

SER DITO “OUTRO” OU REPRESENTAR-SE A SI MESMO: UMA PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO DIALÉTICA DA HISTÓRIA DA REPRESENTAÇÃO DO “OUTRO” NA FICÇÃO BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Ismael Cunha Freitas

Mestrando em Letras da UFRGS

Thiago Martins Rodrigues

Doutorando em Letras da UFRGS

Rodrigo César Dias

Doutor em Letras pela UFRGS

Resumo: O presente artigo consiste em uma mirada constelacional para a ficção brasileira produzida ao longo do século XX. Desse modo, abre-se mão de uma leitura linear de obras agrupadas sucessivamente por gêneros em prol da investigação de um problema formal. Tal problema se exprime na constituição e na variação do ponto de vista narrativo dos ditos “outros”. Em uma mirada histórica, propõe-se, assim, a debater a história da figuração desse “outro” em momentos-chave da produção literária brasileira do século XX. Eles irradiam-se para uma observação da conjuntura histórica e social do período analisado e dão elementos para uma interpretação do estágio atual da contradição estrutural brasileira de periferia do capitalismo. As obras analisadas são os romances *Cacau*, de Jorge Amado, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e o drama *Sortilégio*, de Abdias Nascimento. Esse exame resulta no questionamento à posição do negro em relação à técnica literária empregada para figurar seu ponto de vista.

Palavras-chave: Ponto de vista; Outro; Ficção brasileira; História da literatura brasileira; Século XX.

Abstract: This article consists of a constellational look at Brazilian fiction produced throughout the 20th century. In this way, a linear reading of works successively grouped by genres is abandoned in favor of the investigation of a formal problem. This problem is expressed in the constitution and variation of the narrative point of view of the so-called “others”. In a historical perspective, it proposes, therefore, to debate the history of the figuration of this “other” in key moments of Brazilian literary production in the 20th century. They radiate towards an observation of the historical and social conjuncture of the analyzed period and provide elements

for an interpretation of the current stage of the Brazilian structural contradiction on the periphery of capitalism. The works analyzed are the novels *Cacau*, by Jorge Amado, and *Cidade de Deus*, by Paulo Lins, and the drama *Sortilégio*, by Abdias Nascimento. This examination results in questioning the position of blacks in relation to the literary technique used to represent their point of view.

Keywords: Point of view; Other; Brazilian fiction; History of Brazilian literature; 20th century.

Introdução

O presente artigo se estrutura como um exercício de leitura da história da literatura brasileira com base em um problema formal, a fim de dimensionar os seus rendimentos históricos e sociais. Nesse sentido, propomos uma interpretação acerca da história da figuração do dito “outro” na ficção brasileira do século XX a partir da análise da constituição e da variação do ponto de vista narrativo. Para tanto, elencamos uma constelação de obras, composta pelos romances *Cacau*, de Jorge Amado, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e o drama *Sortilégio: mistério negro*, de Abdias Nascimento. Como se pode observar, tratam-se de textos publicados em momentos distintos, cujo contato, nesta proposta, desemboca no questionamento à posição da pessoa negra na ficção brasileira dos noventa.

Interessa-nos ponderar sobre como a técnica e os dispositivos literários disponíveis foram mobilizados por cada autor em cada obra estudada para elaborar a experiência brasileira e a contradição estrutural da periferia do capitalismo, radicada, em última instância, no racismo. Nesse sentido, vislumbramos a retomada, no interior da forma, de um impasse que percorre a vida republicana brasileira e que ainda se encontra em aberto. O recorte fixado em *Cacau*, *Cidade de Deus* e *Sortilégio* não é, então, aleatório. O conjunto das três obras permite-nos pinçar, em momentos-chave, tentativas diversas de arrematar formalmente a figura do “outro” e daí depreender uma nova perspectiva em termos de história da nossa literatura.

Esse percurso, como tentaremos evidenciar, não é linear, tampouco usual até aqui na historiografia literária. O que serve de medida são os ecos encontrados nas análises que, encadeados, permitem essa mirada histórica. Por isso, optamos por não acompanhar propriamente o critério de sucessão de obras agrupadas por gêneros. O ângulo constelacional proporciona aqui certa quebra de expectativas em relação à tendência já consagrada de se ler e historicizar as obras literárias. Parece-nos produtivo,

em termos históricos, examinar os tensionamentos implicados na tentativa de constituição do ponto de vista do “outro”. A questão racial torna-se central para esse debate, não como um tema que perpassa as obras, mas como um princípio formal, que orienta a composição e desdobra o processo social do qual emergiu.

O impulso para esse gesto analítico encontra-se na afirmação que Roberto Schwarz faz sobre *Cidade de Deus* em ensaio publicado na *Folha de S. Paulo*, ainda em 1997, e depois reunido na coletânea *Sequências Brasileiras* (1999). O texto começa com um levantamento das principais linhas de força da obra na perspectiva de Schwarz:

O romance de estreia de Paulo Lins, um catatau de quinhentas e cinquenta páginas sobre a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, *o ponto de vista interno e diferente*, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas que pelo visto existem. (SCHWARZ, 1999, p. 200, grifos meus)

A qualificação do ponto de vista do romance de Paulo Lins como “interno” e “diferente” coloca em questão, a nosso ver, as estruturas de raça e classe que circundam a técnica literária empregada pelo autor. Tomamos, assim, a afirmação como pergunta de pesquisa, de maneira a discutir justamente a possibilidade de constituição desse ponto de vista interno, considerando a constituição histórica das formas estéticas. Desse modo, o problema do ponto de vista narrativo não fica restrito às escolhas estéticas individuais deste ou daquele autor. Trata-se de pensar os rendimentos sociais e políticos que a técnica alcança e aquilo que dela serve como base para a análise do passado e do presente das relações de produção.

Para tanto, apoiamo-nos em aspectos da formulação de Walter Benjamin (2012), acerca da técnica literária, apresentados em “O autor como produtor”. Na conferência, o autor propõe uma abordagem crítica orientada a partir da seguinte virada de perspectiva:

Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária *em relação* às relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua posição *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações de produção literárias de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à *técnica literária* das obras (BENJAMIN, 2012, p. 131).

