

## O QUE ESCREVER QUER DIZER, UMA LEITURA DE *DA CABULA*

### WHAT WRITING MEANS, A READING OF *DA CABULA*

Julio Souto Salom (PG – UFRGS)<sup>1</sup>  
Luciéle Bernardi de Souza (PG – UFSM)<sup>2</sup>

**Resumo:** Focaremos neste artigo a relação entre as culturas dominadas ou populares, e a cultura dominante ou canônica, plasmada especialmente nos âmbitos da oralidade e a escrita. Para tal fim, servimo-nos como provocação da peça *Da Cabula*, de Allan da Rosa, contextualizada dentro da chamada Literatura Marginal. Nesta peça o tema central será a apropriação da escrita por uma mulher analfabeta, mas ao mesmo tempo, esta aquisição será compatibilizada com a afirmação da própria identidade e das raízes afrodescendentes. A partir das singularidades desta peça (considerando as conotações e as representações do enredo, aspectos formais como o registro escrito da oralidade, até a mesma apresentação gráfica do livro), e da trajetória da Literatura Marginal dentro do campo literário brasileiro, refletiremos nas possibilidades de empoderamento de sujeitos subalternos através das utilizações rituais da palavra.

**Palavras-chave:** Cultura popular; Oralidade; Literatura Marginal.

**Abstract:** This article will focus the relationship between dominated or popular cultures and the dominant or canonical culture, shaped especially in the areas of speaking and writing. For this, we use as a provocation the play *Da Cabula*, by Allan da Rosa, contextualized in the so called Marginal Literature. In this play, the appropriation of written by an illiterate woman will be the central theme, but at the same time, this acquisition will be made compatible with the affirmation of her own identity and african roots. From the peculiarities of this play (considering the connotations and representations of the plot, formal aspects such as the written record of orality, and the graphic presentation of the book), and the trajectory of the Marginal Literature within the Brazilian literary field, we will reflect on the opportunities for empowerment of subaltern subjects through the ritual uses of the word.

**Keywords:** Popular Culture; Orality; Marginal Literature.

#### Escrevendo os iletrados

Dentre todos os espaços possíveis de serem representados na literatura figura a representação dos espaços de exclusão, habitados por sujeitos considerados incapazes de gerar representações literárias de si mesmos. Tais espaços fazem-se presentes desde a década de 30 em nosso país, com o chamado Romance Regionalista, e os mesmos podem ser encontrados na representação de cortiços, casebres, cárceres. Neles, os personagens, tomados de uma

<sup>1</sup> Mestrando em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). *E-mail:* juliosouto2103@gmail.com

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Ciências Sociais e Letras Português pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). *E-mail:* lucielebernardi@gmail.com

construção que verte algum tipo de violência, deixavam-se olhar pelo outro e eram enquadrados em tipos como homossexuais, presos políticos, refugiados, negros, migrantes, etc., figurando espaços rurais e urbanos. Contemporaneamente, tais espaços, principalmente os urbanos, existem e continuam sendo habitados, embora representados de maneira menos naturalista ou simplesmente realista. A representação do submundo é construída geralmente por narradores-personagens ou narradores em primeira pessoa, em uma aproximação referente ao que Antonio Candido já apontara em *A Nova Narrativa* (CANDIDO, 1987, pag. 199-215).

O que antes fora representado de “longe” ou por muito tempo rejeitado pelos escritores, agora passa a tornar-se alvo de uma constante busca pela representação. Há a busca pelo melhor modo de representar uma realidade que brota aos olhos de todo e qualquer habitante cidadão que se arrisca lançar os olhos além do seu próprio quintal, e que tem, portanto, os escrachos de divisões e subdivisões econômicas, culturais e sociais dentro de um espaço de exclusão, este, convertido em vários e heterogêneos. Tais espaços de exclusão tornam-se o centro, um centro que paradoxalmente sempre esteve mantido à margem do fazer literário. Para a representação destes espaços de exclusão há um reinventar da linguagem, que se reestabelece com outros padrões e temas. Nas palavras de Tânia Pellegrini:

Voltam agora, portanto, pontos considerados “exteriores ao texto”, “excrecências” superadas, como a capacidade da literatura de criar (ou não) mundos verossímeis que expressem efetivamente uma realidade concreta, e, principalmente, em países como o nosso, a potencialidade de sua função social. (PELLEGRINI, 2012, p. 31)

Com primórdios na década de 30 e sua linguagem “paternalista”, mas com maior potencial de disseminação a partir dos anos 60 devido a certas mudanças sociopolíticas no nosso país, aparece então um *novo realismo* ou *realismo feroz*. Este estilo permitiu que escritores como João Antônio e Rubem Fonseca entrassem em cena para olhar e retratar em suas obras, através de uma ambígua exterioridade, os personagens “nativos dos espaços de exclusão”: marginalizados, malandros, assassinos, de diferentes lugares e formatos. Pertinente a isso, lançamos mão das palavras de Antonio Candido, onde o mesmo aponta uma nítida mudança de perspectiva em relação ao fazer literário dos anos trinta ao momento posterior. Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isto era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu status, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o outro); no indireto livre, depois de tudo já

BOITATÁ, Londrina, n. 14, p. 127-143, ago-dez 2012.

definido, esboçava uma prudente fusão. Assim, Candido compara a prática do escritor dos anos sessenta e setenta em contraposição ao tradicional discurso naturalista:

O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras). (CANDIDO, op. cit., p. 212).

