

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**LUCAS DA SILVA ARIAS**

**HÁ DE SER LER AS FRESTAS PARA SENTIR O ENCANTE: UMA LEITURA DE  
ATOTÔ, DE JOSÉ FALERO**

**Jaguarão  
2025**

**LUCAS DA SILVA ARIAS**

**HÁ DE SER LER AS FRESTAS PARA SENTIR O ENCANTE: UMA LEITURA DE  
ATOTÔ, DE JOSÉ FALERO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português, Espanhol e suas Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciatura em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Geice Peres Nunes

**Jaguarão  
2025**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do  
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

d696h da Silva Arias, Lucas  
HÁ DE SER LER AS FRESTAS PARA SENTIR O ENCANTE: UMA LEITURA  
DE ATOTÔ, DE JOSÉ FALERO / Lucas da Silva Arias.  
46 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade  
Federal do Pampa, LETRAS PORTUGUÊS/ESPAÑHOL E RESPECTIVAS  
LITERATURAS, 2025.

"Orientação: Geice Peres Nunes".

1. Atotô. 2. Literatura Periférica. 3. Epistemologia das  
macumbas. 4. Mediação. I. Título.

**LUCAS DA SILVA ARIAS**

**HÁ DE SER LER AS FRESTAS PARA SENTIR O ENCANTE: UMA LEITURA DE  
ATOTÔ, DE JOSÉ FALERO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português, Espanhol e suas Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciatura em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Geice Peres Nunes

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 20 de agosto de 2025.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Geice Peres Nunes  
Orientadora  
(UNIPAMPA - Jaguarão)

Prof. Dra. Marcela Wanglon Richter  
(UNIPAMPA - Jaguarão)

Prof. Dr. Denis Moura de Quadros

(UNIPAMPA - Bagé)



Assinado eletronicamente por **GEICE PERES NUNES, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 21/08/2025, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **DENIS MOURA DE QUADROS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 21/08/2025, às 10:26, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **MARCELA WANGLON RICHTER, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 21/08/2025, às 16:33, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1813985** e o código CRC **41503B83**.

Unipampa – Campus Jaguarão

Rua Conselheiro Diana, nº 650 - Jaguarão/RS - CEP: 96300-000  
Telefones: (53) 3261-4269, (53) 3240-5450

Dedico este trabalho ao Pai Joaquim de Angola e a Mara Regina.

## **AGRADECIMENTO**

Às minhas famílias, de axé, de sangue e de rua. A Isis, a Dandara e a Lua.

Desde o povo das matas até o povo da rua.

Às minhas mães, Iemanjá, Gisele e Mariana.

Ao meu pai Xangô, Pai Rompe Mato, Pai Francisco, Amir e Luizinho.

À mãe Jurema e Pai Ogum

À família Takesan

Aos meus trios: Trio Martins nas figuras de Laura, Leo e Larissa, Trio de Axé: Mariana, Giovana e Diana, Trio de Ferro na Figura de Buzz, Nego Zé e Sementinha e ao inseparável Trio Lucas Matins, Kéven e Ingridzinha. Trio Sabrina, Junior e Pedro.

Ao Bonitão e a Taninha.

À Minha Amada Eduarda (me olha e diz pra mim) e toda família Leão - Kátia e Marcelo

Aos madrinhos e padrinhas: Selanira e Sebastião, Fernanda, Valdirene e Giovani.

À Associação Beneficente Recreativa Esportiva Carnavalesca Bloco do Batata e ao eterno presidente Seu Zé

Ao renascimento do meu irmão de composição Tiago Danguim.

Ao Falconi, Wacho13, Mafe

À Faroeste do Sul, ao Slam do Trago e ao Sarau da Jijoca.

À Pastel. À Sociedade dos beks.

À família Rosa DE Bagé, Negro Edison Jarrão, Dona Eloám Diego, Simone, Riti e principalmente aos meus irmãos Tiago e Rafael.

A todo corpo docente do Curso de Letras. Obrigado profa Giane por me lembrar que sou um artista e recolocar a arte junto da minha profissão.

À minha banca, professor Denis e professora Marcela – muito obrigado pela sensibilidade e carinho.

Um À mais que especial a minha orientadora desde muito tempo Geice Peres Nunes. Poderás sempre me lembrar da questão do tempo, diretora.

Guardo esse pedacinho final, ao guardião principal, ao amigo fiel das encruzilhadas, ouço daqui suas gaitadas Veludo.

“Cabeças não são degraus de escada,  
mas juntas fazem estrago a quem nos  
prejudica”

Somais1brasileiro

“O artista é a última linha da sociedade,  
quando ele desiste é porque não resta  
mais nada”

Sérgio Vaz

## RESUMO

Neste trabalho apresento uma análise do conto “Atotô” presente no livro *Vila Sapo* (2019) de José Falero, através da ótica da epistemologia das macumbas. Inicialmente, parto da discussão do conceito de mediação e os sujeitos que desempenham essa ação nas sociedades complexas. Na sequência, discuto o papel do escritor periférico como mediador através da arte que produz, terreno de encruzilhadas estéticas e antropológicas, que permitem os *cruzos* entre a literatura e outras artes, a ancestralidade, as questões sociais e políticas, entre outras. Neste conto, Falero é o mediador que, através do narrador-protagonista Nego Estavo, evidencia a leitura de mundo de um sujeito atingido pelas feridas tão presentes na vida dos sujeitos periféricos. Nesse estudo, atuo como *pesquisador cambono*, e relaciono a leitura a partir das teorias antropológicas de Gilberto Velho (2021), e decoloniais Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino (2018), entre outros, para fundamentar o debate sobre a matéria literária do conto “Atotô”. Portanto, através das leituras das *frestas* encontradas no texto me valho das teorias utilizadas para realizar a análise.

**Palavras-chave:** Atotô; Literatura Periférica; Mediação; Epistemologia das macumbas.

## RESUMEN

En este trabajo presento un análisis del cuento “Atotô” que forma parte en el libro Vila Sapo (2019) de José Falero, a través de la óptica de la “epistemología das macumbas”. Inicialmente, parto de la discusión del concepto de mediación y los sujetos que desarrollan esa acción en las sociedades complejas. En la secuencia, discuto el papel del escritor de la periferia como mediador a través de la arte en que produce, terreno de cruces estéticos y antropológicos, que permiten los “*cruzos*” entre la literatura y las otras artes, la ancestralidad, las cuestiones sociales y políticas, entre otras. En este cuento, Falero es el mediador que, a través del narrador-protagonista Nego Estavo, evidencia la lectura del mundo de un sujeto atingindo pelas feridas tan presentes en la vida de los sujetos periféricos. En esa investigación, actuó como “*pesquisador cambono*”, y relaciono la lectura partiendo de las teorías antropológicas de Gilberto Velho (2021), y decoloniales Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino (2018), entre otros, para fundamentar el debate sobre la matéria literária del cuento “Atotô”. Para tanto, a través de las lecturas de las “*frestas*” encontradas en el texto me valgo de las teorías utilizadas para realizar el análisis.

**Palabras clave:** Atotô; Literatura de los bordes; Mediación; “Epistemología das macumbas”.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>A MEDIAÇÃO E AS SOCIEDADES COMPLEXAS.....</b>	<b>14</b>
<b>3</b>	<b>O ESCRITOR PERIFÉRICO E SUAS MEDIAÇÕES.....</b>	<b>20</b>
<b>4</b>	<b>ATOTÔ: NEGO ESTAVO E SUA ANCESTRALIDADE.....</b>	<b>27</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>43</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Durante meu período enquanto graduando do curso superior de Letras Português, Espanhol e suas respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), tive o prazer de, através do Programa de Educação Tutorial (PET) Letras Jaguarão, desenvolver o projeto chamado “Seminários Abertos”. Este tinha por objetivo desenvolver uma pesquisa e apresentá-la ao público geral em forma de seminário para que, assim, o petiano ingressante tivesse contato próximo com os gêneros acadêmicos e pudesse, desde seu ingresso, desenvolver o interesse por pesquisar. Nesta ocasião, dei o primeiro passo ao que, anos depois, resultaria na produção deste trabalho de conclusão.

O seminário apresentado teve como título: “Literarua, rap e poesia: a periferia de Sérgio Vaz como centro artístico decolonial”., que pouco tempo depois, encontrou abrigo com a roupagem de artigo no livro *Trânsitos plurais na formação do PET Letras Jaguarão* (2023). A nova perspectiva levou o título de “O direito à literatura através da poesia periférica de Sérgio Vaz” (2023), em que teve como objetivo relacionar a obra de Vaz e a importância da poesia periférica às teorizações de Antonio Candido (2011).

Durante esses processos, entendi que a forma de lutar academicamente pelo acesso à literatura era socializando minhas leituras e *cruzando* conceitos teóricos a partir delas. Desta maneira proponho realizar este trabalho de conclusão de curso através da análise do conto “Atotô” presente no livro “Vila Sapo” (2019), do autor portoalegrense José Falero. Nessa escrita, procurarei me aprofundar nas experiências narradas pelo personagem-protagonista Nego Estavo, morador da Vila Sapo, identificando o poder existente nas *frestas* ao longo da obra, que se tornaram perceptíveis ao ler a obra a partir da ótica da epistemologia das macumbas (Simas, Rufino, 2018).

No primeiro capítulo me dedicarei a refletir sobre o conceito de mediação nas sociedades complexas, que Gilberto Velho (2011) define como um fenômeno sociocultural presente nas diferenças que constroem a vida social e que estão expressamente ligadas às relações de poder. Logo, o estudo da mediação e dos mediadores permite constatar como se dão as interações entre categorias e níveis sociais distintos de cultura através de trajetórias individuais.

Levando em consideração os conceitos de Gilberto Velho, me valho deles para, durante o segundo capítulo, refletir sobre o papel do escritor periférico enquanto mediador. Pretendo apontar algumas estratégias utilizadas durante o projeto de mediação, que busca democratizar o acesso a literatura e as artes no geral.

Por fim, trago para essa introdução a citação que foi a inspiração para o título deste trabalho: "há que se ler a poética para se entender a política, há que se ler o encanto para se entender a ciência" (Simas, Rufino, 2018, p.16). Essa premissa é a base da epistemologia das macumbas e será a base também para interpretação do conto presente no último capítulo desse trabalho de conclusão de curso.

## **2. A MEDIAÇÃO E AS SOCIEDADES COMPLEXAS**

Gilberto Velho antropólogo, pioneiro da antropologia urbana no Brasil, juntamente com Karina Kushnir, professora do Departamento de Antropologia Cultural, IFCS/UFRJ, organizaram o livro “Mediação, Cultura e Política” (2001). Na apresentação, Gilberto e Karina apontam para a mediação como um fenômeno sociocultural, presente nas diferenças que constroem a vida social. Justamente essas distinções, a partir da interação como um processo universal, possibilitam e produzem as trocas, a comunicação e o intercâmbio (2011, p.9).