Nesse sentido, a constituição e a variação do ponto de vista são abordadas neste estudo enquanto procedimentos formais que elaboram esteticamente os impasses das relações de produção em que a obra está enraizada. Pretendemos debater o modo como

cada autor atualiza e retoma os recursos literários disponíveis para elaborar, em seu contexto, a experiência brasileira. O que se verá é que a variação do ponto de vista repõe a discussão em torno do embate entre formas e recursos estéticos e nossa estrutura racialmente constituída. A urgência por uma resposta para um problema que se agrava gera oscilações na constituição do ponto de vista desse “outro”. Por um lado, há que se reconhecer e dimensionar o quão reificadas podem ser essas elaborações, que acabam por deslizar para soluções conservadoras diante da assunção de uma voz que anteriormente era circunscrita à posição de escravizado. Ou então, por outro lado, encontrar horizontes viáveis para garantir aos sujeitos a possibilidade de constituição de um ponto de vista que lhes seja próprio depende da engenhosidade de reposicionar o constructo histórico, social e racial que circunda as formas consagradas.

1 Ruptura e convergência: a política da forma enquanto dramatização das oscilações de representar o “outro” em *Cacau*

Em “Poesia, documento e história” (2004), ensaio incorporado à seleção de *Brigada Ligeira*, Antonio Candido empreende a análise do conjunto da obra de Jorge Amado até a publicação de *Terras do Sem Fim*, em 1943. Segundo o crítico, o sistema fechado dos romances proletários de Amado é composto a partir de uma dialética interna entre o documento e a poesia — uma dialética que apenas obteria síntese na elaboração do último livro da série, alcançando na fatura do romance a dimensão da totalidade da história. Porém, o que interessa ao problema do presente artigo é a formulação histórica e as categorias sociológicas centrais das quais parte o ensaísta para circunscrever o trabalho de investigação literária em relação aos romances de 1930.

Para Candido, essa geração de romancistas tinha, de certo modo, “inaugurado o romance brasileiro”, considerando a tentativa de nomes como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, em resolver a contradição nuclear e fundante da cultura brasileira, isto é, a oposição entre o centro urbano e moderno do litoral, e a massa humana, do interior. Posto de outro modo, para o crítico, a circunstância da trajetória do gênero romanesco no Brasil tinha como tarefa apreender o movimento próprio da história, e incorporar na forma as transformações sociais do país em decorrência do desenvolvimento do capitalismo industrial e dependente. O resultado,

em termos estéticos, está em, absorvendo a contradição e a dinâmica de classes, resolver o impasse de dizer o “outro”, representar a realidade do mais espoliado, numa sociedade cuja infraestrutura se constitui pelo alijamento das vozes das classes baixas nos campos políticos e culturais.

A intuição bastante otimista de Antonio Candido, considerando a hora histórica, parece delimitar a posição do intelectual segundo a tarefa de relatar o “outro” como figura nuclear para as tensões em evidência. A chancela da intelectualidade em relação àqueles que vem debaixo, interpondo o lado autoritário da classe, diz respeito à herança histórica e à formação do país quanto ao franqueamento da vontade política. Portanto, diante das contingências que a geração de 1930 enfrentava, aparecia à consciência romanesca a compreensão de que a tarefa de falar pelo “outro” instaurava, por um lado, a necessidade de ruptura com as formas tradicionais e, por outro, a reinvenção do local do intelectual. Em suma, emergia à consciência a impossibilidade de confluência de vozes de diferentes estratos.

O panorama exposto interessa à análise da configuração do ponto de vista em *Cacau* (2010 [1933]), o primeiro dos romances proletários de Jorge Amado, na medida em que a obra constrói a trama de conflitos e tensões a partir da qual o autor procurou encontrar a mediação necessária para representar a vida dos trabalhadores do cacau do sul da Bahia. Ruptura e convergência são, então, o gradiente no qual Amado fundamentou a elaboração do seu romance: ruptura com as formas convencionais do realismo impessoal e tentativa de convergência com o subtrahedor do campo, com o horizonte no proletariado urbano. O resultado do projeto estético de *Cacau* importa ao tema do artigo, pois aponta aos problemas que constituem o fundo da tradição da literatura brasileira e que remonta, como tentaremos demonstrar, a aplicabilidade dos dispositivos literários organizados por Jorge Amado.

O livro que o leitor tem em mãos é o produto da elaboração da experiência adquirida de José Cordeiro, o Sergipano, como trabalhador de enxada da fazenda de Misael de Souza Telles. Alfabetizado, leitor de romances, Cordeiro foi na infância membro de uma família proprietária de uma fábrica de tear em São Cristóvão. A usina é usurpada pelo próprio tio após a morte do pai. Por consequência, a família é levada à miséria e o narrador acaba por se proletarizar no processo. Devido a um desentendimento com o tio, Sergipano empreende uma viagem para o sul da Bahia para

tentar a sorte nas terras prometidas. Por fim, a organização das vivências do protagonista transforma-se no acabamento final da narrativa de *Cacau*. De forma resumida, então, é assim que se constrói o enredo do romance, narrado em primeira pessoa, segundo uma dinâmica de constituição de um panorama total confeccionado, a cada capítulo, como quadros que representam os fragmentos da vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. Para investigar a constituição do foco narrativo, é interessante notar como a abertura do livro delimita esse processo de composição:

As nuvens encheram o céu até que começou a cair uma chuva grossa. Nem uma nesga azul. O vento sacudia as árvores e os homens seminus tremiam. Pingos de água rolavam das folhas e escorriam pelos homens. Só os burros pareciam não sentir a chuva. Mastigavam o capim que crescia em frente ao armazém. Apesar do temporal os homens continuavam o trabalho. Colodino perguntou:

— Quantas arrobas você já desceu?

— Vinte Mil.

Antônio Barriguinha, o tropeiro, pegou do último saco:

— Esse ano o home colhe oitenta mil...

— Cacau como diabo!

— Dinheiro pra burro... (AMADO, 2010, p. 11).