Das mazelas sociais, econômicas e culturais que estamos tratando, tem-se destacado certas obras que partem de pontos de vista inscritos em uma relação quase bibliográfica (mesmo biográfica em muitos casos), definindo escritores e vozes com outras perspectivas de narração, de construção e de linguagem, como é o caso da voz atribuída ao atual movimento conhecido como Literatura Marginal.

Neste caso, os escritores mostram um posicionamento claro no espaço de exclusão que se pretende retratar, colocando de forma explícita a vontade de autorepresentação coletiva. Assim expressava Ferréz no manifesto de abertura da coletânea *Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica*: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (FERRÉZ, 2005, p. 9). Não por casualidade, na invenção da tradição proposta pelo grupo literário, Carolina de Jesus ocupa um lugar central, como uma figura paradigmática que realiza uma apropriação da escrita de posições sociais da marginalidade. Em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), a excluída social toma a palavra para descrever do interior o espaço invisibilizado. O diário, como sabemos, é tão assustador quanto sua realidade, fazendo com que críticos contemporâneos como João César de Castro Rocha situem a esta escritora como “uma das mais destacadas precursoras” de um novo modelo de relato sobre o Brasil: “a dialética da marginalidade” (ROCHA, 2006, p. 29). Como oposição à “dialética da malandragem” de Candido, Rocha propõe esta categoria como a representação de uma forma árida de relacionamento entre as camadas dominantes e excluídas. Onde antes poderíamos encontrar a “cordialidade” definida por Sérgio Buarque de Hollanda, ou a ambivalência do “malandro” explorada por Roberto Da Matta, observava-se agora uma ênfase na violência e na criminalidade, em que as camadas sociais são enfrentadas sem possibilidade real de intercâmbio cultural. Com a caracterização desta relação faz-se difícil pensarmos realmente em uma dialética, já que o contato entre diferentes grupos sociais só chega a ser concebido como violência mútua. Porém, esta ênfase na crueldade e no crime, que pode ser observada em autores como André du Rap, Paulo Lins, ou Ferréz (autores que

BOITATÁ, Londrina, n. 14, p. 127-143, ago-dez 2012.

Rocha coloca como prolongadores do "realismo feroz" de Rubem Fonseca), não será necessariamente um traço definitivo da Literatura Marginal em seu conjunto, se consideramos como tal a produção literária realizada nas periferias brasileiras. Este destaque da heterogeneidade da cultura periférica já vinha sido descrito no fundamental livro de Érica Peçanha do Nascimento, ao advertir o risco da atenção acadêmica focar exclusivamente a produção de Ferréz para emitir considerações do conjunto da produção (NASCIMENTO, 2009, p. 325). A diversidade viva da produção periférica é precisamente o argumento que Allan da Rosa ressaltava em entrevista concedida à revista *Darandina* (2010), titulada *O Parábélum e o passarinho*, em referência à passagem onde o escritor comenta:

Eu percebo que tem pessoas que estão a fim de escrever um texto para levantar a rapaziada e lembrar que existiu o cangaço. E que quer que o livro seja uma parábélum mirada na testa do volante. E o outro que já quer perguntar “E se o passarinho não tivesse asas, e se o passarinho tivesse escamas?” Ele não está afim de trazer o cangaço. Ele está afim de trazer o impossível. (...) Acho que a princípio o movimento falava mais da parábélum e hoje está percebendo que é importante falar dos passarinhos. Natural. A espiral vai crescendo e a gente pode desconfiar das parábélum que a gente mesmo confeccionou, sabe? (DA ROSA, 2010, s/n)

Assim, a obra de Allan da Rosa, pode ser considerada como uma mostra da diversidade da atual Literatura Marginal. Esta singularidade foi minuciosamente apreciada no trabalho de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2011), que elaborará uma comparação entre o trabalho deste autor, e outros do mesmo movimento como Ferréz e Alessandro Buzo. A leitura comparativa de Patrocínio destacará o delicado tratamento de Allan da Rosa do “interstício entre o saber letrado e o conhecimento popular, criando uma espécie de fissura entre dois pólos quase antagônicos” (PATROCÍNIO, 2011, p.68). Concordando com esta apreciação, que situará a aquisição da capacidade letrada como o tema central de *Da Cabula* (2008), na nossa leitura insistiremos na representação das tensões e ambivalências implícitas neste processo, onde o movimento para a cultura canônica poderia implicar num desrespeito, ou renúncia forçada, às singularidades da própria identidade social. Neste mesmo sentido que parafraseamos a expressão de Pierre Bourdieu (1992) no título do nosso artigo: Bourdieu indagava “o que *falar* quer dizer”, ao apresentar a fala como um “ritual de instituição” onde a efetividade política do discurso dependia da sua adequação com a autoridade atribuída ao seu locutor. Neste artigo, tratamos de ir mais longe, e perguntar-nos “o que *escrever* quer dizer”, explorando a natureza material do discurso (escrito) e sua relevância para a construção de representações literárias de/nos espaços de exclusão.

### “Cabular”: a ambivalência na apropriação da escrita

Allan da Rosa: alfabetizador de adultos e estudante, professor de capoeira, editor da *Edições Toró* (editora cuja especialidade paradoxal são “livros pra quem não sabe ler”<sup>3</sup>), escritor de contos, dramas e poesia... é assim que o escritor de *Da Cabula* pode ser identificado, como um autor consciente do corpo coletivo de atores, e que faz transcender as páginas do lido e andar sobre as pontes<sup>4</sup> construídas com suas obras no encontro com o leitor.

