

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE MESTRADO**

OLBIA CRISTINA RIBEIRO

***ZUMBI ASSOMBRA QUEM?*, UMA RAPSÓDIA DE ALLAN DA ROSA,
TRANSPONDO A BARREIRA DA INVISIBILIDADE DOS CORPOS PRETOS**

**UBERLÂNDIA
2023**

OLBIA CRISTINA RIBEIRO

ZUMBI ASSOMBRA QUEM?, UMA RAPSÓDIA DE ALLAN DA ROSA,
TRANSPONDO A BARREIRA DA INVISIBILIDADE DOS CORPOS PRETOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, do Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: 2 - Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cintia Camargo Vianna.

UBERLÂNDIA
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R484 Ribeiro, Olbia Cristina, 1987-
2023 ZUMBI ASSOMBRA QUEM?, UMA RAPSÓDIA DE ALLAN DA ROSA,
TRANSPONDO A BARREIRA DA INVISIBILIDADE DOS CORPOS
PRETOS [recurso eletrônico] / Olbia Cristina Ribeiro. -
2023.

Orientador: Cintia Camargo Vianna .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.666>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. , Cintia Camargo Vianna,1977-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

OLBIA CRISTINA RIBEIRO

ZUMBI ASSOMBRA QUEM?, UMA RAPSÓDIA DE ALLAN DA ROSA,
TRANSPONDO A BARREIRA DA INVISIBILIDADE DOS CORPOS PRETOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, do Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Uberlândia, 27 de novembro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Cintia Camargo Vianna (UFU – Orientadora)

Prof.^a Dra. Lilliân Alves Borges (IFTM – Membro Externo)

Prof. Dra. Camila Soares López (UFU – Membro Interno)

Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento (UFU – Suplente Interno)

Dedico esta escrita à minha família, aos que ainda estão nesse plano terrestre e àqueles que já não estão. E aos meus professores da vida, que acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus ancestrais, mestres da educação, por me guiarem nessa(s) trajetória(s). Agradeço à minha família, por ser meu porto, para que eu possa caminhar e manter-me com coragem para não desistir, por aceitar e compreender as minhas ausências e fragilidades, por estar comigo na “lenda” do mestrado, que, por muito tempo, pareceu infinito, e talvez seja.

Agradeço aos meus colegas de trabalho, às diretoras, aos analistas pedagógicos (supervisoras), pelo manancial de compaixão, de profunda empatia e de companheirismo. Aos colegas que surgiram nas disciplinas e no decorrer dessa jornada do mestrado, e que muito me ensinaram e me ajudaram a dar os primeiros passos descalços nesse terreno desconhecido. A Léa e ao Chico por todo apoio, sabedoria e compreensão para lidar com a minha escrita.

Gratidão aos meus amigos, companheiros que suspiraram comigo a cada instante desse curso: Ana Paula, Andressa, Alison, Carlos (Carlim), Marcos Antônio, Romilda, Sônia, Wesley – em ordem alfabética, pois cada um/uma, de sua forma, ajudou a impulsionar a escrita deste trabalho e me nutriram de muito afeto, sendo adubos da minha escrita. Me deram a mão para caminhar nesse *slackline* (nessa corda bamba) que é o mestrado, seguraram e soltaram, soltaram e seguraram a minha mão no momento certo, para não perder o equilíbrio e conseguir atravessar essa linha estreita e flexível.

À Prof.^a Cíntia Camargo Vianna, pela riqueza dos ensinamentos e dos estímulos nos momentos mais necessários, e, sobretudo, por me ensinar a desafiar e a desvendar os manejos da literatura e da escrita; além de recorrer a sua fé, no momento mais triste que passei durante esse percurso.

Aos Professores Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento e Dra. Camila Soares López, pela leitura atenta do texto de qualificação, bem como por suas relevantes considerações para a melhoria do trabalho.

Ao Allan Santos da Rosa, por incentivar o pensar sensível, histórico e cultural.

*Quebrada
Invocada
Zuada
Entocada*

*No transborde
Preparando o bote*

Allan da Rosa (2005, p. 130)

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado, analisamos a obra *Zumbi assombra quem?* (2017), de Allan Santos da Rosa, autor negro da periferia de São Paulo. O objetivo principal é compreender como essa obra revifica a rapsódia e transpõe ficcionalmente a barreira da invisibilidade dos corpos pretos, problematizando as representações histórico-sociais de Zumbi. Os objetivos específicos consistem em: destacar as trajetórias pessoal e profissional de Allan da Rosa; delinear e analisar as vozes discursivas presentes em *Zumbi assombra quem?*, com foco nos sujeitos polifônicos centrais, os personagens Candê e Tio Prabin; entender a correspondência entre o ficcional e o real, no encruzilhamento dos corpos pretos retratados no texto literário; pensar sobre o processo de o sujeito tornar-se negro. A obra é criada na articulação de uma multiplicidade de gêneros textuais que dialogam entre si, e a partir da colagem e da remodelagem de muitas histórias que se entrelaçam e fazem com que o leitor se perca num tecido composto por várias espacialidades e diferentes temporalidades históricas. Para a construção do referencial teórico e das análises, nos baseamos em autores como: Chamie (1970) e Sarrazac (2012, 2013), que nos apontam possibilidades de reflexão quanto à escrita rapsódica; Bâ (2010), para expandir a nossa compreensão quanto às tradições orais, à ancestralidade e à oralidade; Bakhtin (2010), Canevacci (2004) e Sússekind (2022), para a discussão da polifonia e da coralidade; Nascimento (1985), Souza (1983), Munanga (1996, 2013) e Moore (2007), que nos possibilitam pensar sobre o racismo, os movimentos negros, o quilombo, a cultura e a identidade negra; Chauí (2008), Cândido (2006, 2011) e Cuti (2010), para refletirmos sobre a ideologia, os modos de representação da realidade e como o real atravessa os escritos literários. Com a pesquisa, chegamos ao entendimento de que a escrita rapsódica é capaz de subverter padrões criados por uma escrita eurocêntrica e de conceder voz para que o escritor subalterno fale e seja ouvido, enquanto se apropria do espaço literário com uma obra que representa a literatura negro-brasileira.

Palavras-chave: Allan da Rosa; literatura negro-brasileira; Ancestralidade; Rapsódia; Polifonia.

ABSTRACT

In this master's thesis, we analyze the work *Zumbi assombra quem?* (2017), by Allan Santos da Rosa, a black author from the outskirts of São Paulo. The main objective is to understand how this work revamps rhapsody and fictionally transposes the barrier of invisibility of black bodies, problematizing the historical and social representations of Zumbi. The specific objectives are: to highlight Allan da Rosa's personal and professional trajectories; to outline and analyze the discursive voices present in *Zumbi haunts who?*, focusing on the central polyphonic subjects, the characters Candê and Tio Prabin; to understand the correspondence between the fictional and the real, at the crossroads of the black bodies portrayed in the literary text; to think about the process of the subject becoming black. The work is created in the articulation of a multiplicity of textual genres that dialogue with each other, and from the collage and remodeling of many stories that intertwine and make the reader get lost in a fabric made up of various spatialities and different historical temporalities. In order to build the theoretical framework and analysis, we drew on authors such as: Chamie (1970) and Sarrazac (2012, 2013), who point out possibilities for reflection on rhapsodic writing; Bâ (2010), to expand our understanding of oral traditions, ancestry and orality; Bakhtin (2010), Canevacci (2004) and Sússekind (2022), to discuss polyphony and chorality; Nascimento (1985), Souza (1983), Munanga (1996, 2013) and Moore (2007), who enable us to think about racism, black movements, quilombo, culture and black identity; Chauí (2008), Candido (2006, 2011) and Cuti (2010), to reflect on ideology, the ways in which reality is represented and how reality crosses literary writings. Through the research, we have come to understand that rhapsodic writing is capable of subverting patterns created by Eurocentric writing and of giving a voice for the subaltern writer to speak and be heard, while appropriating the literary space with a work that represents black-Brazilian literature.

Keywords: Allan da Rosa; black-Brazilian literature; Ancestry; Rhapsody; Polyphony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ALLAN DA ROSA: TRANSPONDO A BARREIRA DA INVISIBILIDADE.....	24
1.1. Trajetória(s) de Allan Santos da Rosa	24
1.2. Trajetos da escrita roseana	31
1.3. Allan da Rosa e <i>Zumbi assombra quem?</i>	37
1.4. A Pedagoginga como expressão da cultura e da literatura negro-brasileira	42
2. A PROPOSIÇÃO DE UMA RAPSÓDIA E OS SUJEITOS POLIFÔNICOS EM ZUMBI ASSOMBRA QUEM?.....	48
2.1. A reverência da tradição oral em <i>Zumbi assombra quem?</i>	48
2.2. Os elementos da rapsódia em <i>Zumbi assombra quem?</i>	53
2.3. A polifonia em <i>Zumbi assombra quem?</i>	66
3. CORPOS PRETOS SE ENCRUZILHAM, EM ZUMBI ASSOMBRA QUEM?, ENTRE O FICCIONAL E O REAL.....	76
3.1. Espacialidades reais e ficcionais	76
3.2. A ancestralidade entre temporalidades e espacialidades	82
3.3. Os corpos pretos que se encruzilham em <i>Zumbi assombra quem?</i>	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	103

INTRODUÇÃO

A literatura negro-brasileira¹ é alicerçada em vivências de mulheres e homens negros, abarcando narrativas que descrevem encruzilhadas, sonhos, desencontros, trânsitos e experiências, denunciando omissões, exclusões e o apagamento desses sujeitos, trazendo à tona histórias que foram, e ainda são, emudecidas pela sociedade e pela própria história oficial. Concomitantemente, corpos antes relegados às sombras do silenciamento literário tomam posse do direito de falar e de serem ouvidos, manifestando trajetórias, afetividades, experiências, além de opressões e violências, possibilitando e encorajando reflexões sobre os corpos negros, tanto nas produções literárias como na cultura, na política e na sociedade.

Nesta dissertação de mestrado, pensando em violentas realidades comumente experienciadas por estudantes negros e negras, propomo-nos a analisar a obra *Zumbi assombra quem?*, do escritor e historiador Allan Santos da Rosa, mais conhecido como Allan da Rosa, ilustrado por Edson Ikê, que também é designer gráfico e artista gráfico, constrói um livro com belas ilustrações, estão todas em preto, amarelo e branco. Lançado em 2017 pela editora Nós², essa obra está inserida nos fios da ancestralidade, tratando-se de uma escrita de força que evidencia tais violências, vividas desde a infância pelos corpos negros em muitos dos espaços que frequentam, inclusive na escola. Conceição Evaristo (2020, p. 11), no livro *Becos da memória*, afirma que “as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção”. A autora expõe que nada escrito na obra ficcional deve ser tomado como verdade, mas que também não é mentira; e, enquanto escritora, busca “escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade” (EVARISTO, 2020, p. 11). Allan da Rosa, com muita sensibilidade, constrói em *Zumbi assombra quem?* (2017) uma narrativa que “não é verdade” nem mentira, que nos faz (con)fundir a história lida com a dura realidade experimentada por ele, traçando caminhos entre a ficção e um cotidiano opressivo.

¹ Nesta pesquisa, optamos pelo termo “literatura negro-brasileira” (CUTI, 2010) ao invés de “literatura afro-brasileira”. Segundo Cuti (2010, p. 44, grifo do autor), “A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra ‘negro’ aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reductionismo contribucionista a uma pretensa branquira que englobaria como um todo a receber, daqui e dali, elementos negros e indígenas para se fortalecer”.

² A Nós foi idealizada pela jornalista e escritora Simone Paulino, desenvolve projetos literários inovadores, com qualidade editorial e gráfica, com a missão de “interferir na formação cultural dos leitores e na sociedade à qual pertencemos, por meio da articulação transparente, democrática e inclusiva de parceiros que também compartilham deste ideal” (OLIVEIRA, 2017, *online*).

Voltada para o público leitor infantil e juvenil e finalista do Prêmio Jabuti em 2018 nessa categoria³, *Zumbi assombra quem?* tem um enredo que entrelaça palavras, crenças e busca resgatar a história dos quilombos, da figura histórica de Zumbi dos Palmares (um líder quilombola brasileiro) e desconstruir padrões eurocêntricos literários. A obra nos leva a pensar em temas relacionados ao racismo, à desigualdade social, à afrocentricidade (ASANTE, 2009), ao conhecimento da ancestralidade, ao preconceito religioso e às diversas formas de violência contra o corpo negro, possibilitando que o leitor se aproxime de uma leitura que se refere à realidade vivida pelos corpos negros. Em outras palavras, o texto nos dá a “sensação” de tempo presente, de uma narração viva/presente no momento em que o lemos, oriunda de uma voz de sabedoria, de experiência ancestral, que nos provoca questionamentos e busca suplantar imaginários decorrentes de discursos escravistas e coloniais, perpassados pelo racismo estrutural. Segundo Silvio Almeida (2018, p. 15-16), o racismo é sempre estrutural, “ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade [...] fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea”. O racismo se manifesta e se sustenta nas articulações políticas, econômicas e culturais da sociedade.

Zumbi é um “mocorongo vagante”, com uma “cara descosturada com cacacas amareladas bastante fedorento”, um morto-vivo que assombra ou um guerreiro da liberdade, rei do quilombo, caçador nas matas dos mocambos? Essas são dúvidas que o menino Candê carrega em sua mente e em seu corpo. Junto com o Tio Prabin, a mãe (Samanta/Manta), a vó Dona Cota Irene e outros personagens que transitam na narrativa, no bairro periférico onde a trama se desenvolve, Candê vai recolhendo retalhos de memória e adentrando nos detalhes da africanidade, nos mistérios ancestrais quilombolas, abrindo caminhos para a aprendizagem da sua história e da história de Zumbi dos Palmares, que se mistura ao cotidiano de sua casa, da escola, de suas andanças pelas ribanceiras de seu bairro.

Narrada de modo envolvente, *Zumbi assombra quem?* dá voz a seus personagens, que constroem seus discursos a partir das margens, deslocando o ponto de vista da história tradicional a respeito da escravidão brasileira para a ótica de seus descendentes quilombolas, diaspóricos, facultando-lhes o poder de narrar suas histórias ancestrais e evidenciar a trajetória invisível do negro no Brasil. Entendendo a literatura como um terreno de disputas

³ Informação coletada na página do Prêmio Jabuti: Finalistas Literatura Infantil e Juvenil 2018. Disponível em: <<https://www.premiojabuti.com.br/finalistas-2018/?eixo=4f31502c-7128-e811-a839-000d3ac0bc58&categoria=f2ba7156-842b-e811-a837-000d3ac085f9>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

– pelo direito à fala, pela legitimação da história do povo negro⁴, pela existência do protagonismo negro e pela permanência de memórias afrodiaspóricas –, nossa caminhada reflexiva sobre a obra de Allan da Rosa ocorre pensando-a enquanto tomada de posse do direito de contar histórias, de ocupar espaços antes restritos e de (re)conquistar protagonismos. Ao dar voz a personagens negros e periféricos, o autor propicia a emergência de um discurso subversivo, sendo possível argumentar que Allan da Rosa contribui para amplificar vozes historicamente apagadas pelo discurso hegemônico, cujo propósito de dominação ideológica constrói uma narrativa que exclui aqueles que padecem na busca por inclusão de seus legítimos direitos humanos. Esse discurso silencia os negros e as negras, boicotando suas memórias, através de uma história “oficial” sustentada em uma visão etnocêntrica europeia, homogeneizadora e monolítica, advinda de brancos que consideram sua cultura superior às demais e são promotores de uma construção racista de manipulações político-ideológicas e sócio-econômicas, responsável pela criação de estereótipos⁵.

Para Ana Rodrigues Cavalcante Alves (2010, p. 79), “o aspecto essencial da hegemonia é justamente a criação de um bloco ideológico que permite à classe dirigente manter o monopólio intelectual, através da atração das demais camadas de intelectuais” e, para além disso, “esse monopólio ideológico garante não apenas que a classe fundamental exerça sua função dirigente, mas também sua função dominante”. A hegemonia, então, envolve a capacidade de liderança de uma fração de classe em relação às demais frações (PEREIRA, 2011), sem perder de vista que tais processos e discursos hegemônicos reverberam na literatura.

Assim, torna-se imprescindível dar visibilidade a essa voz insurgente do escritor, historiador, editor e professor Allan da Rosa, que se sentiu saturado com a presença

⁴ Utilizamos, ao longo da presente dissertação, tanto a terminologia “negro(a)” quanto a terminologia “preto(a)”, pois entendemos que ambas foram ressignificadas, estando associadas às visibilidades identitária, de orgulho e de resistência, que revelam uma trajetória de luta do Movimento Negro em positivar os termos que antes eram empregados no sentido pejorativo e racista. A apropriação dos dois termos, neste trabalho, se dá com o intuito de minimizar o sentido negativo dessas palavras.

⁵ Amauri Rodrigues da Silva, em sua tese *Presença e silêncio da colônia à metrópole: sinais do personagem negro na Literatura Brasileira* (2007), mostra o estereótipo como mais um representante das “estratégias empregadas pelo discurso literário em seu empreendimento de desdobrar conteúdos e técnicas formais a partir da utilização de métodos que lhe possibilitem disseminar ideias produzidas pelas criações que contribuem para a manutenção do *establishment*” (SILVA, 2007, p. 95), ou seja, é um recurso intencional da elite social, econômica e política, que tem como objetivo modelar a figura do negro a fim de defender os seus privilégios, sua influência e autoridade, visando “estigmatizar elementos oriundos da memória cultural africana, apagando[,] deliberadamente da História, a história dos vencidos, pelo modo construído e não essencialista que traz à luz as identidades culturais dos afro-descendentes” (SILVA, 2007, p. 96).

exagerada da colonialidade⁶ e da ausência africana e negra em praticamente toda a cadeia produtiva literária e cultural do Brasil. Nessa perspectiva de luta contra o campo hegemônico, a narrativa ficcional de Allan da Rosa mostra que a resistência foi e continua sendo a arma utilizada pelo povo afro-brasileiro. Em outros termos: “Contar a própria história é se posicionar diante da sociedade, é conquistar o seu lugar de fala, seu território e mantê-lo, a fim de que não só o passado seja recontado em outras versões, mas que os negros sejam reconhecidos por seus protagonismos” (ROCHA; ROCHA, 2020, p. 113). Essa luta e militância estabelece um movimento intelectual que se opõe ao apagamento, dentre outras coisas, “da presença dos afrodescendentes, na nossa sociedade e visa a revisão dos papéis desempenhados por eles” (ROCHA; ROCHA, 2020, p. 113) que, em sua maioria, foram escritos levando em consideração o discurso hegemônico.

As relações estruturantes do texto de Allan da Rosa extrapolam padrões criados por uma “escrita eurocêntrica”, aquela que concebe o sujeito subalterno como “indiferenciado e monolítico” (SPIVAK, 2010). O autor produz uma escrita que procura influenciar e desafiar os discursos hegemônicos e as crenças criadas por eles, apropriando-se do espaço literário para que o subalterno fale e seja ouvido enquanto fala.

Um dos nossos esforços está em compreender como a obra revifica a rapsódia e transpõe ficcionalmente a barreira da invisibilidade dos corpos pretos, problematizando as representações histórico-sociais de Zumbi. Essa estrutura literária que o autor escolhe para compor *Zumbi assombra quem?* é uma forma de agenciamento⁷ de uma textualidade notória, capaz de subverter a seriedade na literatura, por repensar a historiografia colonial, revolucionando a versão sustentada pelos discursos de poder, possibilitando preencher vazios que foram deixados por eles. Rosa ficcionaliza sua própria versão da história a partir da “fala coral”, que reconstrói, a cada fragmento, a memória de uma comunidade desaparecida (SARRAZAC, 2013).