Neste trecho inicial, fica evidente o trabalho com a linguagem concisa, aproximando-a à oralidade. São frases secas, objetivas e com pouquíssimas subordinações. O ritmo é apressado, mas desenha o projeto de testemunho e de documento da vida dos trabalhadores do cacau. A articulação de cada período se faz a partir da justaposição de imagens, o que apresenta uma apropriação da colagem do cinema. De partida, o olhar do leitor é direcionado ao céu nublado e à chuva grossa que começa a cair. Logo após, o narrador aponta às árvores que se sacodem ao sabor do vento e, então, aos homens seminus que tremem com o frio do tempo ruim. Novamente, o leitor é direcionado para cima, agora fechando o plano nas gotas que resvalam das folhas das árvores para os corpos dos homens presentes na cena. Segue um corte para os burros que ignoram o aguaceiro e continuam a pastar. E, no fim, a inserção do narrador de uma locução adverbial (“apesar do temporal”) corresponde à incongruência da permanência desses personagens que trabalham mesmo debaixo da chuva. Somente no fecho da apresentação fala uma personagem, iniciando o diálogo sobre a especulação do lucro do proprietário que as oprime. Em síntese, temos uma passagem do céu às árvores, delas aos homens; um plano fechado sobre as gotas que caem das folhagens e sulcam os corpos dos trabalhadores; um corte seco para a proximidade com o burro de tropa de carregamento e, assim, à condição de trabalho a que essas personagens estão submetidas.

É um movimento, portanto, que inicia do alto, passa ao rés do chão, volta para cima e se aproxima, novamente, das pessoas à volta.

De modo global, a cena é composta a partir de elementos chave que o narrador dispõe para condicionar o efeito sugerido. A situação se descortina organizada pelos fragmentos que constroem o todo; uma organização, porém, dimensionada pela procura da contradição, ainda que mínima, das partes que, sobrepostas, também se tensionam entre si. Assim, começa a se apresentar uma solução formal que engendra um jogo de aproximação e afastamento a partir do movimento de subida e descida do olhar do leitor dirigido pelo narrador, cujo objetivo é dar força à concretude da condição em que aqueles homens *seminus* se encontram. No entanto, ainda que o romance narre a história de José Cordeiro, escrita em primeira pessoa, o narrador não se faz presente nessa abertura. Na verdade, é preciso que o leitor vire algumas páginas para que possa ver, coletivizado no pronome “nós”, o surgimento do protagonista presente nos acontecimentos narrados neste primeiro capítulo. Apresenta-se, portanto, uma dificuldade do narrador se presentificar naquilo que narra, de se inserir no conteúdo com que trabalha. Assim como o movimento inicial de aproximação e afastamento das imagens justapostas com o sentido vetorial de alto e baixo, a narrativa se abre em saltos até que consiga, de fato, abordar o relato em primeira pessoa, como uma apreensão vacilante de assumir o foco narrativo.

Pego no contrapé, o narrador dramatiza, como sugerido, a oscilação do ponto de vista da classe média intelectualizada na tentativa de representar o “outro”. Dramatiza-a, por suposto, não como intenção do projeto estético de Amado, mas, sim, como uma espécie de má-consciência, que, salvo engano, organiza o princípio formal de *Cacau*, desde o seu plano de fundo. Nesse sentido, é interessante aludir ao fato de que Colodino, um homem negro e camarada de Cordeiro, é outro personagem que também é letrado e, além disso, se coloca numa posição de liderança para com os companheiros da fazenda. Posto isso, somos obrigados a questionar, então, por que Sergipano é o narrador de *Cacau* e não Colodino? O que motiva a escolha para a constituição do ponto de vista narrativo do romance?

Antonio Candido (2004), Eduardo de Assis Duarte (1996) e Luis Bueno (2015) são unânimes em identificar na fatura de *Cacau* uma tensão entre a propaganda e o documento. Bueno (2015), porém, se destaca ao afirmar que no romance de Amado há

uma resolução do processo documental enquanto potencializador da força da propaganda, tudo segundo “uma espécie de tirania da consciência criadora” (BUENO, 2015, p. 174). Para o crítico, ainda que ele não construa as categorias mobilizadas a partir de critérios evidentes, o romance se organiza a partir da retórica, em detrimento da verossimilhança. Ou, de outro modo, a consciência criadora, apesar de tirânica, determina uma verossimilhança própria, a saber, a da propaganda. Conforme os termos que viemos discutindo, há, portanto, uma tentativa de ruptura com um programa que demanda outras formas de organização internas.

Como exemplo, o pesquisador analisa o capítulo “Consciência de classe”, em que o personagem Honório é mandado assassinar o camarada Colodino, devido ao último ter agredido o filho do coronel Misael de Souza Telles. Antes de tudo, é preciso estabelecer o plano de fundo do funcionamento do episódio. Nesse caso, o “patrãozinho”, Osório, e a noiva de Colodino, Magnólia, tiveram um caso, sendo pegos em flagrante pelo próprio noivo, que resolveu, então, se vingar. Colodino é obrigado a se refugiar na mata, é auxiliado pelos companheiros e ouve da própria boca de Honório as rotas da tocaia. De Magnólia, sabemos apenas que o seu destino acaba sendo o da Rua da Lama, onde residem as casas de prostituição da região. Quando questionado acerca da fuga do amigo, Honório responde somente que não mata trabalhador, pois não é traidor. No fecho do capítulo, José Cordeiro afirma que não sabia então que aquilo tinha o nome de consciência de classe. Objetivamente, em linhas breves, o capítulo oferece um exagero simplificador que, conforme a intenção da propaganda, aparece como necessidade programática.

No entanto, deve-se questionar o acabamento do projeto do romance-propaganda, investigando brechas e rupturas. E, nesse sentido, pode-se aludir ao problema de fundo que remete à formulação e à constituição do foco narrativo de *Cacau*. Devido ao avanço cuidadoso, a construção do narrador, sobretudo em relação a Colodino, perfaz uma má-consciência vigilante, a todo momento sob cuidado constante para se identificar como proletário. Trata-se, em síntese, da dificuldade de instaurar e de dimensionar, diante da necessidade interna da propaganda, o foco narrativo no proletário que, adquirindo a consciência, também conquistaria os meios para exprimi-la. Daí a decisão por um narrador com origem burguesa, numa espécie de opção por uma verossimilhança externa e, nesse sentido, reificante. Logo, não é fortuito questionar

se o exercício estético rompe com o projeto, na medida que a fratura sugere que há uma autojustificação do escritor em se colocar como porta-voz do “outro”, do proletário que só alcança mediante a solidariedade de classe.