Da Cabula é o sobrenome de dona Filomena, a Filó como é chamada entre um cigarro e outro por Raimunda, sua amiga, que também é camelô. Filomena da Cabula é uma personagem que poderia ser qualquer brasileira de qualquer canto do país, e que é construído com maestria no decorrer de uma peça em ato único, contendo treze cenas que mais parecem ilustrações em alto tom e cores fortes, e se distanciam do azul do mar, este tão ambicionado e presente em seus devaneios.

Dona de casa, ex-empregada doméstica de uma família abastada, aluna em processo de alfabetização, negra e camelô paulista. Filomena da Cabula é a heroína de um drama a ser representado nos palcos, que há muito já o é no real cotidiano de muitas mulheres. Um drama que relata o sofrido diário em uma sequência de cenas verossímeis, que são combinadas de forma brilhante com a introdução do elemento fantástico presente no personagem-entidade “Flores Vermelhas”. Esta nuvem de flores, de regresso entre uma cena e outra, revela oralmente ao leitor os anseios da protagonista, representados por devaneios manuscritos pela mesma.

Dentre as cenas verossímeis que trazem o leitor para um mergulho no espaço de exclusão vivenciado por Filomena, a primeira cena é um escracho de realidade, um resgate histórico em um diálogo curtíssimo e impactante:

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

<sup>3</sup> Segundo explica Patrocínio (2011, p. 61), analisando a apresentação de Edições Toró. Sobre as Edições Toró.

<sup>4</sup> “(...) porque estamos fazendo a nossa ponte entre a oralidade e a escrita, da nossa ancestralidade para o nosso tempo.” (DA ROSA, 2012, s/n)

pálpebras do cabra, faca afiadinha, não mandou ninguém, não: foi e fez... Ué, não queria ver a luz? Então, ficou arregalado noite e dia (ROSA, 2008, p. 22)

Nesta cena há a demissão voluntária da mesma como empregada doméstica em uma casa "de família" onde o patrão de Filomena zomba dela. Numa cena de grande tensão pela agressividade preconceituosa, o patrão relata em alta voz a passagem que remete aos tempos de escravidão, ao encontro da realidade de um quarto de empregada que não consegue ler um anúncio no jornal. Já o zombar carregado de ironia vai de encontro a uma vontade dramática que permeia toda obra, a vontade de alfabetização, vontade de reconhecimento pelo domínio dos signos da cultura escrita. Desta forma, a saída da casa do patrão aparece como uma fuga da "casa grande", como uma busca por liberdade que a mesma Filomena, em uma de suas muitas reflexões, reconhece após relembrar a lição que a professora passara.

A obra em questão vai além de uma linguagem que beira a oralidade e coloquialidade, com um aspecto descritivo documental. Este cresce no lirismo que transborda feito mar, imagem central, que aparece e reaparece ao encarar o duro cotidiano de seu trabalho, o sono, o cansaço, a desmotivação, as injustiças que atravessam seu caminho (como quando encontra um menino morto na cena oito), e um passado triste que vem à tona em conversas cotidianas e memórias passadas porém presentes de sua filha Pauline, seu neto morto, sua mãe e seu ex-marido.

O sobrenome Da Cabula dá margem para duas interpretações, a primeira remete a "cabular" que utilizado coloquialmente refere-se a "matar aula", não frequentar a escola, e que vai ao encontro das dificuldades de Filomena em não conseguir ir às aulas e acabar abandonando a classe, após "cabular" várias. Esta "cabula" torna-se dramática quando explicitado e reiterado o motivo de tal ação em várias cenas, em que ela justifica sua falta. A primeira (e mais reiterada) justificativa é por não conseguir ler o destino certo no ônibus devido ao desconhecimento dos códigos da cultura escrita: "Filomena: - Por favor, motorista, eu peguei a condução errada, pára pra eu descer." (DA ROSA, *idem*, p.38), e "Filomena:- Quantas faltas pode ter, hein? Que vergonha, não ir de novo... porque eu não sei pegar ônibus. Caramba!!!" (*idem*, p.53) ou quando devido a chuva e a um motorista imprudente, fica toda molhada "Filomena: -Vich. Bainha e meia tudo encharcada. Ô meu Deus, de manhã, só de raiva, vem aquela vontade porreta e teimosa, certeza de ser feliz. (...) Ir pra escola assim é pedir pra pegar uma pneumonia." (*idem*, p.49).

Podemos constatar a angústia e a vergonha que a protagonista tem em desconhecer as normas de escrita, o que interfere ao ponto da mesma desistir da escola no decorrer do drama.

Outro aspecto importante a ser evidenciado é a linguagem usada pela protagonista e a pontuação das orações. Não há um literal registro das falas, mas uma articulação minuciosa entre o aspecto semiótico (gráfico), representado pelos manuscritos (cenas cinco, sete, dez e doze) de Filomena e realizados em devaneios onde Flores Vermelhas faz-se presente como voz. Tais manuscritos são muitas vezes encenados ou tem partes projetadas no palco, compondo o cenário. Além disso, os mesmos também são contrapostos através das rubricas, ao manuscrito presente na cena onze, quando se evidencia a diferença especialmente visual entre ambos. O manuscrito da cena onze possui uma grafia totalmente em desacordo com as normas ortográficas e sintáticas, e demonstra a insegurança e a falta de intimidade com o lápis e o caderno. Apontado nas próprias rubricas da obra<sup>5</sup>, os outros manuscritos grafados em concordância com a norma culta são identificados como "lindos".

