



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

DA CABULA, DE ALLAN DA ROSA: RETERRITORIALIZAÇÃO ATRAVÉS UMA NARRATIVA PERFORMÁTICA

Karina Lima Sales (UFMG / UNEB)¹

RESUMO: Pretende-se analisar a escrita performática de Allan da Rosa no texto dramático *Da Cabula*, produção literária marginal contemporânea cujo tema central é o processo de apropriação da escrita por uma mulher analfabeta, Filomena da Cabula, em meio a seus embates na lida cotidiana. A discussão sobre narrativa performática pauta-se em Graciela Ravetti (2003, 2011). A publicação de Rosa se insere na chave da literatura marginal, na acepção de Ferréz (2002, 2005). Aponta-se, nesse trabalho, a percepção de uma política de escrita, pautada em conceito de Jacques Rancière (1995). A escrita de Allan da Rosa, em especial *Da Cabula*, aqui abordada, é perspectivada por uma política da escrita que problematiza aspectos vivenciados por uma parte da sociedade geralmente silenciada. É do espaço da periferia que ecoam vozes. *Da Cabula* grita realidades de dentro, apresenta uma coerência temática e dá passagem ao grito do autor, mas ao mesmo tempo de toda uma coletividade, na tentativa de dar acesso a vozes nas sombras. Mais do que a filiação a um rótulo, *Da Cabula* constrói representações de uma vivência periférica cuja voz exala de dentro, constituindo-se em uma leitura sensível de uma existência marcada por um desejo de resistir, apesar de todas as forças contrárias. Configura-se, então, um processo de reterritorialização, estabelecendo participação em um conjunto comum, partilhado, o espaço periférico. A escrita literária de grupos oriundos de espaços marginais configura-se como um ato político de enfrentamento à invisibilidade imposta e ao silenciamento, uma forma de luta contra o *status quo* de padrões culturais impostos e modelos de existência predeterminados. Assim, na escrita performática *Da Cabula* reconfigura-se uma partilha do sensível, com uma escrita politizada cujos traçados capitalizam vidas de habitantes das periferias, redesenham as comunidades, retraçando linhas divisórias e provocando leituras sensíveis das realidades ficcionalizadas (ou não) pela força dessa narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura marginal contemporânea. Processos de reterritorialização. Escrita performática. Políticas da escrita.

Desde o final dos anos 1990, a cena literária brasileira tem sido agraciada com um número expressivo de publicações de novos autores expressando o cotidiano de territórios periféricos, constituindo-se em um *movimento*, como afirmam Faria, Penna e Patrocínio

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Professora efetiva da Universidade do Estado da Bahia, UNEB, Campus X – Teixeira de Freitas, BA. Endereço eletrônico: kalisalima@hotmail.com

(2015). Os autores citados chamam a atenção para o fato de que o movimento não teve passos iniciais tímidos e inseguros, mas tomou de assalto a cena literária brasileira com um número considerável de autores marginais, expressando o cotidiano de territórios periféricos a partir de uma escrita fortemente marcada pelo testemunho e uma estética por eles nomeada realista, mas sem muita relação com o que se denomina realismo literário, constituindo-se em um realismo experiencial, pois se leem experiências vividas e reconstruídas ficcionalmente.

Faria, Penna e Patrocínio (2015) afirmam que a expressão “marginal”, usada pelos autores da periferia, é por eles definida de modo diverso ao conceito que predominava no âmbito dos estudos literários, de oposição ao cânone. Hoje, no âmbito desse movimento literário, a expressão é elemento unificador e de construção identitária, embora seu uso não seja inédito em nossa cultura. O conceito de *marginal* foi amplamente adotado, principalmente nas três últimas décadas, podendo ser observado em pelo menos três diferentes modalidades: 1) ligada à contracultura, teve principal eco em manifestações desde o fim dos anos 1960, de vocação tropicalista e pós-tropicalista; 2) relação tensa com o mercado editorial, desencanto político do grupo de poetas da “Geração Mimeógrafo”; 3) Enfoque, no discurso ficcional, dos grupos marginalizados social e economicamente e encontra diversos e variados tipos de representação na literatura do período (teatro de Plínio Marcos, prosa de João Antônio e José Louzeiro). Essas três modalidades atestam a amplitude da noção de marginal, que percorre variada gama de lugares discursivos.