No fim, é preciso atentar para mais uma volta no parafuso, ainda que brevemente. Em termos de enredo, a trama se desenvolve, segundo a necessidade de tomada de consciência, a partir, como propusemos anteriormente, do crime de Colodino. Mais diretamente, o périplo de Colodino e Sergipano começa com a agressão de Osório e, sobretudo, do caso do patrão com a trabalhadora negra, que tem como destino a prostituição. Trata-se, portanto, de uma lógica, por assim dizer, passional, em que ficam cifradas as tensões de raça e classe. Aliás, a política da forma resiste ao plano estético de *Cacau* desde a amarração do narrador. Na tessitura do romance, de certa forma, se configura o drama da oscilação dos vínculos de classe, próprio à hora histórica, em que as vozes subalternas, sobremaneira aquelas que abrangem o entrecruzamento entre raça e gênero, foram mantidas alijadas do debate político e cultural. Em outras palavras, é na manutenção de Magnólia no local de silenciamento e subalternidade que se constitui e se completa o horizonte de formação da consciência dos proletários de Jorge Amado — o que não se encerra em si mesmo, já que também entre Colodino, negro, e Sergipano, branco, se estabelece o limite racial.

Ainda que a ruptura seja garantida na superfície e que a convergência das vozes seja conquistada mediante uma oscilação perigosa, traindo o horizonte e a faceta autoritária da classe, a infraestrutura particular ao desenvolvimento do capitalismo industrial no Brasil se consubstancializa na forma de *Cacau*. O fecho do romance, organizado diante do horizonte do proletariado, aponta à dupla articulação do país, enquanto capitalismo dependente e mantenedor das suas estruturas arcaicas, que, como sabemos, possui identidade e certidão de nascimento. Em que pese a experimentação da constituição do foco narrativo, do ponto de vista sobre o proletário José Cordeiro, a ruptura se cristaliza num retorno do recalcado da dimensão de classe, o que perfaz, como tentamos demonstrar, a apropriação e a seleção de dispositivos literários constituintes da tradição em jogo.

2 O ponto de vista interno e as suas consequências em *Cidade de Deus*

O romance *Cidade de Deus*, do carioca Paulo Lins, publicado pela primeira vez em 1997, é produto de um trabalho etnográfico realizado pelo autor como assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. A investigação centrou-se em desvelar o modo de vida das classes populares urbanas que habitavam o conjunto habitacional Cidade de Deus¹ no início da década de 1980. Em *A Máquina e a Revolta*: as organizações populares e o significado da pobreza, Zaluar (1994) descreve o seu primeiro contato com a localidade da zona oeste do Rio de Janeiro que seria o seu objeto de estudos:

Imagine-se estacionando seu carro particular na rua de um bairro de pobres cujo nome permanecia nas manchetes dos jornais como um dos focos da violência urbana, um antro de marginais e bandidos. Você não conhece ninguém que lhe possa indicar os caminhos e prestar-lhe as informações de que necessita para mover-se sem riscos desnecessários. Você nem sabe muito bem onde procurar o que tem em mente. Conhece apenas um jovem que lhe foi apresentado por um amigo em comum, o qual lhe recomendou cautela. E nada mais.

Era por esse jovem que, em janeiro de 1980, procurava de porta em porta para iniciar meu aprendizado sobre o modo de vida das classes populares urbanas no conjunto habitacional chamado Cidade de Deus. (ZALUAR, 1994, p. 09).

Menos do que saber, anedoticamente, se o jovem a quem a pesquisadora se refere é Paulo Lins, interessa-nos a intrincada explanação dessa chegada ao campo do trabalho etnográfico. A descrição dá conta da existência de duas cidades em uma. De um lado, está a cidade que consome a mídia hegemônica, que veicula diariamente o horror da vida no conjunto habitacional. De outro, está a cidade dos pobres, objeto cotidiano de uma espécie de deleite funesto, em que leitoras e leitores das classes dominantes fitam as consequências da violência como um justicamento face à ameaça que a população negra e pobre representa para as posições de poder instituídas historicamente. Alba Zaluar acaba por dizer, já de partida, a cidade da qual é proveniente.

Na aproximação entre a investigadora e os moradores, atribuíram-se a ela diferentes papéis à medida que construía um sentido para a sua inserção no espaço. Nas suas observações, Zaluar relata que teve sua imagem aliada à dos ricos generosos, que vão para as comunidades fazer caridade, passando por uma mandatária do Estado, capaz de levar ao Conjunto aquilo que o poder público não realizava, e, por fim, como uma intelectual mediadora de conflitos internos, dotada de uma sabedoria e de um senso de

¹ Para diferenciar a referência ao conjunto habitacional e à obra de Paulo Lins, estará em itálico o título do romance e sem itálico a localidade da zona oeste do Rio de Janeiro.

justiça alheios ao contexto local. Em comum entre essas representações reside a sua exterioridade. Reconhecidamente, desde o princípio, o fato de Alba Zaluar não fazer parte da comunidade foi reiterado pelos moradores, ora como tensão, ora como possibilidade de interlocução.

Para o problema do ponto de vista narrativo, está em questão como reverberam (ou não) as posições de Alba Zaluar, enquanto observadora participante e intelectual, nas escolhas estéticas feitas por Paulo Lins em seu romance, uma vez que foi esse estudo que deu corpo para a escrita. Não se trata, contudo, de buscar uma correspondência imediata entre o trabalho etnográfico e o texto da obra literária. Nosso foco reside nos expedientes literários mobilizados pelo autor para ficcionalizar o vasto material colhido.