De acordo com a palavra que no texto dramático é geradora da ação, consideraremos aqui o âmbito próprio dos diálogos e a importância imprescindível das rubricas ou indicações cênicas para melhor compreensão e significação da obra dramática. A obra, enquanto portadora de uma materialidade textual, que além de propor uma representação da realidade enquanto representação cênica, no momento da leitura possibilita ao leitor uma construção mental do cenário, da cena virtual, do tom de voz, de aspectos primordiais para construção dos personagens, do tempo e do local da ação.

Em *Da Cabula*, este aspecto potencial e paradoxal da palavra, devido a não completude total da mesma em uma obra dramática, não deve abolir o significado da rubrica. Nesta obra, podemos constatar a importância crucial da rubrica e da valorização da língua oral como elemento cênico: primeiramente pela marcação de reticências e exclamações abundantes<sup>6</sup>, que visualmente são importantes para o leitor, em referência à modulação da fala dos personagens.

A rubrica, em geral, só existe enquanto literatura: a forma literária é sua condição de existência. Por outro lado, não é exatamente verdadeiro que esta forma literária expresse, necessariamente, uma ficção ou história, à qual os operadores da rubrica teriam que se

<sup>5</sup> “(Contrariada, encara a cartilha. Começa a lutar contra o sono, A cabeça cai pros lados, boceja, Até que ela pára de olhos fechados e a mão começa a funcionar, leve, com o lápis pelo caderno. A luz se apaga nesse canto d palco onde ela está. Ouve-se apenas o som da pressão cozinhando o feijão, que também silencia enquanto vai descendo e se desenrolando, como um papiro, uma grande folha de caderno com letras lindas de mão...)” (DA ROSA, 2008, p.53)

<sup>6</sup> Semioticamente há uma diferença entre um ponto de exclamação e três pontos, que enfatizam e relegam uma atenção especial do leitor: “Filomena: -Quantas faltas pode ter, hein? Que vergonha, não ir de novo... porque eu não sei pegar ônibus. Caramba!!!” (DA ROSA, 2008, p.53); “Filomena: -Peste!!! Feijão queimou!!! Desgraça.” (*idem*, p.57); “Raimunda: -Até que enfim, hein, Filomena Da Cabula?!?!” (*idem*, p.85).

remeter para garantir uma interpretação consistente dos referentes apresentados. Além da ficção, a quem inegavelmente servem e muitas vezes se submetem, as rubricas referem-se ainda a uma outra dimensão, não literária, que é a da materialidade e do corpo tridimensional do cênico. (RAMOS, 2011, p.11). Em *Da Cabula*, a rubrica merece atenção especial por sua precisão e relevância no que se refere à construção dos personagens e principalmente a marcação temporal e espacial. Tradicionalmente, “O espaço e o tempo são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre 'aqui e agora' (espaço e tempo da representação) para falar, geralmente, de um 'alhures, outrora' (espaço e tempo da ficção)” (RAMOS, 2011, p. 15). No encontro com as rubricas, ao projetar sua leitura em imagens virtuais, o leitor realiza um diálogo aberto com o texto. Como em um tempo de ritual, o tempo presente da ação contém a complexidade de ser, virtualmente, um esboço da representação em um mesmo momento (também presente). Esta afirmação, discutida exaustivamente entre estudiosos do texto dramático, possui sentido em *Da Cabula*, relegando a um segundo plano a distância tão incisiva do "aqui agora" com o "alhures", "outrora". Como exemplo, podemos citar uma das rubricas que indicam a rua da casa de Filomena:

Rua da casa de Filomena. Postes e fios elétricos repletos de pipas e suas rabiolas. Rapaziada com chaves de fenda mexe em motos e automóvel, testando barulhos mais e mais potentes. Um boteco com um pagode malemolente e gente batendo dominó. Moças sapateando, bebendo cerveja e ligadas nos moços das motos. Um homem passa com buzina de mão e cesto anunciando cocadas, sem ganhar atenção. Passa uma patrulha militar, lerda, encarando a todos, bem devagar. (DA ROSA, 2008, p.51)

Uma ênfase no aspecto oral da linguagem pode ser constatada em construções que fogem à norma escrita padrão (“Rapaziada com chaves de fenda mexe em motos”) e em palavras que fazem parte de uma fala popular, que representem de alguma forma a oralidade (como na expressão “nos moços das motos”). Outra rubrica que situa espacial e temporalmente o leitor e contém exemplos de oralidade, pode se ler no que segue:

(Mais um tempo de burburinho no Largo da Dativosa até que chega o fim do dia. Barraqueiros começam a *descer suas lonas*, encaixotar seus produtos, acorrentar suas tendas vedadas. Filomena escova os cabelos, *prende grampos, se confere num espelinho*, preparando sua retirada do serviço) (DA ROSA, 2008, p.35. *Itálica nossa*).

Além da atenção especial às rubricas, a oralidade presente em diálogos no decorrer da obra também merece nossa atenção, pois, mais uma vez reafirmamos o aspecto semiótico da obra, que não pode ser desconsiderado, sobretudo pela mesma versar sobre a própria escrita e



sua importância. A relevância de uma linguagem que beira o coloquial e por vezes o inculto, e assim afirma a aproximação entre obra e vida do autor, que conhece de perto a realidade representada, faz-se presente em trechos como os seguintes:

“Moça:- (...) Se a gente fechar negócio junto com a casa, dá pra fazer um desconto legar *prucê*.” (DA ROSA, 2008, p.29); “Filomena: -Ta bom, fia. Vamo sim. Tá certo o dinheiro?” (*idem*, p.29); “Filomena: - (Saindo de cena).Raimunda, *prestensão*: *podeixar* minha banca aí, ninguém vai perturbar não.” (*idem*, p.85); “Filomena: - *Que que cê* tem vontade de ser, Raimunda, *pô!* Se você pudesse.” (*idem*, p.61).

