANDRÉ (*debochando*): Você está me dizendo que nossa família veio da Etiópia? Tem certeza disso?

ANTÔNIO: Certeza nunca teremos! A documentação que estava sob os cuidados de Ruy Barbosa foi queimada.

ANDRÉ: Será que o cara queimou tudo já prevendo o processo de indenização que o advogado maluco do Programa do Jô abriu?

ANTÔNIO: Você ainda tem dúvidas, André?

ANDRÉ: Tenho, sim! Essa história ainda precisa ser escurecida!

ANTÔNIO: Às vezes, eu acho que você exige muito dos fatos!

(...)

ANDRÉ: Calma aí, Antônio. Na época da abolição, quem entrou com processos de indenização foram os senhores das fazendas, alegando que aquela liberdade repentina iria prejudicar economicamente seus negócios. (...) A queima da documentação, na verdade, foi pra evitar que aqueles senhores passassem a mão no dinheiro público. Você sabe disso!

ANTÔNIO: Ok... então queimou tudo e o Tesouro Nacional foi preservado. Mas o preço disso foi o sumiço na história de papéis importantes que nos davam pistas de onde vieram nossos ancestrais, além de provas oficiais e concretas do uso de mão de obra escravizada (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 72).

A necessidade de se “escurecer” a história é justamente o reconhecimento de que é urgente reconfigurar o arquivo a partir da memória e do patrimônio da população negra. Embora dados históricos apontem o Brasil como país que mais recebeu africanos escravizados, a presença dessa população foi apagada e sua importância até hoje relegada. Por isso, um dos possíveis efeitos de um processo de indenização como medida de reparação histórica – como também propôs o personagem Dildu, em *A cidade é uma só?*, em relação aos moradores removidos para a Ceilândia – é a possibilidade de também discutir os silenciamentos/apagamentos promovidos no/pelo arquivo e com isso rever as contradições que o definem. É por esse caminho que *Namíbia, não!* propõe debater, além do que bell hooks chamou de “integração racial” e “igualdade social”, temas como identidade e formas de exclusão, tanto do espaço geográfico quanto do universo simbólico.

Para isso, uma das estratégias, já abordada no capítulo 3, é o drama-debate, a contraposição de posicionamentos como maneira de se promover, pelo debate ficcional, deslocamentos subjetivos nos leitores/telespectadores, o que já se inicia, em *Namíbia, não!*, na contraposição dos perfis, já traçados neste estudo, das personagens e se desenvolve no drama que enfrentam.

Antônio, um advogado confiante na lei e na atuação das instituições, acredita que a autonomia e o autogoverno da população negra podem ser conquistados pela força do

trabalho intelectual. Em razão disso, considera significativos os avanços que “melaninas acentuadas” tiveram nos últimos tempos e dedica-se às aulas do curso preparatório para o concurso de Diplomata de Melanina Acentuada do Itamaraty. Também por esse motivo cobra do primo, a quem descreve como boêmio, maior dedicação ao curso de Direito. André, por sua vez, dirige um olhar mais pragmático e pessimista em relação à sociedade e à conjuntura que envolve as possibilidades de emancipação e integração da população negra no Brasil. Embora ambos expressem o desejo de emancipação, Antônio e André adotam diferentes métodos e destinos para conquistá-la.

É a partir do embate dessas formas de ser/estar no mundo e das posições divergentes a respeito da obrigatoriedade de retorno imediato para a África que *Namíbia, não!* contribui para a construção de uma cultura antirracista, na medida em que realiza a difícil e necessária operação de intervir no arquivo e recontar a História. Nesse caminho permite também ao leitor/espectador acessar esteticamente a experiência de Antônio e André e, por ela, viver também o impasse que atravessa a narrativa: estar em um espaço de hostilidade que implementou uma saída jurídica para anular a identidade e a presença de sujeitos negros ou retornar a um território que também já não lhes pertence?

No início da narrativa, isso já fica evidente. André, tentando convencer o primo de que Medida Provisória era uma realidade, relata como fugiu da delegacia para onde havia sido levado na noite anterior para uma conversa com a socióloga.

ANTÔNIO: E como você se livrou daquela socióloga que sugeriu lhe enviar pra Namíbia?

ANDRÉ: Quando eu disse que não falava alemão, todos riram muito da minha cara. Eles acharam inusitado, estranho. Na verdade, eles nem sabiam que se falava alemão na Namíbia.

ANTÔNIO (*ensimesmado*): O alemão foi a língua oficial da Namíbia por muito tempo! Até 1990. Ou 91?

ANDRÉ: Um bando de despreparados! Essa informação causou um *frisson* neles! Começaram a rir... riam muito. Depois começaram a gargalhar. (*Sons de gargalhadas ao fundo.*) Gargalhavam descontroladamente de mim, da situação... sei lá! Aquilo foi me deixando tão nervoso! Parecia um pesadelo. Pensei: não pode ser... o que é isso? Eles estão rindo de quê? De quem? Por quê?