Embora uma produção literária que reivindique o nome de marginal não seja novidade em nossas letras, as produções literárias marginais contemporâneas constituem-se em novas formas de enunciação “saídas diretamente das periferias, favelas [...] das cidades brasileiras, ou seja, de territórios mal incluídos ou segregados, tradicionalmente silenciados, ou por saberes espetacular-midiáticos e/ou científicos, quando não ventríloquos [...]” (FARIA; PENNA; PATROCÍNIO, 2015, p. 19). Os autores marginais residem “no próprio espaço subalternizado que serve de inspiração e tema para suas obras” (FARIA; PENNA; PATROCÍNIO, 2015, p. 20) e abandonaram o papel de objeto retratado pelo intelectual letrado para exercer a função ativa de sujeitos donos de sua própria representação: “Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta e na moral agora a gente escreve” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Um dos principais representantes desse movimento contemporâneo, o escritor Férrez, autor de *Capão pecado*, dentre outros títulos, inicialmente nomeou o movimento, nessa acepção aqui apresentada, no manifesto “Terrorismo literário”, na Revista Caros Amigos / Literatura Marginal, Ato II: “A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, de grande poder aquisitivo” (FERRÉZ, 2002, p. 2). A publicação desse e de outros dois manifestos, nos anos de 2001, 2002 e 2004, representa uma movimentação não em busca de se fazer ouvir uma voz, mas diversas vozes, de autores marginalizados, que teriam dificuldades de publicação pelas vias comuns do mercado editorial². O tom de ação coletiva já estava presente no primeiro manifesto: “O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país”. (2001, p. 3). O projeto da Revista Caros Amigos / Literatura Marginal deu frutos diversos, sempre ampliando o empoderamento dos sujeitos envolvidos. Em 2005, publicou-se uma antologia de poemas e contos, intitulada *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, em cuja abertura lemos: “Quem inventou o barato não separou entre literatura boa / feita com caneta de ouro e literatura ruim / escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

O escritor Allan da Rosa teve dois contos publicados nessa antologia, em sua estreia literária. Ainda em 2005, publicou o livro de poemas *Vão*, pela Edições Toró e em 2007, *Zagaia*, texto infanto-juvenil, pela DCL³. *Da Cabula* foi publicado inicialmente em 2006, pela Edições Toró, e depois em 2008, pela Global Editora, na Coleção *Literatura Periférica*, cujos autores “apresentam uma característica comum: moram e têm origem na periferia”. Segundo a editora, a coleção enfoca a “literatura produzida por aqueles que vivem nas ‘quebradas’ e nos ‘cafundós’ das grandes cidades e de lá extraem toda a essência

² Foram publicadas três revistas Caros Amigos / Literatura Marginal. A primeira edição, em 2001, intitulada *Literatura Marginal: a cultura da periferia*, contou com a participação de dez autores, todos eles moradores de comunidades periféricas paulistanas. O projeto dirigido por Ferréz teve excelente acolhida e garantiu a veiculação de outras duas edições da Revista Caros Amigos / Literatura Marginal: a cultura da periferia, em 2002 e 2004, com textos de 38 autores de literatura marginal produzida por escritores de espaços periféricos.

³ Rosa possui outros livros publicados, como as parcerias com o fotógrafo Guma, no livro *Morada*, pela Edições Toró; os livros-CD *A calimba e a flauta – versos úmidos e tesos*, com Priscila Preta, e *Mukondo Lírico – Funeral para Zumbi, Seus Medos e Festas*, com letras e histórias de Allan da Rosa. Em outubro de 2016, Rosa publicou *Reza de mãe*, livro de contos, pela Editora Nós.

e a verve literária que atrai, a cada dia, a atenção e o respeito de um público cada vez mais amplo”.