Ponto incontornável para essa observação é a análise feita por Roberto Schwarz, em ensaio publicado na *Folha de S. Paulo* no dia sete de setembro de 1997 — e posteriormente incluído na coletânea *Sequências Brasileiras* (1999). Apesar de breve, o arrazoadado schwartziano elenca as principais linhas de força do romance e parece empenhar-se em validá-lo na cena literária brasileira daquele fim de século. Logo na abertura, Schwarz (1999, p. 163, grifo nosso) escreve:

O romance de estreia de Paulo Lins, um catatau de quinhentas e cinquenta páginas sobre a expansão da criminalidade em Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, *o ponto de vista interno e diferente*, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem.

Se olharmos para *Cidade de Deus* e considerarmos a composição do narrador em terceira pessoa e a posição do autor nesse jogo, estamos diante de uma espécie de manutenção da problemática de dizer o “outro”, reposta e atualizada em outra conjuntura do capitalismo industrial levado à cabo no Brasil. O romance de Paulo Lins tem início ainda nos primeiros anos da Ditadura Civil-Militar, quando da grande enchente de 1966, e se estende, sem marcação temporal definida, até, pelo menos, meados dos anos 1980 — o que se deduz pelas menções, na terceira parte do livro, ao Comando Vermelho, que desponta no final dos anos 1970, e à Guerra das Malvinas, ocorrida em 1982. Nesse intervalo, o romance parece dar a ver as consequências das políticas neoliberais de habitação e de segurança pública e do processo de deterioração do mercado de trabalho, cuja incapacidade de absorver a mão de obra excedente contribui grandemente para o crescimento da violência urbana, elevando a impressão

de um conflito social irrefreável (ALVES, 2002). As consequências desse quadro tornam-se especialmente críticas quando se considera a população negra e pobre.

Voltando a Roberto Schwarz (1999), essa moldura histórica parece condicionar certo contentamento do crítico em relação a *Cidade de Deus*. O ponto de vista assumido no romance, caracterizado como interno e diferente, desponta no ensaio como uma resolução para a representação do “outro”, que está posta na tradição literária brasileira desde, por baixo, o início do século XX. É como se Paulo Lins, por vir dessa classe antes representada externamente, de maneira reificada, tivesse um compromisso firmado com a voz dos sujeitos expropriados que figuram em sua obra. Se nos acercamos desta questão a partir do narrador, vemos implicada aí uma tensão: este assume uma dinâmica de aproximação e de afastamento à medida que os conflitos se agudizam, de modo que o ritmo segue o curso de seu compromisso com esta ou aquela personagem. O início da narrativa, por isso, é oscilante, quem narra parece não conseguir estabelecer o seu lugar dentro dessa realidade. Esse conflito é próprio das estruturas de classe e raça que circundam a forma romanesca, em virtude do condicionamento da palavra do narrador a um contrato de verossimilhança que se dá fora desse mundo dos de baixo.

Na abertura do romance, o narrador parece ainda buscar definir a sua posição no cenário e recortar qual será a sua matéria. Inicialmente, Barbantinho e Busca-Pé encontram-se na beira do rio, próximos ao casarão mal-assombrado, consumindo maconha e devaneando. Busca-Pé analisa a transformação pela qual o território estava passando em um processo forçado e mal planejado de urbanização. Lembra-se de sua infância, da escola e das “topadas” que deu na realidade para entender qual era o seu lugar no mundo. Logo essa meditação indignada dá lugar à corporificação da violência, quando surge um cadáver boiando nas águas que os dois amigos contemplam, trazendo a vermelhidão que se espalha como se trouxesse um futuro inescapável para aquele lugar. Em uma antecipação do conflito entre Zé Pequeno e Mané Galinha, o narrador diz que “era a guerra que navegava em sua primeira premissa” (LINS, 1997, p. 14).

Na sequência, parece haver um segundo começo, uma nova tentativa de contar a história de Cidade de Deus sem que a violência irrompa de maneira inesperada:

Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra d'água inocente, risos líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravidão pisaram. (LINS, 1997, p. 16).

À continuidade, mais adiante no mesmo segmento, o narrador segue dizendo:

Ainda hoje o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. (LINS, 1997, 17-18).

O emprego de dêiticos, “antigamente”, “hoje”, “aqui”, posicionam o narrador em meio à realidade do conjunto habitacional. Além de estar ali no presente da narração, ele indica que estava naquele lugar já há algum tempo, convertendo-se em um profundo conhecedor das teias que compõem esse mundo. Como alguém experimentado, consegue tecer comparações e identifica com astúcia a transformação pela qual essa comunidade passava. O narrador não se furta também de um olhar irônico e contradito com relação à escalada da violência que se assistirá ao longo do livro quando diz que “o homem inova avermelhando o rio”, em uma menção à tentativa anterior de começo do romance, quando a vermelhidão do sangue do corpo que boiava diante de Busca-Pé e Barbantinho interrompeu a observação que fazia dos dois jovens. Nesse sentido, o narrador assume postura condenatória quanto à violência, em abordagem bastante semelhante ao sensacionalismo midiático que faz do conflito em Cidade de Deus um espetáculo.

Passado esse momento de interposição violenta, retoma-se, com ares pueris, o mergulho no universo popular do conjunto habitacional. Barbantinho e Busca-Pé voltam à cena, desta vez desafiando-se para a aventura de descer o morro do Barro Vermelho em cima de uma bicicleta. É o irmão de Busca-Pé, também presente, quem toma a iniciativa de descer primeiro, enquanto os outros dois ficaram apenas como espectadores. Depois de algumas tentativas bem sucedidas, o rapaz não teve a mesma sorte quando aumentou a velocidade da bicicleta e acabou perdendo a direção e caindo. Tudo normal para três jovens negros em um conjunto habitacional. Até que o próprio narrador promove um novo corte, depois de estar significativamente próximo e interessado pelo divertimento juvenil dos três meninos em cena, quando adverte: “mas o assunto aqui é o crime e eu vim aqui por isso...” (LINS, 1997, p. 22).