ANTÔNIO: O que você fez?

ANDRÉ: Naquela confusão toda, percebi que somente eu estava lúcido! Estavam numa espécie de euforia, tamanho era o prazer que eles tinham naquela situação! Então aproveitei essa euforia... (*Quase chorando.*) E fugi, primo! Fugii! (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 47).

O trecho revela como produções estéticas podem constituir contrapontos para os equívocos e as manipulações do arquivo. Rir da possibilidade de, mesmo que em decorrência da colonização, um país africano ter como língua o alemão e gargalhar da captura e da deportação de um cidadão brasileiro em função da cor da pele são provas da existência de

dinâmicas sociais que desconhecem, ignoram e estigmatizam a população negra e sua origem, restringindo com isso suas possibilidades de ação e os espaços que podem ocupar.

Nesse aspecto, o que as perguntas de André – “o que é isso? Eles estão rindo de quê? De quem? Por quê?” – escondem/revelam de “inusitado, estranho” é uma espécie de certeza, para qual concorre o arquivo, de que a um negro, definitivamente, não cabe falar alemão. Esta, associada a uma visão depreciativa da África, revela uma arraigada e ultrapassada forma de pensar que vincula vidas consideradas inferiores a espaços reduzidos à pobreza e à precariedade. Na base dessa vinculação, como explica Grada Kilomba, em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, está o caráter discursivo do racismo, realizado por “uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes” (KILOMBA, 2019, p. 131) e disfarçam sua violência e hostilidade.

É preciso, portanto, debater justamente esse mecanismo discursivo para desvelar a continuidade do sistema colonial – que persiste no racismo, na concentração de terras, na exploração de gênero e nos modelos políticos que reproduzem desigualdades – e enfrentar as opressões e as formas de injustiça geradas por ele. Produções ficcionais, por expandirem as possibilidades do leitor/espectador, podem promover isso, permitindo, como faz *Namíbia, não!*, a experiência de descolonizar o pensamento e, dessa forma, enxergar as escuridões necessárias para a compreensão da totalidade de um sistema violento.

Assim também, é importante compreender o porquê de as literaturas de periferias, como expressão excluída do conjunto das produções hegemônicas, precisarem elaborar linguagens próprias para ocupar as lacunas geradas pelo arquivo. Tal como a paisagem sonora, que em *Branco sai, preto fica* participa decisivamente da construção de imagens que rasuram o arquivo, em *Namíbia, não!*, o regime visual ocupa papel central nessa operação.

Diante disso, a predominância da cor branca no cenário e nos figurinos gera um destaque cênico estratégico, enfatizando os corpos negros na composição visual e colaborando decisivamente para a construção da experiência de viver em um espaço supremacista branco. Disso decorre também o importante valor simbólico dessas produções para a população negra e periférica, que, silenciada por essa instância discursiva, elabora as próprias produções, contrapondo-se ao discurso oficial pela revelação das estratégias por este adotado.

Exemplo disso é a exposição da moldura democrática que, aplicada à Medida Provisória para que esta se assemelhasse a uma justa reparação, legalizou violências cotidianamente cometidas contra a população negra e periférica, como a restrição do direito à cidade e o encarceramento em massa. Institucionalizou-se, assim, uma política pública de

antinegitude, limitando a noção de pertencimento ao espaço e promovendo a remoção/exclusão de pessoas historicamente consideradas inadequadas. Como já sublinhou este estudo, Antônio e André não habitavam espaços da cidade tidos como patológicos, conheciam leis, dominavam códigos linguísticos formais, tinham formação acadêmica, o que enfatiza o caráter racista da Medida. Dessa maneira, a fabulação de *Namíbia, não!* amplia, para além dos bolsões de pobreza, as discussões a respeito do que Mbembe chamou “territorialização da identidade” e “racialização da geografia”.

Outra relevante forma de intervenção no arquivo operada pela narrativa de *Namíbia, não!* está relacionada ao fato de o capitalismo servir-se do racismo para manter seus lucros. André, ao contrário de Antônio, está determinado a retornar para a África, e o debate entre eles aborda a relação da população negra com símbolos desse sistema.

ANDRÉ: Eu pergunto... mas eu sei a resposta! Porque ir para aquele “cu do mundo”, como você mesmo disse, iria te deixar privado de tudo isso aqui. Privado da vida confortável, de internet com velocidade de 100 megabytes, do seu emprego estável, do seu notebook da última linha, do seu iPod, iPad, iPhone... (...) Tudo isso que a nossa cultura lhe proporciona, Antônio, iria acabar!

ANTÔNIO: Ora, André! Esse discurso não lhe pertence! (Olhando para a plateia.) Você não convence ninguém dizendo essas coisas. Ninguém! (...) Repare as mudanças! O Barack Obama esteve aí como prova. Um presidente de melanina acentuada que tinha uma popularidade de dar inveja até na rainha da Inglaterra! (Pra si mesmo.) Aliás, essa rainha já morreu ou ainda está viva?