⁶ Neste trabalho, assumimos a colonialidade como “sendo parte do projeto civilizatório da modernidade, pode ser entendida como um padrão ou uma matriz colonial de poder que, com base na naturalização de determinadas hierarquias (territoriais, raciais, epistêmicas, culturais e de gênero), produz subalternidade e oblitera conhecimentos, experiências e formas de vida daqueles/as que são explorados/as e dominados/as” (TONIAL; MAHEIRIE; GARCIA JR., 2017, p. 18).

⁷ O conceito de agenciamento aqui utilizado parte da formulação de Molefi Kete Asante (2014, p. 4): “Agência significa que toda a ação tem de ser fundamentada em experiência africanas”, isto é, seria o modo de pensamento e ação centralizados não na perspectiva branqueada produzida pelas práticas europeias, mas na capacidade de convocar o poder dos ancestrais, mantendo uma ideologia de herança dentro de um contexto histórico e cultural. Segundo Asante (2014, p. 5), consiste na prática da afrocentricidade e “torna-se um agente transformador, através do qual todas as noções velhas se tornam novas, e produz uma transformação de atitudes, crenças, valores e comportamento na vida das pessoas, criando, *inter alia*, uma perspectiva revolucionária sobre todos os fatos”.

Para entendermos a estrutura da obra literária, faremos uso da noção de rapsódia formulada principalmente por Mario Chamie, em *Intertexto: a escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora* (1970), além de contarmos com o apoio teórico do dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2013), que propõe o conceito de pulsão rapsódica, para dar conta de uma forma mais livre de escrita, uma estética que abre possibilidades para criar um espaço privilegiado de confronto.

Para tanto, consideramos que, em *Zumbi assombra quem?*, consta o que Chamie (1970) denominou de “prática semiótica”, uma função da produção textual que gera a sensação de que o ato de escrever e o ato de ler se fundem, e o autor e o leitor dialogam. Percebemos também a junção heterogênea textual, que Chamie nomeou de “intertexto”, próximo do que Sarrazac (2013) chamou de “pulsão rapsódica”. Allan da Rosa recorre a essa pulsão trazendo para sua obra uma multiplicidade de gêneros textuais que dialogam entre si, propondo uma plasticidade na escrita. Discorreremos igualmente quanto à “junção” e à “disjunção” apresentadas por Chamie (1970), levando em conta que os tópicos de cada unidade do texto se relacionam, unindo-se e separando-se, promovendo um cruzamento de ideias e sentidos. Nessa imaginação rapsódica, *Zumbi assombra quem?* solidifica esse jogo distributivo e integrativo, mantendo uma relação de interdependência entre os capítulos e mobilizando um processo de sentido unificador entre eles.

Tais estratégias de uma “escrita rapsódica”, recorrentes na sua produção, serão aprofundadas no segundo capítulo desta dissertação e ainda pretendemos identificar se a obra estudada, que traz a personificação do Zumbi dos Palmares através da contação de histórias do personagem Tio Prabin, pode-se aproximar dos rapsodos e da tradição oral africana. Por meio das histórias que conta para o garoto Candê, Tio Prabin, que representa a figura paterna para o menino, vai conectando-o à sua ancestralidade, mantendo viva a história do seu povo e permitindo o agenciamento do menino, através das referências à vida de Zumbi, aos quilombos e às tradições religiosas. Expandir as tradições da história africana de geração em geração, recontando-a de forma oral, permite remontá-la em boa parte de sua totalidade, conforme Amadou Hampâté Bâ (2010) traz em seu livro *A tradição viva*, no qual nos embasamos para o estudo das tradições orais, que possibilitam (re)viver a cada geração a alma africana, partindo do lugar que se fala, assumindo tradicionalmente os papéis de cada sociedade onde se está inserido e não se limitando à verdade de uma determinada sociedade.

Nas buscas de dissertações e teses sobre o tema “rapsódia”, no sítio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), foram selecionados trabalhos

que versam sobre a rapsódia no período de 2013-2023 (ver quadro 1). Para as buscas, usamos o descritor “rapsódia” e como filtro da área de concentração “estudos literários”.

Quadro 1 – Relação de trabalhos sobre rapsódia selecionados para a pesquisa (2013-2023).

Autor	Título	Ano	Tipo
ZUCOLO, Nícia Petreceli.	<i>Uma rapsódia portuguesa: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge.</i>	2014	Tese
ZEQUIEL, Erica Dal Poz.	<i>Rapsódia brasileira: as citações musicais nos livros didáticos de História do Brasil (1970-1990).</i>	2014	Dissertação
CARDOSO, Adriele Gehring.	<i>Momentos representativos da relação entre literatura e sociedade: o percurso do anti-herói do século XIX até a rapsódia Macunaíma (1928) e Ópera do Malandro (1978).</i>	2015	Dissertação
GUIMARÃES, Michel Silva.	<i>Uma odisseia boliviana: rapsódia, êxodo e identidade no texto dramático La Odissea, de César Brie.</i>	2015	Dissertação
FORIN JUNIOR, Renato.	<i>De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia.</i>	2017	Tese
MATOS, Lucineide Magalhães de.	<i>Macunaíma em quadrinhos: uma rapsódia gráfico-visual antropofágica.</i>	2018	Dissertação
NASCIMENTO, Mayara dos Anjos Lima.	<i>Projeto Brasil, de Stella Leonardos: o épico na forma de cancionero, romanceiro e rapsódia</i>	2020	Dissertação
GUIMARÃES, Michel Silva.	<i>Cesar Brie: rubricas sobre rapsódia, dialogismo, intertextualidade e coralidade.</i>	2020	Tese

Fonte: Elaborado pela autora a partir das informações coletadas na plataforma da CAPES (2023).

As pesquisas elencadas no quadro 1 apresentam intersecções com um aspecto fundamental desta pesquisa de mestrado, tendo em vista que, de forma geral, esses estudos discutem sobre a rapsódia e as suas manifestações culturais na literatura, no teatro e na música, ainda que não estabeleçam relação direta com o objeto do presente estudo, *Zumbi assombra quem?*, do escritor Allan da Rosa. E, dentre as pesquisas destacadas, utilizaremos a dissertação de mestrado de Michel Silva Guimarães (2015) e a de Mayara dos Anjos Lima Nascimento (2020), bem como a tese de Doutorado de Renato Forin Junior (2017).

Quanto às buscas por identificar escritos sobre *Zumbi assombra quem?*, para contribuir com a nossa pesquisa e mostrar estudos que contemplam esse livro (ver quadro 2), fomos ao site de busca Google Acadêmico, utilizando os descritores “Allan da Rosa” e “Zumbi assombra quem?”.

Quadro 2 – Síntese dos trabalhos selecionados para a pesquisa sobre *Zumbi assombra quem?*.

Autor	Título	Ano	Tipo
RODRIGUES, Renata de Oliveira Batista.	“A mimese de <i>Zumbi assombra quem?</i> , de Allan da Rosa”.	2019	Artigo
ROCHA, Karla Cristina Eiterer; ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria.	“A literatura afro-brasileira: identidade, cultura e ancestralidade no livro <i>Zumbi assombra quem?</i> de Allan da Rosa”.	2020	Artigo
TANUS, Gustavo; SILVA, Pedro Henrique.	“Os fios da história e os modos de tecer: a cultura afro-brasileira na obra <i>Zumbi assombra quem?</i> , de Allan da Rosa”.	2018	Resenha
SOUZA, Gustavo Tanus Cesário de; SILVA, Pedro Henrique Souza da.	“Ancestralidade afro-brasileira em <i>Zumbi assombra quem?</i> , de Allan da Rosa”.	2018	Artigo

Fonte: Elaborado pela autora a partir das informações coletadas no Google Acadêmico (2023).

Destacamos que os textos acadêmicos encontrados podem contribuir para fortalecer a escrita desta dissertação, bem como direcionar as temáticas aqui delimitadas. Renata de Oliveira Batista Rodrigues (2019) faz uma discussão acerca das relações entre texto literário e seu contexto na sociedade, para pensar o jogo entre o real e o imaginário em torno do sujeito histórico Zumbi dos Palmares e da brincadeira com o Zumbi monstro. Ademais, reflete sobre constituição familiar, paternidade, o associativismo do Movimento Negro Brasileiro e o cooperativismo dos valores civilizatórios afro-brasileiros, chegando à conclusão de que o texto e o contexto estão interconectados, e que de fato a literatura dialoga com os elementos sociais. Karla Cristina Eiterer Rocha e Enilce do Carmo Albergaria Rocha (2020) apresentam uma leitura do livro *Zumbi assombra quem?* realçando sua capacidade de traduzir a realidade, criar novas linguagens e interpretações, assim como uma nova identidade a partir da (re)leitura da História, da cultura do povo negro e de sua ancestralidade, buscando a reivindicação e a apropriação de um espaço que não beneficie somente alguns seguimentos da sociedade. Gustavo Tanus e Pedro Henrique Silva (2018) trazem um resumo crítico de *Zumbi assombra quem?*, fazendo reflexões sobre o “enegrecimento”, as Leis n.º 10.639/03 e 11.645/09, o quilombo, a ancestralidade, entre outros elementos. Gustavo Tanus Cesário de Souza e Pedro Henrique Souza da Silva (2018) procuram interpretar a ancestralidade presente na literatura infanto-juvenil *Zumbi assombra quem?*, observando as características das comunidades afro-brasileiras e questionando como a história é imposta pela cultura dominante, direcionando para a reflexão sobre a necessidade do enegrecimento das histórias e dos conhecimentos.

Dentre os objetivos desta dissertação, nosso interesse também se volta para o delineamento e a análise das vozes discursivas presentes em *Zumbi assombra quem?*: são

múltiplas vozes autônomas que se cruzam, se sobrepõem umas às outras, se misturam e se isolam (CANEVACCI, 2004), como em um coro dissonante, não uníssuno. Trata-se de uma pluralidade de vozes que enunciam em um movimento que materializa um construto social, inserido no contexto ideológico e histórico da sociedade brasileira, que ainda carrega marcas profundas da escravidão e da colonização, o que possibilita um enfoque polifônico do livro. Propomo-nos, então, a analisar as vozes discursivas dos personagens Candê, Tio Prabin, Dona Cota Irene, Manta, as crianças da escola (Germano, Alvinho, Nívea) e a(s) professora(s). As vozes dos personagens representam as vozes das pessoas que estão no espaço urbano da periferia, os corpos pretos e não pretos, formando uma coletividade coral (SÜSSEKIND, 2022). Pensar nessa coletividade coral remete à coralidade, que afeta a escrita dramática defendida por Sarrazac (2013), a qual corresponde a uma questão de representabilidade, a manifestação de um desejo, que da voz do indivíduo parte a ideia da comunidade, ou seja, “manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação” (SARRAZAC, 2013, n.p.). A partir da coralidade é possível reconstruir a memória de uma comunidade desaparecida, silenciada, e Allan da Rosa se utiliza desse recurso para dar preponderância a grupos apagados.

Como base teórica para a interpretação dessas vozes, recorreremos: a Mikhail Bakhtin (2010), por compreender que os sujeitos se constituem historicamente e por elaborar um tipo de visão literária polifônica; à crítica literária Maria Flora Sússekina (2022), que faz um estudo analítico pautado na percepção contrastiva de contextos históricos, considerando métodos polifônicos e intermediários; e ao intelectual Massimo Canevacci (2004), que utiliza o conceito de polifonia aplicado à literatura para entender a metrópole São Paulo como uma cidade polifônica, cada fragmento da metrópole foi analisado em si mesmo e permitiu uma potência comunicacional própria.

Diante do exposto e da potência da escrita de Allan da Rosa, trataremos do real e do ficcional partindo da constatação de João Guimarães Rosa de que a percepção da realidade se dá conforme o lugar que os indivíduos ocupam – espaços físicos, políticos, econômicos, socioculturais (CEZAR, 2007). Além de acionarmos teóricos como Francisco Luiz Garcia (1998), Antonio Candido (2006, 2011) e Marilena Chauí (2008), para refletirmos sobre os modos de representação da realidade e como o real atravessa escritos literários, considerando ainda como se molda o senso comum, um produto da ideologia dominante (GARCIA, 1998). A representação é atravessada e atravessa o senso comum, as ideologias, os (pre)conceitos, dentre outros aspectos sociais, e, nesse contexto, a literatura de autoria negra se faz

necessária e urgente, justamente para negar os estereótipos enraizados no senso comum, como a desumanidade e a inferioridade negra, legitimando esses corpos marcados pela exclusão social como corpos vivos, ativos e humanos.

Vemos a ancestralidade como um caminho para a comunicação entre o sujeito negro, seus antepassados e suas lutas presentes, e Allan da Rosa traz para sua narrativa a força da ancestralidade e da comunidade. Partindo do significado atribuído por Maria Beatriz Nascimento (1985) para o termo “quilombo”⁸, vislumbramos que, na literatura de Rosa, o emprego de “quilombo” não se apresenta somente como território geográfico, mas também como uma ideologia. Os personagens têm suas subjetividades atravessadas pela ancestralidade, pela afetividade, pela contação de histórias, elementos que permitem que Candê renasça para outras possibilidades/perspectivas sobre si mesmo e sobre Zumbi.

Nesse sentido, refletiremos, com base em Neusa Santos Souza (1983), como se deu esse processo de “tornar-se negro” para o personagem em foco e se existe uma encruzilhada no caminho dessa criança – “escolher” se Zumbi seria um monstro ou um homem. Para tanto, problematizaremos as imagens construídas sobre Zumbi dos Palmares: de um lado, o estereótipo de um Zumbi “monstro”, não-humano, maligno e demoníaco, que deve ser temido, exterminado; e, de outro lado, o Zumbi dos Palmares como uma figura ancestral, que assombrou o colonialismo, “não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado puro” (FANON, 2022, p. 58), e inspira coragem e rebeldia contra as injustiças sociais. Parecem-nos que todos os trajetos narrados em *Zumbi assombra quem?* direcionam-se a essa necessária reflexão sobre quem foi, verdadeiramente, Zumbi. A contação de histórias permite que se conheça, para além de estereótipos, outras perspectivas sobre essa figura histórica e precisamos entender que há muitas histórias desconsideradas pelas narrativas coloniais que devem ser redescobertas, revistas, recordadas e revalorizadas.

No processo de desconstrução da estereotipização dos corpos negros na literatura, faz-se necessário, ainda que brevemente, abordar a questão do racismo e dos estigmas sociais. Vemos, na narrativa de Allan da Rosa, uma (contra)narrativa, um (re)contar de histórias outrora embranquecidas, silenciadas, pois sua literatura se mostra como um espaço de resistência política. O autor dá voz àqueles sujeitos que foram estigmatizados e definidos por representações negativas oriundas do eurocentrismo, sujeitos, muitas vezes, pertencentes

⁸ Para Maria Beatriz Nascimento, historiadora, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e militante do movimento negro, numerosas foram as formas de resistência que o negro manteve ou incorporou na luta árdua pela manutenção de sua identidade pessoal e histórica, e um movimento de âmbito social e político trata-se do “Quilombo (kilombo)” (NASCIMENTO, 1985, p. 41).

a grupos sociais historicamente marginalizados. Logo, a literatura pode se configurar como um meio fértil para ampliar e redimensionar o olhar sobre os povos colonizados, sem se reduzir ao padrão eurocêntrico, afastando-se das instâncias da colonialidade do poder hegemônico (QUIJANO, 2005).

Potencialmente, a arte literária pode incentivar o leitor a inquirir as próprias raízes culturais e, a partir disso, acercar-se da sua realidade, possibilitando a ele encontrar, nas narrativas, nos personagens e no espaço, situações que o representam. Por essa perspectiva, a literatura é uma necessidade universal, devendo ser experimentada em todas as sociedades, já que a arte retira o homem da alienação à qual a sociedade e a rotina o condicionam (CANDIDO, 2011). E, nesse âmbito, surgem a indispensabilidade e a urgência de se ressignificar a história e a cultura negro-brasileira no panorama social do Brasil. A literatura negro-brasileira, segundo Cuti⁹ (2010, p. 12), “do sussurro ao grito, vem alertando para isso, ao buscar seus próprios recursos formais e sugerir a necessidade de mudança de paradigmas estético-ideológicos”.

Para esse escritor negro, quando se fala em “negros”, além do dado da cor de pele, o termo é ressignificado e passa a carregar uma bagagem positiva (CUTI, 2010). É ressignificado por meio dos diversos movimentos de reivindicação da descendência africana no Brasil, que vem construindo uma nova identidade de luta e de conquistas diante do racismo estrutural. Desse modo, a literatura negro-brasileira se configura como uma representação para além do estereótipo e, principalmente, é narrada a partir da própria experiência do autor negro, deixando de ser objeto da literatura canônica. Nessa literatura, o texto enfrenta “uma lógica de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais” (TORRES, 2018, n.p.), e, contra tal lógica, a literatura negro-brasileira imprime seus propósitos de afirmação étnica e de identidade cultural.

Ao nos propormos a refletir sobre a escrita roseana e o modo como o autor constrói uma (contra) narrativa de desestereotipizações, de uma autoidentificação (positiva) com a ancestralidade e afetividades que atravessam as experiências negras e os corpos negros, é fundamental observarmos os silenciamentos e as tantas opressões projetadas sobre esses corpos, que padeceram e ainda padecem com as mazelas e as discriminações sociais. Ou seja, é preciso problematizar as imagens negativas sobre os corpos negros e a maneira como se enraizaram e se naturalizaram no imaginário social, através de narrativas brancas/

⁹ Pseudônimo de Luiz Silva.

canônicas. Se Rosa nos propicia pensar na questão “Zumbi assombra quem?”, é porque houve o forjamento de imagens profundamente negativas e estereotipadas sobre a figura histórica de Zumbi dos Palmares.

Ao enfatizar a questão da autoria negra, Cuti (2010, p. 95) pontua que é muito comum o ser que se expressa solitário, pois há um “processo de arrolar dados históricos e constituir um ser coletivo que o vivencia no imaginário”. É desse solo fértil de singularidades que reluz Allan da Rosa, liberando na escrita aquilo que de outra forma estaria reprimido. O autor descobre um território de alteridade, onde estão as vozes e os corpos daqueles que historicamente lhes tem sido negado seu direito à palavra, (re)criando signos, fazendo literatura negro-brasileira.

Para atender aos objetivos propostos, a presente dissertação está dividida em três capítulos, além da introdução, das considerações finais e das referências bibliográficas, a saber: no primeiro capítulo, intitulado “Allan da Rosa: transpondo a barreira da invisibilidade”, trataremos basicamente da trajetória do referido autor e situaremos o contexto de produção das suas principais obras que, no conjunto, dialogam entre si, e inclusive com *Zumbi assombra quem?*. Nele, traremos alguns aspectos dessa obra literária e uma descrição da proposta de *Pedagogia, autonomia e mocambagem* (2013), também de Allan da Rosa.

No segundo capítulo, “A proposição de uma rapsódia e os sujeitos polifônicos em *Zumbi assombra quem?*”, demonstraremos a preocupação que Rosa teve em reverenciar a tradição oral, por meio dos diálogos do menino Candê com o Tio Prabin, e em materializar a importância da tradição ancestral na apropriação da sua cultura, do seu povo e no autoconhecimento de Candê. Analisaremos os elementos que nos permitem caracterizar a obra em estudo como uma rapsódia, considerando a forma multifacetada e livre que Rosa utiliza na composição desse livro. E também identificaremos os sujeitos polifônicos que aparecem no decorrer da narrativa, evidenciando os contornos empregados por ele através de um discurso de ironia, provocação e humor, que reverbera em várias vozes independentes que se entrecruzam na obra e instigam o sujeito-leitor a assumir posições diante das discussões que emergem na leitura.