Uma segunda forma de interpretação latente no nome *Da Cabula* diz respeito ao universo da religiosidade afro-brasileira. A importância destes elementos, como afirmação de identidade, já foi mencionada por Patrocínio no estudo anteriormente citado sobre a obra de Allan da Rosa, em que se afirma tanto a importância do texto lido quanto da teatralidade do mesmo. Patrocínio (2011, p. 64-65) faz referência ao livro de Nei Lopes, *Kitabu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*, para achar uma definição de *Cabula* como uma confraria devotada à invocação de almas por meio do transe. Na comunicação entre Filomena e a entidade Flores Vermelhas, veríamos este tipo de ritual, mas não no síncope e no transe, senão no desfalecimento, no sono. Finalmente, Patrocínio ainda menciona a encadernação original da primeira edição de *Da Cabula*, que incorporava uma pedra de búzios na capa.

Relendo a obra, encontramos a primeira menção direta a um passado colonial imbricado ao presente logo na primeira cena. A situação de analfabetismo em que se encontra Filomena da Cabula é apontada com o já referido trecho em que o seu patrão (ironicamente financiador de pesquisas na sociedade africana) faz chacota de sua vontade de aprender a ler, através do contar de um "causo" no mínimo racista.

Outras menções afrodescendentes são aludidas em muitos trechos da obra, quando insistentemente repete-se o ato de Filomena da Cabula escovar os cabelos de maneira agressiva<sup>7</sup>, possivelmente por não gostar do mesmo, por não se sentir bem. Poderíamos entender este ato como uma espécie de autonegação de sua identidade afrodescendente. Pertinente aqui é a menção da fala de Filomena, em que a mesma começa a fazer uma trança em si, mas logo desiste afirmando: “Filomena: - Afe Maria, cabelo ruim, de macumbeiro” (DA ROSA, 2008, p.52) e quando, na mesma cena, ela relembra quando o cabelo liso fora

<sup>7</sup> “(...) escova, escova e escova o cabelo, com fúria, se mirando num espelinho.” (DA ROSA, 2008, p.23); “(Começa a enrolar birotos no seu cabelo, brinca com as formas possíveis, trança. Logo pára, refutando drástica)” (*idem*, p.52); “(Escova freneticamente os cabelos, Com raiva, Escorre a mão pelos esticados.)” (*idem*, p.52); “(Dentro de casa, Filomena escova o cabelo com fúria.” (*idem*, p.65); “(Escova o cabelo com muita energia, percebe que lhe saem chumaços de fios. Entorna alisante na cabeça)” (*idem*, p.71); “(Despeja alisante no cabelo, se nota no espelinho.)” (*idem*, p.80).

motivo de elogios pela professora: “Filomena: - E o dia em que eu cheguei na escola com a chapinha novinha, feita na hora?... A professora elogiando, chegou a dar pulinhos, falava pra mim assim: “Está lindíssima hein, Dona Filomena!!!Arranjou um partidão?”(idem, p.52).

Somam-se a estes elementos, outros registros da origem de Filomena. Na quarta cena do drama, Filomena reflete sobre uma aula em que a professora dita sobre as negras forras, negras que compravam com seu próprio dinheiro a liberdade, como ela estava buscando: “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...” (idem, p.35).

Por fim, após este rápido cotejo de elementos relativos à identidade de Filomena no que diz respeito a sua ancestralidade afrodescendente, podemos pontuar um último elemento, a presença do personagem-Entidade *Flores Vermelhas*. Assim, esta outra conceituação da Cabula pode ser constatada, aproximando-se à definição de Osvaldo Martins de Oliveira (2010) para *Cabula*:

um ritual religioso de matriz banto advindo sobretudo de Angola, que no Sapê do Norte se tornou híbrido com as práticas religiosas do catolicismo popular e foi constituído pelas denominadas Mesas de Santo, como as mesas de Santa Maria, Santa Bárbara e Cosme e Damião. (OLIVEIRA, 2010, p. 64)

Esta conceituação vem ao encontro da informação antes mencionada no artigo de Patrocínio (2011), onde o estudioso afirma que Filomena participa desta confraria, realiza os rituais em que a entidade manifesta é "Flores Vermelhas". Esta entidade estabeleceria a ligação entre o mundo real e o espiritual no momento da exaustão e o sono, que se relacionariam com o síncope e o transe. Tal leitura se faz válida ao analisarmos outras referências dentro da obra como, por exemplo, o uso de cantos, de danças, da menção, em seus devaneios, de uma forma de cosmogonia diferenciada dos padrões do catolicismo, o uso da bata africana, do campo lexical referente a rituais africanos (ebó, atabaques, agogô, axé, etc.).