Da Cabula é um texto dramático que ainda não foi encenado. Com o subtítulo *Istória pa tiatru*, o livro de Rosa ganhou o II Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza, em 2008, atestando a relevância da escrita de Allan da Rosa. Nei Lopes, na apresentação do livro, afirma: “Allan Santos da Rosa é dono de uma técnica literária tão fluente quanto trabalhada, tão original quanto canônica, tão encantadora quanto acachapante” (2008, p. 14). Conceição Evaristo, representante de renome da literatura afro-brasileira, assina a apresentação constante nas orelhas do livro: “Filomena, como muitas pessoas que ainda hoje não dominam a leitura e a escrita, vivia uma cidadania mutilada, inconclusa, em uma sociedade que se organiza a partir de leis, decretos, documentos, papéis, todos grafados, assinados, letras...” (2008, s/p).

Da Cabula configura-se como uma escrita performática, na acepção de Graciela Ravetti: “[...] utilizo a expressão ‘narrativas performáticas’ para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e político-social” (2003, p. 47). Para relacionar *performance* e escrita, Ravetti parte de formas de *performances* bastante estabilizadas no pensamento contemporâneo: a artística, a cultural e a política. Para a autora, a *performance art*, sedimentada desde os anos 1950 e 1960, distingue-se de outros movimentos, a princípio, pela sua interação entre o individual e o coletivo, “com a clara tendência a mexer e revelar temas controversos em seus aspectos mais revoltantes e impalatáveis” (2011, p. 17). Já a *performance* cultural é “produto de um conhecimento consensual entre os membros da comunidade e se constitui como uma parcela de experiência que tem a ver com a memória coletiva, em permanente elaboração” (2011, p. 20). Assim como a *performance art*, a cultural só alcança existência quando passa pelo corpo dos participantes e dele extrai a força e as características que a singularizam. Na política, para Ravetti, *performance* faz referência “a certa expressividade [...]: corporalidade, responsabilidade autoral e expressiva, espetacularização, o privado levado ao espaço público, reflexividade e contestação” (2011, p. 22).

A *performance* escrita, segundo Ravetti, passa também “pela idiosincrasia de um corpo, da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também, sem dúvida,

só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um território” (2011, p. 20). Essa escrita performática é chamada, pela teórica, de transgênero performático (2003), por se constituir em um corpus amplo e versátil, um *transarquivo*, que não se registra apenas na escrita, uma *transescritura*, não apenas alfabética, “cultivado por escritores (as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber, e para, também, sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos” (2003, p. 39). A escrita performática pode “contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis” (2003, p. 42). Esses aspectos acima referidos podem ser associados ao texto dramático *Da Cabula*.

A peça é organizada em ato único, dividido em treze cenas. O palco da peça é o coração de uma “cidade grande qualquer”, como afirma Conceição Evaristo, e os atores seriam aqueles que atravessam o nosso caminho, no transitar pela urbe, e a peça desenrola-se como um “drama cotidiano” (EVARISTO, 2008, s/p). Os aspectos arrolados no texto dramático estão relacionados a um cotidiano marcado pela desigualdade social e dominado por situações de vulnerabilidade característica. O primeiro aspecto apontado é o fato de a peça girar em torno da história de uma ex-empregada doméstica, Filomena da Cabula. Já após a primeira cena, Filomena se demite do trabalho porque o patrão nega auxílio ao seu desejo de se alfabetizar:

Adelaide – Calvino, ela quer aprender a ler, quer saber de contrato, viajar em estória, em livro. (O marido mastiga, tom de desdém, fala alto, quer ser ouvido lá longe por Filomena.) Calvino – Como era o nome daquele barão?...Duque?... Que cozinhou as orelhas do escravo fujão...Ca...não, esse era outro. Como que chamava mesmo?...Ah, tu não sabes de nada, fica só de novelinha e butique. Não se interessa pelo conhecimento, pela cultura. (Enche a boca com nova garfada.) Deixa, nome é detalhe. Teve um amigo de vovô, papai que contou: o negão lá queria ler, essa mesma conversa aí... Ele arrancou as pálpebras do cabra, faça afiadinha, não mandou ninguém, não: foi e fez...Ué, não queria ver a luz? Então, ficou arregalado noite e dia (ROSA, 2008, p. 22).