Parafraseando os autores, as diferenças estão constantemente associadas às relações de poder e ao mundo da política no seu sentido mais amplo, logo o estudo da mediação e, mais estreitamente dos mediadores, permite constatar como se dão as interações entre categorias sociais e níveis distintos de cultura. Para tanto, Velho e Kushnir pontuam que o estudo de trajetórias individuais se tornou estratégico às finalidades do estudo da mediação, tendo em vista estarmos em um território interdisciplinar “onde as biografias são relevantes e potencialmente reveladoras em termos antropológicos” (Velho, Kushnir 2001, p.9).

Nesse sentido, “as decisões e escolhas individuais dão-se em um campo de possibilidades sociocultural, entremeadado de relações de poder” (Velho; Kushnir, 2001, p.10), existindo, então, política desde as relações do cotidiano que põem em pauta processos contínuos de negociação da realidade. Assim, as escolhas são feitas tendo como referência sistemas simbólicos, crenças e valores, em torno de interesses e objetivos materiais e imateriais dos mais variados tipos. Sendo assim, “a mediação é uma ação social permanente, nem sempre óbvia, que está presente nos mais variados níveis e processos interativos” (2001, p.10).

A funcionalidade da mediação enquanto ação e o papel do mediador cultural só fazem sentido porque na contemporaneidade fazemos parte do que Gilberto Velho chama de sociedades complexas. As quais são consequências de fatos históricos que geraram as seguintes crescentes: “heterogeneidade sociocultural, especialização da divisão do trabalho, diversificação e fragmentação de papéis sociais” (Velho, 2001, p.15).

Diferentes processos históricos são apontados pelo autor como potenciais de influência da gênese da complexificação na sociedade moderno-contemporânea. Elegi as *expansões marítimas europeias* (Velho, 2001, p.15) para refletir sobre suas consequências que geraram a colonização. Período lido e floreado por muito tempo como a era dos “descobrimientos” (Rufino, 2019, p.12), mas que vem sendo desmascarado sob diferentes óticas teóricas e áreas do conhecimento. Para Luiz Rufino (2021) o colonialismo é entendido como:

um evento que primeiramente opera no ataque aos seres, produzindo assassinatos, encarceramentos, tortura, estupro, humilhação, subordinação, esquecimento e desvio existencial. Esses ataques vão desde os limites do corpo físico até as mais profundas e sensíveis camadas da existência. A colonização é uma grande engenharia de destruição de existências e corpos e de produção de um mundo monológico (Rufino, 2021, p.11).

Já a colonialidade é definida por Rufino (2019) como *carrego colonial*. “Ou seja, a má sorte e o assombro propagado e mantido pelo espectro de violência do colonialismo” (Rufino, 2019, p.13). Esse fenômeno compreende-se como sendo a condição da América Latina submetida às raízes mais profundas do *sistema mundo* “racista/capitalista/cristão/patriarcal/moderno europeu e às suas formas de perpetuação de violências e lógicas produzidas na dominação do ser, saber e poder” (Rufino, 2019, p.13).

“O tempero do mar foi lágrima de preto” é o primeiro verso da música *Boa esperança*<sup>1</sup>, do rapper Emicida, e a potência dessa sentença me transporta para a minha primeira experiência em um terreiro de umbanda, no qual ocorria um sessão<sup>2</sup> de preto velho e que lembro que junto a um coro que rezava<sup>3</sup> as seguintes palavras: “Olha o preto tá trabalhando, olha o branco só tá olhando” [...] “Pai Joaquim e ê, pai Joaquim e a, Pai Joaquim que vem aruanda, Pai Joaquim de Angola Angolá”.

Esses dois *macumbeiros* me presentearam com a noção indispensável, colocada na contramão do projeto de esquecimento colonial, que:

---

<sup>1</sup> Música presente no álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa (2015).

<sup>2</sup> Sessão: ato religioso realizado no terreiro, que pode envolver cânticos, danças, incorporações e passes, destinado a consultas, caridade e trabalhos espirituais. (SERRANO, 2015, p. 215)

<sup>3</sup>As religiões de matriz africana cultuam através de cantos chamados de ponto e ou reza. Desta forma, rezar pode ser encarado como um sinônimo de cantar.

[...] no Brasil a categoria raça é o elemento político que fundamenta o caráter da exploração e dominação colonial. “Raça”, “racismo” e “Estado-nação” - é nesses três termos que também se expressam as formas de colonialidade do ser, saber e poder, que se cospe a marafunda colonial a ser desatada. Assim, camaradinhos, ato o ponto: América Latina, Brasil e África, aterros que guardam as sobras da edificação da Europa e do mundo ocidental (Rufino, 2019, p.14).

Sendo assim, segundo Rufino (2019), a narrativa inventora do mundo, a partir do advento da modernidade ocidental, “produz presença em detrimento do esquecimento” (2019, p.14). Dessa forma, é a partir da produção da não presença da diversidade que se institui uma “compreensão universalista” sobre as existências. Essa perspectiva nos coloca, enquanto brasileiros, como “seres vacilantes, desvios existenciais [...] paridos para o mundo a partir da empreitada colonial, do projeto de dominação exercido pelo ocidente europeu” (Rufino, 2019, p.14).

Porém, o autor *ata* “outro verso que vai buscar quem mora longe, indo mais ao fundo”, mostrando “as ‘calças curtas’ da linearidade histórica e de sua produção monológica sobre o mundo” (2019, p.14) e realiza a seguinte pergunta: “Onde estavam os tupinambás, os aimarás, os quicongos, os iorubás, os xavantes, os quíchuas, o povo da mina, na chamada Idade Antiga ou Idade Média?” (2019, p.14).

O caboclo Emicida entoava o verso “É necessário voltar ao começo, quando o caminho se confunde é necessário voltar ao começo”<sup>4</sup>, que ecoa neste momento da reflexão para que seja possível colocá-lo em diálogo com o jogador que proferiu a seguinte sentença a Luiz Rufino: “meu filho, havemos de cismar com as coisas do mundo” (2019, p.14). Assim, retomo os conceitos Gilberto Velho, para definir que a complexidade da sociedade brasileira moderno-contemporânea, impregnada por injustiças sociais, tem sua gênese na era da colonização. Ao longo do trabalho me valho do conceito de colonização como um exercício de descolonização.

Essa conclusão é importante porque em seu trabalho Gilberto Velho discorre sobre a relação entre indivíduo e sociedade através da ótica de uma antropologia das sociedades complexas. Velho traça nossas origens para chegar à conclusão que nas “sociedades tribais e tradicionais, religião, família e parentesco, trabalho e guerra imbricam-se de tal forma que a diferenciação em domínios não se apresenta, em geral, de forma nítida” (Velho, 2001, p.16), ou seja:

---

<sup>4</sup> Música presente no álbum “Pra quem já mordeu cachorro por comida até que eu cheguei longe” (2009).

[...] foi com as transformações antes mencionadas, centradas inicialmente na Europa Ocidental, a partir dos séculos XIV e XV, que progressivamente foram se generalizando modos de organização social onde os indivíduos são as unidades mínimas significativas, circulando e produzindo domínios socioculturais mais diferenciados. (Velho, 2001, p.16).

Cabe aqui então ressaltar a premissa lançada pelos autores Velho e Kushnir (2001, p.10): “uma das tarefas importantes para os pesquisadores é procurar situações e contextos mais ou menos propícios à atividade mediadora”. No intuito de colaborar com a provocação trazida parágrafos acima através da obra e experiência de Luiz Rufino, pretendo então traçar o *cruso* que me leva a perceber a importância do conceito de mediação na diáspora brasileira.

Gilberto Velho discorre que “cada vez mais, na sociedade moderado-contemporânea, a construção do indivíduo e de sua subjetividade se dá através de pertencimento e participação em múltiplos mundos sociais e níveis de realidade” (Velho, 2001, p.20). Dessa forma:

[...] os indivíduos, especialmente em meio metropolitano, estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes. (Velho, 2001, p. 20).

O autor apresenta diferentes exemplos de indivíduos que fazem esse trânsito e acabam desempenhando o papel de mediadores entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências, pelas próprias circunstâncias da vida na sociedade contemporânea, que inevitavelmente transitam por diferentes grupos e domínios sociais. Quanto mais o sujeito se apodera do trânsito entre as subculturas (2001) de forma consciente, propondo desempenhar o papel de intermediação, acaba desenvolvendo o *projeto de mediação* (Velho, 2001, p.23).

Proponho pensarmos, então, o papel de mediação através dos exemplos trazidos por Gilberto Velho: as empregadas domésticas<sup>5</sup>, os capoeiristas e os pais e mães de Santo das religiões de matriz africana. As (os) empregadas (os) domésticas (os) desempenham, segundo Velho, através da própria existência de sua atividade

---

<sup>5</sup> Neste exemplo é preciso considerar a época em que o texto de Gilberto Velho foi escrito, ano de 2001. Ao longo dos anos houveram transformações sociais, através das lutas das camadas populares, que modificaram o contexto das condições de trabalho das empregadas domésticas. Tendo em vista a lei complementar 150/15 do ano de 2015, que alterou o parágrafo único do artigo 7º da Constituição Federal de 1988, que antes os empregados domésticos eram regidos pela Lei nº 5.859/72.

que “pressupõe uma diferenciação sociocultural em que a situação econômica e a atitude do trabalho manual doméstico são elementos de demarcação de fronteiras” (Velho, 2001, p.21). Portanto, neste caso, o contato entre os meios das distintas realidades e camadas sociais faz com que estes sujeitos se submetam a trabalhos que os obrigam a estar em contato íntimo e de convivência cotidiana que demandam uma jornada extensa de horas de sua vida. A consequência dessa dinâmica implica em os sujeitos que sofrem opressão do sistema da colonialidade defrontem-se “com os códigos distintos de seu meio de origem” (Velho, 2001, p.21).

A partir da leitura de Velho, entendo que o processo de trocas socioculturais não é justo e nem recíproco, tendo em vista que os patrões não conhecem a realidade das empregadas. Ainda assim, elas contribuem com suas crenças e costumes, que podem ser incorporados ao repertório dos patrões. Esse raciocínio é complementado com a citação de Velho:

embora as culturas populares não estejam insuladas, mas em permanente relação, guardam não só tradições próprias, como têm formas particulares de se apropriar e interpretar outros níveis e dimensões culturais da sociedade abrangente. Mesmo não tendo, necessariamente, um projeto claro de intermediar, efetivamente tornam-se *go-betweens* (Velho, 2001, p.22).