(...)

ANDRÉ: Isso não muda nada, Antônio. Preste atenção no eleitorado do Obama. Você bem sabe

quem foi que o elegeu! A eleição dele não mudou em nada a situação dos de melanina acentuada, inclusive do Brasil. Não se deixe enganar, primo. O governo do Obama foi projetado para os americanos. Sua melanina acentuada não passou de um disfarce sociopolítico pra sensibilizar a comunidade internacional a ajudar os americanos a sair daquele buraco econômico em que eles se meteram! Abra o olho!

ANTÔNIO: (...) De onde você tirou essas ideias? As mudanças estão sendo quase que imediatas. Principalmente nas relações das pessoas. Passamos a ser um modelo de heroísmo! O Obama trouxe a possibilidade de transformação da história. Nosso símbolo deixou de ser sexual e passou a ser de ascensão social! (*André começa a rir compulsivamente.*) Não ria, não! Não ria, porque eu estou falando sério! Eu sempre falo sério com você! Você sabe disso! (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 65).

A discussão se desloca da relação de Antônio com o conforto proporcionado pelos símbolos do capitalismo e alcança as formas de exploração capitalista da população negra, que continua a ser utilizada para alimentar um sistema econômico a serviço da lógica branca. Isso, na visão de André, é o que explica um negro ter sido eleito presidente de uma potência capitalista. Assim, ao recolocar por esse ângulo o debate a respeito dos desdobramentos da eleição de Obama, *Namíbia, não!* aponta a necessidade de pensá-la não apenas em termos de representatividade, mas também de mudanças nos rumos na história das pessoas negras.

Se, em função do histórico escravista e de violenta segregação racial dos Estados Unidos, a eleição de Obama pode ser avaliada como um avanço, a afirmação de que ela possibilitou “a transformação da história”, como considera Antônio, provoca um choque com

a realidade. Isso, no processo criativo da obra, estende o debate travado entre as personagens ao presente dos leitores/espectadores, permitindo não só compreender que tal transformação não ocorreu como também ampliar a compreensão no sentido de perceber os diferentes caminhos seguidos por Estados Unidos e Brasil em relação às questões raciais.

Embora, por exemplo, o arcabouço jurídico não tenha respaldado aqui a segregação de espaços, como aconteceu nos Estados Unidos, estes existem na medida em que, como já demonstrou este trabalho, a configuração das cidades destina a pessoas negras os espaços de periferia. Trata-se, na verdade, de um aprimoramento da forma de se implementar a segregação, que admite ocultar no cotidiano toda uma geografia racial que *Namíbia, não!* escancara; é mais uma maneira de questionar a falsa ideia, fundamentada no mito da democracia racial, de que o racismo não existe no Brasil. Em outra cena que também conduz a uma comparação entre essas realidades, André, sentindo-se sufocado, dirige-se a Antônio, que ainda tenta convencê-lo de não voltar para a África.

ANTÔNIO: Com o sonho da unificação encalhado entre a hipocrisia de uns e a indiferença de outros, a África fechou os últimos anos com recuo e alguns progressos.

ANDRÉ: Me ajude, primo! Oxigênio... Por favor! Cortaram nosso oxigênio!

ANTÔNIO (*agora se dirigindo a André*): A reincidência no desperdício de oportunidades para mudar o rumo de sua história foi uma constante...

ANDRÉ (*ainda asfíxiante*): Você sempre se achou melhor do que eu. É por isso que você fala assim comigo, primo. Minha mãe sempre me falava que eu devia seguir teu exemplo.

André começa a se arrastar no chão em direção a Antônio. (...) E agora começa a nevar dentro de casa, como que caindo neve do teto do apartamento dos primos.

ANTÔNIO: Um surto de novas catástrofes humanas no Zimbábue e no Congo, onde a irresponsabilidade dos homens mutilou a vida de milhares de pessoas. Fala-se em centenas de milhares de crianças, mulheres e homens inocentes mortos, deslocados ou desonrados nos últimos quatro meses de 2008, no leste do Congo, fruto da nova rebelião lançada pelo general Laurent Nkunda. Mas a gente precisa compreender as razões desses fatos. Será que o denominado Primeiro Mundo tem culpa nisso?

ANDRÉ (*se arrastando na direção de Antônio*): Mas eu não quero ser você. Eu quero ser eu! Eu preciso respirar, primo... Não consigo... não consigo! Eu não consigo respirar! *I can't breathe!* Onze vezes... *I can't breathe!* (ANUNCIAÇÃO, 2020, p. 102).