E, no terceiro capítulo, intitulado “Corpos pretos se encruzilham, em *Zumbi assombra quem?*, entre o ficcional e o real”, buscaremos descortinar como o autor, por meio dos seus personagens e do narrador, encara o real e o ficcional, sempre margeando uma região limítrofe. Identificaremos as espacialidades e as temporalidades ficcionais que

contribuem para uma ressignificação identitária dos espaços reais, como o espaço periférico/marginalizado, comprovando uma relação de interdependência entre o real e o ficcional. Também correlacionaremos a presença da ancestralidade entre as temporalidades/ os tempos e as espacialidades/os locais da narrativa, encruzilhando-se o passado histórico com o presente, o Quilombo dos Palmares e o bairro do Cabajuará, Zumbi dos Palmares e o menino Candê, por exemplo. E com uma breve discussão sobre racismo, raças e surgimento dos estereótipos, chegaremos aos corpos pretos que se encruzilham em *Zumbi assombra quem?* e representam os corpos pretos que (sobre)vivem em nosso país.

Enfim, ao realizar este trabalho, esperamos trazer contribuições para a área dos Estudos Literários, a exemplo das características redesenhadas nos personagens negros da literatura negro-brasileira, a partir do Candê e do Zumbi dos Palmares, escritos por Allan da Rosa. Almejamos retirá-los dos tradicionais estereótipos, (re)criando um agenciamento para os corpos negros, o que os possibilitará transpor as barreiras da invisibilidade construída pelo cânone. São novos protagonismos potencializados por uma narrativa oriunda de escritores negros que rompem o silenciamento e evidenciam suas identidades, vivências, religiões e costumes.

*[...] de onde vinha seu receio, seu desgosto?
De acenar a quinze ou vinte táxis que fingiam não lhe ver?
Do receio de encontrar um restaurante e nem sequer lhe abrirem a porta
de vidro e alguma garçonete paranoica chamar a polícia pra averiguar
quem seria aquele suspeito?
Ou de lembrar da janta deliciosa, a marmitta que esqueceu na geladeira
do serviço?*

*E Candê embaralhando as lembranças recordou outro restaurante: lá
proibiram o banheiro pra ele depois de beber um suco de canudinho, mas
viu guardanapos oferecidos com afeto aos meninos brancos que podiam
se demorar no toailete.*

Allan da Rosa (2017, p. 65; 67)

1. ALLAN DA ROSA: TRANSPONDO A BARREIRA DA INVISIBILIDADE

Mesmo com alguns avanços, a invisibilidade da literatura produzida por autores negros periféricos no Brasil ainda é um fato. É considerável a desproporcionalidade de obras de escritores afro-brasileiros no mercado editorial de grande circulação, sendo necessárias uma conscientização das editoras nesse sentido e práticas para além do cumprimento de uma exigência de cotas ou de ações marqueteiras para dar uma boa impressão a grandes grupos editoriais.

Em uma sociedade com um forte racismo estrutural, como a nossa, é fundamental dar visibilidade a literaturas que retratam a vivência do sujeito negro e propiciam refletir sobre ela. Assim, Allan da Rosa faz ato político, quando escreve, quando publica, quando funda editora, quando promove eventos culturais na periferia, quando dá voz e espaço para a coletividade, para que homens e mulheres negros sejam lidos, ouvidos e participem da circulação de publicações dos autores que atendem a essa demanda.

Dedicar um capítulo a Allan da Rosa, um ícone da luta social negra na contemporaneidade, faz parte desse movimento de sensibilização para dar visibilidade à literatura negro-brasileira periférica. Pensando na escrita roseana, como de autoria negra e de nítida consciência social, inquieta-nos compreender as experiências do autor, suas narrativas e as resistências nelas presentes, assim como de onde emerge sua potência literária, envolvida pela afetividade, pela ancestralidade, pelo protagonismo negro e, também, pela inquietude e pela insubordinação perante aos silenciamentos impostos, pela denúncia de tantas mazelas sociais e violências sofridas pelos corpos negros.

1.1. Trajetória(s) de Allan Santos da Rosa

Allan Santos da Rosa, nascido em 10 de abril de 1976 na cidade de São Paulo, foi criado em Americanópolis, zona sul da cidade. Trabalhou como feirante, *office-boy*, operário em indústria plástica, vendedor de incensos, livros, churros, seguros e jazigos de cemitério¹⁰. Após estudar no cursinho do Núcleo de Consciência Negra (NCN), na Universidade de São Paulo (USP), ingressou na graduação em História, adquirindo seu bacharelado e sua licenciatura em 2005. Obteve o título de Mestre em Educação em 2009, igualmente pela

¹⁰ Informações disponíveis em: <<https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=1988>>. Acesso em: 16 fev 2022.

USP, com a dissertação intitulada *Imaginário, Corpo e Caneta: Matriz Afro-brasileira em Educação de Jovens e Adultos*. Faz-se necessário perpassarmos essa trajetória de Allan da Rosa na USP, pois se trata do período da tomada de consciência de si e do mundo:

Em 1998, me matriculei no cursinho do Núcleo de Consciência Negra na USP (esse “na” no nome, em vez de um “da”, explica a posição do Núcleo: uma ocupação indesejada dentro da ilha, há mais de 15 anos). Um centro cultural que se adentrou num galpão até então abandonado e ali iniciou um trabalho de estudos para alunos negros e pobres visando à aprovação no vestibular de universidades públicas. De 120 estudantes que cursaram o ano comigo, apenas eu e mais 2 entramos na USP. Mais uns 7 entraram na UNESP e outros se espalharam por instituições particulares. Mesmo assim, para quem após uma dura lida de um ano estudando e trabalhando, vindo geralmente de bairros distantes e escolas lixentas, a não-aprovação não significava fracasso ou inutilidade do trabalho. A vivência de um ano dentro da ilha universitária, inclusive aos sábados, mostrava um ambiente inimaginado, alienígena, onde gradualmente, através de choques e embates, harmonias e encontros, fomos percebendo a (falta de) nossa cara (ROSA, 2009, p. 1, grifos do autor).

Ao se deparar com um contexto em que percebe a “ausência” da Negritude (CÉSAIRE, 1977), Allan da Rosa extrapola as fronteiras sociais e raciais impostas, ocupando um espaço que foi – e ainda é – historicamente negado aos sujeitos de cor. Importante sublinhar que a “ação de ocupar” está atrelada com a “questão histórica do pertencimento” e que a USP é um espaço predominantemente embranquecido, inegavelmente elitizado e está além do imaginável para um jovem negro de periferia.

Ademais, o autor toma consciência de si, não somente por ser um homem negro, mas pela perspectiva de ser um ávido leitor, o que lhe possibilitava sonhar com a própria escrita:

No NCN, tive a convicção da diferença positiva, grande, do fato de desde pequeno ser um leitor, um garoto que amava se deixar levar por histórias de gibi, de futebol, de suspense; que pelos anos adolescentes começou a ler teorias políticas comunistas e romances policiais avidamente (Lukács, Agatha Christie) que até hoje não conseguiria tanto entender ou resolver; ser um rapaz que se metia a escrever rimas, poemas, contos mambembes pela madrugada, engatando direto os minutos da aurora com a hora de ir trabalhar na feira vendendo banana ou na firma, produzindo cabeças de fio e tomadas elétricas, deixando para sonhar com os personagens na tarde do dia (ROSA, 2009, p. 1).

É sua intimidade com os livros e a paixão pela leitura que lhe abrem as portas para adentrar e ocupar o espaço acadêmico, sendo o NCN, ao nosso ver, um lugar que atravessa, diretamente, sua subjetividade e sua identidade, sendo ambos os espaços potencializadores de sua escrita literária:

No NCN, as avaliações, “simulados” de vestibular, me davam a certeza que passaria nos testes, que venceria a FUVEST [Fundação Universitária para o Vestibular]. E me asseguravam que isso não aconteceria pelo forte estudo do ano de cursinho, mas pelo arsenal e bagagem que trazia com o namoro antigo que teci à palavra escrita. Percebi que os outros rapazes que apresentavam forte chance de aprovação no vestibular também eram oriundos de escolas públicas, mas que freqüentavam bibliotecas circulantes de onde desde adolescentes pegavam livros com regularidade.

A experiência no NCN em 1998 foi provavelmente a primeira em que notei a diferença que fazia a viagem pelos livros. O aumento da “consciência”, a partir da espraiação do espírito por conversas com autores que já eram até falecidos (ROSA, 2009, p. 1-2, grifos do autor).

No território acadêmico, enquanto trilhava pela graduação em História, manteve-se atuante no NCN, sua referência na ilha acadêmica, e sentia um certo “estranhamento” diante das classes e turmas, majoritariamente elitizadas. Segundo Rosa (2009), esse contraste social lhe foi “enriquecedor”, provavelmente por despertar nele reflexões sobre a própria sociedade, o embranquecimento de determinados espaços, a imposição das margens para sujeitos não brancos e a manutenção de privilégios de brancos:

Cursando a graduação em História na USP, segui ativo no NCN, até então maior ou único ponto de referência para mim na ilha. O estranhamento (enriquecedor) com as turmas e classes, nas quais a maioria dos alunos vinha de escolas particulares, de bairros próximos do centro ou da Avenida Paulista e que nem sempre trabalhavam, somava-se à minha participação nas atividades do Núcleo. A princípio como professor plantonista de História, depois como dançarino e capoeirista, como articulador e divulgador do cursinho pela Grande São Paulo, como redator de boletins e de fanzines que traziam à tona escritores negros e, depois, como professor no curso de EJA (Educação de Jovens e Adultos). As chances, os contatos que acontecem na Universidade, para quem está dentro, podem ser tidos como fato corrente, nada inusitado, mas para quem nunca teve acesso a esse meio ou mesmo para quem pretende cultivar a Poesia do cotidiano, percebendo a epifania do corriqueiro, a gama de paisagens que a Universidade abre, a presença de várias pessoas circulando na roda da cultura é fascinante. E faz também **florescer babas de raiva e sentimentos de contrariedade, por sacar o quanto isso é para poucos** (ROSA, 2009, p. 2, grifo nosso).

Historicamente estigmatizadas, negligenciadas e silenciadas, das periferias emergem sujeitos para além dos estereótipos da criminalidade e da subalternidade. Nesses lugares, que são heterogêneos, pois são múltiplas as faces e os contornos das periferias, mulheres e homens tecem identidades culturais baseadas nas diferenças coletivas. São tantas as formas de artes periféricas, tão diversas, pulsantes, vivas, buscando pela legitimação, por visibilidade, por um olhar humanizado sobre esses lugares e as pessoas historicamente

marginalizadas e esquecidas. Trata-se de uma batalha contínua, histórica e de incontáveis e necessárias tentativas de fazer visíveis as culturas, as artes e as literaturas periféricas, por meio da militância e de resistências.

E uma das formas de militância e de resistência de Allan da Rosa foi atuar como professor e alfabetizador de adultos, no cursinho em que estudou na USP:

Como professor de EJA, após trabalhar no projeto EDUCOM-Rádio, que montava rádios nas escolas das periferias paulistanas, preparando jovens tecnicamente para o uso da aparelhagem e tentando aguçá-los ainda mais a gana de movimento, mental e espiritual, da rapaziada das escolas, concatenei com um pouco mais de tino a força da oralidade e seus fundamentos. Neste pé, já estava eu há alguns anos comendo como janta e sobremesa a leva de livros sobre história e cultura africana e afro-brasileira, sobre diáspora, presentes nas bibliotecas da USP. Entendendo com outro dendê aqueles ondas e comos por onde tanto abracei e sorri, nas vielas e escadões do Jabaquara, Jardim Miriam, Diadema. Ia eu, terceiro e quarto ano de graduação, bolando trabalhos escolares sobre oralidade, literatura e tramando coordenadas pedagógicas com as estudantes mães de família, que trabalhavam na faxina ou nos jardins da USP e que diariamente às 17hs chegavam ao Núcleo para desenvolver o letramento, transbordando conhecimento, metáforas, práticas... Mexendo na mesma colher de pau extrema desesperança e profunda gana, histórias... Recordo como durante três meses trabalhamos e aprendemos fundamentados no cozido do cuscuz. O milho alumiu e refrescou na sombra nossos estudos em Geografia, Português, Matemática, Ciências (ROSA, 2009, p. 2-3).

Utilizando-se da própria vivência e das experiências de suas alunas, mulheres, trabalhadoras e mães, associava os conhecimentos cotidianos, os aspectos da oralidade e os elementos estéticos-literários para desenvolver suas aulas, que englobavam várias matérias.

Afastados dos grandes centros, os corpos que ocupam as margens sociais e espaciais – cuja infraestrutura é precária, com habitações / barracos / malocas regados por córregos contaminados, lugares esquecidos pelos governos e pela própria sociedade – protagonizam duras experiências de vida e lutas diárias (SALES, 2019). Na visão de James Baldwin (2020, p. 62), “Não temos uma percepção de como os negros vivem e como eles vêm resistindo há tanto tempo”, mas mesmo assim “o negro não se atreve a parar para pensar na escuridão da qual ele emergiu”. A grande batalha acontece na mentalidade da sociedade que, para aceitar ou apreender as mudanças, passa sem dúvida pela resistência, que culmina em “sermos obrigados a compreender a nossa própria identidade pelos rigores de um tempo que ainda não chegou” (BALDWIN, 2020, p. 62).

Rosa (2009), ao mencionar sobre um “florescer de babas de raiva”, mostra-nos essa inquietação e não se contenta com o emudecimento histórico dos corpos negros, com os

limites sociais impingidos, com a mera sobrevivência nas margens. Experimentar a negação a determinados espaços – como o acadêmico – ocupados, sobretudo, por sujeitos brancos, aflorou no jovem negro sensibilidades e sentimentos atravessados, direta e fortemente, por aspectos sociais como a Negritude, o racismo e a marginalização. E essa vivência de enfrentamento exige, sem dúvida, muita força; força essa presente nos movimentos de literatura produzida nas (e a partir das) periferias e que possibilita pensar sobre o lugar de fala na produção literária, o que culmina, muitas vezes, no embate sobre os discursos autorizados e os desautorizados (RODRIGUES, 2019).

A diferença sobre os discursos que estão autorizados pelo sistema literário brasileiro, que em última instância tenta inviabilizar escritores negros como Allan da Rosa (RODRIGUES, 2019), pode ser percebida nos seguintes dados levantados em pesquisas coordenadas por Regina Dalcastagnè na Universidade de Brasília (UnB):

romances brasileiros publicados pelas editoras de maior prestígio no país em dois períodos – de 1965 a 1979, abrangendo 80 escritores e 130 narrativas; e de 1990 a 2004, com 165 escritores e 258 romances –, revela[m] dados de impacto. No campo da autoria, dentre os 245 nomes, maioria homens, nada menos que 93% são brancos (DUARTE, 2022, n.p.).

Esses dados demonstram que, apesar de o romance contemporâneo vir “perseguido reiteradamente, em seu interior, a multiplicidade de pontos de vista, do lado de fora da obra não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário brasileiro, uma pluralidade de perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 89).

No entanto, a partir das fronteiras que existem e que se opõem à formação cultural hegemônica do Brasil, é possível desenvolver espaços de transformação, “introduzindo a possibilidade da imaginação da utopia, ou seja, a emergência no espaço da periferia de uma nova política de organização e empoderamento enraizados na subjetivação não somente do sujeito periférico, mas também do ser negro marginalizado” (JACOB, 2023, p. 5). Com base nessas premissas, entendemos que a escrita literária de Allan da Rosa, em sua potência e sutileza, se configura politicamente, mas não no sentido que perpassa a ideia de política que estamos acostumados a conceber. A sua obra “não simplesmente rompe, mas desloca concepções usuais de periferia e, por conseguinte, de suas carências e de seus dramas” (RODRIGUES, 2019, p. 133), e é com uma escrita “gingada” – com os movimentos do seu corpo preto e sua ginga de angoleiro – que Rosa insiste em construir contranarrativas que reivindicam outras formas de estar e existir no mundo.

Nesse contexto, cabe pontuar que não é uma novidade a existência e a emergência da literatura oriunda de espaços marginalizados, que se volta contra as representações estereotipadas que existem, em larga escala, sobre as populações às margens sociais (SALES, 2019). Obras e mais obras estão povoadas por personagens carregados de estigmas e estereótipos degradantes, como: a criança negra, com potencial para a “bandidagem”; o “preto malandro”, que rouba e engana; a “Maria Pretinha”, relegada à solidão por não estar nos padrões estéticos europeus; a “morena fogosa”, para sexo fácil. Tais personagens advêm, no mais das vezes, de vozes de brancos que enunciaram e ainda enunciam, por meio da escrita, com preconceitos sobre os corpos não-brancos, silenciando-os e degradando-os.

Do ponto de vista de Baldwin (2020), essa suposta inferioridade do negro – que atravessa a literatura e reforça a sua convivência desigual em sociedade, assim como a sua existência marcada por um racismo estrutural – é um mecanismo usado como triunfo pela sociedade, que possui a capacidade

de convencer as pessoas a quem ela atribui um *status* inferior de que essa inferioridade é real; ela tem a força e as armas que lhe permitem transformar suas afirmações em fatos, de modo que os supostos inferiores se tornam inferiores de fato, no que diz respeito às realidades sociais (BALDWIN, 2020, p. 46).

O autor aponta que, nos dias atuais, esse fenômeno, apesar de ser mais disfarçado do que, por exemplo, no tempo da escravidão, não deixa de ser implacável. “Agora, tal como antes, nos vemos acorrentados, fisicamente de início, e depois interiormente, pela natureza de nossa categorização” (BALDWIN, 2020, p. 46), tornando-se urgente lutar contra essa prática social discriminatória.

Esse cenário cultural-literário negativo e embranquecido começou a sofrer mudanças a partir de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), mulher, negra, favelada, escritora, que escreveu sobre as margens justamente por habitá-las, sendo moradora da favela do Canindé (SALES, 2019). Ela é um figura emblemática e fonte de profunda inspiração para as produções literárias criadas nas (e a partir das) periferias, produções que simbolizam a tomada de posse do direito à fala e do lugar da enunciação de si mesmo e do(s) outro(s), lembrando que uma “das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo” (FANON, 2022, p. 19). Entretanto, a formação desses movimentos literários oriundos das periferias parte de lugares ainda em construção, um tanto quanto “recentes”, ainda que saibamos da vasta obra de Carolina Maria de Jesus e de sua representatividade na e para a literatura (SALES, 2019).

Cabe destacar, nesse sentido, a questão da coletividade, uma marca muito presente nas margens: a sobrevivência, as experiências na e da coletividade, as trocas e as partilhas, os afetos e os desafetos, as violências e as ascensões. São vivências próprias que oportunizam escritos vívidos e essa percepção de uma coletividade produtora de literatura marginal-periférica (SALES, 2019) acaba sendo situada apenas na década de 1990, com a publicação de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, no ano de 1997 pela editora Companhia das Letras. A importância desse livro é indescritível e imensurável, principalmente quando compreendemos o seu alcance, o modo como se sobressaiu às limitações sociais encontradas e, ainda, pela desnaturalização de reflexões sobre temáticas importantes e emergentes por meio da literatura marginal-periférica. De acordo com Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013, p. 13 *apud* SALES, 2019, p. 14), sua importância

está diretamente ligada ao fato de ser a primeira experiência literária de um autor residente em uma favela que lança de sua própria vivência marginal para a produção de um discurso que une testemunho e ficção, resultando em um novo olhar sobre a escalada de violência nas favelas do Rio de Janeiro.