Com a possibilidade destas duas leituras, reconhecemos a importância da polissemia do termo e da importância de dar ao leitor (tanto quanto ao espectador) o poder de escolha e construção de sentido(s) de uma obra. Ambas as leituras constroem a personagem de forma que a escrita, o processo de aquisição da escrita, seja *leitmotiv* da obra. O letramento ocuparia, portanto, um sentido utilitarista quando necessário para pegar o ônibus ou procurar um

anuncio no jornal, mas também se revela importante em uma dimensão simbólica, para ler uma poesia<sup>8</sup> ou ir ao cinema:

Se tivesse cinema, eu ia pra comemorar, mas melhor que nem tem, aí eu nem gasto o dinheiro... 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. Perguntando se eu não sei ler, não... (DA ROSA, 2008, p.30).

Tais vontades são fundamentais para Filomena da Cabula, e portadoras de um desejo tão genuíno que se reflete nas "escritas" oralizadas por Flores Vermelhas e nas várias reflexões de Filomena em torno da possibilidade de uma efetiva cidadania com a aquisição dos signos do mundo letrado, onde a humilhação pelas regras não a perturbe mais.

### **A escrita marginal como ritual de instituição (não autorizado)**

Após esta leitura polissêmica do termo Cabula na obra de Allan da Rosa, tentaremos ampliar a abrangência do duplo sentido da apropriação da escrita, retomando a discussão sociológica de Bourdieu que comentávamos ao princípio: o que escrever quer dizer. Para contextualizar a história de Filomena da Cabula no cenário social brasileiro, deveríamos pensar de novo na lógica da Literatura Marginal como um “assalto ao poder da escrita” (VILLARRAGA, 2004), por meio do qual, sujeitos subalternos tradicionalmente excluídos do universo da cultura canônica se apropriam destes recursos. No ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*, Candido (1987, pp. 140-162) situa as grandes taxas de analfabetismo como *fato central* da formação do campo literário brasileiro, ao fazer com que os escritores desconsiderem os leitores nacionais e orientem a produção para um público restrito situado nas metrópoles europeias. Posteriormente, a formação de uma possível *literatura popular* se dará no interstício tenso entre a tradição oral e as indústrias culturais, entre o cordel e a novela de televisão. Conformer-se-ia um campo literário totalmente diferente do apresentado por Bourdieu (1996) para a *fase heróica* do campo literário francês, onde aos finais do XIX o mesmo alcançara a sua máxima autonomia. Seria preciso, portanto, pensar em um modelo de “práticas de apropriação”, segundo as formulações de Roger Chartier (2003). Este estudioso, apoiando-se no trabalho de Jean-Claude Passeron, adverte os erros em que incorrem normalmente os estudos culturais ao tratar das *culturas populares*, entre uma visão *populista*, que consideraria as mesmas como sistemas autônomos e independentes; e uma visão *miserabilista*, onde a cultura popular só é definida pelas suas carências e pela sua posição

<sup>8</sup> “Filomena: - Morro de vontade de recitar poesia nas festas, sem gaguejar” (DA ROSA, 2008, p.73).

subordinada perante a *cultura legítima*. Frente a estes erros, Chartier pensará não tanto nos produtos, mas nas *práticas*, focando especialmente as *práticas de apropriação*. O popular, assim, antes que um *corpus* de produções, “qualifica um modo de relação, uma maneira de utilizar os objetos e as normas que circulam em toda a sociedade, mas que são recebidos, compreendidos, manipulados de diversas formas” (2003, p.152). Estas apropriações híbridas e heterogêneas do literário (que, em palavras de Michel de Certeau, alternariam as *estratégias* calculadas e as *táticas* improvisadas), estão presentes nas relações de produção da Literatura Marginal. É por isso que a sua leitura contextualizada nos obrigaria a pensar a

forma concreta como a tecnologia da palavra escrita é incorporada por sujeitos que, por estarem inscritos em sua grande maioria nas margens do mundo social, (...) mantêm fortes ligações com os registros da oralidade e os objetos da cultura imagética” (VILLARRAGA, 2004, p. 49).

Porém, a relevância e perversidade desta exclusão só poderão ser dimensionadas se pensarmos no poder performativo das categorias dicotômicas que estruturam a ordem social, fortemente ligada aos conceitos centrais da modernidade (por exemplo, doutor/analfabeto). Este será o argumento central em uma interessante releitura do dilema brasileiro, *A modernização seletiva*, onde os padrões de exclusão se relacionam à “continuidade e permanência secular da *relação sadomasoquista* do escravismo muçulmano sob outras formas históricas e sociais” (SOUZA, 2000, p. 259). No concreto modelo escravocrata que Souza percebe a partir de uma leitura atenta e pessoal da obra de Gilberto Freyre, a relação afetiva entre dominantes e dominados gerará esta viscosidade psicossocial nas relações de poder, já que será “o subordinado que adere aos *valores do pai* (impessoal, do capitalismo) quem receberá vantagens e favores” (*idem*, p.266). Portanto, pensando no esquema de dominação cultural onde, desde os primórdios da modernização brasileira, a legitimidade é violentamente monopolizada pelas camadas dominantes, será preciso pensar nos mecanismos de empoderamento através da cultura, com especial atenção nas suas *ambivalências*. Paradoxalmente, poderia parecer que todo letramento implicaria automaticamente uma trajetória ascendente do sujeito subalterno e, simultaneamente, uma submissão às culturas dominantes. Como resolver este duplo nó, onde a exclusão dos recursos culturais universalistas, só pode resolver-se pela negação de sim?