Entre análises que ora responsabilizam André pelo modo de vida que leva no Brasil, ora pensam as ações do “Primeiro Mundo” no histórico processo de espoliação do continente africano, uma frase, dita em português e em inglês, obriga leitores/espectadores a retomarem a comparação entre Estados Unidos e Brasil e a pensarem se, verdadeiramente, houve transformações nos destinos traçados para a população negra. *I can't breathe!* é a mesma frase que George Floyd, homem negro assassinado por um policial branco em maio de 2020 nos Estados Unidos, pronunciou diversas vezes enquanto era sufocado. O caso teve reflexos nas eleições presidenciais daquele país e desencadeou, em várias partes do mundo,

manifestações que aderiram ao movimento *Black Lives Matter* e colocaram no centro do debate as questões raciais.

Apesar das distintas experiências históricas, o que se pode apontar de comum entre as duas realidades é o racismo como dado determinante das relações de poder. Nesse sentido, *Namíbia, não!* pode ser lido como uma prova de que a violência que vitimou Floyd e chocou o mundo não resultou de uma técnica policial mal aplicada ou que configura um fato isolado. É, na verdade, uma das estratégias do poder hegemônico para controlar a população negra, não importando se isso significa dispor da vida humana. Floyd e André morreram porque o Estado racista lhes interrompeu o fornecimento de oxigênio, demonstrando que a realidade que emerge de um universo ficcional distópico está no cotidiano de grande parcela da humanidade.

Espera-se que a indignação que isso causa possa mover a humanidade e movimentar a construção de um mundo melhor. Nessa tarefa, a arte possui papel central, uma vez que qualquer tentativa de transformá-lo passa, primeiramente, pela possibilidade de imaginá-lo/representá-lo, seja ampliando e dando visibilidade às distorções que o atravessam, seja dando a ele novas configurações, como fazem as obras que compõem o corpus desta pesquisa.

CAPÍTULO 5 – DE UMA CONQUISTA COLETIVA: PALAVRAS FINAIS

*minha só a caligrafia. nas entrelinhas destes versos
sou toda gente quebrada*

Meimei Bastos

Os versos de “Caligrafia”, outro poema do livro *Um verso e mei*, articulam a potência de duas ideias inspiradoras para revisitar tanto a produção deste trabalho quanto para abordar as possibilidades que dela decorrem. Quem é de quebrada conhece muito bem o significado do par *pertencimento e coletividade*, pois entende que o reconhecimento da identidade periférica implica também o estabelecimento de fortes conexões com os seus, por meio de elementos como espaço, linguagem, memória, afeto e formas de ação.

Por esse motivo é que realizações de sujeitos periféricos que signifiquem mobilidade, em termos sociais ou simbólicos, como o ingresso na universidade, a aprovação em concursos públicos, a publicação de um livro/trabalho acadêmico ou a ocupação de posições de poder e prestígio, nunca são avanços apenas individuais. Isso porque, utilizando uma vez mais a imagem da cidade dividida, conquistas do lado de cá pressupõem um conjunto anterior de ações coletivas que, além de cooperar para a superação das múltiplas dificuldades impostas a quem mora nas periferias – distância geográfica, condição econômica e pouco acesso ao ensino formal, por exemplo –, compõem uma atitude diante do mundo.

Dessa maneira é que, por intermédio de redes comunitárias de solidariedade e apoio, a implementação de tais ações se torna também uma postura contra-hegemônica. Exemplo disso é a atuação de Maria-Nova e de Negro Alírio, no romance *Becos da memória*. Pautados justamente pelas ideias de “pertencimento” e “coletividade”, ao narrarem o cotidiano da favela e ao fazerem a formação educacional e política de seus moradores, esses personagens, que podem ser lidos também como projeções de sujeitos do mundo real, transformam movimentos de tomada de consciência e de domínio da palavra em estratégias de enfrentamento da ordem vigente que ao fim se tornam realizações de uma comunidade inteira.

Apesar dos perigos que a cercam, entre os quais o de apropriação pela sede da meritocracia neoliberal de culpar sujeitos subalternizados pelas condições em que vivem e de transferir exclusivamente a eles a responsabilidade por transformarem as próprias trajetórias, essa compreensão é necessária para se abordar como as especificidades dos modos periféricos de agir, de educar, de fazer política e de produzir conhecimento e arte causam confrontos quando entram em determinados espaços da cidade.

Compreender esses confrontos exige, entre outros fatores, reconhecer a ligação que estabelecem com os desdobramentos de uma configuração urbana estruturada a partir da assimétrica relação centro e periferia, que pode ser desenhada à semelhança de dois mundos distintos: o primeiro ocupado por valores que caracterizam uma matriz hegemônica, uma espécie de modelo ideal que rege a maneira certa de ser, pensar e viver no mundo; o outro, submetido a um constante e diversificado processo de controle, é reservado a todas as formas dissonantes desse modelo. Entre essas duas espacialidades, um discurso que tenta por diferentes estratégias, como a repetição de representações cristalizadas e o apagamento da memória de determinadas populações, defender a suposta superioridade do centro e sustentar a obrigatoriedade de se conquistarem as credenciais para participar do mundo-modelo.