Em contraponto a esse exemplo, Gilberto Velho aponta para os capoeiristas e mestres de capoeira e aos pais e mães de santo das religiões afro-brasileiras como indivíduos que expressam com clareza o *projeto de mediação*, quando por meio de seu trânsito difundem as práticas e valores de uma cultura afro-brasileira com consciência. Assim, “a resistência, plasticidade, habilidade, coragem, elegância são alguns atributos realçados” (Velho, 2001, p.23). Como argumento Gilberto aponta para uma crescente valorização de uma atividade cujas origens estão nas camadas populares, particularmente do mundo afro-brasileiro. O que reflete em realidades sociais como a exportação da capoeira para países europeus ou a intensa participação de pessoas da classe média alta, brancos em sua maioria, em atividades ritualísticas das religiões afro. Ocorrendo então, situações como: “encontramos essa relação em que os mestres de capoeira são de categorias sociais subordinadas enquanto os discípulos provêm de níveis superiores da estratificação social” (Velho, 2001, p.23).

Portanto, a partir das reflexões presentes neste capítulo, penso sobre o processo de mediação em relação ao papel dos escritores de textos literários rotulados como periféricos enquanto sujeitos mediadores nas sociedades complexas

atuais. No capítulo seguinte, minha intenção é colocá-los enquanto artistas que estão entre os dois exemplos de mediação trabalhados acima.

### 3 O ESCRITOR PERIFÉRICO E SUAS MEDIAÇÕES

Os conceitos trabalhados por Gilberto Velho (2001) me levam a perceber o meandro composto na prática mediadora do escritor literário enquanto ser periférico. A partir dos exemplos de mediação já citados, se torna possível pensar o artista periférico como um sujeito de vivências em potencial, que se apropria de sistemas sustentados pela colonialidade e os ressignifica.

Esse processo antropofágico tem tomado força nas diferentes linguagens artísticas, que, de certa forma, quando o ponto é arte periférica, há a presença de diálogo conciso que toma forma naturalmente através das bases conceituais que estruturam esse fazer artístico. Me amparo na perspectiva do artigo “O direito à literatura através da poesia periférica de Sérgio Vaz” (2023), em que ressalto a importância da ótica de Heloísa Teixeira que, a partir da leitura de Vaz, o coloca como um “poeta cidadão e ativista” (Arias, 2023, p. 147), que em seu trabalho dentro e fora do texto literário promove o acesso à literatura.

O processo antropofágico descrito é referenciado a partir do texto: “Manifesto da antropofagia periférica”, de Sérgio Vaz, que provoca uma intertextualidade com Oswald de Andrade para pontuar questões fundamentais para o pensamento do papel da arte e seus acessos no Brasil. Versos como “A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”, “Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula” e “Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado”, que é “contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais as quais a arte vigente não fala” (Vaz, 2011, p.51) ressaltam a potência do texto de Vaz, mas também emergência do protagonismo periférico referente ao fazer artístico na contemporaneidade.

Portanto, colocar os escritores como mediadores a partir do conceito de Gilberto Velho, é percebê-los enquanto indivíduos leitores, que a partir de algum contexto de trânsito social quebraram as barreiras da colonialidade e acessaram literatura. A partir desse processo, juntaram suas leituras literárias com sua leitura de mundo para se tornarem mediadores no processo de acesso à arte literária

através de suas publicações e ações de produção cultural. Portanto, esses indivíduos “armados de verdade” exercitam a revolução sugando 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” (Vaz, 2011, p.51). Sérgio Vaz ainda escreve nesse texto: “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).

Uma dessas vozes é José Falero autor do livro de contos *Vila Sapo* (2019). Sua primeira edição foi publicada pela editora popular Venas Abiertas e depois de três anos ganhou nova publicação pela editora Todavía. O nome do livro leva de pronto a sua marca, as narrativas de todos os contos estão relacionadas a esse espaço, real e fictício que transportam para o texto literário toda a potência da periferia e suas diversas realidades.

O Coletivo Catarse<sup>6</sup> produziu um registro audiovisual do lançamento da obra, ocorrido no espaço que deu vida ao livro, a Vila Sapo. Nesta produção, Falero concedeu uma entrevista em que suas respostas se tornam de extrema importância para entender o contexto do fazer literário na periferia e as questões se relacionam com o livro e com a produção audiovisual que tomo como base<sup>7</sup>.

Ao ser perguntado sobre o que estava acontecendo ali naquele momento, José Falero respondeu que estava rolando o lançamento do seu primogênito, seu livro de estreia de contos. Após, frisou a importância do lançamento do livro ocorrer no espaço ao qual ele nasceu e viveu, que inclusive inspirou a escrita da obra: a periferia localizada no extremo leste da cidade de Porto Alegre. No entanto, ele ressalta que não vê a periferia como um espaço geográfico apenas, mas como um lugar existencial, onde as pessoas podem existir da forma que existem, se vestir como se vestem e falar como falam. Portanto, lançar um livro que trata dessa temática, que, segundo Falero, é voltado para o público periférico, pois fala sobre

---

<sup>6</sup> Essa argumentação está baseada no vídeo *Vila Sapo na Vila Sapo*, de 2020, veiculado no canal Coletivo Catarse na plataforma Youtube.

<sup>7</sup> Em consonância com a definição do canal que produziu o material realizado, friso a importância de dar visibilidade para trabalhos como esse, por esse motivo não foi utilizado materiais de grandes mídias, como entrevistas de jornais e afins. Por isso, sugiro ao leitor assistir a produção audiovisual como forma, também, de ter acesso a expressões que acrescentam a este trabalho. Como a linguagem utilizada pelo autor na entrevista realizada a partir da oralidade e as questões estéticas do evento e do espaço que ocorreu.

essas pessoas e sobre suas histórias e suas relações com o espaço, é especial e ainda ressalta que era o que ele sempre quis fazer.

Neste trecho da entrevista a fala do autor deixa evidente não apenas a intenção do livro, mas seu posicionamento consciente sobre o que é periferia e sobretudo com qual olhar se deve apreender o tema. Dessa forma, através da literatura, presenteia o leitor ao *encantar* um espaço real, transportando-o para a ficção. Realizando, assim, o fazer literário com maestria, abordando diferentes contextos, personagens, linguagens e perspectivas do mesmo espaço: a periferia da extrema zona leste de Porto Alegre - a Vila Sapo.

Expor o contexto periférico através da arte não é um processo novo. Com o tempo, foram desenvolvidos diversos trabalhos em múltiplas linguagens diferentes, em que uma grande parcela busca revelar, adentrar, perceber, reconhecer um fator indispensável: a realidade. Sob essa perspectiva, Falero resgata, o que muito se enxerga como um senso comum, um fato social que assombra o contexto brasileiro: o baixo índice de leitores no Brasil. Porém, ele não fez apenas a constatação de que o brasileiro não lê, mas, sim, revela uma estratégia de que a literatura periférica e a arte em geral que aborda esse tema faz: dar visibilidade ao invisível. O autor critica a imposição do que é visto como modelo ou pode ser chamado de cânone, e ainda revela que os contextos inseridos nas tramas vistas como “clássicas” nem sempre vão conseguir atingir o sujeito periférico, pois, a contemporaneidade não discute apenas a questão do acesso, mas sim a perspectiva de identificação com o conteúdo, o que pode justificar o desinteresse.

A arte periférica em geral se utiliza dos palcos artísticos, sejam eles páginas dos livros ou salas de cinema para permitir que a arte faça seu papel através da exposição da cosmovisão dos próprios sujeitos periféricos. Contudo, as diferentes abordagens dão os diferentes tons para os discursos, sejam elas na perspectiva de quem está por trás da produção artística ou a própria linguagem enquanto abordagem. Justamente o que Falero chamou de “forma e conteúdo”, ou seja, as estratégias para busca do impacto, que gera o contato e que por fim pode gerar o envolvimento com a linguagem artística.

Por fim, José Falero finaliza o depoimento fazendo um comparativo entre as pessoas que são da quebrada e tem acesso ao texto e as pessoas que residem em regiões mais centrais da cidade. Ele então, define como “engraçado” perceber o choque cultural que as pessoas das classes médias e altas sofrem quando leem o seu texto. Inclusive cita uma ocasião em que uma “moça” foi resenhar o seu livro e teceu comentários para o autor sobre ter ficado perturbada após a leitura porque não sabia que “essas coisas” aconteciam em Porto Alegre.

O termo “essas coisas” e o paralelo entre leitores se referem ao conteúdo presente na obra de José Falero, que, dessa forma, torna-se um mediador na perspectiva de Gilberto Velho (2001), pois ao tomar consciência da riqueza cultural do seu espaço, se utiliza do sistema literário para ressignificar e *ressemantizar* o olhar acima da periferia e dos seus sujeitos. Obras como “Vila Sapo” demonstram não apenas a realidade do espaço, seus códigos e funcionalidades, mas também a excelência de como Falero constrói seus mecanismos para romper com o olhar canônico por dentro do sistema literário.

Um desses mecanismos, que faz eco ao que abordei acima sobre a relação natural entre as artes periféricas, é o ciclo de intertextualidades presentes entre o rap e a literatura periférica. Esse ciclo é fruto do repertório das subjetividades dos artistas que se retroalimentam no fazer poético e fazem desse processo uma das estratégias de alcance de leitores e ouvintes em potencial.

Trago dois exemplos dos autores já citados para ilustrar esse diálogo estratégico. Sérgio Vaz em seu livro “Flores de Alvenaria” (2016) publicou o texto chamado “Magia Negra” em que se apropria de uma expressão preconceituosa para então entoar diferentes referências de personalidades negras. Entre elas estão Sabotagem, MV Bill, Emicida e Racionais MC’s, além do verso: “Magia negra é o RAP, [...] o Hip Hop de Afrika Bambaataa” (Vaz, 2016, p.95). Já José Falero no conto “Otário com sorte” que faz parte da série de contos do livro *Vila Sapo* (2019), cita um fragmento da música “Eu sou função” do rapper Dexter presente no álbum “Exilado sim, preso não” (2005). Neste contexto o narrador-personagem se demonstra inconformado com o contexto que observa nas ruas do centro de Porto Alegre e reflete:

Tem um montão de mendigo morando ali naquele trecho entre a Osvaldo e a Independência. Eu nunca tinha passado por ali a pé. Fiquei olhando os mano ali, tudo atirado. Era vários, cara! Que porra do caralho ver aquilo ali. Se tu é decente, tu não fica em paz vendo aquilo ali! A maioria preto. Eu lembrei dum trecho da música “Eu sou função”, que o Dexter canta com o Mano Brown:

*Não vejo nada  
Não vejo fita dominada  
Eu vejo os pretos sempre triste  
Nos canto do mundão*  
Às vezes bate uma vontade de fazer justiça, pai! (Falero, 2019, p. 120).