A única fuga possível deste paradoxo pareceria vislumbrar-se nas teorias do hibridismo (Canclini, 2008), ponto para o qual parece apontar Patrocínio na sua leitura de *Da Cabula*, onde “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). Porém, esta formulação do hibridismo não está livre de problemas, como apontava Cornejo Polar (1996) ao assinalar as situações de “heterogeneidades não dialéticas”, onde a oscilação entre mundos separados é marcada por tensões por vezes, insuportáveis. Voltando os olhos de novo para a sociologia, Bourdieu (autor de grande influência para Jessé Souza) parece negar para os dominados a possibilidade de uma reapropriação. As únicas vezes que se menciona uma possível flexibilização do *habitus* na oscilação cultural, esta aparece como um privilegio unicamente aristocrata (em uma premeditada *condescendência* com as rígidas exigências do seu *habitus*), quando burgueses e intelectuais “podem se dar o luxo de se valer de formas beirando a incorreção e a displicência, formas absolutamente vedadas aos pequeno-burgueses condenados à hipercorreção” (BOURDIEU, 1992, p.104). Este argumento bourdiesiano, que da mesma forma que Souza, parece ver uma impossibilidade da reapropriação dos recursos da modernidade sem uma paralela submissão à cultura dominante, será foco de duras críticas, como analisará com todos os detalhes o estudo de Charlotte Nordmann sobre a obra do sociólogo. Bernard Lahire, por exemplo, propõe a abertura múltipla do conceito de *habitus* em *O Homem Plural*, (2010, p. 80), com um argumento que, sob nosso ponto de vista, lembraria bastante às teorias do hibridismo de Canclini. Dentre estas críticas, também devemos lembrar ao já mencionado Passeron, que denuncia a perspectiva *miserabilista* das práticas populares pela qual “se faz impossível pensar o valor das práticas, culturais ou políticas particularmente, próprias dos dominados, nem as suas reapropriações dos valores dominantes”<sup>9</sup> (*idem*, p. 87). Outra dimensão teria a crítica realizada por Jacques Rancière (2010), cujas teorias estético-políticas requeririam um desenvolvimento mais complexo, do que prescindiremos neste artigo (*idem*, p.115-135 e p. 179-191). Sem pretender agora uma maior aproximação à obra deste filósofo, nos limitaremos a anotar como seria interessante para a temática deste artigo, por exemplo, a particular leitura rancierana do “efeito de realidade” proposto por Barthes. Onde o crítico estruturalista veria só informação supérflua, destinada a incrementar a verossimilhança da representação, Rancière observa uma abertura democrática, no tratamento literário de temas e espaços considerados irrelevantes até o momento.

Como vínhamos argumentando, relendo as noções de “fala autorizada” e “ritos de instituição” colocados por Bourdieu (1992), pareceria que nesta teorização, toda potência política do discurso emergiria unicamente do seu articulador, como expressa ao sentenciar:

---

<sup>9</sup> No original: “Se vuelve imposible pensar el valor de las prácticas, culturales o políticas particularmente, propias de los dominados, ni sus reapropiaciones de los valores dominantes” (NORDMANN, 2010, p. 87).

As condições a serem preenchidas para que um enunciado performativo tenha êxito se reduzem à adequação do locutor (ou melhor, da sua função social) e do discurso que ele pronuncia. Um enunciado performativo está *condenado ao fracasso* quando pronunciado por alguém que não disponha do “poder” de pronunciá-lo ou, de maneira mais geral, todas as vezes que “pessoas ou circunstâncias particulares” não sejam “as mais indicadas para que se possa invocar o procedimento em questão”, em suma, *sempre que o locutor não tem autoridade para emitir as palavras que enuncia*. (BOURDIEU, 1992, p.89 - Itálica nossa)

Desta forma, a fala (ou a escrita) jamais poderia significar um empoderamento dos agentes subalternos, já que para ser reconhecida no seu valor performativo, a fala deveria previamente ter-se submetido aos padrões normativos.

O que parece apontar o autor de *Da Cabula* é a possibilidade de um empoderamento afirmativo através da palavra (escrita). Este trabalho se realizaria mediante uma resignificação positivadora de categorias estigmatizadas, como "periférico", "negro", ou "marginal". Este processo já é esboçado por Érica Nascimento ao observar como a palavra "marginal" passou a funcionar como uma “marca” na poesia setentista, e posteriormente gera um novo esforço de significação peculiar na “atual geração da Literatura Marginal” (NASCIMENTO, 2009, p. 34-49). Também Nei Lopes, prologuista do livro *Da Cabula*, indica esta ideia quando entronca a peça na tradição do Teatro Experimental do Negro (TEN), e em respeito às categorias literárias “periféricas”, afirma que “o rótulo, quando necessário, deve ser usado, sim, mas como estratégia de afirmação da diferença, sem se constituir num grilhão” (LOPES; em ROSA, 2008, p.13).

Esta utilização da palavra como "ritual de instituição", pelo qual se modificam as categorias consensuais, transformam os significados associados aos grupos sociais, e se impugnam as distribuições de capacidades implícitas na ordem social, aparece associada em *Da Cabula* à prática da escrita. Com a esforçada tentativa de segurar a caneta lutando contra o sono e o cansaço, a Entidade Flores Vermelhas (que, como comentado, teria um simbolismo peculiar considerando a religiosidade afrobrasileira) aparece como um disruptor da ordem e poder afirmativo. É preciso então questionar Bourdieu, quando diz que:

A eficácia simbólica das palavras se exerce *apenas* na medida em que a pessoa-alvo reconhece quem a exerce como podendo exercê-la de direito, ou então, o que dá no mesmo, quando se esquece de si mesma ou se ignora, sujeitando-se a tal eficácia, como se estivesse contribuindo para fundá-la por conta do reconhecimento que lhe concede. Tal eficácia repousa completamente na crença que constitui o fundamento do ministério, esta ficção social, e que é muito mais

profunda do que as crenças e os mistérios professados e garantidos pelo ministério. (BOURDIEU, 1992, p. 95)