Refletindo sobre esse e outros exemplos dessa literatura, visualizamos o fato de que não se trata de um movimento tímido, inseguro, que vai aos poucos ocupando alguns lugares. Ao contrário, através de um espectro de autorias e escritas, muito diversas, ocupa a cena literária, trazendo à tona realidades, cotidianos de negros e negras, retratos de territórios periféricos, e expressando sofrimentos, mazelas sociais, bem como afetividades, ascensões e ancestralidade. A escrita é marcada, fortemente, por testemunhos e realismos forjados por experiências pessoais e coletivas, isto é, o realismo parte das experiências, das realidades vividas e/ou (re)construídas no processo de ficcionalização:

Estamos na rua, *in loco*, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide o país (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Antes de serem marginais, esses homens e essas mulheres são literatura, como afirma o escritor, contista e poeta Ferréz, um grande responsável pelo fortalecimento da cena literária que emerge a partir das margens (SALES, 2019). Faz-se necessário pensar e falar sobre esses outros sujeitos, pois é dessa visibilidade de escritores e escritas, atravessadas diretamente pelo cotidiano das periferias, que surgem importantes movimentos sociais, cujos

escritos são testemunhos e a estética é considerada por eles como realista – um realismo experiencial, envolto por vivências vívidas que se tornam ficção por meio das linhas produzidas por esses sujeitos (SALES, 2019).

Como essa produção literária parte dos pressupostos que integram a própria realidade vivenciada, os textos possuem relação direta com a busca pela sobrevivência da cultura e da liberdade em seus sentidos amplos. Tendo em vista que, para fugir da armadilha da categorização da própria existência negra,

não é clamando contra essa armadilha que escapamos dela: é como se a própria tentativa de fuga fosse o único movimento necessário para acionar o mecanismo da arapuca. Sem dúvida, é dentro dessa gaiola de realidade em que nascemos, e debatendo-nos contra ela, que adquirimos nossa forma; e no entanto é justamente por dependermos dessa realidade que somos traídos o tempo todo (BALDWIN, 2020, p. 46-47).

É, portanto, desse complexo lugar e da perspectiva de coletividade que o escritor negro Allan Santos da Rosa floresceu das margens e a partir de onde a escrita desta dissertação se materializa.

1.2. Trajetos da escrita roseana

Muitos dos trajetos de Rosa foram relatados por ele mesmo e descritos em detalhes, em sua dissertação de mestrado (ROSA, 2009) e, como vimos, a graduação em História lhe abriu horizontes sobre sua Negritude e a de seus pares, fazendo-o (re)pensar sua literatura e a oralidade. Seus trajetos sempre foram atravessados por subjetividades negras, coletivas, ancestrais, de encontros e partilhas, importantes e decisivas para a própria subjetividade, sua escrita e sua literatura. Quando, então, pensamos na obra literária que estamos estudando, *Zumbi assombra quem?* (2017), buscamos entender o que envolve sua escrita; e, observando sua caminhada da produção de fanzines à Capoeira Angola, notamos elementos que atravessam seus escritos de uma Negritude singular, de resistências, militância e um escancarar de realidades sobre o corpo negro em uma sociedade que o negligencia:

Seguia eu também trançando fanzines, cadernos coletivos de Poesia, buscando envolvimento com as ladeiras quebradas da Zona Oeste paulistana e de Taboão. Devido à distância de minha casa materna, a necessidade decidiu ocupar vagas no CRUSP, a moradia estudantil, que também serviu bastante como escola para mim. Pessoas de vários lugares e cursos conviviam e desobedeciam normas burocráticas e impessoais ditadas pela direção e pela Coordenadoria de (Des)Assistência Social.

Pessoas que legalmente tinham se inscrito na busca de vagas e que na precisão ousavam se acomodar em qualquer canto dos sete prédios lotados para seguir os estudos. Toda efervescência (que hoje os moradores dizem não mais haver por lá) ainda instigava a participar dos movimentos populares da região. O mais marcante para mim foi a presença no *Galpão Skate Park*, um antigo sacolão (mercado do lugar), dominado por seringas usadas, estupros e lixo, que foi também ocupado por jovens da região suburbana do Jd. João XXIII. Ali muito grafite na parede, rampas de skate no chão e a garra de construir bibliotecas e bolar publicações. Foram várias as reuniões e os desgostos com a sub-prefeitura do lugar, que não nos considerava mais do que jovens inconseqüentes. E, principalmente, moleques que não teriam poderio de açambarcar votos. Ali me iniciei realmente no Movimento HipHop e passei a integrar a Posse Suatidade. A Capoeira Angola, a dança afro, eram pra mim nesse momento vitamina espiritual. E ainda são (ROSA, 2009, p. 2-3).

Esse modo de ele e outros jovens serem vistos por autoridades também está ficcionalizado na literatura marginal-periférica, que apresenta necessárias desconstruções de estereótipos, construídos social e historicamente, enraizando imagens negativas sobre negros. Essas estereotípias – que incluem ler jovens negros como inconseqüentes, relegando-os às mazelas sociais, à negligência policial e associando-os à “banditagem” – cerceiam caminhos e limitam não somente o seu trânsito, mas também a ocupação de espaços para além das margens, espaços esses essencialmente brancos. Nessa perspectiva, o

negro insiste, por qualquer meio a sua disposição, que o branco deixe de considerá-lo como uma raridade exótica e o reconheça enquanto ser humano [...] e o branco prefere manter o negro a uma certa distância humana porque assim se torna mais fácil para ele preservar sua simplicidade (BALDWIN, 2020, p. 191).

Nessa insistência do negro por ser reconhecido, *a priori*, como pessoa, o que vemos, nas vivências de Rosa e em suas produções artísticas, são movimentos fortes e marcantes. No mercado editorial, esses movimentos se iniciaram com sua estreia, em 2005, com o lançamento de seu primeiro livro de poesia, *Vão*, pelas Edições Toró. Essa obra autoral consiste em uma mistura de encontros, com todos os sentidos corporais: táteis, auditivos, olfativos, gustativos e visuais.

Recordo que 2005 foi o ano em que lancei meu primeiro livro autoral, o que iniciou a série de 11 livros que a Edições Toró, por nós montada, apresentaria ao povo. Essa engenharia traquinas, a Toró, vem na sede e na gana e é mais uma baliza de um movimento de literatura que se enxerga como cena e como terra, que traz elementos diferentes mas em harmonia em um mesmo contexto, com anseios e experiências bastante parecidas, espalhadas pelos oito cantos da Grande São Paulo. Movimento que a partir de 2002 começava a se reconhecer no espelho através de antologias e que,

na seqüência, dá o passo de publicar livros de autor, não mais apenas de co-autores. Poesia, dramaturgia, prosa, fotografias acompanhadas de textos, edições bilíngües em português/espanhol, livros de artes plásticas... frisando e dançando no sol que a literatura pode brilhar. Dentro de cena, a consciência berra, sabedora que são poucos os dos nossos que adentraram portas de graduação e mais escassos ainda os de pós-graduação: apenas eu e uma parceira que também publicamos pela Toró, a Dinha, da Favela do Bristol, estudante de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Os livros da Edições Toró são diagramados e publicados em caligrafia manuscrita ou em fontes grafitadas, criativas, são embalados ou costurados com panos, são envolvidos em caixas de presente, têm fotografias das comunidades, palhas da costa, búzios... cada escrita com seus canais estéticos possíveis, com suas páginas e capas, texturas e artes plásticas, em uma atuação que não quer enfeitar com fogos de artifício algo vazio, mas que acredita na força dos textos e pretende magnetizar a palma da mão daquele possível parceiro da ladeira que acha que não gosta de ler (por inúmeras possibilidades históricas, escolares, psicológicas, geográficas), mas que descobre que o livro pode não doer, ao contrário, pode alimentar com tentador sabor e propor tempos e sentimentos e pensamentos (ROSA, 2009, p. 6).

A Edições Toró é um empreendimento coletivo, que tem Allan da Rosa à frente, sendo uma das bases fundamentais de divulgação da literatura marginal-periférica. Acompanhamos os passos da escrita roseana – uma literatura de ginga, de movimentos, de vidas – que traz à tona experiências plurais de sujeitos outrora silenciados:

Nessa caminhada que foi e é minha vida, literatura gingando, sugerindo, enfatizando os passos, os ouvidos e os gestos, refletindo sobre literatura para além dos labirintos do papel, mas passando por eles como pontes e conversando com as gentes e com os desafios e vontades do morro. Nessa caminhada é que acontece meu mestrado, entranhado aos versos vividos, aos pulos errados e às conquistas pessoais e coletivas, gerando situações, ardendo a vista com lucidez e sonho (ROSA, 2009, p. 6-7).

Com uma literatura *performática*, o autor se coloca no terreno literário brasileiro excludente, cuja representatividade negra ainda se mostra pequena diante da representatividade branca, vista como a possuidora da intelectualidade. Nesse terreno árido, ele abre fissuras também no solo social e político, para escrever e enunciar com a própria voz, a voz da própria experiência e da experiência de seus ancestrais. Nesse sentido, é importante sublinharmos que esse autor negro e vários outros tomam posse do direito à fala. Se antes, ao longo da história, corpos das periferias eram descritos por um olhar de fora, externo, branco, eurocêntrico, nessas novas literaturas, como a roseana, homens e mulheres negros falam de si, dos outros, de suas realidades e vivências, além de narrar experiências de seus pares e de seus antepassados. Em outros termos, essa

produção literária vai se fortalecendo, agraciada com um número expressivo de publicações de novos autores, expressando o cotidiano de territórios periféricos, constituindo-se em um movimento, como afirmam Alexandre Faria, João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2015). Os autores citados chamam a atenção para o fato de que o movimento não teve passos iniciais tímidos e inseguros, mas tomou de assalto a cena literária brasileira com um número considerável de autores marginais, expressando vivências periféricas a partir de uma escrita fortemente marcada pelo testemunho e uma estética por eles nomeada realista, mas sem muita relação com o que se denomina realismo literário, constituindo-se em um realismo experiencial, pois se leem experiências vividas e reconstruídas ficcionalmente. Fortaleceram a cena literária marginal contemporânea e a perspectiva de análise do fenômeno como um movimento a concretização de outras iniciativas, sempre marcadas pelo caráter de coletividade, tais como a criação da Cooperifa e do Sarau da Cooperifa, que deu origem a um movimento de saraus na cidade de São Paulo e em outras cidades do país. Além dessas experiências, originaram-se ou fortaleceram-se projetos coletivos pautados na cultura periférica, como ALEPA, FLUP, para citar alguns (SALES, 2019, p. 15).

Também pela Edições Toró, Allan da Rosa lança a dramaturgia *Da Cabula* - história pa tiatru, em 2006. Com a sua vivência como professor da EJA, cria a história da personagem principal, Filomena da Cabula, mulher negra que tem mais de 60 anos e quer aprender a ler e escrever:

Cito este trabalho pela sua enorme importância em minha caminhada, os significados que dou a ele, a oportunidade de tentar manter as contradições e de trazer a escrita minha, organizando recordações e projetos para o amanhã, uma forma que contemple minha ancestralidade e minha ginga do hoje. É fruto do trabalho em EJA realizado durante anos e se adentra nessa movimentação editorial independente e suburbana que plantamos, como nossos erros e vitórias, entregas e derrotas (ROSA, 2009, p. 10).

É possível perceber um entrelaçamento entre prática artística, crítica e denúncia, desenvolvendo uma proposta artístico-política que convoca para o agenciamento da coletividade num fortalecimento político-cultural da literatura negro-brasileira e marginal-periférica, em uma empreitada de reivindicações para uma visibilidade e circulação das potencialidades da periferia.

Nesse contexto, em 2007, Rosa ampliou seus escritos autorais com *Zagaia*, romance versado em estilo de cordel infantil e juvenil:

desta vez por uma editora “graúda” que não a nossa Toró aqui dos quebrados lavados de fundo de quintal e de fundo de cidade, lancei um trabalho escrito há anos, romance versado em estilo cordel, que pintou nas molduras classificadas como “infanto-juvenis”, pela editora DCL. Aqui a tora espocou na percepção do ritmo e da métrica, no caminhão de mudança, que fez o vai e vem entre página e praça de ouvintes, entre a caboclagem

das regras do cordel e as ilustrações premiadas de Marcelo D'Saete, que deu ao livro *Zagaia* elementos que eu não havia atinado. E sombreou a imaginação que brincou seriamente no xadrez que aprendi com os mestres nordestinos quando pesquisei o racismo nos folhetos (ROSA, 2009, p. 14, grifos do autor).

Morada, também de 2007, lançado juntamente com o fotógrafo Guma, versifica imagens de habitações das comunidades de Taboão da Serra:

No segundo semestre de 2007, ainda lancei, com o fotógrafo Guma, o livro *Morada*. Nesta lavra, conjugamos fotografia e palavra, com imagens de habitações de comunidades aqui de Taboão da Serra. Trabalho talvez mais difícil neste meu aprendizado com o humor e as graças da palavra, pela vontade de não emudecer a imagem, de não obviamente legendar imagens que já arrebatam que nelas aporta. Um texto sobre o macro das lutas sociais por moradia e o micro das intimidades que a gente cuida em casa, por debaixo das portas ou nas cumeeiras e no armário onde sabemos a xicrinha que celebrar o café para as visitas amadas. Poemas ladeando as fotos e um mergulho em mim mesmo, procurando o tom para apadrinhar este casório do verso com o retrato (ROSA, 2009, p. 13-14).

Quanto ao *Reza de Mãe*, livro de contos publicado em 2016 pela editora Nós, carrega uma diversidade de personagens inseridos nos trânsitos e cotidianos de zonas urbanas pobres, carentes, narrando as tantas dificuldades oriundas desse estado de vulnerabilidade social.

Ainda com temáticas cotidianas de aprendizado e de luta, das angústias de um garoto negro, entre o monstro fedorento, capenga e um guerreiro pensante, surge em 2017 *Zumbi assombra quem?*, o objeto de estudo desta dissertação. É uma narrativa marcada pela ancestralidade e com potencialidade de ressignificar vidas, resgatar memórias e evocar Negritudes.

Na não ficção, sem se desvincular da poética da linguagem, o autor produziu e publicou *Imaginário, Corpo e Caneta: Matriz Afro-brasileira em Educação de Jovens e Adultos* (2009), sua dissertação de mestrado, texto citado e comentado nos dois primeiros tópicos deste capítulo; *Pedagogia, autonomia e mocambagem*, de 2013, que terá o tópico 1.4 voltado para ele; e, recentemente (em 2021), a sua tese de Doutorado intitulada *Águas de Homens Pretos: imaginário, cisma e cotidiano ancestral* (São Paulo, século 19 ao 21), lançada como livro pela editora Veneta. Essa tese traz em si, além do amor de um garoto pelas leituras, uma bagagem ancestral que reverencia as suas diversas obras como autor, coautor, as suas antologias escritas ou oralizadas com extremo apuro poético. Segundo Andressa Santos Vieira (2021, p. 41), existe um fortalecimento da luta

por discursos referentes à existência e resistência de produções de autoria negra, por narrativas que valorizam os percursos, as trajetórias, os conceitos, as vivências de mulheres e homens negros e que promovam, ainda, uma efervescência de outras discussões e reflexões que não se limitem aos sujeitos e aos espaços negros, mas que, vagarosamente, ganhem notoriedade entre outros sujeitos e outros espaços.

Ao experienciarmos a observação de uma perspectiva de dentro das margens, acompanhando os percursos feitos por Allan da Rosa e pensando na emergência de escritas que (re)criem as literaturas e que legitimem essas produções de mulheres e homens negros periféricos, o autor em foco, ao lançar um novo olhar sobre as diásporas, promove novas possibilidades para os escritos literários. Ele cria não a partir dos grandes centros culturais, mas das periferias e, como sugere Leonardo von Pfeil Rommel (2019, n.p.), os

contos de Allan da Rosa, por meio de diferentes personagens, com variadas vozes, rotinas e história de vida, buscam representar a periferia através de uma perspectiva diferenciada, através de um olhar lançado de dentro, que enfoca e traz para o centro do debate, oferecendo o protagonismo a sujeitos marginalizados pela sociedade devido à cor, suas origens ou simplesmente pelo fato de serem pobres ou moradores de ambientes periféricos.

Avaliando essa emergência, é possível observar que o cenário literário brasileiro tem recebido ricas contribuições literárias, principalmente após a obrigatoriedade da inclusão dos conteúdos de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, no currículo do Ensino Fundamental e Médio, em 2003, por meio da Lei n.º 10.639¹¹ e de outras ações afirmativas. Tais contribuições literárias têm sido inseridas no mercado editorial, nas escolas, nos livros infantis e juvenis, cujas temáticas de Negritude, pertencimento, humanidades e afetividades – outrora silenciadas e negadas aos sujeitos de cor –, passam a delinear o segmento negro, com protagonistas e protagonismos, insurgindo as diásporas, a diversidade africana, ressoando vozes da/de resistência, como de Allan da Rosa, cujas obras nos permitem perceber uma problematização dos estereótipos¹² e rupturas no fazer literário eurocêntrico.

Nessa perspectiva, algumas produções dos tempos da pós-modernidade projetam-se através dos deslocamentos de personagens e estratégias de desvio, que contribuem para romper com o universalismo centrado na Europa. Há uma valorização das variantes da produção pós-moderna, ocupando o que Homi Bhabha (1998, p. 20) sugeriu como entre-lugar:

¹¹ Para maiores informações, consultar o *site*: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 01 jun. 2022.

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (grifo do autor)

Esses aspectos são relevantes para evitarmos a perpetuação de imaginários do eurocentrismo, possibilitando a anulação de imposições tradicionais, de modo a produzirmos novos sentidos, localizando a diferença e positivando a identidade endógena, de caráter de resistência diacrônica.

1.3. Allan da Rosa e *Zumbi assombra quem?*

Na dedicatória de *Zumbi assombra quem?* (2017), Allan da Rosa deixa bem claro o quanto essa obra está próxima de si. Ela dialoga com o seu espaço, a periferia, com a sua ancestralidade e descendência, o seu filho, e afoita as suas esperanças: “Dedico a Daruê Zuhri Samuel da Rosa, que me ensina a ler. Estrela é brincar contigo. E às Quebradas: farpas, fontes e futuro de tudo. Minha dádiva de nascença. Minha resposta de compreender” (ROSA, 2017, s.p.).

Pai, leitor e contador de histórias para o filho, Daruê, inspiração para a escrita de *Zumbi assombra quem?*, Allan da Rosa pensou nas mãos, nas íris e nos ouvidos das pessoas que teriam contato com o livro: “Eu tenho o sonho de que as pessoas mais velhas leiam *Zumbi assombra quem?* em voz alta e com a sua molecada e seus coroas, porque não há intimidade maior do que ler junto”, disse em entrevista, em 2017, a Semayat S. Oliveira, do *Portal Geledés*¹³, que escreveu uma matéria sobre a publicação desse livro, a segunda obra infantojuvenil do autor .

Allan da Rosa começou a escrever desde moleque. Criador de biografias dos seus jogadores do futebol de botão, imaginava aventuras para cada jogador, inspirados nos seus clássicos internacionais. Com o movimento de literatura e de saraus na periferia de São Paulo, seus escritos começaram a “vazar” de seus cadernos para circular nas escutas de muita

¹³ Matéria disponível em: <<https://www.geledes.org.br/zumbi-assombra-quem-escritor-allan-da-rosa-lanca-infantojuvenil-sobre-questoes-raciais-ancestrais-e-de-classes-pela-perspectiva-de-uma-crianca/>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

gente, ganhando mais espaço e semeando novos caminhos.