Sendo assim, as referências encontradas nos textos da literatura periférica carregam uma potência de significação que está amparada nos aspectos políticos e culturais do movimento hip-hop. Que segundo a autora Ana Lúcia Silva Souza (2019), é caracterizado pela reflexão crítica que faz em relação a desigualdades sociais e raciais por meio da poesia, dos gestos, falas, leituras, escritas e imagens que ao respeitar a “ordem natural das coisas”<sup>8</sup> tomam forma pela expressividade de quatro figuras artísticas que estruturam os quatro pilares fundamentais do movimento: “o mestre/mestra de cerimônia -Mc, o/a disc-jóquei -DJ, o dançarino ou a dançarina - *b.boy* ou *b.girl*, e o grafiteiro ou a grafiteira” (Souza, 2011. p,15).

A presença do hip hop tem espaço em “Atoto” e através da referência estratégica a raps dos Racionais MC’s se torna possível interpretar o tempo cronológico dos acontecimentos do conto. O narrador-personagem do conto, Nego Estavo, ao contar para o leitor a história da sua narrativa traz como elemento fundamental da sua vivência os álbuns do grupo de rap supracitado. Sua narrativa começa da seguinte forma:

Teve a época da cachaça. Eu era bem mandinho nesse tempo, mas lembro. Os nego tudo se reunia pra tomar caipira de bergamota ouvindo “Sobrevivendo no Inferno”. (Falero, 2019,p.17)

A expressão “Os nego tudo” evidencia, através da linguagem do narrador, que o álbum naquele período era a grande febre do momento. Era naquele momento em que a comunidade estava se formando, pois a música referenciada que provoca a concretização do exército só é lançada no álbum “Nada como um dia após o outro dia” (2002). Que também está presente no conto:

---

<sup>8</sup> Música “A ordem natural da coisas” do álbum “Amarelo” (2019).

Tava um frio que parecia até dois, e não tinha nuvem nenhuma no céu. Interiormente da minha mente totalmente demente, eu comparei a lua branca e morta que brilhava no céu com uma lâmpada, desas que se acende pra iluminar o frio, o vazio e a fome, quando a gente abre a geladeira na madrugada. Que viagem! Muita viagem. Eu tava viajando. Daí, teve uma hora que o Nego Bota Fé me resgatou do mar dos delírio, porque ele tremeu inteirinho, e isso chamou a minha atenção, tipo, isso fez eu me alertar e ficar esperto. Eu senti toda minha viagem evaporando dentro da minha cabeça, enquanto o negão se encolhia todo, abraçando ele mesmo e esfregando os ombro com as mão. Daí ele cantou:

- “Quanto mais frio, mais em prol. Um amante do dinheiro pontual como o sol, igual eu...”

Já devia fazer uns dois anos que “Nada como um dia após o outro dia” tinha sido lançado. Os fado já tava tudo na ponta da língua dos malandro. Mas esse aí o Nego Bota Fé não lembrava todo. Ele até ficou tentando lembrar, mas não conseguiu. (Falero, 2019, p.22)

Muitos elementos importantes estão presentes nesse trecho. Elementos que remetem ao espaço e ao clima, por exemplo, que dão a voz à máxima trabalhada por Vaz quando aponta para união das periferias. Ou seja, as características que as unem, os hábitos e vivências que partem da “união pela cor, pela dor e pelo amor” (Vaz, 2011, p.50) registrados no manifesto do autor. Dessa forma, o frio descrito na música “Eu sou 157” (2002), é também o frio que “parecia até dois” (Falero, 2019, p.22), a luz da lua comparada a da lâmpada da geladeira que ao ser aberta na madrugada o que deixa a sensação de frio, vazio e fome no Nego Estavo, me remete a cor amarela presente nas mesmas sensações que Maria Carolina de Jesus sentia e foram eternizadas nas páginas do *Quarto de Despejo* (1960).

Enfim, são muitas as chaves de leituras possíveis, mas referente ao tempo da obra mais especificamente, é possível perceber que a história a ser contada pelo narrador-personagem aconteceu no ano de 2004, após ter passado dois anos do lançamento do quarto álbum dos Racionais MC's. Neste ano, Nego Estavo tinha entre quatorze e quinze anos, “Sobrevivendo no Inferno” foi lançado no de 1997, quando o narrador tinha apenas sete anos. Ou seja, a cronologia das obras dos Racionais MC's e, por consequência, o rap / movimento hip-hop estão presentes na trajetória do personagem no mínimo desde sua infância se não desde o seu nascimento. A perspectiva coletiva de ouvintes de rap é a grande influência dentro da periferia. Neste caso Nego Estavo se torna um rapper, um Vida Loka pela influência do meio em que vive, do seu quarto de despejo, do seu lugar<sup>9</sup>, Vila Sapo.

Portanto, retomo o apontamento feito Ana Lúcia Silva Souza (2011) em que pesquisadora aponta para cultura do hip hop como complexa, salientando o imenso

---

<sup>9</sup> Referência ao samba de “O meu lugar” de Arlindo Cruz (2007).

envolvimento dos sujeitos periféricos para apontar que essa complexidade parte desde suas raízes. Em seu texto a autora atenta para as rotas históricas do rap que “têm sido associadas a práticas culturais da África tradicional - recriadas na atualidade - nas quais a linguagem oral assume o papel central” (Souza, 2011, p.60).

No decorrer desta sentença, ela descreve o que são os *griots* (homens) ou as *griottes* (mulheres):

cronistas, oralizavam publicamente memórias, histórias de costumes e feitos das sociedades, responsabilizando-se pela difusão dos ensinamentos por meio da palavra, tida como fonte da cultura e de saber. Mestres da arte de narrar, eles e elas são educadores, contadores de histórias, artistas, poetas e musicistas, cujo papel na comunidade é recriar e fazer circular no cotidiano os costumes e as memórias ancestrais (Souza, 2011, p.61).

Por fim, *ato* o ponto que sintetiza essa discussão e me faz eleger o conto “Atoto” como fonte de interpretação para exaltar o poder de transformação das subjetividades dos sujeitos afetados pela arte, e mais precisamente, pela literatura periférica. Neste conto, o narrador-periférico é o grande protagonista de todo o processo exposto no decorrer das discussões deste trabalho. Que pode ser lido como um griot, rapper, Vida Loka, poeta periférico, macumbeiro, que gentilmente nos concede o privilégio de conhecer a sua história, que ao contá-la pratica o *encante* ancestral presente em nos meandros do fazer poético de todas essas definições. A literatura, dessa forma, é considerada como uma imensa *encruzilhada* que permite que Nego Estavo atue nas *frestas* deixadas pela colonialidade, *cruzando* assim toda a potência dessas diferentes linguagens expressas pelas relações: corpo e alma; indivíduo e ancestralidade; sociedade complexa e diáspora. Reflexões desse teor serão realizadas no capítulo que segue.

#### 4 ATOTÔ: NEGO ESTAVO E SUA ANCETRALIDADE

No lugar de um *pesquisador cambono*, que “parte do caráter teórico-metodológico assente na epistemologia das macumbas” (Simas, Rufino, 2018, p.33), mergulho no universo narrado por Nego Estavo, um homem negro morador da Vila Sapo, para refletir as relações entre indivíduo e “sociedade complexa” (Velho, 2001). Para isso, não posso apenas assumir o olhar de interpretação do texto literário de Falero colocando o personagem-narrador do conto apenas como mais um ser periférico mediador entre as diferentes realidades compostas na diáspora brasileira. É preciso mergulhar no poder de sua ancestralidade para compreender a real potência de sua narrativa e seus códigos, para isso o conto será analisado através das implicações fundamentais das epistemologias das macumbas.

Luiz Rufino (2019) aponta para presença negro-africana nas “bandas ocidentais do Atlântico, nas Américas”, como marca do devir-negro no mundo, mas é também “uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado”. Por isso, a ancestralidade vista como sabedoria pluriversal “ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção em defesa da vida” (Rufino, 2019, p. 15). Dessa forma, a ancestralidade é:

a vida enquanto possibilidade, de modo que ser vivo é estar em condição de encante, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível. A morte, nesse sentido, não está vinculada simplesmente aos limites da materialidade, mas se inscreve como escassez, perda de potência, desencante e esquecimento. Assim, recorro a máxima cunhada por um catedrático da rua, quando me disse que “tem muito vivo que tá morto e muito morto que tá mais que vivo” (Rufino, 2019, p.15).

O imenso abismo marítimo que desencadeou a “passagem pelo portal do não retorno nos portos da banda de lá”, foi nomeado pelas populações negro-africanas como “calunga grande”, ou seja “termo utilizado para designar o oceano como grande cemitério”. O grande cemitério que a princípio separava os dois mundos através de “suicídios, do banzo, dos genocídios, da zoomorfização, da transformação do ser mineral e sua laminação nos rolamentos dos colonialismos até a transformação do homem-metal em homem-moeda”, foi também “o precursor do

não esquecimento” (Rufino, 2019, p.15). Sendo assim, trago para a *roda* do não esquecimento um corrido de capoeira que sintetiza de forma potente essa reflexão:

Vim no balanço do mar lá de Angola  
Vim no balanço do mar lá da Guiné  
Vim no balanço do mar de Moçambique  
Só quem veio sabe como é  
Vim no navio negreiro  
Com uma corrente no pé  
Trabalhar como escravo  
Na colheita do café  
Vim no balanço do mar lá de Angola  
Vim no balanço do mar lá da Guiné  
Vim no balanço do mar lá de Moçambique  
Só quem veio sabe como é

Hoje sou negro liberto  
A escravidão acabou  
Hoje eu sinto saudades  
Da terra que lá ficou

Então me cabe sintetizar essa passagem a partir das palavras de Rufino:

Saindo de lá, o que estava cravado para os que foram atravessados era a perspectiva do não retorno. Para os que ficaram do lado de lá restava a memória dos ancestrais que saíram para não retornar. Para aqueles que atravessaram a calunga grande ficam as memórias de outro tempo a serem reivindicadas para substanciar a invenção de uma nova vida (Rufino, 2019, p.15).

Tendo em vista a imposição social da diáspora brasileira que impregnada pela colonialidade, nos obriga a ser *paridos* “na esquina da modernidade” (2019) nos impõe um viés de mundo monológico, regido pela perspectiva de um viver fadado a esperar por um fim que procede por uma salvação. Essa trajetória do projeto colonial sendo visto por uma ótica simplória, faz com que abra brechas para acreditar que o projeto colonial deu certo em todas suas formas e tentáculos do sistema contemporâneo.