Considerando a noção do “assalto ao poder da escrita”, parece-nos que este se constitui como um ritual de instituição eficaz, porém, não autorizado. Ao utilizar esta expressão, não estamos esquecendo as formulações de Bourdieu sobre “a fala autorizada”, mas pretendemos abrir o foco que permitiria pensar como agentes “sem autoridade”, são capazes de agir “contra a autoridade”, impugnando uma ordem social que parecia excluir as camadas subalternas da capacidade da escrita literária. Neste sentido, achamos interessante voltar a referir-nos ao artigo de Fernando Villarraga Eslava (2004), cuja primeira intuição para uma apreciação crítica da dimensão do fenômeno da Literatura Marginal, será a revisão sistemática das (quase homogeneamente negativas) recepções do movimento na crítica acadêmica. A fascinação perante o poder performativo da palavra para a redistribuição da partição social das capacidades – quando escrita, manuscrita, ou fixada nas páginas de um livro impresso – poderia ser apreciada quando um narrador da tradição oral vê publicada a sua obra. Teríamos um exemplo deste processo nas atividades da “poética da intervenção” levadas a cabo com os narradores do bairro da Restinga, Porto Alegre (RS), segundo constatarem Tettamanzy e Ewald, ao registrar a fala da vizinha Dona Ieda: “Fiquei sabendo [que] dois poetas [Jandira Brito e Alex Pacheco] estariam lançando os livros. Eu fiquei contente, eu não sabia... A autora mesmo, aqui, eu já passei por ela na rua e nem sabia, né!?, que tínhamos uma poetisa.” (2011, p.165). Ou, para concluir de novo com a peça que motivou este trabalho, no épico final de Filomena da Cabula.

Esta, no seu ato de apropriação da escrita, toma a caneta e o caderno para realizar afirmação (escrita) do seu próprio nome, em uma declaração que aparece em caligrafia manuscrita nas páginas finais do livro. O texto manuscrito é projetado no cenário e lido pela entidade Flores Vermelhas, enquanto Filomena aparece junto ao mar vestida com a indumentária africana. A escrita, realizada contra as condições que lhe privariam da mesma, afirma assim todas as marcas de identidade nas que se define a locutora, com a força da primeira pessoa:

Eu, Filomena da Cabula, vou preparando um ebó, lavrando com sabores e cantos, de cores, a terra porosa. Prestando reverência. Quanto do mar escoou por estas raízes? Quanto de suplício e flagelo na casca dessas árvores? Quanto do balanço benzeiro das ondas no nervo dessa terra? Quanto da dança, pólen da primavera, calor do inverno, nessa terra robusta que oferece colo pros nossos mortos? Quanto do sal do oceano alimentando o ciclo destes frutos doces e

desses temperos? (DA ROSA, 2008, p. 81. Original em caligrafia manuscrita).

### Referências

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno; OLIVEIRA Osvaldo Martins de. **Caderno de debates Nova Cartografia Social: Territórios quilombolas e conflitos** – Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia / UEA Edições, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. O que falar quer dizer. Trad. Sérgio Miceli et alii. Introdução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo, EDUSP. 2008.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias) In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8. São Paulo: USP, 1970.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido – cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 2003.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. In: **Revista Iberoamericana** Vol. LXII, nº 176 177. Pittsburgh: University of Pittsburgh, Julio-diciembre, 1996.

DA ROSA, Allan. *Da Cabula*. São Paulo, Editora Global, 2008.

\_\_\_\_\_. A parábela e o passarinho (Entrevista). In: **Revista eletrônica Darandina**. Volume 3 – Número 2. Juiz de Fóra: UFJF, Dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/07/Entrevista-Allan-da-Rosa.pdf> Acessado em ago de 2012.

\_\_\_\_\_. A palavra que está fervendo. Entrevista concedida ao blog Política Cultural das Ruas. Disponível em <http://revistaraiz.uol.com.br/politicas/cooperifa.html>. Acessado em Jul de 2012.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (org.) **Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

NASCIMENTO, Érica Peçanha, **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.



NORDMANN, Charlotte. **Bourdieu/Rancière: La política entre sociología y filosofía.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

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

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, no 24. Brasília: UnB, julho-dezembro de 2004.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”. Tradução: Marcus De Martini e Lawrence Flores Pereira. In: **Revista Letras**, n°. 32. Santa Maria: PPGL–UFSM, Janeiro / Junho de 2006.

RAMOS, Luiz Fernando Ramos. **A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena.** Revista *Sala Preta*, n.1. São Paulo: USP, 2011, v. 1.

RANCIERE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução: Carolina Santos. In: **Novos estudos**, n. 86. São Paulo: CEBRAP, 2010.

SOUZA, Jessé. **A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro.** Brasília: UnB, 2000.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato e EWALD, Felipe Grune. Vozes da periferia: expressões culturais da Restinga. In: **Ipotesi**, v.15, n.2. Juiz de Fora: UFJF, jul./dez. 2011.

VILLARRAGA Eslava, Fernando. Literatura Marginal: o assalto ao poder da escrita. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 24. Brasília: UnB, Julho-Dezembro de 2004.

[Recebido: 25.ago.12 - Aceito: 15.out.12]