Consciente das dificuldades que uma criança negra enfrenta no Brasil, país com noticiários diários sobre a violência contra a população preta – reafirmando que é um país racista e que a raça/cor/etnia é o principal fator gerador de desigualdades no país –, o pai escritor buscou, na história, na literatura e na ancestralidade, recursos para construir outras referências de vida e (re)construir imaginários para seu filho. Conta o escritor:

Precisei, tanto por meio de historinhas, quanto de estudo da história, apresentar positividade a ele. Na minha busca, ou não queria apresentar só heróis infalíveis e idealizados, mas também as contradições de nossa história. Isso aparece nos diálogos do Tio Prabin com o menino Candê (ROSA *apud* OLIVEIRA, 2017, *online*).

Desse modo, o livro *Zumbi assombra quem?* busca retratar dilemas, discussões e enfrentamentos de uma família afro-brasileira, no intuito de possibilitar ao menino Candê conhecer sua história, seu passado e seus ancestrais, o que ajuda Candê a se construir como sujeito e a se relacionar com as pessoas que fazem parte do seu cotidiano, sobretudo do cotidiano escolar. O ponto principal das conversas, na família, tem como pano de fundo os acontecimentos que envolvem Zumbi e o Quilombo dos Palmares. Existe, portanto, um enredo que revela muitas experiências vividas pelos negros e, para Karla Cristina Rocha e Enilce do Carmo Rocha (2020, p. 112), por meio dessa obra de Allan da Rosa, é possível “fazer uma releitura da História salvando-a do esquecimento”.

Nessa obra, partes e aspectos da história de Zumbi se mesclam com a história brasileira. Os trechos a seguir, que trazem a explicação de Tio Prabin, elucidam essa questão:

– Zumbi era linha de frente de Palmares. O quilombo tinha a felicidade guerreira da liberdade, da pele lambida pelas estrelas, mas vivia na febre. A tensão da invasão dos bandeirantes. Os quilombolas sabiam que ocupavam o que es- teve à sua espera: a terra, a serra habitada pelas forças grandes e miudinhas que aguardavam quem se desembaraçasse das correntes e chegasse para conviver com ela. [...]
Zumbi era rei e um dos que traziam alimento pras casas. Caçador nas matas dos mocambos, silencioso como uma pena flutuando sem vento, mas que sabia assoviar como passarinho pra chamar os bichos de pena (ROSA, 2017, p. 8-10).

Levando em consideração o processo de reconstrução e de ressignificação da história afro-brasileira, a narrativa de Allan da Rosa traz à tona uma questão que é recorrente no que diz respeito ao significado do nome “Zumbi”, além de discutir os motivos das analogias pejorativas atribuídas a ele. O fragmento seguinte apresenta um exemplo dessa problemática:

– Todo mundo fala, tio. Mas tô confuso agora. O que é zumbi mesmo então, sô? Dizem até que vem dos infernos debaixo da terra.

– Chamam esses de zumbi porque decretaram que a língua, o cabelo e a respiração negra era assim, corpo de maldade. E maldade seria domínio pra baixo da terra. E ainda baixaram ordem que nas profundezas se tosta gente no hotel dos pesadelos. E que todo gerente desse hotel é negro igual Zumbi, igual a gente.

[...]

– Por que tanto chamam Zumbi de demônio, então, tio?

– Por que ele era a dor na cabeça dos que tinham chicote na ponta da cruz ou da caneta. Sabe que dizem que ele aprendeu a ler com um padre, pra balançar a palavra deitada no papel e inflar a letra com estratégias? Palavra viva e disfarçada de morta. Engenheira. Que usavam como coleira e que ele laceou, tirou do pescoço e arrumou pra usar de sandália. E dizem que ele lia sonhos também... Lia os passos, lia o que arfava subindo e descendo no peito das pessoas e o que vibrava na garganta (ROSA, 2017, p. 34-35).

A inquietude de Candê, em esclarecer se Zumbi era algum monstro horripilante ou um guerreiro que, apesar de pensar, morava nos vãos da terra, é o que o levou à resposta do Tio. No início da história, a visão do menino sobre quem a figura do Zumbi era outra:

Foi passar por Dona Janice, que capinava o quintal com sua enxada, pro menino Candê pensar num morto-vivo com enxada varada no corpo e pendurada na barriga, um ser mcorongo que vagasse tropeçando. Candê chega logo em casa e no fundo do quintal seu Tio Prabin costura meias. O menino já imagina então pro morto-vivo uma cara se descosturando numa linha que atravessa da testa até o queixo, cheia de buracos por onde brotam bolotinhas de caca amarelada. Tio Prabin segurar a agulha entre os dentes já basta pra Candê pensar uma praga com dentes pontudos e espinhos saltados no pescoço. Lembrou de quem tem boca-de-espinho, sempre espetando com o que diz. E do porco-espinho, bicho que revida até depois de morto, sabido que se a onça consegue matá-lo mesmo todo ouriçado e entocado, ele ainda deixa no corpo felino um agulhão cravado que vai perfurando a carne e afundando um tiquinho por dia até ser fundura de matar.

Candê traz uma pergunta assustada, pronta pra vazar do céu da boca onde se agarrou:

– Sabe qual é o nome de morto-vivo, Tio? É Zumbi! (ROSA, 2017, p. 7).

Nesse mesmo episódio com o Tio Prabin tentando esclarecer o que era o Zumbi, Candê traz à memória um acontecimento do presente que ressalta a sua exploração ainda como criança, mas que tem relação com as histórias que ouvia do seu Tio:

O menino lembrou de um vizinho que tentou fazer isso com ele. Colocando Candê pra lavar a casa, dizendo que era pro bem do menino, pra aprender a ser organizado e ocupar a cabeça. E arranjou outra garagem na rua pra Candê lavar e se curar de vez da tal preguiça. Só não disse que ia cobrar três notas vermelhas do dono da garagem, enquanto Candê ia esfregar parede (ROSA, 2017, p. 35).

A obra *Zumbi assombra quem?* abre a possibilidade para se refletir e discutir sobre o associativismo do Movimento Negro Brasileiro e o cooperativismo dos valores civilizatórios afro-brasileiros. Em outras palavras, o viés coletivo de outros textos se mantém nesse livro de Allan da Rosa, trazendo uma enunciação coletiva, que é um marco da literatura das periferias. Portanto, para o autor, a coletividade e a luta são marcas indeléveis, como depreendemos do trecho:

Candê compreendia bem que luta não é porrada, não é chute nem agarrão. Aprendeu com a mãe, a Manta, que lutar foi depois da canseira se dedicarem um pouco mais ao esforço de montar um quebra-cabeça de quinhentas peças e após o dia inteiro de atenção ver aquele quadro montado por suas mãos, com todas as peças encaixadinhas que namorou por toda a noite. Nem dormiu. Aprendeu que lutar era treinar muito a cambalhota que tanto queria fazer e mesmo cansado respirar, tomar um golinho d'água e voltar pro movimento pra insistir até fazer o giro perfeito. E os aplausos do tio assistindo, sabedor dos treinos (ROSA, 2017, p. 26).

Desde o início, *Zumbi assombra quem?* se propõe a discutir a invisibilidade e a discriminação em um dos espaços fundamentais para o desenvolvimento de uma criança, a escola. A cena aludida a seguir, descrita pelo narrador, mostra Candê se aproximando de uma roda de crianças brincando, mas prontamente ele não é aceito para fazer parte:

Na escola de Candê formaram roda. Molecada pirilampa nos jogos de rastejar, de pegar pedaço de pano voador com a boca e de cair igual gelatina. Candê se achegou na roda com a pura sede de brincar, mas foram duas as lideranças que lhe negaram passagem e presença, unidas no escracho. O que tinham de graça tinham também de crueldade. Crianças. (ROSA, 2017, p. 12).

E o motivo para a exclusão de Candê já estava na ponta da língua de Germano e Nívea: “– Você não! – os pequeninos Germano e Nívea com a língua arranharam sem dó – Sai daqui, Candê sujo, cabelo de Zumbi!” (ROSA, 2017, p. 12). Uma das razões para o esculacho verbalizado imediatamente pelas duas crianças era porque o cabelo do menino negro era crespo e tinha o cheiro de mel e de babosa do quintal. Além disso, seu cabelo não se encaixava no estereótipo de beleza, segundo o que as crianças aprenderam sobre o que era beleza. E a saída encontrada por Candê foi: “Sozinho ele mordeu e engoliu crua a humilhação” (ROSA, 2017, p. 13).

A observação do narrador sobre a atitude das professoras revela que elas se conformam com os padrões vigentes, principalmente ao apontar que “todas também com sua beleza alisada pra sustentar as vergonhas da cabeça, não acharam muita importância no

desacerto” (ROSA, 2017, p. 13). Elas apenas se limitaram a exigir que: “É pra deixar Candê brincar, sim!” (ROSA, 2017, p. 13). Tais fragmentos evidenciam as violências e as invisibilidades vividas desde a infância pelos corpos negros, em muitos dos espaços que frequentam, inclusive na escola. A título de exemplo, o narrador reforça esse isolamento que deixa Candê, Tio Prabin e todos os negros invisíveis:

[...] de onde vinha seu receio, seu desgosto?
De acenar a quinze ou vinte táxis que fingiam não lhe ver?
Do receio de encontrar um restaurante e nem sequer lhe abrirem a porta de vidro e alguma garçonete paranoica chamar a polícia pra averiguar quem seria aquele suspeito?
[...]
E Candê embaralhando as lembranças recordou outro restaurante: lá proibiram o banheiro pra ele depois de beber um suco de canudinho, mas viu guardanapos oferecidos com afeto aos meninos brancos que podiam se demorar no toalete. (ROSA, 2017, p. 65-67).

A tentativa de Tio Prabin resolver o problema com a discriminação sofrida por Candê, de buscar respostas e entender o que acontecia com o sobrinho, no recinto escolar, começou com uma desconversa sobre o assunto e a justificativa de que “Nada teria ocorrido (O senhor é pai da criança?) [...] (talvez o menino tenha problemas que inventa na própria cabeça)” (ROSA, 2017, p. 39). Na verdade, o Tio Prabin “Foi apenas anestesiado de pouquinho com protocolos de cadernão de visitas e cafezinho morno, morno como o papo que tudo estava bem e que naquela escola não havia esses problemas, esse arame farpado” (ROSA, 2017, p. 39). O que reverberou de forma mais acentuada foi a chacota:

A verdade pequena é que Candê foi ainda mais chacoalhado depois da visita de Prabin, e não só por mais duas ou três crianças, mas também até por professoras e inspetores de recreio e de portão de escola que mangaram dele mais e mais (ROSA, 2017, p. 40).

Assim, em *Zumbi assombra quem?*, aparece o desvelamento daquilo que é defendido oficialmente pela história e aponta as suas contradições, no caso, dentro do espaço escolar. E resulta, dentre outras coisas, “por meio da violência como resultado da relação desigual de poder, possibilitada pelo silêncio dessa instituição frente às culturas negras, que estão fora de sua lente de valoração” (SOUZA; SILVA, 2018, n.p.). A recente pesquisa *Percepções sobre o racismo no Brasil* (2023)¹⁴, realizada em julho deste ano pelo Inteligência em Pesquisa e Consultoria Estratégicas (IPEC), sob encomenda do Instituto de Referência Negra

¹⁴ Esses e mais dados estão disponíveis em: <<https://percepcaosobreracismo.org.br/>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

Peregum e do Projeto SETA (Sistema de Educação por uma Transformação Antirracista), mostrou que a violência nas escolas é uma questão muito presente: 34% dos respondentes afirmaram ter sofrido algum tipo de violência na escola/universidade e destas 20% foram físicas. É urgente repensar a forma como pautas sobre o racismo, a história e as culturas afro-brasileira e africanas devem ser abordadas na educação, de forma adequada e significativa, fazendo do espaço escolar um espaço de acolhida e de segurança.

Nesse contexto, é fundamental destacar a obra *Pedagogia, autonomia e mocambagem* (2013), pois ela traz para o campo educacional um novo olhar sobre a didática e busca romper com a visão padronizada da relação ensino-aprendizagem, e, sobretudo, coloca em xeque os métodos da educação formal, abrindo possibilidades para se pensar o papel das comunidades escolares na luta antirracista. Adentrar na discussão dessa obra nos propicia compreender as terminologias e a historicidade presentes em *Zumbi assombra quem?*, assim como o autor definiu e articulou conceitos que serão explorados nesta dissertação, contribuindo para a análise do texto literário, a aproximação entre o real e o ficcional, permitindo inclusive reflexões acerca do campo educacional, visto que ele também problematizou o papel da escola e das professoras no cotidiano do personagem Candê.

1.4. A Pedagogia como expressão da cultura e da literatura negro-brasileira

Allan da Rosa expõe, em *Pedagogia, autonomia e mocambagem*, experiências docentes que foram realizadas em diferentes territórios e tinham como palestrantes educadores com algum tipo de relação, dedicando-se a compreender e subverter espaços que, durante muito tempo, só reconheceram como legítimos os saberes eurocentrados. A proposta que o livro traz é de, a partir da sistematização de uma experiência pedagógica realizada em um outro tempo, em vários lugares e levando em consideração as diferentes noções de educação, contribuir para os debates contemporâneos sobre a produção e a difusão de conhecimentos, principalmente acerca da Educação das Relações Étnico-Raciais. E um dos primeiros apontamentos é que se a Pedagogia tradicional, enquanto ciência que tem como campo de estudo a educação, vem sendo criticada justamente por não conseguir incorporar a experiência e as concepções das culturas não europeias, é fundamental que “outras” pedagogias sejam apresentadas.

Nesse aspecto, “o livro se insere, assim, em duas esferas distintas e complementares da educação: a implementação do ensino de história e de cultura de matriz africana e o

movimento de uma educação popular autônoma” (SILVA, 2017, p. 184). O que se busca é que os modelos etnocêntricos sejam abandonados e substituídos por uma compreensão maior, que leve em consideração as diferenças, a multiplicidade e a experiência simbólica. A educação Pedagoginga é pensada como “dança sensual de saberes que nos convida a ouvir o técnico bioquímico e a cozinheira, o geógrafo e o sambista, o mestre de capoeira e o mestre *stricto sensu* em alguma coisa, e, sobretudo, os educadores e os educandos” (ROSA, 2013, p. 11). E, nesse movimento, se aguçam a reflexão e curiosidades sobre questões estruturais.

No sentido mais prático e conceitual, a Pedagoginga é “a forma, a didática, a maneira de gerar e de transmitir saber que permita à abstração se enamorar da sensibilidade e do sensorial, do corpo, do que somos, que é água, ponte e barco para qualquer concepção e desfrute de conhecimento” (ROSA, 2013, p. 163). É importante ressaltar que a educação, nesse contexto prático, não é compreendida então como um instrumento utilitário, mas como “beiral ativo e como praia larga para admiração, equilíbrio e mergulho em si mesmo por qualquer pessoa, como fertilidade em presença na comunidade em que se insere”, em última instância “é a comunidade-mundi, terráquea” (ROSA, 2013, p. 185). Em síntese, a educação é tratada como arrojada e corajosa, “passagem por onde se esgueira e dança, altiva, a humanidade plena que por vezes esquecemos, mofando em nossos espíritos. Educação para florescimento, luta, viagem” (ROSA, 2013, p. 185).

Para o autor, a cultura popular de matriz africana é muito significativa. Contempla o candomblé, o congado, o jongo, o caxambu, o maracatu, a capoeira etc., além de ser fundamental na construção da cultura brasileira. De acordo com Rosa (2013), a cultura negra é, como todas as culturas, “plenamente produção criativa”; elas contêm um passado e uma revivescência, isto é, o reaparecimento de uma consciência do que foi esquecido ou deixado de lado, bloqueado. Sendo assim, a

estrutura mental afro-brasileira é integrativa e não excludente, humanista e não tecnicista, polivalente, visa à unidade dos elementos em sua diversidade e não a sua fragmentação. Abre espaço ao inesperado e ao desconhecido que trazem novos arranjos e formas de entrosamentos, caules novos desenvolvidos de raízes ancestrais (ROSA, 2013, p. 72).

Nesse cenário, um conceito basilar é a “autonomia”, termo que compõe o título do livro e, conforme o autor, “não significa isolamento nem a ilusão de que nos bastamos por nós mesmos. Pelo contrário, nos recorda sempre a luta de mocambos e quilombos por territórios e regras firmadas por si mesmo” (ROSA, 2013, p. 154). Outro termo que aparece no título é “mocambagem”, que se refere principalmente às comunidades refugiadas do

Brasil Colonial e Imperial, e abarca a “continuidade cultural que coletividades de gente preta mantêm por laços estéticos, familiares, religiosos etc., com elementos de cunho africano, redesenhados em solo e águas brasileiras numa ciranda que pôs todo tipo de etnias a rodar” (ROSA, 2013, p. 156).

A ancestralidade também é explorada na Pedagogia e tem forte associação com este trabalho de mestrado, havendo discussões e oficinas em torno da ancestralidade no livro:

Nas situações-limite, a ancestralidade abre passagens e apresenta perspectivas, garante à vida não ruir. Dá apuro para que cada pessoa possa conhecer seu mundo interior no interior do mundo. Cumprindo em seu proceder o legado do caminho da liberdade, que os fundamentos ancestrais mapeiam e assentam (ROSA, 2013, p. 76).

Há uma reafirmação de que a cultura negra “é uma cultura de iniciação e o saber iniciático, ao transmitir-se pelos mais velhos, difere da abstração de um conceito porque é plenamente uma força viva” (ROSA, 2013, p. 78). As experiências da cultura e do saber negro partem da veracidade da realidade vivida e são transmitidas de forma genuína, com funções de desconstruir ideias e perspectivas ideológicas que vem do outro, (re)significando os elementos, os ritos, os costumes, formados a partir da junção de elementos da cultura dos povos negros diaspóricos e não diaspóricos. E uma construção coerente só é possível devido a essa “hereditariedade” cultural passada pelas gerações, sem deixar perder as tradições, transformando-as, recriando-as e dando significações às memórias ancestrais.

Segundo o autor, nesse processo de recriar ou transformar o universo, é preciso fugir daquilo que se vê nas escolas:

uma burocratização, uma tecnicidade, que prima por sujeitar os estudantes a uma função despersonalizada, que relega a último e indesejado plano um cultivo às suas matrizes ancestrais e também às suas práticas cotidianas e memoriais, transbordantes de simbolismo. Não se trata aqui de uma apologia de abandono à lógica clássica, mas de fomentá-la no sentido de uma interação permanente com a lógica complexa. De uma prática educativa que não abandone o experimental, o pessoal, o dialógico e a narrativa imaginativa em prol de um desencantamento do mundo e do ser (ROSA, 2013, p. 119).

Tendo por pressuposto que a Pedagogia é o “fortalecimento de um movimento social educativo que conjugue o que é simbólico e o que é pra encher a barriga, o que é estético e político em uma proposta de formação e de autonomia, que se encoraje a pensar vigas e detalhes de nossas memórias, tradições, desejos” (ROSA, 2013, p. 13), ela realizou oito cursos com a abrangência de temas inter-relacionados, tendo como destaque “a riqueza

da história, da estética, da política de resistência e de anunciação do povo negro nas diásporas africanas” (ROSA, 2013, p. 162).