Essa cena já traz certo tom de denúncia. Paradoxalmente, o patrão, Calvino, que critica a esposa por assistir novela e não se interessar por conhecimento e cultura, não apoia a empregada em seu desejo de estudar, de buscar o conhecimento. Ironicamente, é apresentado como grande incentivador da cultura: “PROFESSORA – Calvino Farias? Nossa! Ele ganhou o Prêmio Nacional de Empreendedor Cultural do Ano. Apóia a cultura do Nordeste, dá verba pra pesquisar sociedade africana...” (2008, p. 25). Mas esse senhor

faz ameaças que remetem ao tempo da escravidão, ao tratamento desumano aplicado aos negros escravizados. A narrativa aproxima-se da tendência da *performance* de revelar temas controversos. Em *Da Cabula*, desigualdades sociais, preconceito, problemas sociais os mais diversos tracejam nas linhas da peça teatral.

Na segunda cena, vemos a personagem Filomena, negra, idosa, analfabeta, na escola, tentando diminuir o fosso social que a separa de uma sociedade letrada que a acachapa a todo momento, por não saber ler. A personagem, em conversa com a professora, informa que sairá do trabalho, no qual é explorada, trabalha demais e ganha pouco, não tendo direitos trabalhistas garantidos. Filomena sai do trabalho e muda para a periferia, passa a trabalhar como camelô no centro da cidade. Essa mudança é vista pela personagem como uma espécie de alforria:

FILOMENA - Anteontem a professora ditou sobre as negras forras: saíam da coleira do dono, compravam a própria liberdade e depois a alforria do marido e da filharada. Falou que elas tramavam quilombos na rua, vendendo tudo quanto é coisa, comida no tabuleiro... Eu sou uma negra forra?... É, pelo menos já larguei a língua daquela casa-grande... (ROSA, 2008, p. 35).

Ravetti assinala que a escrita literária performática, sob a perspectiva do transgênero performático, reúne algumas características comuns. Uma delas é que revelam a disponibilidade do autor de se entregar a diversas personagens, “o que permite multiplicar as agências no mundo, assumindo diversas intensidades e perspectivas e deixando-se levar por elas” (2011, p. 38). E Allan da Rosa faz isso com maestria. Constrói as personagens da trama, inserindo-as no cotidiano de uma grande cidade, com todas as dificuldades daí advindas. Os dilemas da convivência humana desfilam na trama do texto dramático, desigualdades se apresentam sob as mais variadas ordens. O espaço da cidade é permitido principalmente sob o âmbito do trabalho, na correria do dia a dia. Momentos de lazer se distanciam das personagens. Para Filomena, o cinema, paixão, é quase proibido por não saber ler: “Se tivesse cinema, eu ia pra comemorar [...]. E passar carão? De frente pro cartaz e perguntar o nome do filme? Quanto é? Que hora começa? E o bilheteiro apontando com o dedo aquelas tabela tudo doida, aqueles cartaz que eu não entendo nada” (2008, p. 30).

Outra característica da escrita performática é que essas escritas têm “sempre o caráter de certa inscrição de oralidade(s) com o qual revelam parentesco com o texto

antropológico que trabalha com performances e com processos de tradução de manifestações culturais” (2011, p. 38). Isso pode ser apontado em *Da Cabula* ao longo de toda a peça, como no trecho acima. Essa valorização da linguagem oralizada, na trama, é também uma forma de valorização das pessoas que a representam, utilizam-na diariamente na lida diária.