Mas a verdade é que existem muitas outras possibilidades de se viver a/cidade, como podem comprovar os modos periféricos, que, focados na experiência, na realidade e na pluralidade, entram em rota de colisão com o modelo hegemônico. Essa consciência constitui uma das motivações desta pesquisa, que se dedicou a demonstrar, pelo estudo de produções literárias das periferias, como a arte pode revelar essas possibilidades ao abordar também os meandros, os não-ditos e os perigos dos discursos que movimentam as complexas engrenagens de operação do modelo centro e periferia, gerando sanções para quem ocupa as margens, tanto em termos do direito à cidade e do reconhecimento simbólico, quanto em relação ao exercício pleno da democracia e da cidadania.

Essa tarefa, a que se somou o desafio de transformar vivências e subjetividade periférica em teoria e análises fundamentadas, teve sempre o objetivo de interferir nesse modelo e, por conseguinte, nas iniquidades que ele produz. Nessa direção, a hipótese aqui demonstrada – a de que a representação do espaço em *A cidade é uma só?*, *Branco sai, preto fica*, *Becos da memória* e *Namíbia, não!* atua na desconstrução de estigmas e estereótipos a respeito das periferias e de seus habitantes – permitiu acessar outros olhares para esses territórios e para a arte neles produzida, revelando a riqueza dessas realizações estéticas, cujas análises apontam uma série de possibilidades.

Uma delas é que, mais que um elemento operativo-teórico de análise, o espaço é uma instância que comporta múltiplas informações correlacionadas. Por isso, nada nele é fortuito: a disposição, a largura e o nome das ruas e dos monumentos; o tamanho, os materiais e os métodos construtivos utilizados nas edificações; o acesso a serviços públicos e o tratamento dispensado pelo Estado; a cor da pele e a escolaridade de quem o habita, tudo isso precisa ser lido e interpretado, com base também em uma perspectiva histórica, para que se possa compreender quais informações e quais pessoas estão autorizadas a circular pelos espaços. Da

mesma forma, poder identificar a origem de tantos privilégios e carências, as razões de os acessos serem diferenciados, controlados e bloqueados, em função, por exemplo, de marcadores de gênero, raça, classe e sexualidade em suas intersecções.

Além disso, conforme esta pesquisa, espaço é lugar de existências e experiências plurais, do inevitável (mas nem sempre harmônico) encontro entre diferentes modos de pensar, agir, viver e estar no mundo. Mas, como no cotidiano das relações, em função de históricas determinações econômicas, políticas e culturais que tentam fazer valer as imposições hegemônicas, esse encontro, marcado por diferentes e institucionalizadas formas de violência, tem vitimado, em geral, corpos negros e periféricos, é preciso imaginar outras configurações espaciais.

Nessa tarefa, as produções artísticas, sobretudo as literaturas de periferias, possuem papel central, seja pela exposição das distorções vigentes no modelo atual, seja pela reinvenção de métodos, saberes e de maneiras de gerir o espaço, o que permite resgatar o passado e projetar outros futuros. É por isso também que, inspirado em uma perspectiva de arte que nasce de uma forte ligação com o cotidiano e com o espaço da periferia, este estudo buscou, ao colocar produções culturais historicamente marginalizadas no centro de interpretações nada condescendentes, apresentar ferramentas de análise para essas produções, compreendendo-as como elaboradas expressões artísticas e contundentes intervenções no mundo social e simbólico.

Isso explica a recorrência da expressão “literaturas de periferias”, escrita assim no plural, para demarcar tanto a já referida conexão territorial quanto a multiplicidade de produções, gêneros e linguagens que as integram. Influenciadas por diferentes tradições, essas produções, além das expressividades que surgem da oralidade, das sonoridades e dos corpos, servem-se da criação de temporalidades e espacialidades outras, para construir formas muito particulares e nada convencionais de representação do mundo, situadas para além das limitações do cânone literário e de uma colonialidade que, por se considerar superior a ponto de submeter territórios periféricos, insiste também em invalidar sua arte.

Nesse caminho, por revelarem uma potência criativa e imaginativa que tensiona os limites do campo literário, as literaturas de periferias problematizam os critérios de reconhecimento por ele estabelecidos para categorias como ator, leitor, escritor, teóricos, diretor de cinema e teatro, entre outras. Ampliam, assim, o direito à produção e à fruição da arte, permitindo que periféricos se tornem também sujeitos (e não somente objetos) de produções simbólicas.

Outro aspecto dessas produções, também relacionado à conexão com o espaço, é a abordagem de temáticas recorrentes nas periferias: o racismo, a violência policial, as imposições capitalistas, o desemprego, a fome, a segregação socioespacial, o genocídio e o encarceramento em massa da juventude negra, distopias cotidianamente vividas nesses territórios. Constatar isso leva a pensar como, muitas vezes, essas abordagens são pretextos para leituras que, enfatizando, por exemplo, questões sociológicas ou antropológicas, relegam a um segundo plano a complexidade dessas produções, que ainda carecem de aprofundamento no campo dos estudos literários.