A necessidade de afirmar discursivamente seu interesse pelo crime parece evidenciar a tensão posta em seu exercício de narrar. Mesmo que considerasse aquelas histórias, dos jovens da comunidade interagindo entre si, com suas diferentes trajetórias, há um imperativo: o crime. As intromissões anteriores da violência agora tornam-se o

tópico principal da narrativa. O recorte do que deve ser narrado, aparentemente, está dado de fora para dentro, de modo que o narrador, antes colocado em meio àquele universo, tende a afastar-se para cumprir com o seu objetivo. Esse princípio remete à chegada do antropólogo, da forma como foi com Alba Zaluar na comunidade, imbuída de um determinado propósito. A relação tensiva se instala na medida em que os dois impulsos se colocam: o narrador como conhecedor da realidade da comunidade desde dentro e a disposição de investigação voltada para a criminalidade. Nessa relação, este ponto de vista interno constitui-se, no mínimo, de modo instável.

3 Narrar o “outro”, narrar a “si”: a contraditória constituição de um ponto de vista no drama *Sortilégio*: mistério negro

Ao integrarmos nesta discussão o texto dramático *Sortilégio*: mistério negro, de Abdias Nascimento, encenado pela primeira vez em 1957, deparamo-nos de pronto com um problema que demanda certa manobra: como se constituiria a categoria do ponto de vista em uma obra dramática? Segundo formulação de Peter Szondi (2011), o drama — em sua feição moderna, gestada a partir do Renascimento — tenderia a uma configuração estética que não conheceria exterioridade: os conflitos inter-humanos desencadeariam uma sucessão causal de presentes que, a princípio, obstarium o distanciamento épico. Tal apreensão do drama enquanto categoria histórica pressupõe uma dialética entre matéria e forma, “enunciados de conteúdo e enunciados formais” (SZONDI, 2011, p. 20), culminando no que o autor caracteriza como a crise do drama, situada na passagem do século XIX para o século XX. Um dos fenômenos centrais nesse âmbito é o acirramento das contradições do regime capitalista, cuja produção de fantasmagorias faz com que relações sociais entre pessoas sejam percebidas como relações entre coisas; esse “enunciado de conteúdo” contesta, portanto, o fundamento mais visceral do drama, a relação inter-humana, precipitando-se como contradições técnicas na forma dramática. Uma ilustração possível para essa hipótese pode se dar por meio da leitura do drama *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill, que apresenta a trajetória de Brutus Jones, um homem negro estadunidense que trabalhara em uma companhia ferroviária até, após assassinar outro homem afro-americano, fugir para uma ilha caribenha, onde viria a se autoproclamar imperador. A peça se desenvolve em boa

medida como um monólogo, apresentando a jornada de Jones, por meio de suas reminiscências que se materializam em cena sob a forma de delírios, como por exemplo, a reencenação de um leilão de pessoas escravizadas. Assim, o passado emerge no presente do drama e a ação inter-humana cede espaço para a elaboração estética de conflitos sociais a partir do ponto de vista do protagonista.

Feita essa exposição sumária da tese de Szondi (2011), sustentada a partir de um dramaturgo abordado pelo autor, retornamos à produção teatral de Abdias Nascimento, cujo ponto incontornável é a fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN). Após assistir a uma montagem de *O Imperador Jones* no Teatro Municipal de Lima, em 1941, Nascimento (2004) relata que fora interpelado por várias interrogações, suscitadas sobretudo pelo fato de o protagonista ter sido representado por um ator branco.

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem, Hamlet ou Antígona, desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caído de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. Mesmo em peças nativas, tipo *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, ou *Iaiá boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas (NASCIMENTO. 2004, p. 209).

Assim, a partir da experiência de assistir a uma montagem de um drama escrito por um homem branco estadunidense, cujo protagonista, um homem negro, era interpretado por um ator branco argentino, Abdias Nascimento teria começado a idealizar o TEN, projeto fundado em 1944. Com a adesão de uma série de colaboradores, a organização ofereceu cursos de alfabetização e de introdução à cultura geral, preparando, dentre centenas de pessoas oriundas da classe trabalhadora que frequentaram essas aulas, os primeiros artistas do TEN. Essa formação visava proporcionar condições para a tomada de consciência por parte das pessoas negras acerca

das condições objetivas em que elas se encontravam, pauta política indissociável da atuação artística do grupo. Diante da falta de repertório nacional que apresentasse a situação dramática da pessoa negra no Brasil de modo satisfatório para seus propósitos, o grupo solicitou a O'Neill a permissão para a produção de *O Imperador Jones*, que viria a estrear em 8 de maio de 1945, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde, enfatiza Abdias, “antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público” (NASCIMENTO, 2004, p. 213).

Em 1961, o Teatro Experimental do Negro publicou a antologia *Dramas Para Negros e Prólogo Para Brancos*, que realiza uma espécie de balanço da atuação do grupo. Afora o “Prólogo para brancos”, assinado por Nascimento, em que é apresentada a proposta do TEN a partir de uma robusta argumentação teórica sobre os fundamentos artísticos, históricos e sociológicos do teatro negro-brasileiro, o volume conta com os seguintes dramas: *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso; *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco; *Sortilégio*, de Abdias Nascimento; *Além do Rio* (Medea), de Agostinho Olavo; *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, e *O Emparedado*, de Tasso da Silveira. Conforme apontado no “Prólogo para brancos”, a antologia contempla a obra de três dramaturgos negros — Rosário Fusco, Romeu Crusoé e Abdias Nascimento — ; os demais, embora talvez não fossem “rigorosamente brancos”, certamente o seriam numa “perspectiva de sentido popular” (NASCIMENTO, 1961, p. 24). Essa desproporção é, por si, um indicador da desigualdade racial nas condições de produção dramática e artística no Brasil, que persiste, sobretudo na cena hegemônica, apesar dos avanços percebidos ao longo das décadas em decorrência do trabalho de diversas companhias teatrais engajadas na construção e difusão do teatro negro-brasileiro.