Porém, a grande “virada linguística/epistemológica” que visa a luta por justiça cognitiva e pela pluriversização do mundo” (Rufino, 2019, p.14) está justamente na presença e existência dos indivíduos afro-brasileiros. O grande pulo do gato negro, a chave que abre as portas para ancestralidade, está nas práticas existenciais dos sujeitos que vivenciam “a normatização do mundo em um esquema binário” que é mais uma *marafunda colonial* (Rufino, 2019, p.17). Ou seja, a heterogeneidade resultante da colonização é o que nos permite combater o esquecimento que “é uma das principais armas contra o desencante do mundo” (Rufino, 2019, p.16).

Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino definem macumbeiro da seguinte forma:

[...] definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo "ma", no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (Simas, Rufino, 2018, p.4).

Portanto, na minha leitura do conto "Atotô", Nego Estavo *incorpora* nosso narrador-personagem como *macumbeiro* em consonância com a acepção de Simas e Rufino. Ele é o sujeito que encanta o espaço e o tempo da obra através de sua narrativa em primeira pessoa, que produz um efeito biográfico apesar de ser ficcional, enquanto discorre sua complexa trama de práticas de saberes adquiridas através da sabedoria angariada ao longo de diferentes rotas que nutriram suas experiências.

Simas e Rufino apontam que a macumba, em um primeiro momento "seria aquilo que apresentaria as marcas da diversidade de expressões subalternas codificadas no mundo colonial, investidas de tentativas de controle por meio da produção do estereótipo" (2018, p.15), para *entrecruzar-las* com a potência híbrida que escorre para um não lugar e transita como um "corpo estranho" no processo civilizatório. Neste caso, o corpo estranho é o do narrador-personagem que não se ajusta à política colonial e ao mesmo tempo a reinventa. O elemento mais significativo do conto é Nego Estavo, que por sua ambivalência desliza e encontra frestas nos limites do poder como potência do corpo que carrega em si parte possível de coexistência e de interpenetração. Isso porque:

[...] o alinhave de ensaios que deflagram amarração de uma epistemologia das macumbas só é possível se escrito por uma caneta que é pomba que risca o fundamento da magia, mas é também faca de ponta que rasga, pontilha e desenha novas cissuras. No campo da mandinga são estas as estripulias de nossa malta (Simas, Rufino, 2018, p.15).

A encantaria da macumba é "mumunha de preto velho". Cujo conceito de amarração é proveniente das sabedorias dos velhos cumbas e forma a base para

pensar a macumba “no que tange seu sentido etimológico, quanto à natureza da sua presença (ontologia), e as suas produções de conhecimento (epistemologia)”. Dessa forma, *amarração* “é o efeito de, através das mais diferentes formas de textualidade, enunciar múltiplos entenderes em um único dizer (Simas, Rufino, 2018, p.14)”. O poder ancestral de Nego Estavo se encontra na encantaria da palavra através do efeito de síncope, que para nossos autores: “é a arte de dizer quando não se diz e não dizer quando está dizendo” (Simas, Rufino, 2018, p.19).

A cultura de síncope é explicada pelos autores:

A partir dessas percepções, podemos concluir que a perspectiva da encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada. (Simas, Rufino, 2018, p.18).

Dessa forma, o efeito da síncope no conto está marcada desde o título até o seu desfecho na metáfora construída pelo narrador-personagem:

Eu lembro que, nessa vez aí, depois que eu me enfiei em baixo das cobertas e desmaiei, eu sonhei com um maluco cheio de ferida. Foi um sonho estranho pra caralho, na real. Esse maluco cheio de ferida me protegia, ele não deixava ninguém me fazer mal. E ninguém gostava de ficar perto dele, nem de olhar pra ele, por causa das ferida dele. Mas eu gostava de ficar perto dele, porque ele me protegia, e quando eu olhava pra ele de perto, eu conseguia ver que ele era um cara bonitão. Com as ferida tudo dele, ele era muito mais bonitão do que as pessoa sem ferida. (Falero, 2019, p.46).

Nesta passagem, a qual encerra o conto, Nego Estavo narra a sua experiência mediúnica ao encontrar Obaluaê, Omulu, Xapanã em seus sonhos. Durante a narrativa, nós leitores somos levados ao grande encontro encantado de Nego Estavo com a sua ancestralidade. Este é o poder da síncope traçada no texto, o narrador transforma uma prosa, visto também como um poder ancestral, em uma narrativa repleta de denúncias, provocações e reflexões sobre o poder da colonialidade na sua experiência de vida. A metáfora construída leva os leitores a perceberem que as “pessoas com ferida” (Falero, 2019, p.46) são os sujeitos afetados pelo projeto colonial. Dessa forma, ao narrar suas experiências em primeira

pessoa apontando para as relações sociais de forma crítica, íntegra e poética faz com que Nego Estavo zombe da cara da morte (esquecimento) ao expor ao longo do conto diferentes *demandas coloniais* que durante sua trajetória foram vencidas. Como por exemplo exposição e contato com drogas desde sua infância, violência policial, preconceito linguístico, em outras palavras o personagem deixou de ser uma estatística, vencendo assim o racismo e a violência da colonialidade.

Na continuidade dessa análise, que leva como premissa as relações entre as práticas fundamentadas na epistemologia das macumbas e as práticas vividas e narradas pelo personagem-narrador é a *dobra da morte*. Para Simas e Rufino dobrar a morte é:

Dobrar a morte, lida nesse caso como assombro, carrego e desencantamento fundamentado no colonialismo, se faz necessário para praticarmos outros caminhos. Esta dobra política e epistemológica é crucial para um reposicionamento ético e estético das populações e das suas produções que historicamente foram vistas, a partir de rigores totalitários, como formas subalternas, não creíveis. É nesse sentido que o encaminhamento de nossas problematizações mira e traz para o centro do debate as práticas de saber que ao longo do tempo foram mantidas sob a condição de demonizadas ou de animistas-fetichistas. A lógica das amarrações lançadas por nós pretende operar nas frestas, nos vazios deixados (Simas, Rufino, 2018, p.11).

A morte se apresenta de forma explícita no conto em um momento de tensão da narrativa, em que Nego Estavo e Nego Bota Fé assistiam Nego Tiriça atravessar a Guaíba, avenida que corta a Vila Sapo, e ir em direção ao pátio da vizinha para tentar espiá-la. Assim descreveu Nego Estavo:

Não deu tempo da gente avisar ele: quando ele já tava lá, com a cara colada no vidro da porta da vizinha, uma viatura da Brigada apareceu, descendo a Guaíba. Cheiro de morte. Nada tem mais cheiro de morte do que os porco, ainda mais numa situação que nem aquela que nós tava. Imagina: madrugada, favela, três preto na rua, um deles espiando uma baia, nenhuma testemunha pra desmentir qualquer história que os porco inventasse depois. Porra, cheiro forte de morte! (Falero, 2019, p.33).

O narrador segue provocando tensão no leitor ao trazer expressões como: “Não tinha o que fazer, a não ser tentar salvar a própria pele” (Falero, 2019,p.33) e foi assim que Nego Bota Fé e Nego Estavo mergulharam no breu da praça. A preocupação maior do narrador “não era nem ser visto, na real: *era ver*” (Falero, 2019, p.33), nesse caso, a morte do amigo. Foi então que:

O meu coração ficou maluco, parecia um touro mecânico dentro do peito, e a sensação de pavor parecia que tava me comendo tudo por dentro, começando pelas tripa e pelo estômago. Ia acontecer bem na minha frente! Eu podia sentir! O cheiro de morte tava mais forte que nunca, tava insuportável! (Falero, 2019, p.33).

Porém, o que aconteceu segundo o narrador foi “um milagre” (Falero, 2019, p.33). No momento exato em que “os porco ia ver o Nego Tiriça com a cara colada na porta, foi bem aí que a vizinha apagou a luz lá dentro, fazendo o Nego Tiriça desaparecer na escuridão do pátio”. O milagre, então, gerou um alívio entre os personagens. Nego Estavo, inclusive, narrou que “o cheiro de morte já tinha passado já.”(Falero, 2019, p.34). A partir desse acontecimento que o narrador-personagem descreveu a presença da morte de forma personificada, irônica e encantada:

E nós três ficuemo ali, rindo litros. Eu não sei por que, tá ligado, eu não sei explicar, mas é massa, é gostoso ver que a morte passa perto o tempo todo, e ver que a gente tem a manha pra driblar ela, ou ver que a sorte paga pau pra nós e vive salvando o nosso pescoço. Claro que é foda ver que a nossa vida tá sempre numa porra numa corda bamba, só que cada vez que a ela balança e se equilibra de novo, cada vez que parece que ela vai cair e não cai, aí não tem jeito, mano: a gente sente no peito que a gente é foda, e o sorriso se abre de orelha a orelha. (Falero, 2019, p.35).

Simas e Rufino (2018, p.11) reforçam que a experiência da *dobra da morte* parte do “sentir, fazer e pensar nas sabedorias das macumbas brasileiras”. Portanto, os autores afirmam que é nesse contexto muitas vezes que se “armam arapucas” e trazem a tona “aquela *demand*a que é lançada nas travessias: o malandro faz a curva aberta porque sabe da possibilidade de algo estar a espreita” (Simas, Rufino, 2018, p.12). E ainda *versam* com a máxima da “malandragem encarnada na astúcia da rua”, na qual faço relação com a letra do samba enredo “A ópera dos Malandros”<sup>10</sup> (2016) da G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, assinado pelos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage. Sobre a *máxima* da malandragem, os autores afirmam: “malandro não vive de sorte e é por isso que só quem pode com a mandinga carrega o patuá” (Simas, Rufino, 2018, p.12), e o samba enredo *pulsa*:

“Pra se viver do amor” pelas calçadas  
O mestre-sala das madrugadas  
É, filho da sorte eu sou  
Vento sopra a meu favor  
Gira sorte, gira mundo, malandro deixa girar  
Quem dá as cartas sou eu pode apostar.

---

<sup>10</sup> O enredo deste ano foi composto a partir da obra do macumbeiro Chico Buarque “A ópera do malandro” do ano de 1978.

Neste caso, as gargalhadas, os litros de risos e a sensação de prazer exposta por Nego Estavo em sua descrição da aparição da morte, me permite interpretá-lo não só como um *macumbeiro* encantador de palavras, mas como um *malandro* que rege a ópera dos acontecimentos e conhece todos os contextos e *dobras* para sobreviver em meio a exposição das consequências do *carrego colonial*. Os autores complementam ainda sobre a *máxima da malandragem* exemplificada através de um amuleto que liga o sagrado com o profano, neste caso o patuá, salientando que “quem carrega no bolso, cordão ou na carteira, transforma o campo de batalha da vida comum em campo de mandingas” (Simas, Rufino, 2018, p.12).