Esta pesquisa reage a mais essa forma de apagamento das periferias na medida em que, sem desprezar o comprometimento ético assumido por elas na contraposição ao pensamento hegemônico, destaca a literariedade dessas produções, dedicando-se à complexidade de seus processos estéticos e de linguagem. Também demonstra como dialogam, problematizam e reconfiguram noções, conceitos e definições que parecem já estar cristalizados no imaginário social, caso do próprio sentido de um de seus pressupostos, a expressão “periferias”.

Em contraposição a uma representação e a uma compreensão que o Estado e as diferentes formas de representação hegemônicas alimentam e difundem – a de que periferias são patologias das cidades, territórios descontrolados que exigem constantes intervenções para instituir a ordem –, o potencial imaginativo das literaturas de periferias promove uma virada discursiva ao tomarem as periferias e os sujeitos que nela habitam por outras chaves de representação, superando a dimensão da carência, da falta, da dor e da violência. Surgem, assim, encadeamentos mentais que contestam os pensamentos racistas e tornam mais complexas as representações de corpos negros e periféricos, como demonstram os personagens Dildu, com sua acurada leitura do espaço e sua consciência política, e Marquim, líder de uma aliança subversiva que pretende libertar a periferia.

Nessa virada discursiva promovida, a pesquisa destacou um outro relevante movimento das literaturas de periferias: a capacidade de provocar leitoras e leitores a se situarem no espaço – dado central para análises de questões sociais, econômicas, culturais e históricas – e perceberem que, seguindo a lógica hierárquica que domina a configuração binária “centro/periferia”, a posição que ocupam é determinante. Essa posição é decisiva porque pode, por exemplo, significar usufruir de privilégios, ter mais possibilidades de emprego e renda, oportunidades de formação acadêmica e profissional ou sofrer preconceito, despender maior tempo em transporte público de péssima qualidade, não ter acesso a serviços públicos de qualidade, entre outros desdobramentos. Também nessa perspectiva, ao expor

como as elites brasileiras continuam a ser beneficiadas por privilégios históricos, processo sustentado pela espoliação da população pobre e periférica, as literaturas de periferias convidam a reflexões que permitem perceber que todos, de alguma forma, estão implicados nessas relações.

No caso do *corpus* aqui analisado, isso me possibilitou entender o porquê de a minha história e a de Ceilândia serem contadas em paralelo com a de Brasília. Mais ainda: oportunizou compreender que deve mesmo ser assim, tendo em vista a impossibilidade de se confundir essas narrativas. Isso, considerando a necessidade de se construir uma postura ética de reconhecimento e de respeito às diferenças e de enfrentamento das desigualdades diante das narrativas que colocam territórios e corpos periféricos em constante disputa, é decisivo, uma vez que não contar a própria história é permitir que outros o façam, e as consequências disso são graves.

Da mesma maneira, consciente de que ao trabalho crítico também cabe o dissenso, pelo tensionamento de conceitos e pela abordagem de outras compreensões possíveis, esta pesquisa buscou afirmar a existência dessas produções artísticas das periferias e, de forma mais ampla, contribuir para ampliar a visibilidades dessas obras no campo literário. Para tanto, lançou-se ao desafio de pensar uma concepção de literatura que abarca diferentes linguagens, em geral, abordadas de forma estanque: literatura e cinema surgem nessa lógica como formas emergentes nos territórios negros e periféricos.

Com base nisso, é fundamental ressaltar a necessidade de continuidade destes estudos e do desenvolvimento de pesquisas que, em conexão com a concepção aqui defendida, aprofundem, por exemplo, a compreensão da ficção especulativa negra, acompanhando, por exemplo, os desdobramentos e a recepção da vasta produção de obras literárias e cinematográficas realizadas sob essa perspectiva, caso de *Namíbia, não!*, cuja narrativa distópica, adaptada para telas de cinema, enseja futuras análises.

Por fim, retomando os sentidos da epígrafe desta seção, esta pesquisa é também uma reafirmação de que periferia é espaço de força, inteligência crítica, cultura, saberes, afetividade e resistência. Isso, por um lado, explica a atuação violenta do Estado, que entende essas formas de vida como empecilhos para sua compreensão capitalista de desenvolvimento, centrada exclusivamente na manutenção de uma lógica de consumo, de exploração do trabalho e dos corpos dos pobres e na acumulação de bens. Por outro lado, trata-se de um caminho para a construção de modelos gerados a partir da solidariedade e da coletividade, promovendo formas de vida mais justas e democráticas.

REFERÊNCIAS

A cidade é uma só? Direção e produção de Adirley Queirós. Brasil, 2011. DVD (73 min.).

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. por Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 27-51.