Há também uma valorização da ancestralidade afro-brasileira. O título da peça, sobrenome de Filomena, já remete a isso. De acordo com Nei Lopes, em *Kitabu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*, Cabula “é uma confraria de irmãos devotados à invocação das almas, de cada um dos kimbula, os espíritos congos que metem medo. Também se dedica à comunicação com eles por meio da kambula, o desfalecimento, a síncope, o transe enfim” (LOPES, 2005, p. 248). Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, em texto que analisa a produção literária de Allan da Rosa, defende que a personagem Filomena é integrante da confraria Cabula, “participa deste ritual religioso que evoca um espírito através do qual se comunica. No entanto, a comunicação entre personagem e entidade ocorre de forma diferenciada na ficção de Santos da Rosa” (PATROCÍNIO, 2011, p. 64). A entidade Flores Vermelhas não é conclamada por meio de um rito, nem a síncope favorece o transe, mas sim o desfalecimento de Filomena. Sempre que esta, cansada, adormece sobre os cadernos, a entidade entra em ação, continua a leitura interrompida por Filomena e escreve em um grande papiro as palavras que ela não conseguiu. Filomena, nessa relação com Flores Vermelhas, repete “o mesmo gesto que seus ancestrais realizaram em tempos não muito remotos: devota a uma entidade a possibilidade de comunicação entre mundos. [...] Filomena passa a transitar entre o mundo dos letrados, mesmo estando ainda com os pés fincados em um mundo sem letras” (PATROCÍNIO, 2011, p. 65).

A ancestralidade afro-brasileira também aparece, de forma conflituosa, na relação da personagem com os seus cabelos afro, rejeitados inicialmente por Filomena: “Afe Maria, cabelo ruim, de macumbeiro” (2008, p. 52). Aparece aí, de certa, o embate da personagem com os padrões impostos pela sociedade, inclusive em relação aos cabelos. Em dado momento, a personagem relembra o dia em que foi para a escola com o cabelo escovado: “E o dia que eu cheguei na escola com a chapinha novinha, feita na hora?... A professora elogiando, chegou a dar pulinhos. Falava para mim assim: ‘Está lindíssima, hein, Dona Filomena!!! Arranjou um partidão?’” (2008, p. 52). Posturas como a da professora, em que

a mulher negra só tem o seu cabelo considerado bonito quando alisado podem justificar a rejeição de Filomena pelos próprios cabelos. Ao final da peça, é outra a postura de Filomena em relação a seus cabelos e à indumentária, assumindo sua ancestralidade afro-brasileira. Desde a penúltima cena, a personagem aparece de bata africana e cabelos trançados e assim permanece até o fim.

O aspecto da denúncia, típico das artes performáticas, transborda no texto dramático de Rosa. O texto teatral traz diversas rubricas, muitas delas são percepções sobre a cidade e olhares sobre a periferia, com marcações espaciais e sociais que remetem à vida nesses espaços periféricos:

CUMADRE 1 – Às vezes desgosto demais dessa vila, esse cafundó tão distante, tanta carcaça estagnada, tanto fuxiqueiro.

CUMADRE 2 – É, mas tem hora que é fera, né? O pessoal tomando a rua, fazendo rateio pra festa junina. O teatrinho lá na Associação, a rádio na garagem dos moleques. Lembra do mutirão, quando a gente asfaltou a rua? Foi uma conquista bonita... Vêm as cumadre, trocando pote com bolo. Se falta óleo eu não tenho vergonha, peço mesmo pra quem tem e pago quando der. (ROSA, 2008, p. 71).

Rua da casa de Filomena. Capoeiras mandingam seus truques. Um homem martela em tábuas de madeira. Moleques explodem bombinhas em caixas de correio. Um aposentado saboreia sua cerveja, fungando pra um jornal que lê. (ROSA, 2008, p. 79).