Dessa forma, Nego Estavo conta ao leitor através de uma prosa, o causo, a história, o conto de como foi que ocorreu esse contato com a sua ancestralidade e narra como tomou consciência dos símbolos e sinais através de um acontecimento de *síncope* do seu cotidiano. Ou seja, o encontro com a personificação da morte, o evento que colocou em risco literal a vida de Nego Tiriça, desencadeou em uma conscientização do aparecimento desses códigos que foram descritos ao longo dos acontecimentos passados no conto. A representação desse código simbólico é representada pela perspectiva da numerologia:

- Porque eu não tô encucado com as coruja. Eu tô encucado mais com o número *três*, na real. Te liga só: nós tamo aqui, entre *três*, certo? Daí, teve os *três* malandro que descero a Vilinha e foro pros lado da Viçosa. Agora *três* coruja... (Falero, 2019, p.37)

Se torna importante ressaltar que o contexto desse momento do conto traz um novo significado para o nome do personagem Nego Bota Fé. Em primeiro momento, ainda nas primeiras páginas do conto, o narrador-personagem apresenta um movimento de *síncope* também na narrativa. Ou seja, Nego Estavo propõe uma quebra na sequência da narrativa e salienta que faz questão de explicar os apelidos do “trio que ficou vegetando na praça depois que o resto tudo saltou era eu, mais o Nego Tiriça e mais o Nego Bota Fé” (Falero, 2019,p.22). Ele realiza essa quebra da seguinte maneira: “Beleza, beleza, eu não vou me fazer de louco. Eu sei que tu tá lendo isto aqui e se perguntando ‘meu Deus do céu, mas por que Nego Estavo?’ (Falero, 2019,p.23).

Segundo Nego Estavo, o Nego Bota Fé tinha esse apelido porque:

[...] gostava de ver os nego se foder. Tipo, quando os nego tava em dúvida se fazia ou não algum bagulho que podia dar ruim, ele ficava metendo pilha, dizendo pros nego fazer sim, só pra ver a merda pegar preço depois. E seguinte: ele metia essa pilha na maior cara dura, pagando uma de incentivador e pá. Ficava bem sério e começava a dizer “vai lá, mano, vai lá, que não dá nada, bota fé, bota fé” (Falero, 2019, p.25).

Na sequência, explica também o apelido do outro personagem que faz parte do trio:

Já o Nego Tiriça tinha esse apelido porque só queria saber de sexo. Só falava em sexo. [...] Vivia tentando ver as calcinha das mina, vivia tentando espiar as tia no banho ou trocando de roupa. [...] Uma vez, parece que uma professora pegou ele descabelando o palhaço na sala, no meio da aula: vá soco na bexiga embaixo da classe, bem de cantinho. Não demorou muito pros nego começar a se arriar que ele só pensava em sexo porque não comia ninguém, porque tava sempre a nadir, porque tava sempre na seca, porque tava sempre na tiriça. Daí ficou: Nego Tiriça (Falero, 2019, p.25).

Desse modo, os elementos trazidos pelo narrador, que a princípio só explicava a origem dos apelidos, dão suporte para o leitor interpretar as personalidades dos personagens. As quais dão o efeito de *síncope* no clímax da narrativa, pois Nego Tiriça quase foi morto pela polícia porque atravessou a Guaíba para tentar ver a vizinha nua, porém foi incentivado pelo Nego Bota Fé:

Daí, teve uma hora que o Nego Bota Fé percebeu que o Nego Tiriça tava muito quieto no canto dele, olhando pro outro lado da rua.

- Qualé que deu, negão?

- Te liga lá

[...] Tinha uma luz acesa lá dentro: dava pra ver pela porta, porque a porta tinha um vidro que ia da altura dos joelho até em cima.[...]

- Seguente : acho que vou lá botar a cara no vidro. De pertinho, se pá dá pra ver melhor.

- Ah, sim, de pertinho deve dar pra ver tudo - disse o nego Bota Fé - Vai lá mano, mete o carão lá no vidro, vai lá, que não dá nada, bota fé bota fé. (Falero, 2019, p.31)

A grande transformação de significado da potência do apelido do personagem Bota Fé, então, é apresentada para o leitor no momento em que Nego Estavo observa a recorrência do número *três* na narrativa e seu simbolismo:

Nego Bota Fé botou a mão no queixo e ficou pensando.

- Na real, eu não sei se o número três significa alguma coisa. Mas é o número do Obaluaê.

- Obaluaê? - disse o Nego Tiriça.

- Isso. É um orixá - O nego Bota Fé enrugou a testa e inclinou a cabeça pro lado. - Porra, mano, pior que Obaluaê não gosta de claridade...

- Tá, e o que que tem de mais ele não gostar de claridade?

Eu fui mais rápido que o Nego Bota Fé e respondi pro Nego Tiriça:  
- Tem, que tu podia tá morto agora, se a luz da baia da mulher não tivesse apagado bem na hora certa. (Falero, 2019,p.38).

Por mais que Nego Tiriça tenha continuado cético após a exposição da relação com divino explicada pelos outros personagens, o número *três* seguiu aparecendo nos acontecimentos seguintes, até o desfecho do conto, quando Nego Estavo chega em casa e se depara com a seguinte imagem:

E foi assim que eu descobri que, enquanto eu me estragava lá na rua, o rádio-relógio também tinha se estragado, dentro da baia. Porque eu tinha noção que já devia passar das cinco da manhã, já devia tá quase amanhecendo, mas o rádio-relógio tinha parado de funcionar no meio da madrugada, e não tava avançando nas hora, ele ficava só piscando, só mostrando os número da hora que ele tinha travado: 3:33 (Falero, 2019, p.46).

Portanto, a relação da numerologia se deu a partir da consciência de Nego Estavo, mas só ganhou sentido completo em relação ao Orixá Obaluaê a partir da ancestralidade entoada por Nego Bota Fé. Este passa de um personagem que ganha seu nome por incitar a violência e querer ver a *ladaia*, a *treta* e se transforma em detentor da sabedoria encantada das macumbas. É possível, inclusive, identificar a ancestralidade não só na consciência em relação à divindade, mas a sua procedência:

Daí foi a vez do Nego Bota Fé estalar os beijo.

- Não fala cocozinho, sangue bom. Na real, eu não sei se foi as coruja mesmo que te salvou ou não, mas coruja não significa morte porra nenhuma. Coruja é sinal de sabedoria, tá ligado. - Ele falou isso botando o dedo na cabeça - A minha coroa era de religião, na antiga, e me ensina vários bagulho (Falero, 2019, p.37).

Neste trecho se torna possível perceber que os ensinamentos ancestrais que estão sendo passados a Nego Tiriça e Nego Estavo provém da *coroa*, a mãe do Nego Bota Fé. Esse é um dos principais fundamentos das religiões de matriz africana, a passagem de conhecimento espiritual através da oralidade, portanto, é nesse sentido que o nome do personagem ganha uma nova carga, uma *ressemantização* que exalta a fé ancestral, mesmo que talvez fosse de forma inconsciente, carregando, assim, seu patuá precioso: a oralidade.

Dessa forma tomo as palavras de Simas e Rufino quando assim escreveram:

O pau que deu no couro, marcando a trágica experiência colonial, é também a baqueta que repercute no couro da caixa da escola de samba e invoca Oxossi através de seu agueré, Xangô pelo seu alujá e Oyá pelo seu ilú. (Simas, Rufino, p.11)

Esse mesmo pau exemplificado pode ser ressignificado em berimbau, em tambor, tantã, pandeiro e tantos outros. No caso do conto analisado, o pau é a palavra. Proponho, desta maneira, perceber a circularidade imbricada no texto, no tecer da narrativa que *incorpora* diferentes vozes para a passagem do conhecimento que os autores reconhecem da seguinte forma:

Reconhecemos as macumbas brasileiras como lócus de produção de conhecimentos implica em, principalmente, partirmos de suas próprias bases prática-teóricas para repensá-las, como também para pensar a partir de seus princípios historicamente subalternizados - outros campos, sempre como um fazer inacabado e dialógico, feito as artes do saber dos velhos cumbas; aquela que amarra e desamarra pontos, costurando uma rede infinita (Simas, Rufino, 2018, p.25)

A rede infinita *versada* a partir dos saberes dos velhos cumbas, em “Atotô” se configura na circularidade dos atravessamentos simbólicos que parte: da *coroa* de Bota Fé, para o Nego Bota Fé, para o Nego Estavo e de Nego Estavo para o leitor, ou seja para visão de mundo presente em cada ser que o texto alcança. Que de certa forma, ao ler volta novamente para o início do processo. Importante ressaltar que o diálogo proposto pelo narrador-personagem com o leitor ecoa a referência que me coloca “entre o Machado de Assis e o de Xangô”<sup>11</sup>. Ou seja, a maestria do macumbeiro Nego Estavo me remete também à maestria do macumbeiro Brás Cubas, no que tange o diálogo com o leitor durante o processo narrativo.

Aqui retomo a premissa já pontuada que coloca Nego Estavo, então, enquanto *macumbeiro* que *incorpora* sua ancestralidade a partir do poder da palavra para *cruzar* com o *encante* do narrar a partir dos seus conhecimentos adquiridos através de sua experiência. O narrador-personagem atua nas *frestas* da sua própria trama, deixando caminhos de leitura nas entrelinhas, por isso que cabe uma atenção específica que vai além da trama principal, pois o *encantamento* está presente no *despacho das heranças do colonialismo na encruzilhada* do texto literário.

---

<sup>11</sup>Referência ao verso da música “Esú” do rapper Baco Exu do Blues (2017).

Para tanto, para que eu possa expressar minha leitura colocando o texto em potencial como uma *encruzilhada* preciso fazer ler a partir da ótica de Exu, trabalhado por Simas e Rufino como:

É Elegbara (Senhor do Poder Mágico), princípio e potência de imprevisibilidade, dinamismo e possibilidade que dá o tom dos sincopados que quebram as instâncias normativas e nos propõem outros caminhos. É Igbá Ketá (Senhor da terceira cabaça), que nos chama atenção para as dúvidas que ofuscam a luz de determinados regimes de verdade. É o seu poder que ressalta o caráter das ambivalências e nos aponta a perspectiva que se inscreve na transgressão das dicotomias. É Enugbarijó (Senhor da boca coletiva), que nos propicia o arremate, já que é ele que engole de um jeito para cuspir de outro. É a boca que tudo come e o corpo que tudo dá. É ele que versa sobre as transformações radicais e sobre a necessidade constante de reinvenção da vida. São os catiços (Povo da Rua) que nos orientam a olhar o mundo de viés e a gargalhar das limitações e arrogâncias das razões que se pretendem únicas. É nas encruzadas que se despacham as heranças do colonialismo, regadas a baforadas de fumaça, nuvens de marafo, farofas e vinténs. É na encruzilhada de saberes que se praticam os ebós epistêmicos. (Simas, Rufino, 2018, p. 22)

É sobre essas faces de Exu que *firmo* meus pontos. Os efeitos de imprevisibilidade, dinamismo e as diversas possibilidades também dão o tom para narrativa sincopada de Nego Estavo. Os caminhos de leitura serão guiados por essas faces, como a marcação temporal do conto (*Elegbara*), a narrativa oral como *alargamento das gramáticas* (*Enugbarijó*) e a construção do espaço da obra como consequência das narrativas do cotidiano (*Igbá Ketá*).