A ação de *Sortilégio*: mistério negro, peça na qual optamos por nos deter, desenrola-se no cruzamento entre passado e presente, numa “atmosfera de mistério e irrealismo” (NASCIMENTO, 1961, p. 161), conforme prescreve a nota introdutória do autor. O drama é aberto por um coro composto pelas Filhas de Santo I, II e III, que preparam uma obrigação para Exu em um bosque, no alto de um morro; a figuração do Orixá², personagem silenciosa que representa em pantomima, completa o quadro. No

² Embora haja a sugestão de que o Orixá seja Exu, senhor dos caminhos, das encruzilhadas e do movimento, não há índices textuais que possam franquear uma definição assertiva.

diálogo estabelecido entre as filhas de santo, fica patente o conhecimento que elas possuem acerca do protagonista da peça, Emanuel, abarcando sua história pregressa e seu destino, o que as situa no entrecruzamento entre o histórico e o mítico, o natural e o sobrenatural, traduzido na forma dramática pela posição oscilante de comentadoras do enredo que vai se fiando, tecendo e reverberando discursivamente conflitos sociais. Essa dinâmica persiste ao longo da peça e se intensifica com a chegada de Emanuel à cena, conforme consta na rubrica transcrita a seguir, e com o início de seu monólogo:

[...] subindo a ribanceira. Primeiramente aparece a cabeça: olhos esbugalhados, gravata frouxa no colarinho, respiração ofegante. Vem de rastros, sobe cautelosamente. É um negro em traje comum de passeio. Após certificar-se de que não há ninguém, salta para o palco, vasculha a cena, depois fala cansado, dirigindo-se à ribanceira.

EMANUEL – Desta vez não me pegam. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Preso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça com socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais pensei cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar. (*volta-se para continuar a fuga*). Deve haver um jeito de escapular. (*O Orixá desce do segundo para o primeiro plano e desaparece magicamente no tronco da gameleira*). Jesus! Que é isso? Assombração? (*aproxima-se do tronco; vê o despacho; toca medrosamente com a ponta do pé*) Ah, é um despacho. Até galo preto. Então é para Exu. Quanta porcaria. (*observa o pegi*) Aquilo é o pegi... (*volta-se para a grande árvore*) ... a gameleira sagrada. O terreiro deve estar por aí. (*preocupado*) Mas... como foi que vim parar neste lugar? Isto é perigoso. Que imprudência. A polícia costuma dar batidas nos “terreiros”. Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo... I FILHA DE SANTO – Tão fácil prender um negro de madrugada!

EMANUEL (*profundamente magoado*) – Um só, não. Muitos. Como aqueles pobres diabos que me fizeram companhia.

II FILHA DE SANTO – Que crime cometeram?

III FILHA DE SANTO – Será crime a gente nascer preto?

EMANUEL – Talvez hoje tenham razão em me prender.

III FILHA DE SANTO – Terão mesmo?

II FILHA DE SANTO – Acho que não.

EMANUEL – Não têm. Primeiro – eu não queria matar. Minha consciência não me acusa de nenhum crime. Não assassinei. Apesar dela ter morrido aqui nestas minhas mãos (NASCIMENTO, 1961, p. 166-167).

Emanuel apresenta essa situação como uma reincidência da violência policial racista sofrida em sua juventude, imprimindo, todavia, um duplo diferencial: outrora, havia sido forçado a assumir crimes que não havia cometido; agora, não se deixaria ser pego, embora acreditasse que poderia ser culpado pela morte de sua esposa. Ao vislumbrar a aparição fugaz do Orixá, escapa-lhe, ironicamente, a interjeição “Jesus!”, embora ele demonstre, em seguida, ter conhecimento de ao menos alguns fundamentos das religiões de matriz africana, bem como da perseguição policial que elas enfrentavam. Apesar da aparência de diálogo, há em cena um entrelaçamento do monólogo de Emanuel com o diálogo das filhas de santo, que pontuam e comentam suas falas sem

serem vistas ou ouvidas por ele — afinal, o próprio havia se certificado de que não havia ninguém nos arredores, conforme indicado em rubrica.

Quanto às filhas de santo, é oportuno observar que, apesar de sua composição como personagens genéricas, sem nome próprio, que integram um coro, há o delineamento de uma vaga particularização. Em sua interação conflituosa, é possível caracterizar a primeira delas como algo ingênua, enquanto a terceira é mais combativa; a segunda, por sua vez, mostra-se mais conciliadora. Em complementaridade a essa dinâmica, o monólogo de Emanuel se desenvolve a partir da reminiscência e do diálogo com duas personagens que se apresentam como aparições, figurações de ausências: Efigênia, mulher negra que Emanuel amava quando jovem, com quem supostamente teria cortado relações para se casar com Margarida, mulher branca e loura. Há um paralelo entre os destinos de Efigênia e Emanuel, visto que ambos amargaram as consequências da negação de sua negritude; a primeira buscou nos homens brancos a possibilidade de acessar indiretamente seus privilégios, sem sucesso, acabando por se prostituir, enquanto o segundo aceitou o casamento com uma mulher branca cuja virgindade não pôde ser “atestada”, sendo instrumentalizado para “salvar a honra” da família da noiva.

Nessa armação formal, elementos do drama moderno “ocidental” como a dramaturgia do eu, a irrupção da memória em cena e a impossibilidade de diálogo são apropriados a partir de uma cosmovisão de matriz africana — mais especificamente, uma cosmovisão oriunda majoritariamente das culturas de povos iorubás e bantos e de seus desdobramentos no Brasil. A exacerbação do impasse experienciado por Emanuel entre o esforço de se adequar às injunções do ordenamento social presidido pela branquitude e a reemergência de sua memória cultural e racial, tal como apontado por Martins (1995, p. 105), prepara o terreno para a articulação do ponto de vista que configura o drama, elemento radicalmente épico. Para tanto, a reelaboração estética do ritual, que permeia a cena em diversos estratos — musical, coreográfico, iconográfico, discursivo —, opera como mediação para o processo dialético de autorrepresentação do protagonista, alavancando o embate entre sua crença latente nas religiões de matriz africana e o desprezo que nutriu por elas, alegorizando a crise entre a alienação, sempre incompleta, de Emanuel e o processo de reconhecimento engendrado ao longo da peça,

que se cristaliza, no desfecho, com a reencenação da obrigação que põe o drama em movimento:

EMANUEL (*patético, frente para o público*) – Eu matei Margarida. Sou um negro livre.