Em outros momentos, cenas da dura sobrevivência nesses espaços são entremeadas à trama da personagem Filomena, espécie de testemunha de tantas dores, não só dela, mas partilhadas por uma coletividade. Desde a falta de infraestrutura básica nos bairros, serviços de saúde pública precários, dentre outras mazelas sociais. Uma das cenas é a triste lembrança, pela personagem, da gravidez da filha e o parto, em que morrem filha e neto no hospital, provavelmente pela ausência de um acompanhamento médico adequado durante a gravidez na adolescência. A ida para o hospital, de táxi, já enfrentou problemas desde a saída, o taxista, chamado pelo orelhão, não quis entrar na rua de barro. No hospital, cena de caos: “No pronto-socorro passei direto pelo aglomerado no corredor, aquele povo tomando soro, estirado no chão, eu pulando os joelhos, pisando em seringa. Botei ela numa mesa e intimei um doutor pra fazer o parto” (ROSA, 2008, p. 47).

Outra cena de denúncia refere-se à morte de um adolescente negro, banalizada, posta em meio ao transitar de pessoas indo ao trabalho, muitas nem parecem se importar com o cadáver no chão:

Na vila, ao fundo, o cenário é de postes com pipas enroladas nos fios. Pessoas caminhando rumo ao serviço, ao ponto de ônibus. Filomena se depara com um cadáver adolescente, negro, estirado no chão. Duas pessoas já tinham passado por cima do rapazinho sem lhe dar atenção. Uma outra parou, se benzeu e logo se retirou. Filomena se curva sobre o menino. Filomena – Inda dá pra ver a vontade de sorrir do moleque...isso aqui é buraco de bala...ó o tamaninho da criança...não devia chegar nem no meu cotovelo. (Filomena chora. Vai pro ponto de ônibus. Fala alto) Filomena – Ê rinha tirana, essa vida...Filomena da Cabula devia era lançar lá na Dativosa uma banca funerária, vender caixão (ROSA, 2008, p. 89).

Percebe-se a complexidade da personagem, dotada de um humor cáustico na percepção das diferenças sociais. Embora se entristeça com a morte do adolescente, visto como criança por ela, Filomena, por fim, ironicamente associa a quantidade de mortes com a possibilidade de lucro, caso vendesse caixões, no Largo da Dativosa.

As temáticas da desterritorialização e reterritorialização também se apresentam necessárias para a discussão de *Da Cabula*. Para Deleuze e Guattari, os territórios sempre comportam dentro de si vetores de desterritorialização e de reterritorialização, visto que são processos indissociáveis e concomitantes⁴. Filomena, em *Da Cabula*, está em contínuos deslocamentos territoriais. Migrante em São Paulo, as mudanças territoriais são uma constante. No início da peça já a vemos saindo definitivamente da casa dos patrões, procurando um pequeno espaço para moradia na periferia, assumindo um trabalho no Largo da Dativosa. A partir daí, o deslocar-se será entre os territórios de trabalho, de moradia e a escola. Como afirmam Guattari e Rolnik, a “espécie humana está mergulhada num intenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios ‘originais’ se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho [...]” (1986, p. 323). O desejo de deslocamento será companheiro de Filomena, expresso em momentos como esse:

FILOMENA – Ê, Raimunda, mais um dia de osso. Nessa zueira aqui do Dativosa é cada um maneirando a sua porção de solidão. Eu só me vejo varando terra, me despachando pra outras terras, outros países. Sabe de quem eu tenho inveja? Daqueles menino do artesanato, ali (*Acena pros artesãos*). (ROSA, 2008, p. 71).

⁴ A desterritorialização pode ser vista como o movimento pelo qual se abandona o território e a reterritorialização como o movimento de construção do território (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 224). Seria possível, aqui, associar esses conceitos ao de multiterritorialidade, formulado pelo geógrafo Rogério Haesbaert a partir dos conceitos de Deleuze e Guattari: “[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma multiterritorialidade” (HAESBAERT, 2004, p. 344).

Para Jacques Rancière, a escrita é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e alegoriza essa constituição:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto partilhado e a divisão de partes exclusivas. (1995, p. 07).