Como por exemplo a marcação temporal do conto conta com um dinamismo potente, pois ela veste a carapuça de Exu, “com uma banda de cada tom” e encruza os saberes da vida através da “dúvida, da cisma de um dizer com vários entenderes” (Simas, Rufino, 2018, p.15). Dessa forma, Nego Estavo marca as épocas dos estágios de vida na sua narrativa através da presença do *carrego colonial*, atuando nas frestas. Nesse caso, ele denuncia a presença intensa da bebida alcoólica no cotidiano e nos hábitos dos sujeitos moradores da Vila Sapo. Para realizar esse feito ele propõe uma sequência metafórica em relação aos tipos de bebidas com as fases da vida. A sequência é: Cachaça, vinho, cerveja, cachaça.

O narrador se refere às partes constituintes do seguimento são descritas como épocas. Nego Estavo começa sua narrativa da seguinte forma:

Teve a época da cachaça. Eu era bem mandinho nesse tempo, mas lembro. Os nego tudo se reunia pra tomar caipira de bergamota, ouvindo “Sobrevivendo no Inferno.” (Falero, 2019, p.17),

Observando então, o tempo como a carapuça de Exu, de um lado temos relação exposta através do rap na figura dos Racionais MC’s e de outro temos a presença da bebida alcoólica e fazendo um *cruzo* entre as informações, se torna possível perceber que na época das “caipira de bergamota” o narrador-personagem tinha entre sete e quatorze anos. Quando “no meio da gurizadinha mais nova, tudo moleque, quinze dezesseis anos” tomavam a caipira “*de verdade*, não tinha suquinho da Xuxa. Os nego até dizia ‘a legítima caipira: ou tu cai, ou tu pira’”. (Falero, 2019, p.17).

O contraponto com o “suquinho da xuxa” é uma ironia para mostrar que a introdução do álcool nas periferias começa desde cedo e com aval legal do estado. Essa crítica também é levantada de certa forma quando Nego Estavo descreve o último estágio da sequência. Interessante refletir que a gente termina a vida como começa, uma *máxima* dos conhecimentos populares é dizer que quando envelhecemos voltamos a ser crianças. Porém, não é sob essa perspectiva que o narrador-personagem descreve essa relação, pois quando observava os “malandro mais velho” que gostavam de “tomar a cachaça era purinha mesmo” (Falero, 2019, p.17).

Se torna imprescindível pontuar o efeito de *síncope* presente nesse trecho e pontuar a habilidade do jogo de informações lançadas ao leitor em um um curto espaço entre as sentenças. Assim Nego Estavo demonstra a expressão de fascínio pelos exemplos dos mais velhos: “Deus o livre, os bicho era ruim! Só demônio, só diabão” (Falero, 2019,p.17). O que demonstra a habilidade desses indivíduos mais velhos em ingerir a mesma substância que ele na infância, porém sem precisar misturar com o suco das bergamotas. E então o efeito de síncope é *encantado* na mesma linha do texto, na palavra que segue o ponto de exclamação: “Desses aí, boa parte tá morto hoje em dia, ou tá atirado nos boteco. Virou tudo bêbado, lógico” (Falero, 2019, p.17).

E na sequência o texto ganha um dinamismo na medida em que Nego Estavo descreve os acontecimentos do cotidiano desses “tiozinho bêbado” e por fim descarrega sua raiva através da crítica:

Tudo tiozinho bêbado hoje em dia, desses que nem passa na baia quando chega do trampo: já salta do bonde já na frente do boteco já e já vai entrando já e já vai pedindo outra dose já e já vai empinando... A primeira é talagaço e não tem boi; depois, beleza só bicando na manhosa. Eu tenho pena é das mulher desses cara, na real. Os cara chega na baia tapado de marimbondo e não lava nem os pé pra dormir. Isso quando não bate nas pobre das nega veia, Deus que me perdoe. Ih, vários e vários malandro da época da cachaça virou esse tipo de verme aí, esse tipo imundície, esse tipo de fraco. (Falero, 2019, p.18).

Fica evidente o pensamento crítico de Nego Estavo em relação às consequências dessa fase do alcoolismo, além da perspectiva empática em relação às questões que ferem os direitos das mulheres. Contudo, o efeito mais *exusíaco* é a quebra das instâncias normativas. O tom crítico do discurso se dá por alguém que viveu, que experienciou os acontecimentos, isso é perceptível pelos detalhes descritos através das imagens, como a forma com que tomam a cachaça, a fluidez dos acontecimentos, tudo gira muito rápido, tudo acontece de forma dinâmica. Desde a saída do ônibus até o primeiro talagaço, que é a forma com que se vira toda a bebida de dentro do copo em um só gole.

Outro feito *sincopado* aparece quando narra o presente: a época “do gelo” (cerveja), que aparece após a época da cachaça e a época do vinho. Ou seja, Nego Estavo nos narra entre a *fresta* do momento atual e o que poderia estar por vir. Esta informação é lida então, como a *dobra da morte* de forma consciente. Para o *projeto colonial* o narrador-personagem seria só mais uma estatística, só mais um velho bêbado perdido, porém se aprofunda em sua ancestralidade para nos contar a história deixando essa pistas de consciência que demonstra sua intencionalidade.

Ao seguir por essas pistas, parto para o segundo elemento pontuado: a narrativa oral como *alargamento das gramáticas (Enugbarijó)*. Aqui está relacionado a essa face de Exu, pois é a partir da “boca que tudo come” que se “engole de um jeito para cuspir de outro” (Simas, Rufino, 2018, p.22). Por isso, se torna importante começar este segmento da análise pelo próprio nome do narrador-personagem: Nego Estavo.

Esse apelido surgiu a partir de um momento de protagonismo de Nego Estavo, em que contava “uma história pros nego. Na roda, ouvindo eu falar, só malandro arriado, como sempre.” (Falero, 2019, p.23). E foram esses *malandros* que o nomearam porque

Daí, teve uma hora que eu falei errado: eu disse ‘nós tavo lá’. Os nego tudo se arriou em mim, lógico. Ficou tudo tirando onda de mim e repetindo “nós tavo lá”, “nós tavo lá”, “nós tavo lá”. Daí eu me irritei

e disse que não era tão burro, e que eu sabia muito bem que o certo era “nós estava lá”. Porra, daí os nego não queria mais nada: se matou de rir da minha cara. E foi assim que começou: “Nego Estavo” pra cá, “Nego Estavo” pra lá. Eu ficava louco com os nego me chamando assim, e foi justamente por isso que o apelido pegou. (Falero, 2019, p.24).

Dessa forma, se torna possível perceber que o apelido “Nego Estavo” é fruto do fenômeno linguístico chamado de Hipercorreção, que ocorre quando um falante, na tentativa de se aproximar da norma-padrão ou de um prestígio linguístico, aplica uma regra de forma inadequada, geralmente extrapolando um padrão normativo.

Essa tentativa de “corrigir” algo que não estava errado leva à produção de formas consideradas não padrão. Segundo Marcos Bagno:

A hipercorreção é fruto da insegurança linguística do falante, que, ao tentar adequar sua fala à norma culta, aplica regras de maneira excessiva ou em contextos onde elas não são necessárias, produzindo assim formas estigmatizadas. (Bagno, 2007, p.52).

Apenas essa constatação seria argumento suficiente para concluir que o narrador-personagem superou a barreira do preconceito linguístico e, mesmo depois dos “nego se arriar” (Falero, 2019, p.24), não parou de contar suas histórias. Porém, o poder do *encante* está nas entrelinhas. Nego Estavo faz questão de explicar seu apelido, assim como explica dos seus companheiros. Nenhum personagem carrega o nome de batismo, dos documentos oficiais. Todos os apelidos são compostos pelas vivências dos personagens e se *ressemantizam* no decorrer da obra.

Para além, das características específicas que levam aos acontecimentos, cada nome dado é a transparência daquilo que é sentido e vivido no contexto do cotidiano. Ganhando assim, carga poética de denúncia dos poderes do *carrego colonial* entremeados dentro do contexto periférico que resulta na transmissão de preconceitos entre os indivíduos da Vila Sapo, no contexto da obra.

Sendo assim, Nego Bota Fé recebe o seu apelido pelo estímulo a violência que é gerado pelo seu contato com o meio, Nego Tiriça na perspectiva da falta de educação sexual e, por fim, Nego Estavo pela perspectiva da normatização da língua como um poderoso instrumento de dominação colonial: a língua.

Por fim, retomo o relato de Falero quando traz à tona a questão de que não vê a periferia como um espaço geográfico, mas um lugar existencial, em que as pessoas podem existir da forma que existem. Para assim, relacionar a face de Exu

na perspectiva das ambivalências que inscreve na transgressão das dicotomias, me permitindo interpretar o espaço como lugar encantado, o qual é construído a partir das consequências do cotidiano

Dessa forma, a descrição não se dá de forma detalhada como o romance romântico em que os autores ainda buscavam criar uma identidade nacional baseada num projeto colonial, mas de um lugar que é consequência desse processo, em que as dinâmicas das vivências do ser periférico constroem o espaço. Por exemplo a praça onde se passa a narrativa do conto trabalhado:

[...] Era época da funda: as lâmpada dos poste sempre estourada, que a pi lazada não perdoava nada. Por causa disso, inclusive, o coração da Vila Sapo, que é a praça, ficava um breu só, quando caía a noite. (FALERO, 2019 p.19)

[...]

E nesse breu da praça, eu perdi as conta de quantas vez eu e os nego tudo - sempre uma pá de boneco, às vez dez, quinze nego - eu perdi as conta de quantas vez a gente se juntou nesse breu da praça pra encher a cara de vinho e fumar maconha. (FALERO, 2019 p. 20).

Se utilizando de uma metáfora em um flerte com o teatro, a iluminação cênica que permite que o coração da Vila Sapo esteja no breu é consequência dos acontecimentos que ocorrem no próprio espaço. Ou seja, os costumes, hábitos culturais dos moradores da Vila Sapo compõem o espaço literário e permite que o leitor possa construir a imagem poética por onde perpassa a história.

Portanto, finalizo esta análise pontuando a importância da Vila Sapo para a trajetória do narrador-protagonista e retomo o episódio em que tudo começou:

que meu tempo de medonho foi depois dessa época da cachaça, que já tá distante no passado, mas foi antes dessa época do gelo de agora. Foi no meio, tá ligado. O meu tempo de medonho foi na época do vinho (Falero, 2019, p.19).