ALVES, Vitor João Ramos; DINIZ, Diogo; MESQUITA, Évellin Lima de; RIBEIRO, Mattheus Carvalho. Ceilândia nos trilhos da segregação: as consequências socioespaciais geradas a partir da apropriação do metrô pelo capital imobiliário. *Espaço & Geografia*, v. 21, n. 1, 2018, Disponível em: <http://www.lsie.unb.br/espacoegeografia/index.php/espacoegeografia/article/view/541>. Acesso em: 13 jul. 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ANUNCIACÃO, Aldri. *Trilogia do confinamento – Namíbia não!, Embarque imediato, O campo de batalha*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

APPADURAY, Arjun. The capacity to aspire: culture and the terms of recognition. *In: RAO, Vijayendra; WALTON, Michael (Orgs.). Culture and Public Action*. California: Stanford University Press, 2004. p. 59-84.

ARFUCH, Leonor. A cidade como autobiografia. *In: DALCASTAGNÈ, Regina; BARRAL, Gislene (Orgs.). Literatura e cidades*. Porto Alegre: Zouk, 2019.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. por Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Luciene; DALCASTAGNÈ, Regina (Orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BASTOS, Meimei. Entrevista [concedida a José Rezende Jr., Fábila Pessoa e Rebeca Borges]. *Traços*. Brasília, n. 43, 2020.

BASTOS, Meimei. *Um verso e mei*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2017.

BENTIVOGLIO, Julio. O futuro das utopias e das distopias em tempos presentistas. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 27, n. 46, p. 390-404, set./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/73090/45297>. Acesso em: 10 maio 2021.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe Miguel. Gênero, raça, classe: opressões cruzadas e convergências na reprodução das desigualdades. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, v. 20, n. 2, 2015. Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/24124>. Acesso em: 21 jul. 2020.

Branco sai, preto fica. Direção e produção de Adirley Queirós. Brasil, 2015. DVD (90 min.).

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Brasília: contradições de uma cidade nova. Direção e produção de Jean-Claude Bernardet. 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ony7axA-CE>. Acesso em: 12 jul. 2020.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidades de muros*. Trad. por Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura de dois gumes*. In: Educação pela noite. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CARVALHO, Vladimir. In: MATTOS, Carlos Alberto. *Pedras na Lua e Pelejas no Planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

CESAR, Amaranta. O documentário como tomada de palavra: reflexões sobre a mise-en-scène da fala e os dispositivos documentais. In: SERAFIM, Francisco; MAIA, Guilherme Maia (Orgs.). *Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos*. Salvador: EDUFBA, 2015. v. 1, p. 83-95.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

COSTA, Lúcio. *Brasília, cidade que inventei*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil) (Iphan). Superintendência do Iphan no Distrito Federal, Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. Coordenação e organização de Carlos Madson Reis, Claudia Marina Vasques e Sandra Bernardes Ribeiro. Brasília: Iphan-DF, 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. Espaços possíveis: o lugar do pobre na literatura brasileira contemporânea. In: BARBERENA, Ricardo; CARNEIRO, Vinícius (Orgs.). *Das luzes às soleiras – perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Editorial Luminara, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>. Acesso em: 27 abr. 2022.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. *In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Conceição Evaristo por Conceição Evaristo* (Depoimento). I Colóquio de Escritoras Mineiras, 1, 2009, Belo Horizonte. Texto disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 24 set. 2020.

EVARISTO, Conceição. Da construção de becos. *In: Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERRÉZ. Assunto de Família. *In: Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. p.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, ano 15, São Paulo, 2021.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. por Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. por Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

GALLO, Renata Altenfelder Garcia. Distopia e modernidade: o pessimismo tem seu lugar. *Cerrados*, v. 29 n. 52, p. 85-107. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/29254/27086>. Acesso em: 29 abr. 2021.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística*, n. 28, jul. 2010. Disponível em: <http://www.oziris.pro.br/enviados/201342123031.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2019.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GONZALES, Lélia; HANSELBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GUIMARÃES, Victor Ribeiro. *A intermitência política do documentário: figurações do hip hop no cinema brasileiro contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes*. Boitempo Editorial, 2013. Edição do Kindle.

HARVEY, David. O direito à cidade. *Revista Piauí*, ed. 82, jul. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade>. Acesso em: 30 maio 2020.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. por Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. por Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HORA, Daniel. *Reprogramabilidade tecnológica, cultura hacker e suas implicações para a filosofia da arte*, 2012. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/DanielHora.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2018.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. por Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1993.

JIMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. Trad. por Jota Mombaça. *Revista Ponto Virgulina*, n. 1, p. 254-262, 2020.

JYASZEK, Lisa. *Raça na ficção científica: o caso do Afrofuturismo*. Trad. por Petê Rissati. *Revista Ponto Virgulina*, n. 1, p. 140-160, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. por Jess Oliveira, Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. por Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEMOS, Guilherme Oliveira. De Soweto à Ceilândia: siglas de segregação racial. *Paranoá – Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, n. 18, ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/11784>. Acesso em: 13 jul. 2020.