Citamos, a seguir, as oficinas que tratam de temas afeitos a nossa pesquisa: No curso *Caminhos africanos/giros afro-brasileiros*, foram trabalhadas as oficinas “Ancestralidade do barro: cangomas do afrodescendente”, “A lógica do corpo: plásticas e práticas”, “Fios de África: tecidos e identidade”, “Candomblé, movimento e geografia”, “Tranças do verbo: entre a saliva e a página”. Já o curso *Espiral negra: ciência e movimento* teve a intenção de “relacionar o que reconhecemos como cultura em movimento negro ao que se nomeia como ciência e que ocupa currículos, disciplinas e linguagens escolares” (ROSA, 2013, p. 207). As oficinas desse curso foram: “Ancestralidade do barro: cangomas do afrodescendente”, “Samba, território e geografias”, “A geometria do ritmo: fração, passo e compasso”, “Ndano: as veredas da palavra nas rodas, no papel e no cinema em Moçambique”, “Madeira: nós e desenlaces da arte afro-brasileira” e “Fios de Áfricas: tecidos e identidades”.

No curso *Resistência e anunciação: arte e política negra*, a oficina “Migrações e trajetórias femininas: Carolina de Jesus e Lélia Gonzalez” teve como objetivo analisar como se configura adentrar os campos da letra sendo mulher negra no Brasil do século 20. Allan da Rosa pontuou que, no caso de Carolina de Jesus, as análises foram além de *Quarto de despejo*, passando por *Diário de Bitita*, *Casa de alvenaria* e *Pedaços da fome*. Para a sétima Pedagógica, que tratava sobre *Literatura de Cordel*, o que chama a atenção é a chamada do público feita pela internet:

Salve. Vamos estudar junto? [...] Neste sétimo curso que bolamos, sétima Pedagógica, perguntamos: quantos labirintos existem nas veredas da história da literatura de cordel? O que se afina na história das xilogravuras que ganham autonomia e hoje atijam sensibilidades em seus álbuns de imagem sem palavras? Como a escrita casada com voz de recital garimpou e frutificou mitologias nordestinas e encontros de migrações? Como na beirada da literatura oficial se consolidou e se transformou o estilo versado de rimar em romances? O que traz de sofisticado em sua letra doce e espinhosa? Há grandeza? Há mediocridade? Há pequenez? O que frutifica na teia de produção de textos, de leitura, de identidade enraizada sertaneja ou galopada nas capitais nordestinas, nos subúrbios do sudeste, nas livrarias e beiradas do norte amazônico? Quais desenhos têm sotaque e se alinham nas tipografias do cordel? O que de resistência de matriz afro permanece e anuncia num universo que ainda é absolutamente considerado apenas por suas vigorosas fontes ibéricas? Como as mulheres vêm escrevendo e sendo escritas no mundo do ABC, das sextilhas? Vamos estudar estilo, contexto, política, imaginário? (ROSA, 2013, p. 286-287).

Enfim, o escritor – tanto em *Pedagógica, autonomia e mocambagem* (2013), *Zumbi*

assombra quem? (2017), quanto nos demais livros em que figura como autor – nos convida para o debate sobre a condição do negro, principalmente no Brasil, em seus aspectos políticos e culturais. É possível depreender, do que foi apresentado e analisado até aqui, que existe sim uma política de apagamento da cultura negra e de tudo que representa a sua forma de ser e existir enquanto povo. Tais concepções eurocêntricas que passam pela educação e pela literatura reverberam na forma como os conhecimentos são transmitidos às próximas gerações, o que implica dizer que a ancestralidade, que ocupa um papel importante na cultura africana, tende a se esgarçar ao longo do tempo.

Pensando nisso, Allan da Rosa mostra em suas obras possibilidades para o enfrentamento dessas questões. E, a partir dessas primeiras impressões sobre o autor e *Zumbi assombra quem?*, discutiremos, no próximo capítulo, se esse livro possui características da rapsódia e como se manifestam os seus personagens, tendo como aspectos importantes de análise a tradição oral e a polifonia.

Candê percebeu como melou dentro de si um bombom mofado e cheio de larvas quando acreditou tão fácil naqueles vários papos sobre zumbi de assombração, quando até mesmo riu de várias piadas sobre a própria cor e o nariz, o próprio cabelo e a família. Desorientado, pra não perder amizadinhas, até recontou as mais escabrosas. Havia até tocado essa bola pra mais e mais gente e agora via que era uma bola de facas que esfolou o próprio pé e varou seus dedos. Como caminhou dolorido o menino, mancando do coração.

Allan da Rosa (2017, p. 43)

2. A PROPOSIÇÃO DE UMA RAPSÓDIA E OS SUJEITOS POLIFÔNICOS EM *ZUMBI ASSOMBRA QUEM?*

O paulistano Allan da Rosa não denominou o seu livro de “rapsódia”, como o fez Mário de Andrade em relação a *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928). Nós que visualizamos a possibilidade de *Zumbi assombra quem?* (2017) tratar-se de uma rapsódia. E, para compreendermos essa escolha consciente ou não na escrita de Rosa, valemo-nos do conceito de escrita rapsódica de Mário Chamie (1970), autor que contribui para identificá-la por meio de três exemplos ilustrativos: o de Oswald de Andrade (*Serafim Ponte Grande*), o de Mário de Andrade (*Macunaíma*) e o de Hilário Tácito (*Madame Pommery*); assim como acionamos o conceito de pulsão rapsódica desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac (2013), para pensar uma forma mais livre de escrita que abre espaço para o confronto de ideias.

No âmbito da literatura negro-brasileira, *Zumbi assombra quem?* é uma obra cuja complexidade formal sugere uma articulação polifônica, com capacidade de apresentar as principais características da polifonia teorizada por Mikhail Bakhtin (2010), como a propensão à mistura, à pluralidade, à heterogeneidade, à inversão dos gêneros textuais e das múltiplas vozes, ou seja, a multiplicação do sujeito em diferente vozes, uma representação. O livro faz também uma sondagem na tradição africana, na oralidade e na ancestralidade, estabelecendo uma coerência entre a obra de arte e a sociedade na qual está inserida. Allan da Rosa criou uma narrativa que se fortalece na experiência cultural e histórica do povo negro, e, para melhor entendermos o seu processo de escrita e a potencialidade de seu livro, iniciamos este capítulo tratando do importante papel que as tradições orais desempenharam na história da África. Para isso, recorreremos ao texto *A tradição viva* (2010), de Amadou Hampâté Bâ, que integra o primeiro volume da coletânea *História Geral da África*¹⁵, e aborda a influência que a tradição oral exerce na sociedade, desempenhando uma “função energética” no cotidiano de muitos dos povos da África Ocidental, representada de leste a oeste do seu continente.

2.1. A reverência da tradição oral em *Zumbi assombra quem?*

¹⁵ Projeto realizado em uma parceria entre a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), o Ministério da Educação (MEC) e a Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Nas diferentes culturas de países africanos, existem indivíduos que, por vocação, preservam e transmitem histórias, cantigas, conhecimentos, mitos dos seus povos, em uma tradição que passa de geração para geração. Eles são chamados de *Griôs* (*Griots*, em francês) e esse nome varia, dependendo da região continental.

Maa Ngala, Ser Supremo, criador de todas as coisas na tradição babara do Komo, ensina que a Palavra¹⁶ é a força fundamental, o instrumento de criação. Segundo um dos mitos africanos da criação do universo e do homem, quando sentiu falta de um interlocutor, *Maa Ngala* criou o homem, *Maa*, e o nomeou de guardião do Universo; ao longo do tempo, *Maa* passou a transmitir a seus descendentes tudo o que aprendia e, assim, se formalizou a rede de transmissão oral (BÂ, 2010). De acordo com a tradição oral, a fala é capaz de colocar em movimento três potencialidades que *Maa* tem: do poder, do querer e do saber. Através da fala, é possível aguçar todos os sentidos, tratando-se de uma percepção total. “A tradição, pois, confere a *Kuma*, a Palavra, não só um poder criador, mas também a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão a fala, por excelência, é o grande agente ativo da magia africana” (BÂ, 2010, p. 173).

Na tradição africana, as sociedades orais tradicionais consideram a mentira abominável. Os homens são obrigados a respeitar a verdade, pois a fala é sagrada e para não corromperem os atos rituais, porque é do sagrado que o homem tira o seu poder criador e o sagrado coloca o homem em harmonia consigo e com o mundo material e espiritual. A Palavra se encontra em um contexto mágico-religioso e social, e por esse motivo a África tradicional preza tanto pela herança ancestral e pela tradição oral, que

é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. [...] Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas [...]. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana (BÂ, 2010, p. 169).

Os tradicionalistas são os responsáveis pela herança oral, a memória viva da África; em bambara, são chamados de *Doma* ou *Soma*, enquanto, em fulani, de *Silatigui*, *Gando* ou *Tchiorinke*. Os tradicionalistas são os conhecedores e os guardiões “dos segredos da Gênese

¹⁶ Iniciada com letra maiúscula, respeitando a escrita de Amadou Hampâté Bâ (2010) e sua origem divina segundo a tradição bambara do Komo, uma das grandes escolas de iniciação do Mande (Mali), a Palavra (*Kuma*) é a força essencial que emana do próprio Ser Supremo.

cósmica e das ciências da vida” (BÂ, 2010, p. 175), possuem uma memória prodigiosa e são arquivistas “de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos” (BÂ, 2010, p. 175).

A tradição oral se mantém bem estabelecida de geração em geração, é genuína à história do continente africano e não se limita à transmissão de narrativas e de alguns conhecimentos. Diferente da escola moderna ocidental, o ensinamento “não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida” (BÂ, 2010, p. 183). A família – por meio de histórias, fábulas, lendas, provérbios, adágios – tece a fala com ensinamentos; na medida dos acontecimentos e das experiências vividas, ministra as primeiras lições de vida que permanecem na memória da criança. Essa segue os costumes e os ofícios tradicionais, respeitando e valorizando as tradições, herdadas das gerações precedentes.

Através da tradição oral, encarna-se a totalidade do ser, materializada pelas Palavras, sendo “*geradora e formadora de um tipo particular de homem*” (BÂ, 2010, p. 189, grifo do autor). E, em *Zumbi assombra quem?*, observamos que Allan da Rosa demonstra preocupação em reverenciar essa e outras tradições, por meio dos diversos diálogos entre Tio Prabin e Candê:

– Tio, então Zumbi assombra quem?
– [...] Ele assusta porque recebe os mortos, constrói casas e dá de comer para eles. Mas Zumbi queria apavorar mesmo. Assombrar barão que punha criança e velho pra desmaiar na enxada sem poder comer nem uma folha da tarefa que tinham que carpir no sol. Zumbi amedrontava quem separava famílias enchendo navio e charretes pra carregar africano sequestrado (ROSA, 2017, p. 36-37).

O menino chega até o Tio com indagações sobre o morto-vivo, como Zumbi era chamado na escola. Prabin responde que o único Zumbi que conhece é o Zumbi dos Palmares e, durante todo o enredo da obra, conta histórias sobre essa figura histórica de uma perspectiva afrocentrada. Admirado e respeitado pelos companheiros – graças as suas habilidades, a sua coragem como guerreiro e aos conhecimentos de comandos militares –, Zumbi ganhou a confiança de seus comandados e assumiu a liderança do grupo de compatriotas. Sua luta era direcionada pela liberdade e pela preservação dos cultos religiosos, para que essas tradições não fossem aniquiladas, além de proteger a vida de sua comunidade quilombola, não admitindo a dominação dos brancos sobre os negros. Esse guerreiro tornou-se um ícone de luta e de resistência negra à escravidão na história brasileira.

Através do contato com a tradição oral propiciado pela contação de histórias, Candê vai distanciando a imagem de seu corpo do estereótipo reproduzido por seus colegas de escola e se personificando como Zumbi dos Palmares. No capítulo “Encontro de bambas”, o último do livro, o menino tem um sonho no qual ele e Zumbi se fundem:

Zumbi revezava com Candê à frente da sala e se revezavam tanto que até confundiram os corpos: era cabeça de um no pescoço do outro, pé de um pra perna do outro, umbigo de cá na barriga dali. Seria isso o zumbi morto-vivo remendado que botava medo? Mas não tava nada desconjuntado, eram orquestra afinada, harmonia de língua de um na palavra do outro (ROSA, 2017, p. 85).

Em decorrência da ressignificação desses personagens de Rosa, não podemos negar a importância que as tradições orais desempenham na história da humanidade e que muitas culturas ainda se mantêm vivas em virtude de tais tradições.

Com o poder colonial, as tradições orais foram perseguidas com a finalidade de serem extinguidas e para os colonizadores imporem suas próprias ideias sobre os territórios invadidos e os indivíduos colonizados. Nesse contexto, é preciso reafirmar a ligação ancestral entre a África e o Brasil e lembrar a violenta experiência do processo de colonização em ambos os territórios, cuja escravidão se constituiu sobre bases eugenistas e racistas. Assim, quando a decadência da arte de contar histórias e de trocar experiências elimina a integração social de grupos – como povos indígenas, africanos e afrodescendentes –, ocorre “uma ruptura da comunicação com o desestímulo ao diálogo que, em via dupla, afeta narrador e ouvinte” (FÉLIX, 2020, p. 150).

Como vimos enfatizando, ao ouvir as histórias sobre Zumbi, Candê constantemente questiona o Tio Prabin sobre quem realmente é esse herói. A percepção do menino é atravessada por preconceitos, quando Germano define Zumbi como fedido, uma nojeira, e Candê reproduz a fala do colega de escola em tom de brincadeira:

– Zumbi, credo! – É o berro do menino, mas Prabin o conhece e só pelo jeito de curvar a cabeça no ombro já sabe que ele tá espoletando.
– Ó Tio, não fui eu, quem gritou assim foi o Germano. Eu tentei dizer pra ele o que você me ensinou, mas não consegui. O senhor fala tão certinho, parece que tá me contando um quadro.
– Diz do teu jeito, Candê. Aproveite pra enquanto fala pensar se não posso estar te enganando. Reflete se seria possível mesmo ter um Zumbi assim.
[...]
– Sabe... Há quem diga que Zumbi abraçou esse nome pra arrepiar mesmo. Uns falaram que significa “o que nunca dorme”, outros diziam que não, quer dizer “o que conhece cada fenda do chão”. Ele queria firmar que além

de jardim e de doce manjava do azedo e de pesadelo, que era íntimo da sombra e do arco-íris que envergava à noite com os mortos, pra de manhã mirar flechadas junto com as crianças e almoçar com os adultos o que trazia no balaio (ROSA, 2017, p. 33, grifos do autor).

Nesse momento, o Tio desmistifica essa tentativa de violência contra a cultura africana e diz para o sobrinho pensar sobre o que ouviu. Ele vai narrando sobre Zumbi e desconstrói o que Candê toma como verdade dos acontecimentos, a partir do que ouviu na escola. Portanto, no livro em estudo, notamos que Allan da Rosa trata a cultura não como uma abstração, mas como um manancial de forças para o indivíduo elaborar uma reflexão sobre as relações entre os seres e a natureza, que resulta numa tomada de consciência de si e do outro.

Na construção a seguir, Zumbi simboliza uma “linha de frente”, era “um dos reis e um dos que traziam alimento para casa”:

Se Zâmbi reina azul no céu, Zumbi vinha nas uvas e na sombra. O rei do chão, das raízes, das lavas e das minas, das cascas e penas quebradiças dos animais depois que eles atravessavam sua ponte com a morte. Rei das artérias do chão, das sementes brotando e das minhocas que desenham os caminhos e labirintos das terras, abrindo ares (ROSA, 2017, p. 36).

Com poeticidade, a oralidade usada por Prabin para repassar a Candê a cultura do seu povo permitia que o menino acompanhasse as histórias, vivenciando-as junto com o contador experiente. A oralidade é uma força ancestral que preza pela transmissão dos conhecimentos dos mais velhos aos mais novos, num processo ativo, e prova disso é a forma como Candê acompanhava a narração feita pelo Tio e estabelecia conexão com a própria realidade:

O tio dizia do quilombo entocado nas serras, dos esconderijos que mudavam de lugar e Candê sentia o cheiro das trilhas, o estreito das cavernas subterrâneas, os ares da subida pra serra, o maciço dos muros de árvore e a caída das valas. Para ali levaria sua toalha mais grossa ou sua pele ia criar couro duro na sola e nos braços pra não se arranhar? Pensou na Ladeira do Sabão, aquela da volta da feira com o peso da sacolona dividido com a mãe, pisando devagar e atento pra não desbarrancar. E lembrou do acampamento que foi com o tio, dos tantos escorrêgos que tomou entre a montanha e a praia. Descer não é ainda mais difícil que subir? (ROSA, 2017, p. 8).

Ficção e realidade estão imbricadas no exercício de narrar, assim como na relação do tempo presente com o tempo ancestral. Nas palavras do próprio Rosa, em *Pedagoginga, autonomia e mocambagem* (2013, p. 37), a

noção bidimensional de um tempo tradicional africano orienta a sociedade para o seu passado, tão enfatizado quanto o seu futuro, se tentarmos traduzir para as nossas categorias temporais. No passado se encontra toda a sabedoria ancestral e a identidade, as referências primordiais, dinâmicas e abertas a mudanças, bússolas a orientar o presente.

Dessa maneira, os valores que embasam a ancestralidade, a identidade territorial, a transmissão do conhecimento “são formas filosóficas, isto é, modos de reflexão sobre a natureza, e de aprendizado sobre a realidade” (SOUZA; SILVA, 2018, n.p.). E há um compromisso em narrar a história, que pode ser definida como “uma forma comunicacional descompromissada com o imediatismo, do qual a informação é vassala” (FÉLIX, 2020, p. 149). A ancestralidade pode, então, ser lida como

uma categoria de alteridade. Mais que isso, uma categoria de trans-
alteridade, posto que se referencia no local de relação, ou seja, do encontro da diferença. A ancestralidade é a categoria que permite entender os territórios desterritorializados que, ao se reconstruir, a exemplo da experiência negra no Brasil, constroem outros territórios capazes de suspender a temporalidade e a linearidade de uma história de cunho progressista e unívoca; ou como a história indígena, cuja própria existência e resistência determinam o local de rasura de uma nação que se pretende homogênea (SÃO BERNARDO, 2018, p. 231).

À vista disso, essa é uma das categorias fundamentais a serem exploradas na literatura negro-brasileira e *Zumbi assombra quem?* é uma narrativa forjada na experiência cultural e histórica, possuindo uma complexidade formal que reúne tradições, oralidade e ancestralidade, estabelecendo relações entre o fazer artístico e o contexto social.

2.2. Os elementos da rapsódia em *Zumbi assombra quem?*

Nessa obra, Allan da Rosa reconhece o valor da tradição oral na (re)construção da identidade cultural brasileira e, por toda a trama narrativa, surge um personagem-rapsodo, Tio Prabin, que recolhe do imaginário popular as histórias do seu povo, dos quilombos, do Zumbi dos Palmares e as reconta. Pelas vias literárias, o autor rememora as práticas dos rapsodos, poetas ou cantores populares que saíam de cidade em cidade com a finalidade de contar/cantar narrativas que eram transmitidas oralmente de geração a geração.

No livro, há também um narrador-rapsodo, que faz seus pronunciamentos através de uma escrita rapsódica, dialógica, que Chamie (1970, p. 10) define como “um espaço intertextual de um diálogo que faz do autor, leitor e do leitor, autor, no plano de um trabalho

produtor de linguagem”. Onipresente, o narrador de *Zumbi assombra quem?* se funde com o autor e/ou o leitor, interligando-se com os personagens na trama e até mesmo conduzindo-a. Chamie (1970, p. 11, grifos do autor) pontua que a escrita rapsódica se trata de uma prática semiótica: ela “confere uma função de produtividade, através da qual *ler e escrever* são atos de uma mesma ação”. Ou seja, o autor e o leitor são sujeitos que dialogam de forma multifacetada, possibilitando a liberdade criadora de uma transgressão.