(*Emanuel, agora calmo e decidido, vai até à gameleira e ajoelha-se entre o despacho, abaixa a cabeça na direção do pegi. Aceita o sacrifício. As Filhas de Santo rapidamente o envolvem e o atravessam com a lança de Exu. Ponto fúnebre de Jubiabá*).

I FILHA DE SANTO – ... azeite de dendê... farofa...

II FILHA DE SANTO – ... marafo... charuto...

III FILHA DE SANTO – ... galo preto...

(*Emanuel estrebucha e morre*).

I – II – III FILHAS DE SANTO (*juntas, devagar*) – Pronto: obrigação cumprida (NASCIMENTO, 1961, p. 197).

Em uma análise de conjunto, o ponto de vista que organiza a fatura de *Sortilégio* se orienta a partir de um desejo de emancipação que se manifesta em cena a partir da articulação entre religião de matriz africana e aparatos formais apropriados da dramaturgia moderna gestada no centro do capitalismo — oeste europeu e Estados Unidos —, ganhando corpo no confronto entre a posição ocupada pelas filhas de santo e a perspectiva de Emanuel, que convergem dialeticamente no decorrer do drama. Nesse sentido, a morte do personagem aponta para um horizonte de renascimento, e não de expiação ou aniquilação.

Considerações finais

Como apontamos inicialmente, o exame constelacional dessas três obras distintas entre si objetivou estudar o modo como a constituição do ponto de vista, numa tradição da literatura brasileira, foi fundamentado a partir ou por meio da relação com o “outro”, sobretudo, em mediação com a categoria da raça. Em outras palavras, como pressuposto de análise, procuramos depreender como os três objetos estudados perfizeram, diante dos seus contextos e dos dispositivos literários apropriados, o problema da forma em representar o outro, deixar o outro assumir o ponto de vista da narrativa, ou ainda, representar-se em cena.

A partir da análise de *Cacau*, procuramos demonstrar como, em primeiro lugar, a formação do proletário dependeu, na organização do enredo, do alijamento de pessoas negras e da afirmação do intelectual assumindo a posição da experiência do trabalhador, cujo acabamento se revela num processo de má-consciência, a partir de um jogo de

convergência e ruptura. Nesse sentido, a política da forma romance no Brasil, mediante a lógica de aniquilamento do outro no horizonte do projeto de modernização conservadora, mantém-se, de certa maneira, intacta ao representar o caráter autoritário da classe que se interpõe como mediadora das subjetividades subalternas.

Em *Cidade Deus*, parece haver uma tentativa de solução para o problema do ponto de vista sob a configuração do foco narrativo do romance. Afinal, a voz narrativa, apesar de se esquivar, não consegue deixar de mostrar-se como pertencente e conhecedora do cosmos da periferia. No entanto, como tentamos sinalizar, há uma interposição externa que faz evidenciar uma tensão na apropriação desta narrativa, algo que manifesta, dialeticamente, uma postura do narrador em face ao seu objeto como um processo que demanda uma chancela exterior. No fim, o resultado é um ponto de vista oscilante, que parece resistir à interioridade que lhe era inerente em princípio.

No texto dramático *Sortilégio*, finalmente, a questão da “chancela” se apresenta como um problema em relação às dinâmicas ideológicas da branquitude sobre o reconhecimento do sujeito negro. Assim, a cooptação de elementos do drama moderno europeu a partir de uma perspectiva ligada à cosmovisão de matriz africana pretende formalizar emancipatoriamente o reconhecimento do protagonista ao final, em combate às interdições regidas pelo ordenamento social da branquitude. Mediante, então, a confluência entre os aparatos formais da dramaturgia ocidental e a liturgia de religião de matriz africana, é possível articular o ponto de vista que cristaliza o processo de autorrepresentação do protagonista, numa dinâmica que o coloca sobre um horizonte de renovação.

Por óbvio, não pretendemos esgotar o debate, nem tivemos intenção de abordar outros elementos produtivos para as análises em questão. Porém, o balanço de três objetos tão distantes entre si, distintos também em horizontes históricos, teve como objetivo investigar formas de lançar um holofote sobre um problema que, de modo global, tece a história da constituição do ponto de vista na literatura brasileira. Como quisemos propor, trata-se da injunção política sobre o modo como é feito o tratamento sobre a representação ou a figuração de subjetividades aqui descritas como “alteridade” em relação aos paradigmas de classe e raça da nossa história. A narrativa que recapturamos pelas brechas nos permite ensaiar a ideia de que os dispositivos literários reproduzem, ou reforçam, a mediação do “outro” sob um ponto de vista hegemônico;

ou, se o outro pode falar a si mesmo, isso se dá apenas mediante chancela, o que instaura uma instabilidade sobre essa solução formal. Porém, há possibilidades emancipatórias, contanto que as formas dominantes sejam apropriadas por dinâmicas que reconfigurem potencialidades estancadas pela constituição da história dessas mesmas formas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Giovanni. Trabalho e sindicalismo no Brasil: um balanço da “década neoliberal” (1990-2000). *Rev. Sociol. Polít.*, n. 19, p. 71-94, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rsocp/a/cqQdQF55TQF3Gb55DQqW4wc/?lang=pt>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2015.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: _____. *Brigada Ligeira e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

NASCIMENTO, Abdias (Org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*: antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

SCHWARZ, Roberto. “*Cidade de Deus*”. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*: as organizações populares e o significado da pobreza. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Ismael Cunha Freitas é mestrando em Letras, na área de Estudos de Literatura, pelo PPG Letras - UFRGS. Pesquisa o Romance de 30, e mais particularmente a atuação do periódico *Boletim de Ariel* no contexto político e literário da época.

Thiago Martins Rodrigues é doutorando em Letras, na área de Estudos de Literatura, pelo PPG Letras - UFRGS. Pesquisa o romance brasileiro contemporâneo de autoria negra.

Rodrigo César Dias é doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com período sanduíche na Universidade de Coimbra. Pesquisa a circulação e apropriação da opereta no Brasil no final do século XIX.