Se pensarmos na organização social como um todo, os habitantes de espaços periféricos, situados em ilhas urbanas, expropriados de uma série de direitos básicos para sua existência, não têm o devido acesso a “partes exclusivas” na partilha do sensível. Configura-se, então, um processo de reterritorialização, estabelecendo participação em um conjunto comum, partilhado, o espaço periférico. A escrita literária de grupos oriundos de espaços marginais configura-se como um ato político de enfrentamento à invisibilidade imposta e ao silenciamento, uma forma de luta contra o *status quo* de padrões culturais impostos e modelos de existência predeterminados. Isso se relaciona à tese de Giorgio Agamben (2014) – em diálogo com o conceito de *biopolítica* de Foucault – de que, na política moderna, o *zoé*, o simples fato de viver comum a todos os seres vivos, não pode ser excluído de *bíos*, a maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo, pois a vida nua não se encontra fora da vida política, há uma crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos do poder.

A escrita de Allan da Rosa, em especial *Da Cabula*, aqui abordada, é perspectivada por uma política da escrita que problematiza aspectos vivenciados por uma parte da sociedade geralmente silenciada. É do espaço da periferia que ecoam vozes, em consonância com a proposição do poeta Sérgio Vaz, em seu Manifesto da Antropofagia Periférica: “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune” (VAZ, 2011, p. 50). *Da Cabula* grita realidades de dentro, insere-se em um contexto de vivência periférica, apresenta uma coerência temática e dá passagem ao grito do autor, mas ao mesmo tempo de toda uma coletividade, na tentativa de dar acesso a vozes nas sombras.

O poeta Sérgio Vaz, em outro trecho do manifesto já citado aqui, conclama: “[...] É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um

povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país” (2011, p. 51). Allan da Rosa é um artista-cidadão, em clara *performance* política. Criou e é um dos coordenadores da Edições Toró, cuja função é agregar novos autores, artistas cidadãos periféricos. A Edições Toró, criada em 2005, já publicou dezenas de livros entre poesia, contos, dramaturgia e romance. Em comum, todas as publicações são assinadas por autores residentes em bairros não centrais e possuem como tema preferencial o cotidiano da periferia. Segundo Allan da Rosa, “nasceu porque ninguém tem interesse em publicar a gente, porque precisamos editar as nossas histórias e porque hoje chegamos em lugares que as editoras tradicionais não chegam”. Para o autor, não há vontade, nem interesse de que a informação chegue até a periferia. “Uma livraria no shopping de Taboão da Serra, na grande São Paulo, vende livros de auto ajuda. As distâncias são grandes dentro da cidade, entre centro e periferia. A Edições Toró quer diminuir essas distâncias”.

Assim, *Da Cabula* ajuda a diminuir essas distâncias. Nessa escrita performática, configura-se uma partilha do sensível, com uma escrita politizada cujos traçados capitalizam vidas de habitantes das periferias, redesenham as comunidades, retrazando linhas divisórias e provocando leituras sensíveis das realidades ficcionalizadas (ou não) pela força dessa narrativa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FARIA, Alexandre; PENNA, João Camilo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Modulações da margem. In: _____. *Modos da margem: figurações de marginalidade na literatura brasileira*. São Paulo: Aeroplano Editora, 2015.

FERRÉZ. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. *Caros Amigos / Literatura Marginal*. São Paulo, Ato I, n. 1, p. 3, 2001.

_____. Terrorismo literário. *Caros Amigos / Literatura Marginal*. São Paulo, Ato II, n. 2, p. 2, 2002.

_____. (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GUATTARI, Felix; ROLNIK. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

LOPES, Nei. *Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Allan Santos da Rosa, um outro olhar sobre a periferia. *Revista Ipotesi, Juiz de Fora*, v.15, n.2 - Especial, p. 57-69, jul./dez. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Narrativas performáticas. In: _____; ARBEX, Márcia (Orgs). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras / UFMG: POSLIT, 2002.

_____. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, André; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Orgs). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP / FALE / UFMG, 2003.

ROSA, Allan Santos da. *Da Cabula*. São Paulo: Global Editora, 2008 (Coleção Literatura Periférica).

VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia: histórias de um povo lindo e inteligente*. São Paulo: Global, 2011 (Coleção Literatura Periférica).