É importante salientar que a etimologia da palavra “rapsodo” (*rhapsodios*, em grego) vem do grego *rhaptein*, que significa “costurar”, “coser”. O trabalho do narrador-rapsodo tem, assim, uma referência intertextual relacionada com o ato de recortar as obras orais e uni-las sob novas perspectivas (FORIN JUNIOR, 2017). A palavra “costura”, por sua vez, está relacionada com “texto”, do latim *textus*, que significa “tecido”, palavra derivada do latim *texere*, que significa “tecer”, “entrelaçar fios”¹⁷. Na escrita rapsódica, “a abordagem deste tecido de palavras não deve ser a de uma trama fechada, mas um entrelaçamento de fios abertos à remodelagem, às descobertas de sentidos, sobretudo por parte do leitor, do ouvinte, do espectador” (FORIN JUNIOR, 2017, p. 167).

Para nós, a obra *Zumbi assombra quem?* é construída com base nessa tessitura, da remodelagem e da colagem de várias histórias, que são capazes de despertar no leitor a percepção de um entrelaçamento no qual ele se perde, e o autor e o leitor dialogam o tempo todo. E, apesar de não podermos afirmar que Allan da Rosa teve a intenção de mostrar explicitamente essa tessitura obtida em/com seu texto, Tio Prabin, por exemplo, “costurava a lembrança e ensinava sorrindo” (ROSA, 2017, p. 9). Em outra cena, “Prabin amarra os pulsos com muita linha de costura e mostra que com um puxão não se arregaça essas algemas de fio, mas com calma e inteligência vai se desvencilhando pouco a pouco da prisão”; e, mais, “Candê encontrou Prabin de novo costurando, o tio dava pontos em uma calça e arrumava medidas de blusas. Pairava no quartinho uma fumaça cheirosa e a brasa vermelha da ponta de um incenso observava os rumos da agulha” (ROSA, 2017, p. 10; 19).

Ademais, em outro momento de conversa do Tio com o sobrinho, aparece o barbante como algo problematizado pelo autor por meio desses personagens:

- Onde você tem um **barbante**, Candê?
- Na gaveta pra amarrar minha coleção de figurinhas, tio.
- Mas onde você tem um **barbante** dentro de si? Eu, quando era criança, tinha um **barbante** no suvaco. Ali eu pendurava o que achava de

¹⁷ Conforme o *Dicionário Etimológico*, disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/>>. Acesso em: 03 fev. 2023.

bacana na rua. Agora nunca lembro se eu que prendi ele ali ou se ele vinha de dentro mesmo... Pelo que vejo, você tem um **barbante** aqui nos cílios. **Vários barbantinhos**. É onde pendura o que traz da rua ou o que firula no sono?

[...]

– Além de guardar os teus segredos na sacola das pálpebras e até nos labirintos da orelha, você pode usar os cílios como varal, Candê. Em cada cílio tu deixa estendida uma ideia (ROSA, 2017, p. 15, grifos nossos).

O uso reiterado da palavra “barbante”, com significados diferentes, vai formando uma rede que leva o leitor a se questionar, juntamente com Candê, sobre vários temas e a perceber que esse fio é um dos fios condutores que alinham a narrativa e os sonhos, e serve como um potente elemento de reflexão.

A transgressão intertextual na obra roseana toma o sistema codificado pela história oficial sobre o período escravocrata no Brasil e evidencia uma realidade que nega esse sistema passado, produzindo uma inversão. Allan da Rosa, na voz do personagem Tio Prabin, e, por vezes, na voz do narrador, dialoga com o leitor, propondo a construção de uma voz que seja representação do coletivo, trazendo a narração como um processo imersivo na história do Zumbi dos Palmares. O autor admite a realidade do povo negro como uma evidência, mergulha nas suas raízes e, ao recorrer à tradição oral, cria uma narrativa mais livre, em que a *mimese* e a *diegese* aproximam-se e rompem com a rigidez dos gêneros textuais. Lembramos que a *diegese* é o ato de narrar uma história e a *mimese* se refere ao ato de representar, de tornar visível o que é da vida real, através de imitação, do ficcional. Então, no caso, esse ato de narrar é próximo ao contexto da narrativa de trazer o reflexo da realidade.

Compreendemos que Rosa se preocupou em resgatar fortemente uma voz que representa tanto os guardiões da tradição oral quanto a figura do rapsodo, entendendo que essa voz remonta à oralidade das origens diaspóricas, sendo uma voz inquietante, imprevisível e subversiva. Desse modo, é notável que a junção da oralidade com a escrita influencia a técnica narrativa escolhida por Rosa, numa manifestação de denúncia das novas formas de imperialismo cultural, do neocolonialismo¹⁸ e do racismo estrutural, fomentando uma legitimação da escrita que provoca rupturas no fazer literário tradicional.

Na junção desses elementos, Rosa aproximou-se da forma composicional rapsódica, que coloca a escrita diante de alguns elementos de “diferenciação que a distinguem e que a

¹⁸ “O **neocolonialismo** foi um processo de **dominação política e econômica** de nações e povos da África e da Ásia por potências capitalistas, em geral europeias, como Reino Unido, França e Bélgica. Ele teve início durante a Segunda Revolução Industrial e seu auge se deu entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX” (BIANCO, 2023, *online*, grifos do autor).

transformam no modelo de uma escrita que excede os esquemas fixos e previsíveis dos códigos linguísticos” (CHAMIE, 1970, p. 9) e provoca transgressões. A escrita rapsódica abre espaço para uma junção heterogênea textual, o que Chamie (1970, p. 9) denominou de intertexto, “um texto-produto da soma e da confluência de outros textos, numa relação integrada de interdependência e complementaridade”. Em consequência, ao ler uma rapsódia, há um movimento constante do leitor em ser remetido a outros espaços e realidades de vida (NASCIMENTO, 2020). A rapsódia

constitui-se numa manifestação de escrita que autoriza e atualiza uma atividade interpretativa e compreensiva que, além da materialidade objetiva do signo linguístico, se coloca no centro do intercurso de suas conotações. Atualiza, portanto, uma Crítica, também, dialógica. Uma Crítica produtora, menos sob os parâmetros da linguística e mais sob o parâmetro de uma *praxis* translinguística (CHAMIE, 1970, p. 12).

De toda forma, a rapsódia tem como característica peculiar “agrupar inúmeras variações de tema, sem necessariamente seguir uma estrutura já definida, conferindo uma certa liberdade criadora” (NASCIMENTO, 2020, p. 26). Entretanto, é fundamental ressaltar que “é preciso que haja um elo que una as partes do todo. Por isso, muitas vezes poderemos verificar um caráter híbrido da rapsódia, necessário precisamente pela diversidade temática, o que situa entre o épico e o lírico” (NASCIMENTO, 2020, p. 26). Jean-Pierre Sarrazac, em *Poética do Drama Moderno* (2012), também recorre a essa multiplicidade de gêneros textuais para convergir no que chamou de “teatro-rapsódico” ou “pulsão rapsódica”. O dramaturgo percebe que, na contemporaneidade, “sobrevém uma forma rapsódica, que pratica a alternância dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo” (SARRAZAC, 2012, p. 255) e resignificá-lo.

Vários trechos do livro de Allan da Rosa exemplificam essas múltiplas realidades que se inter-relacionam, mas que não representam uma sequência lógica:

No seu próprio sonho, Candê ainda era o bebê que engatinhava. Mas ia sem encostar no chão e com sua mãozinha ligou uma escada que ficou rolante pra vó. Dona Cota Irene negou, agradeceu meio contrariada e entrou pela orelha do bebê num sopro com cheiro de abacaxi, dizendo que era bom aquele aroma fluindo no seu sangue de caçula. Ela saiu por seus olhos, numa lágrima doce como água de coco que desceu aos cantinhos dos lábios de Candê, já de novo aquele menino grande de sete anos que sonhava com a vó dedilhando as suas covinhas de Candê de fraldas (ROSA, 2017, p. 29).

Na continuação dessa história, no capítulo “Uma despedida porreta”, a avó de Candê¹⁹ surge como se estivesse no plano real cuidando do seu neto:

Dona Cota Irene cintilando os olhos acocha Candê em seu colo e eles zarpam céu acima, sobem abrindo veredas no espaço sideral.

– Eu sei. Vocês tanto me oferecem os ouvidos atentos e as cumbucas de sopa quentinha, mas já vou. Vou feliz que já dei banho de camomila antes de colocar Candê no berço e que já passei maizena pra não ter assadura nessa bundinha. Mas cansei de não poder mastigar as delícias que eu gosto, cansei dessa gastura no estômago que não quer digerir mais nada e da coluna que chia e trinca, até mais parece um cavalo galopando nas minhas costas (ROSA, 2017, p. 30).

E depois da visita da avó, que se mistura em uma áurea de realidade e sonho, o narrador retoma o que parece ser o enterro de Dona Cota Irene na praia:

Foi enterrada na praia, envolvida por tecidos coloridos com desenhos de segredos geométricos, como escolheu. Levando seu antigo leque de jacarandá pra se abanar e afastar mosquitinhos que viessem pingar no seu nariz e pra se defender quando o calor for muito. Festa com caldeirões fumegantes celebrando sua despedida e a chegada daquele menino Candê que veio equilibrar as energias da casa e da cidade. Como ela pediu (ROSA, 2017, p. 30).

Existe uma alternância entre o sonho de Candê com a avó e a realidade que emerge com a descrição de como foi o enterro dela. Visualizamos, nesses excertos do texto de Allan da Rosa, um movimento frequente de o leitor ser arremessado a outras realidades e a outros espaços, além de uma variação de temas em um mesmo contexto, o que caracteriza esse texto literário como uma rapsódia.

Segundo Mayara Nascimento (2020, p. 25), “falar em rapsódia é remetermo-nos instantaneamente à intertextualidade e à coleta de fragmentos diversos de autores distintos que vão colaborar para composição do texto como uma colcha de retalhos ou um tecido conjuntivo”. E através dessa plasticidade da escrita rapsódica que surge na obra de Rosa, observamos que, mesmo que de forma mais livre, o autor vai construindo a narrativa e trazendo diálogos entre gêneros textuais. Há um constante lirismo em sua escrita, não somente na configuração codificada da metrificacão e nos agrupamentos estróficos, mas na subjetividade da voz poética, que traz seus sentimentos e suas percepções de uma maneira

¹⁹ É interessante mencionar que o nome da avó de Candê, Cota Irene, foi inspirado no nome de um importante mocambo do Quilombo dos Palmares, o Mocambo Acotirene, conforme sugerido por Tio Prabin a Candê (ROSA, 2017, p. 8). No capítulo “Encontro de bambas”, como veremos, aparece um personagem com essa designação, o líder Acotirene.

mais íntima, sendo singular seu modo de sentir e de perceber determinada situação ou coisa.

Um exemplo das várias passagens líricas de *Zumbi assombra quem?* está na resposta que Candê recebe quando pergunta para o Tio Prabin se os tambores “são pra coisa ruim”.

Eis um recorte da resposta que surge:

Tambor vem de longe e é o grande mestre. [...] Cada pedaço de sol da sua chama é um diamante de Chico Rei, uma chibata de João Cândido, um jardim de Tereza de Quariterê, um texto de Lélia Gonzalez. Como um livro de poesia, tambor é árvore que na mão frutifica, que na raiz da alma gira e no chão da pele anda e floresce (ROSA, 2017, p. 20).

Trechos líricos como este são encontrados em toda a extensão da obra e, em meio ao texto narrativo, no capítulo “Manta já não cobre sua cabeça”, aparece uma poesia cantada em ritmo de ciranda:

O calor de seus olhos esquentavam quem?
E a quem derretia?
O batuque das suas mãos pilando
Sovava milho para quem?
O batuque da sua sola andando
Quais joelhos tremiam?
O seu sopro congela quem?
Avoa quem? Acende quem?
Sua presença cresceria em qual coração? (ROSA, 2017, p. 47).

A poesia e o lirismo emergem, novamente, na narrativa no capítulo intitulado “Poesia”, quando Tio Prabin, após uma cena de carinho com Manta, mãe de Candê, lança mão de um caderno engordurado de receitas e faz uma declaração de amor:

te amar pretamente mirando o céu vasto
vestidos de cachecol e livros
apenas as mãos trançadas
bolando petecas e armando berimbaus
espevitando o dia com as véinha e os mulekote
aprender o tanto que tens a viver
o que estuda, o que tua intuição estampa
a euforia pelas veredas em que deixa teu aroma
quilombela
te amar pretamente
e diluir a raiva, esmigalhar a bruteza tanta que tentaram
nos tatuar
da poça da raiva fazer o lago do amor
e tomar água cristalina em tua xicrinha
te amar e não ter vergonha de não saber as mínimas coisas que não sei
contigo costurar, pintar os pratos
assim, milenar
orgulhoso, de peito cheio

porque os cambas de longe, os antigos tão dentro
abençoam e sorriem
que honramos nossa linhagem
e tu pode zarpar, Manta.
e tu pode saber, Manta. (ROSA, 2017, p. 76).

Durante esse gesto de carinho, elementos da cultura afrodescendente são articulados na voz do personagem. Fazem viver, no corpo do poema e do sujeito lírico, o reconhecimento humano do corpo preto, um corpo que sente, que ama, que deseja. Entranhada num poema de amor, está a linguagem da militância, que o eleva a uma potência estético-política que faz ascender o que foi subvertido.

No capítulo “Encontro de bambas”, no diálogo que Candê tem com o menino Camoanga – a representação de um dos principais líderes do Quilombo dos Palmares, que inclusive esteve com Zumbi dos Palmares –, acontece uma hibridização da narrativa de Rosa com letras de músicas de artistas negros que fortalecem a luta contra a discriminação racial. Essas produções artísticas mostram que a cultura negra (re)nasce constantemente, que o corpo negro tem lugar de fala na música e que novos nomes surgem, dando força ao Movimento Negro.

Particularmente neste último capítulo do livro, o autor deixa bem claro o seu perfil de *bricoleur* e rapsodo: criando textos que reúnem traços de textos já existentes, o “rapsodo é um *bricoleur* até onde êle trabalha com fragmentos e sobras de conjuntos díspares” (CHAMIE, 1970, p. 9). Nesse sentido, Rosa traz fragmentos de cada música que vai sendo mencionada por Camoanga a Candê, ou vice-versa, entremeados ao diálogo dos dois personagens.

Nessa troca de conhecimentos, Camoanga pergunta se o menino conhece músicas, por exemplo, do bloco afro Ilê Aiyê e da cantora Leci Brandão. No trecho seguinte, há um encruzilhamento da letra da música “Negro de luz” (1995), do Ilê Aiyê, com o discurso direto de Candê:

– Já. Meu Tio Prabin adora.
– E “Negro de luz”, do Ilê Aiyê?

*“Vamos exaltar a heroína Zeferina
Akotirene experiência e saber
Agualtune, guerreira princesa negra
...
Rei Zumbi D’Angola Djanga
Hei, Rei Zumbi
Madeira!”* (ROSA, 2017, p. 89).

Enquanto o menino continua conversando, Camoanga sugere então a música “Negro Zumbi” (1992), da Leci Brandão:

*“Zumbi, o teu grito ecoou
No Quilombo dos Palmares
Como um pássaro que voou
Tão liberto pelos ares
Um grito de dor e de fê
Ficou registrado na nossa história
Pela luta, pelo Axé, pela garra, pela glória”* (ROSA, 2017, p. 89).

Candê, por sua vez, pergunta para Camoanga se ele conhece a música “Eu vou pra Palmares” (2008), do *rapper* Dugueto Shabazz, da qual trazemos um trecho:

Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
Eu vou pra palmares eu vou pra palmares
Mesmo que no caminho me sangrem os calcanhares
Eu vou pra palmares eu vou pra palmares

Mesmo que os inimigos contra nós sejam milhares
Eu vou pra palmares eu vou pra palmares
Enfrento os borba gato e os raposo tavares
Eu vou pra palmares eu vou pra palmares (SHABBAZZ, 2008, *online*).²⁰

É importante ressaltar que, como estratégia de resistência da cultura negra, o *Rap* surge e penetra no contexto racializado do Brasil, e tem a capacidade de articular dimensões culturais, políticas, sociais e históricas do debate racial. E trazer esses nomes e fragmentos musicais para o livro vai ao encontro da proposta rapsódica de Rosa, pois o *Rap* e o *Hip Hop* são expressões multifacetadas ligadas a vertentes artísticas, como o Grafite, ligado às artes visuais, à dança de rua, entre outras.

Candê e Camoanga seguem com o diálogo, apresentando mais fragmentos musicais e artistas negros, como a música “A Raiz” (2002), do Z’África Brasil, um grupo de *Rap* e *Hip Hop*:

*“Zumbiê, zulu, Zâmbia. Saurê, Zaire, saravá mama.
...
Sou preto velho do morro, Quelé caboclo do samba.
Rei de Palmares, Z, Zumbi Saurê preto bamba”* (ROSA, 2017, p. 90).

Em meio a essa enumeração, “Candê perguntou a Camoanga se ele conhecia seu pai

²⁰ Encontramos essa música com o título “Vamos pra Palmares”. Disponível em: <<https://www.letas.mus.br/dugueto-shabazz/vamos-para-palmares/>>. Acesso em: 01 jun. 2023. A letra da música não aparece no livro, somente comentam sobre ela.

de sangue. E pediu sugestão de como a partir de agora chamaria Prabin” (ROSA, 2017, p. 90), deixando-nos perceber suas dúvidas existenciais. E observamos elementos da escrita rapsódica utilizada por Allan da Rosa e os procedimentos criativos que ela possibilita. É uma escrita aparentemente isenta de obrigações a seguir e o autor a atualiza para uma perspectiva menos canônica, que traz estratégias recorrentes de uma produção que atua como uma justaposição de fragmentos narrativos.

O escritor Italo Calvino aborda a narrativa como uma enciclopédia, que traça uma rede entre os fatos, as pessoas e as coisas do mundo. Ele propõe cinco valores/princípios da criação literária, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Dentre eles, o princípio da multiplicidade contempla características narrativas como: superposição de vários níveis de linguagem e de significados; a presença de elementos heterogêneos; um caráter inconclusivo da história; a fragmentação dos discursos; escritas breves; muitas possibilidades de narração.

Com base nessas características, podemos chegar à conclusão de que o princípio da multiplicidade ajuda a compreender melhor a escrita rapsódica de Rosa e tais aspectos também podem ser percebidos num excerto já citado no início deste capítulo como epígrafe, o qual reproduzimos na sequência:

Candê percebeu como melou dentro de si um bombom mofado e cheio de larvas quando acreditou tão fácil naqueles vários papos sobre zumbi de assombração, quando até mesmo riu de várias piadas sobre a própria cor e o nariz, o próprio cabelo e a família. Desorientado, pra não perder amizadinhas, até recontou as mais escabrosas. Havia até tocado essa bola pra mais e mais gente e agora via que era uma bola de facas que esfolou o próprio pé e varou seus dedos. Como caminhou dolorido o menino, mancando do coração (ROSA, 2017, p. 43).

Candê está em um suposto sonho, descrito no capítulo “Batata doce e bombom com larvas”, situação que ilustra a escrita enciclopédica (CALVINO, 1990). Essa escrita estabelece conexões entre pessoas, coisas, fatos, com uma presença simultânea de elementos e sentimentos heterogêneos, como: raiva, vingança, sonho, realidade, alimentos e bichos. O autor dá vazão às angústias e aos arrependimentos do personagem, faz uso de uma linguagem híbrida, aproxima o oral do escrito, escrevendo como num fluxo de consciência, numa rapidez de transmissão de informações como nos pensamentos.