Por ironia da parte de José Falero a passagem da conexão de Nego Estavo com o universo dos Orixás se deu bem na época do sangue de Cristo. Essa perspectiva fez com que Deus e Diabo no contexto do conto carregassem toda potência da epistemologia das macumbas, pois não foram mencionados pela ordem monológica do certo ou errado, mas sim de forma crítica ao próprio sistema binário colonialista. Como por exemplo:

A loucurada se estica até onde dá: enquanto tem de beber os malandro bebe; enquanto tem de fumar, os malandro fuma. E outra: ninguém pede penico. Jamais visto, pedir pinico. É tudo doido ponta firme-firme, tudo mil grau. O Diabo é que gosta de ver. Na Vila Sapo,

ele tá sempre pelos canto, esfregando as mão, só olhando os mano se destruir de tudo que é maneira. (Falero, 2019, p.21).

Para melhor construir meu argumento cito o seguinte *ponto*: “Dizem que Exu só bebe e dá risada, mas ele é Exu rei das Sete encruzilhadas”. E a seguinte citação:

Se o colonialismo edificou a cruz como égide de seu projeto de dominação, aqui nós reinventamos o mundo transformando a cruz em encruzilhada e a praticando como campo de possibilidades (Simas, Rufino, 2019, p.20)

Dessa forma, me permito interpretar esse Diabo como um Exu, como um espírito vigilante que vagueia pelas *encruzilhadas* da Vila Sapo durante as madrugadas. Onde os assuntos não acabam, e sempre “uma pá de boneco, às vez dez, quinze nego” se juntam para beber e fumar maconha e a consequência disso é que:

[..] chegou uma hora que só tinha filósofo ali. E toda vez que eu via o garrafão de vinho na finaleira e a bomba na pontinha e já começava já a me conformar, pesando que era o fim, os nego tudo começava a se coçar e do nada surgia uma pá de moeda e nota amassada (Falero, 2019, p.18).

Enfim, só me resta torcer para que mais contextos como esses gerem mais sujeitos como Nego Estavo que encantou a própria vida ao praticar o rito, pediu licença ao invisível e seguiu como herdeiro miúdo do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sua sorte. Pois, “nós que somos das encruzilhadas, desconfiamos é daqueles do caminho reto” (Simas, Rufino, 2018, p.24).

Ao encerrar esse capítulo, entendo que “Atotô” é a marca de consciência ancestral presente em todo conto. Sua composição apresenta ao leitor a saudação referente a Obaluaê e Omolu em forma título da obra, divindades que carregam o poder de transmutação, que lidam com as mazelas em prol da paz e da saúde. Obaluaê é filho, mas também é rei, que em seu fundamento de transformação busca realizar o feito do equilíbrio na terra. Equilíbrio entre saúde e doença, corpo e alma, vida e morte. Nego Estavo enxerga a beleza em Obaluaê, para além das feridas e Obaluaê em forma de proteção devolve seu olhar pelo personagem, que após a experiência nunca mais viu o mundo do mesmo jeito.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante toda sua narrativa, Nego Estavo expôs para o leitor como *dobrou a morte*, com lidou com as feridas da sua vivência. Feridas essas marcadas nos corpos dos sujeitos moradores da Vila Sapo. A literatura de José Falero permitiu que eu pudesse fazer conexões entre as vivências dos personagens com a realidade social complexificada na diáspora brasileira. Que só foi possível interpretá-las neste trabalho a partir da potência da forma em que foram construídas as *frestas* e o efeitos de *síncope* que me afetaram e permitiram com que lesse o texto com os olhos da epistemologia das macumbas (Simas, Rufino, 2018).

Para tanto, foi preciso analisar no primeiro capítulo as relações de poder presentes nas relações entre indivíduo e sociedade complexa, as quais foram trabalhadas a partir dos conceitos de Gilberto Velho (2001). A razão pela qual Velho valoriza as narrativas individuais é o potencial de mediação que os sujeitos têm de transitar entre as diferentes camadas sociais. Esse trânsito permite que a antropologia possa estudar esse fenômeno através de suas experiências. Na minha compreensão, Falero é o mediador que realiza o trânsito na vida e na construção estética, possibilitando assim leituras como a deste trabalho, neste caso, mais especificamente, através do protagonista Nego Estavo.

O objetivo do capítulo seguinte foi apontar que o artista periférico, mais precisamente o escritor literário desempenha o papel de mediador, que realiza, através de um projeto de mediação consciente, ao se inserir nos sistemas e inscrever as experiências e práticas periféricas como ponto primordial de suas narrativas. Ou seja, ao perceberem que os sujeitos que provém das camadas menos valorizadas socialmente não recebem os mesmos direitos de acesso à arte, esses mediadores buscam difundi-la através de seus próprios textos.

Porém, esse processo não acontece de forma simples. Na perspectiva em que a mediação foi pesquisada, tentei deixar evidente as estratégias utilizadas pelos escritores periféricos para alcançar seus leitores em potencial. Essas estratégias estão presentes na linguagem que é adotada em suas obras, no conteúdo até nas conexões artísticas culturais que evidenciam a intencionalidade e a habilidade do projeto de mediação. Como no conto que foi analisado por exemplo, Falero, ao dar vida aos seus personagens, fez questão de colocá-los como ouvintes de Racionais MC's. Sem me deter a análises mais profundas, é possível apontar que

possivelmente uma parcela muito pequena de moradores das periferias brasileiras nunca escutaram ao menos um verso de Mano Brown, ou simplesmente nunca escutaram falar.

No entanto, a relevância apontada durante o trabalho estava na forma em que estratégias como essas foram utilizadas pelo mediador Falero, que o colocaram na posição de um grande leitor de literatura e por consequência do mundo, mais especificamente o Brasil. Essa afirmação foi instigada através da análise do conto, que me permitiu ler Falero através de Nego Estavo e ler Nego Estavo através de Falero.

Por fim, o último capítulo buscou realizar uma análise que abriu múltiplos caminhos para interpretação e que, infelizmente, outros temas ficarão para próximas produções. Porém, o feito essencial foi a interpretação do conto, que buscou colocar Nego Estavo o narrador-personagem como um *macumbeiro*. Que através da trama que gira em torno do seu encontro com o orixá Obaluaê, atua através das *frestas* do projeto colonial. Projeto esse, que produz uma *agenda colonial* na contemporaneidade traçando como objetivo manter heranças do período colonial em forma de *carrego* nos corpos não brancos dos sujeitos *paridos* na diápora brasileira.

Todos esses conceitos de decolonialidade amparados na epistemologia das macumbas foram trabalhados ao longo de todos os capítulos, através do *cruzo* entre os trabalhos de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018, 2019 e 2021). Foi um desafio relacionar contextos tão complexos ao propósito do trabalho, pois tudo está engendrado na lógica de ir contra a lógica. Ou seja, a colonialidade atua no segmento que violenta através do esquecimento, o efeito de *dobra* trabalhado pelos autores sugere, dessa forma, o combate desse esquecimento através do *encantamento* do mundo. Tal ação, nos leva a trabalhar nossa ancestralidade, através das práticas cotidianas, com objetivo de permitir que ela atue como nossa arma contra o sistema colonial.

Portanto, o que levei como consideração principal foi olhar para a ancestralidade de Nego Estavo, com o intuito de perceber como ele e os moradores da Vila Sapo atuam nas *frestas* desse sistema. Por fim, saliento que dar visibilidade a essa epistemologia e às vozes que constroem narrativas a partir delas é e será meu devir acadêmico.

## REFERÊNCIAS

ARIAS, Lucas da Silva. O direito à literatura através da poesia periférica de Sérgio Vaz. In: NUNES, Geice Peres; OLANDA, Icaro Cesar Cainan da Cunha Claro (org.). **Trânsitos plurais na formação do PET Letras Jaguarão** [recurso eletrônico]. Jaguarão: Todas as Musas, 2023. p. 145-159. Disponível em: [https://www.todasasmusas.com.br/livro\\_transitos.html](https://www.todasasmusas.com.br/livro_transitos.html). Acesso em: 10 jul. 2025.

BACO EXU DO BLUES. Esú. In: **BACO EXU DO BLUES. Esú!** [álbum]. 4 set. 2017. Faixa 4, duração aprox. 4 min 08 s.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. 47. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

BRASIL. **Lei Complementar nº 150, de 1º de junho de 2015**. Dispõe sobre o contrato de trabalho doméstico. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 2 jun. 2015.

COLETIVO CATARSE. **Vila Sapo na Vila Sapo**. 2020. Vídeo (5, min 2 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GzOyKAQhn-g>>. Acesso em: 24 jun. 2025.

CRUZ, Arlindo. O meu lugar. In: CRUZ, Arlindo. **Sambista perfeito**. [S.l.: s.n.], 2007. 1 faixa (4 min 54 s).

DEXTER. Eu sô função. In: DEXTER. **Exilado sim, preso não!** [CD]. São Paulo: Atração Fonográfica; Radar Records, 2006. 1 faixa, 4 min 35 s.

EMICIDA. A ordem natural das coisas. In: EMICIDA. **Amarelo**. [S.l.: s.n.], 2019. 1 faixa (3 min 56 s).

EMICIDA. Boa Esperança. In: EMICIDA. **Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...** [S.l.: s.n.], 2015. 1 faixa (3 min 35 s).

EMICIDA. É Necessário Voltar ao Começo. In: EMICIDA. **Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...** [S.l.: s.n.], 2009. 1 faixa (2 min 31 s).

FALERO, José. **Vila Sapo**. Porto Alegre: Venas Abiertas, 2019.

G.R.E.S. ACADÊMICOS DO SALGUEIRO. **A ópera dos malandros**. Samba-enredo. 2016. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=IFETVcz\\_jRM](https://www.youtube.com/watch?v=IFETVcz_jRM)>. Acesso em: 27 jun. 2025.

PRIMO. Vim no balanço do mar (Primo) - **Capoeira Song**. 2020. Vídeo (3 min 15 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BVt3yDW0Kos> . Acesso em: 15 jun. 2025.

RACIONAIS MC'S. Eu sou 157 In: RACIONAIS MC'S. **Nada Como um Dia Após o Outro Dia**. [S.l.: s.n.], 2002. 1 faixa (8 min 50 s).

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no Inferno**. [S.l.: s.n.], 1997.

RUFINO, Luiz. **A pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

Rufino, Luiz. **Vence-demanda: educação e descolonização**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SERRANO, Adriano Camargo. **Dicionário de Umbanda: termos, conceitos, símbolos e fundamentos**. São Paulo: Madras, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: Hip-hop**. São Paulo: Parábola, 2011.

VAZ, Sérgio. **Flores de Alvenaria**. São Paulo: Global, 2016.

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

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 13-28.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. Apresentação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 9-1.