LIBÂNIO, Clarice de Assis. O fim das favelas? Planejamento, participação e remoção de famílias em Belo Horizonte. *Cadernos Metrópole*, v. 18, n. 37, p. 765-784, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223699962016000300765&lng=en&nrm=isso. Acesso em: 06 jul. 2019.

LIMA, Luiz Costa. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINS, Artur. Branco Sai, Preto Fica: A música como potência do comum multitudinal. In: *Atas do IX Encontro Anual da AIM*. Edição: Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez. Lisboa: AIM, 2020. p. 19-28.

LUIZ, Edson Beú. *Os filhos dos candangos: exclusão e identidades*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

MARTINS, Leda Maria. Como respirar? In: ANUNCIAÇÃO, Aldri. *Trilogia do confinamento*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. por Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. por Sebastião Nascimento. São Paulo: N1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petropolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 26 abr. 2021.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucia (Orgs.). *Literatura e periferias*. Porto Alegre: Zouk, 2019.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Quando poesia rima com trabalho: perspectivas profissionais a partir de um sarau literário. *Travessias*, Cascavel, v. 15, n. 1, p. 18-33, 2021. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/25527>. Acesso em: 1º out. 2021.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. por Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

PICCHIA, Menotti Del. São Paulo e Brasília. *Revista Brasília*, n. 41, p. 1, 1960. Disponível em: <http://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-41d.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

PINHEIRO, Israel. Revolução Construtiva. *Revista Brasília*, n. 41, p. 4, 1960. Disponível em: <http://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-41d.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista [concedida a Maurício Campos Mena, Claudio Reis e Raquel Imanishi]. *Revista Negativo*, Brasília, v. 1 n. 1, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165/10852>. Acesso em: 15 nov. 2018.

RACIONAIS MC's. *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fVIT58Aic50>. Acesso em: 19 fev. 2019.

RACIONAIS MC's. *Vida loka. Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

RAMOS, Diana Helene. *Preta, pobre e puta: a segregação urbana da prostituição em Campinas – Jardim Itatinga*. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

RAMOS, Máira Silva da Fonseca. *Da possibilidade de uma arte-cidadã: autobiografia, autoficção e autoria na Coleção Tramas Urbanas*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. por Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Rap: o canto da Ceilândia. Direção e produção de Adirley Queirós. Brasil, 2005. DVD (15 min.).

REYES, Alejandro. *Vozes do porão: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RIBEIRO, Carlos Eduardo da Silva. *Memória, resistência e fabulação: uma análise da Ceilândia de Adirley Queirós*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

ROY, Ananya. Cidades faveladas: repensando o urbanismo subalterno. Trad. por Mariana Cruz e João B. M. Tonucci Filho. *Revista eletrônica e-metrópolis*, n. 31, p. 6-21, 2017. Disponível em: <http://emetropolis.net/artigo/233?name=cidades-faveladas#:~:text=Escrevendo%20contra%20narrativas%20apocal%C3%ADpticas%20e,as%20narrativas%20d ominantes%20da%20megacidade>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SAMPAIO, Juliana de Arruda. *Construções: imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SANTOS, Macivaldo Silva; GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. Presente, passado e futuro em *Namíbia, não!*. *XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT*. 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132246.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SANTOS, Marcos. *Ceilândia: Distrito Federal, território negro na contramão de Brasília*, Portal Geledés, 2021. Disponível em: https://www.geledes.org.br/ceilandia-distrito-federal-territorio-negro-na-contramao-de-brasilgia/?utm_source=pushnews&utm_medium=pushnotification. Acesso em: 22 fev. 2022.

SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHMIDT, Rita. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 32, p. 127-141, jan/abr. 2011. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9573>. Acesso em: 12 set. 2019.

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

SHOHAT, Elia; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Mônica Lima. *Entre margens: o retorno à África de libertos no Brasil. 1830-1870*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

SOUZA, Waldson Gomes de. *Afrofuturismo: o futuro ancestral na Literatura Brasileira Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TENNINA, Lucía. As Brasília dos saraus das periferias: imagens além do cartão postal. *Maracanan*, n. 24, p. 635-652, maio 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/46624>. Acesso em: 16 fev. 2022.

TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Trad. por Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk, 2017.

TENNINA, Lucía. Ferréz: além do documental. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, p. 277-292, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10181>. Acesso em: 21 jul. 2021.

TENÓRIO, Jeferson. A gramática de Carolina de Jesus. *Zero Hora*. Porto Alegre. 8 set. 2021. Opinião. Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2021/09/a-gramatica-singular-de-carolina-maria-de-jesus-cktaedo1w004u013b9wdirv2k.html>. Acesso em: 16 fev. 2022.

THORAU, Henry. Back to the roots? Namíbia, Não!, de Aldri Anunciação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 235-245, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10770>. Acesso em: 25 abr. 2021.

WARK, McKenzie. *A hacker manifesto*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

XAVIER, Ismail. *Prefácio*. In: SHOHAT, Elia; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. por Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Trad. por Antonio José Antón Fernandez. Barcelona: Paidós, 2009.