No excerto anterior e no próximo, percebemos que, de uma situação central, inicia-se uma rede de relações que vão se multiplicando. Descrições do narrador vão surgindo para expor as ideias, os sentimentos e as vivências que Candê tem nos sonhos. O narrador tenta

explicar a raiva que o menino sentiu de ser anulado, de ter sido vítima do branqueamento e por agir com racismo para consigo mesmo para se incluir no grupo. Emergem a dor da solidão e da discriminação:

Pensou nali despejar as cartilhas da escola onde ele mais parecia com os bichos ou com os coitadinhos de sempre carregando as mochilas dos meninos ricos e pálidos, aqueles livros que outras crianças chacoalhavam pra fazer chacota com ele (ROSA, 2017, p. 41).

De um espécie de devaneio, surge uma exatidão racional sobre os problemas sociais e da existência humana. Devido ao entrelaçamento desses fios narrativos, parece existir uma incapacidade de finalização do sonho, de conclusão do capítulo, que termina em aberto com uma pergunta: “Fosse no quilombo partilharia feliz?” (ROSA, 2017, p. 43). E esse questionamento não é respondido no próximo capítulo, cuja história não continua no sonho, e sim com o garoto acordado pedindo para a sua mãe contar uma história de quilombo.

Os atributos da escrita rapsódica são levantados por Chamie (1970), quando analisa a constelação da escrita de *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, definindo-o como um texto “típico que abriga e mobiliza um processo distáxico de junção e disjunção [...] os tópicos significativos de cada unidade se juntam, se separam, se cruzam, se superpõem, etc., estabelecendo uma rotação e uma intercorrência de verdadeira caledoscopia” (CHAMIE, 1970, p. 37-38). Para esse autor, caledoscopia é

o sustento das derivações livres e performativas da mistura rapsódica do seu entrêcho. E essa mistura se revela nos âmbitos de cada unidade que, por sua vêz, a comporta e a reflete, de tal modo que podemos, nesses âmbitos, delimitar, seguir e analisar os processos de junção e disjunção, à luz do entrêcho identificado com aquele sustento e com aquele corte metafórico integrador da linguagem geral de “Serafim” (CHAMIE, 1970, p. 37-38, grifo do autor).

De forma semelhante, na imaginação rapsódica que constitui *Zumbi assombra quem?*, contendo dezoito capítulos²¹ em oitenta e três páginas escritas, Allan da Rosa constrói a estética de sua obra, lembrando uma coletânea de contos, e nesse sentido está o jogo distributivo explicado por Chamie (1970). Cada capítulo do livro, alguns com uma página e meia e outros com no máximo cinco páginas, apresenta-se em uma aparente autonomia, como se fossem diversos contos; entretanto, fazem parte do jogo integrativo, pois

²¹ “Os pés, os pulsos”; “O teto do templo”; “O barbante”; “O que incendeia e acaricia”; “Fundamentos ardidados”; “Uma despedida porreta”; “A terra e suas quenturas”; “A mentira”; “Batata doce e bombom com larvas”; “Manta já não cobre sua cabeça”; “O dueto no bar”; “Limonada quente”; “O Cabajuara”; “Como entrevar o pescoço”; “A quebrada e suas unhas”; “Poesia”; “O pedido”; “Tronco aprumado” e “Encontro de bambas”.

são propiciatórios de uma soma de indicações que se inter-relacionam dentro dos capítulos.

Rosa prioriza uma fragmentação de discursos, algo que se nota na configuração dos capítulos breves e em alguns espaçamentos dentro de capítulos. Esses espaçamentos deslocam o personagem Candê de um lugar para outro, como, por exemplo, de um jantar de sopa de abóbora feita por sua mãe nas gamelas de cedro rosa, sentado à mesa em sua casa, o menino encontra-se na escola, tentando entrar em uma roda de brincadeiras e acaba sendo “escrachado” pelos colegas, chamado de sujo e de cabelo de Zumbi:

E Candê se mexia na cadeira ouvindo a voz da vó que apostava acabar sua cumbuca de sopa antes dele, mesmo tomando com garfo. Ela desafiava e vencia, esperando o prêmio, o banho de beijo.

Na escola de Candê formaram roda. Molecada pirilampa nos jogos de rastejar, de pegar pedaço de pano voador com a boca e de cair igual gelatina (ROSA, 2017, p. 12).

Nesse capítulo, intitulado “O teto do templo”, de uma mesa posta de memórias gustativas e afetivas na casa de Candê, a narrativa se descola para a escola do menino, sem uma passagem natural, como a citação exemplifica. Entre uma situação e outra, representadas pela passagem de um parágrafo para o outro, há um espaçamento de mais ou menos três centímetros e sem escritas. Fragmentações como essa ocorrem durante toda a obra, que preconiza a irregularidade contra a uniformidade de uma escrita convencional e propicia criar um espaço privilegiado de confronto com as bases eugenistas da literatura, possibilitando compreender a potencialidade da escrita de Rosa.

Como vimos reafirmando, ele é um autor negro, originário da favela, marcado por uma trajetória que cria espaços por meio dos quais o subalterno²² possa falar e ser ouvido. Sua escrita literária negro-periférica se diferencia da escrita padronizada e penetra em esferas sensíveis de uma elaboração estética, tornando-se integrante do “salão literário” com a luta pela democratização da prática dessa escrita. Trata-se de um gesto de autorrepresentação da própria produção como uma literatura marginal e de permitir que o povo negro da periferia, da favela, evidencie publicamente sua diferenciada identidade artística e “daí a pluralidade de vozes e de escritas que podem ser identificadas sob a rubrica genérica de *literatura marginal*” (ESLAVA, 2004, p. 46) emergindo no campo das artes.

No âmbito da organização dos capítulos, a escrita rapsódica de Rosa substitui então

²² Para Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 12), o termo “subalterno” descreve “as camadas mais baixas das sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

uma preocupação com o predomínio da sequência narrativa de um capítulo para o outro com a adoção de uma espécie de fluxo de consciência, há pouco mencionada. No formato proposto, termina um capítulo e não necessariamente inicia outro como sequência do anterior, mas proporciona uma ligação e uma interdependência entre eles que não são tão explícitas. Para ilustrar uma dessas passagens, no capítulo “Uma despedida porreta”, Candê está sonhando com a avó, Dona Cota Irene, se despedindo da vida terrena. Seu enterro aconteceu na praia, seu corpo estava envolto em tecidos coloridos de sua escolha; era uma festança

com caldeirões fumegantes celebrando sua despedida e a chegada daquele menino Candê que veio equilibrar as energias da casa e da cidade. Como ela pediu. Os chegados jogavam carreado na tampa do caixão que não foi usado, até levarem Dona Cota Irene nos panos e nos ombros, gargalhando coreografias. [...] a multidão se esbaldava num arrasta-pé, bate-coxa, cheira-nuca e roda-saia, com doces e geleias que chegavam embrulhadas em panos de prato que ela rendou. Uma despedida de gala para mais nova ancestral, aquela mulher que só usou roupa sem remendo aos 25 anos de idade. Horas depois, Candê acordou sabido. Renascido (ROSA, 2017, p. 31).

O autor utiliza diversos recursos e figuras de linguagem – como a personificação (“gargalhando coreografias”), a hipérbole (“a multidão”, “despedida de gala”) etc. – que dão margem para uma demarcação da ancestralidade negra, reivindicando para seu fazer literário a tradição dos povos africanos contextualizados no território latino-americano, trazendo representatividade e visibilidade para seus mitos, ritos e corpos. Assim se encerra o referido capítulo e principia o capítulo “A terra e suas quenturas”, com o menino Candê aos berros: “Zumbi, credo!” (ROSA, 2017, p. 33), reproduzindo a fala de um de seus colegas racistas da escola, voltando ao questionamento inicial do livro: Zumbi “morto-vivo” ou “sangue-bom”?

Em “A terra e suas quenturas”, conforme sinalizamos no tópico anterior, fica evidente a articulação literária de Rosa para reverter as enunciações escravistas e colonialistas, as quais soterraram o direito à voz daqueles que a história oficial enclausurou. No percorrer das cinco páginas do capítulo, o autor lança um discurso que procura romper com as marcas da colonização de um racismo estrutural, que perdura mais de quinhentos anos de gerações, a partir da comparação do Zumbi figura histórica do Brasil com o zumbi monstro, explicando o porquê que a figura histórica recebeu esse nome: “Esses aí são chamados de Zumbi porque pra secar o corpo dos africanos, deixar sem caldinho nem pra chorar nem pra cuspir, barões diziam que quem vinham da África era demônio” (ROSA, 2017, p. 34).

Esse capítulo se inicia sem ter uma ligação direta com o anterior e se encerra sem fechar o assunto, terminando com a pergunta “Quem era mesmo o morto-vivo, hein?”, seguida da frase “Zumbi assombrava, assombra e até ri disso” (ROSA, 2017, p. 37), encontrando-se isoladas, com um espaçamento em relação ao restante do texto do capítulo. Isso significa que

não será um simples texto capturado na gaiola de sua gramática: – haverá, enfim, a rapsódia que, como modelo cabal da “mistura ordenada” e da “ordem performativa”, permite a autonomia de suas frases sem prejuízo da autonomia do seu discurso, e a autonomia deste sem prejuízo daquele (CHAMIE, 1970, p. 34-35, grifos do autor).

Em outras palavras, a escrita roseana faz a “elaboração e a reelaboração do discurso identitário da condição ideológica que defende” (LOPES, 1997, n.p.). Esse pesquisador, sem mencionar o termo “rapsódia”, situa *Macunaíma* como uma literatura de dissidência, que está vinculada aos meios populares subalternos e se refaz “contra ideologicamente” em relação aos textos canônicos (LOPES, 1997), elaborando uma interdiscursividade. O que vem ao encontro do que identificamos como escrita rapsódica, ou a rapsódia na contemporaneidade.

Então, outro elemento rapsódico que Allan da Rosa traz em *Zumbi assombra quem?* é a valorização da identidade e da cultura brasileira marginal negra, na figura do herói de “arquetipos dinâmicos de comportamento” (CHAMIE, 1970). O “herói que assombra” ou o “herói dos quilombos” trata-se de uma representação do “herói histórico”²³ Zumbi dos Palmares, que apresentou mutações até ser considerado um herói brasileiro que reforça uma representatividade, em dado momento social e histórico. Assim, na rapsódia acontece

a transposição alegórica para fixar as polaridades significativas, as variáveis, conduzidas por seus personagens. Visa, na transposição, não só o vício histórico dos estilos, mas também o próprio ato de escrever convertido numa saturação literária sem raízes arquetípicas (CHAMIE, 1970, p. 18).

No livro de Rosa, contrariando estereótipos, o personagem Zumbi – cujo nome compõe o título no formato de uma pergunta – foi personificado como herói histórico, que

²³ Entendemos por “herói histórico” aquele que, segundo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2001), se coloca em progressiva consciência de liberdade, um sujeito histórico que realiza as suas ações tomadas pelo individual, mas sobretudo pelo universal, carrega a força de superar condições que estruturalmente foram e são limitadoras de liberdade: “Entre o homem de moralidade relativa ou social e o homem de moral absoluta ou individual está o herói histórico, em quem o exclusivamente individual se funde com o universalmente social – com o Espírito do Mundo em direção à ideia absoluta, a partir de uma fase relativamente histórica para a mudança” (HEGEL, 2001, p. 36).

carrega adjetivos que comportam como manifesto a reversão de um processo de colonização que silenciou a voz daqueles que a história oficial do Brasil discriminou e rebaixou. Problematizando incômodos que enaltecem e dão autenticidade à cultura e à história do povo preto, o livro parece ter a intenção de fixar a (auto)representação do sujeito negro, através de uma escrita que tem o compromisso inevitável de fazer a releitura de Zumbi dos Palmares, podendo exaltá-lo na sua condição histórica, tornando-o sujeito de uma forte representação política e artística.

2.3. A polifonia em *Zumbi assombra quem?*

No livro em estudo, Allan da Rosa evidencia os contornos que trazem, no decorrer da narrativa, a palavra de outrem caracterizada, sobretudo, por sua habilidade de colorir e de desmascarar o discurso hegemônico, por meio do seu discurso de ironia, humor, provocação e da reverberação das várias vozes que se entrecruzam ao longo da obra, expondo o ponto de vista de vários personagens e instigando o sujeito-leitor a ser coadjuvante no processo criativo e a tomar posições frente às discussões propostas pelo autor.

Em *Zumbi assombra quem?*, como um dos elementos acionados por Rosa para compor sua escrita rapsódica, percebemos que existem elos discursivos que caracterizam a polifonia, justamente porque dizem respeito

ao jogo existente, no interior do discurso literário, de vozes que, originadas de uma esfera social abrangente, deixam entrever elos que dialogam entre si, que se *complementam* quando o atravessamento dos discursos quer religioso, quer político, quer histórico, contribui para o entendimento de dizeres que se somam, fortalecendo o discurso, ou, que se *contradizem* quando o atravessamento desses discursos polemizam-se, denunciando elos que se afastam (ZONIN, 2006, p. 4, grifos da autora).

O termo “polifonia” é usado para identificar “um tipo de texto em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que procuram esconder os diálogos que os constituem” (ZONIN, 2006, p. 4). Para além disso, há uma liberdade de posicionamentos de vozes, sem que, contudo, se estabeleça uma hierarquia, uma centralidade entre elas.

Bakhtin, ao tomar o vocábulo “polifonia” do campo semântico da música, o ressignifica na literatura nos seguintes termos:

Dostoiévski é o criador do romance polifônico [...]. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2010, p. 5).

O romance polifônico tem como característica fundamental ser dialógico, visto que a linguagem é constituída de discursos que dialogam com as vozes de outrem (RODOVALHO, 2014). Entretanto, o fenômeno dialógico só é polifônico quando há “uma multiplicidade de vozes equipolentes (vozes autônomas, independentes, como se soassem ao lado da voz do autor) e plenivalentes (vozes plenas de valor, que participam do grande diálogo em pé de absoluta igualdade com as demais vozes)” (RODOVALHO, 2014, p. 75). Em síntese, o conceito de polifonia é relativo “ao modo como o autor se relaciona com a personagem de forma que sua voz não se sobreponha à da personagem” (RODOVALHO, 2014, p. 76). Isto é,

Tudo o que [a personagem] vê e observa [...] é inserido no diálogo, responde às perguntas [do autor], provoca-o, discute com ele ou confirma as suas ideias. O autor não reserva para si nenhum excedente racional de peso e em pé de igualdade com [a personagem], entra no grande diálogo do romance em sua totalidade (BAKHTIN, 2010 *apud* RODOVALHO, 2014, p. 76).

De outro lado, é importante destacar que o autor não é passivo e muito menos tem uma função secundária. Na perspectiva de Bezerra (2010 *apud* RODOVALHO, 2014, p. 76),

O autor é profundamente ativo, mas seu ativismo tem um caráter dialógico especial, está diretamente vinculado “à consciência ativa e isônoma do outro”, a um ativismo que “interroga, provoca, responde, concorda, discorda”, enfim, um ativismo que estabelece uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada, e esta participa do diálogo com plenos direitos à interlocução com outras vozes, inclusive com a voz do autor, mantendo-se imiscível e preservando suas peculiaridades de falante.

Pensando na obra de Allan da Rosa em análise, reiteramos que ela apresenta alguns procedimentos artísticos de construção textual que contemplam a “metáfora” da polifonia (ROMAN, 1992) medieval, quais sejam: a inconclusibilidade temática, a independência, a

imiscibilidade²⁴ e a equipolência das vozes. Nesse caso, “não há uma superação dialética entre a multiplicidade de consciência que povoa os seus romances; os problemas e as contradições não se resolvem, continuam” (ROMAN, 1992, p. 210). Por conseguinte, o romance polifônico não tem uma apoteose, uma voz endeuzada em relação às demais. De acordo com Arthur Roberto Roman (1992, p. 211, grifo do autor), “a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia, sem a ‘subordinação teleológica’”.

Com base nesses pressupostos e na forma como os capítulos estão estruturados e dispostos ao longo de *Zumbi assombra quem?*, como mencionado anteriormente, notamos que o sujeito-leitor pode se organizar tendo como ponto de partida o seu interesse, ou os conflitos que lhe são apresentados pela voz narrativa e que o instigam a começar de qualquer ponto do livro, sem hierarquia entre os capítulos e as múltiplas vozes que emergem em sua tessitura. As discussões que se iniciam em um determinado capítulo se estendem e ganham corpo em algum momento distante de onde o leitor se encontra; o narrador apresenta a ele várias nuances que a narrativa tem e o sujeito-leitor pode se identificar com determinadas histórias ou “casos”. Pelo fato de a teia e a tessitura do texto não estarem prontas e acabadas, o leitor tende a se envolver o tempo todo com o narrador e os personagens, e isso acontece porque durante toda a narrativa há uma profusão de contextos históricos, políticos, religiosos e culturais que se entrecruzam.

Para exemplificar, encontramos, no que entendemos²⁵ por capítulo 1 (“Os pés, os pulsos”), Candê observando Dona Janice capinando o quintal com uma enxada. E, a partir do que o menino vê, ele começa a pensar em um morto-vivo e a essa figura Candê associa o Zumbi. Logo depois, a história se encaminha para uma metáfora de “pés que sobem e descem” e que parecem direcionar para a narrativa do caminho que ia para o quilombo e seus mocambos. Daí a relação com o título do capítulo, “Os pés, os pulsos”.

Candê é discriminado por seu cabelo ser diferente. Na escola, como já apontado, ao sentar-se em uma roda com outras crianças, Germano e Nívea lhe disseram: “– Você não! – **os pequeninos Germano e Nívea com a língua arranharam sem dó** – Sai daqui, Candê sujo, cabelo de zumbi!” (ROSA, 2017, p. 12, grifos nossos). E o narrador retoma a fala dos

²⁴ Qualidade do que não se consegue misturar.

²⁵ Enumeramos os capítulos para organizar a apresentação do livro, facilitar a localização das seções e a escrita da dissertação, ocasionando uma maior agilidade analítico-teórica na interação com o texto literário.

colegas, explicando o motivo da discriminação sofrida pelo menino: “O motivo do esculacho era crespo e tinha cheiro de mel e de babosa do quintal. Candê ainda sentia os dedos de Manta lavando sua cabeça, mas o cabelo dele não rimava com o que as outras crianças aprenderam que fosse beleza” (ROSA, 2017, p. 13).

Esse padrão de beleza reverbera muitas vozes preconceituosas que reproduzem estereótipos criados e reafirmados socialmente, nesse caso em específico no ambiente escolar, e levados a cabo por crianças que o narrador ironiza chamando-as de “pequeninos”, mas que têm uma língua que “arranha sem dó”. Desse modo, na voz dessas crianças, está a representação da voz do racismo, cruel e estrutural. Em contrapartida, em *Zumbi assombra quem?*, é inegável a presença de discursos que colocam em xeque os valores sociais vigentes. Como um porta-voz dos silenciados numa sociedade que escraviza e discrimina o povo negro, vozes emergem desse livro e o tornam um palco de denúncias e de discussões sobre o espaço da comunidade afro-brasileira na sociedade.

No capítulo 2, “O teto do templo”, o assunto gira em torno do tipo de cabelo que Candê e alguns de seus familiares usavam, e a forma como era ridicularizado por não ter os cabelos lisos e sim cabelos que cresciam para cima. Aqui, principia uma das questões que atravessam o livro, que é como o cabelo se torna uma questão de identidade social. No início do capítulo, pela descrição da cena, o narrador reforça que Candê sente orgulho e fica maravilhado com o cabelo de Samanta, sua mãe, e de Tio Prabin:

Samanta. Em casa e na vila era só Manta. A “Manta de Dona Cota” como diziam na rua desenhando a linhagem da família. Seu cabelo era a lua cheia. Cheia cheia. Algumas vezes o menino se surpreendia sorrindo, beicinhos abertos pra aura que a mãe emanava. Chegava a ver estrelas dentro do cabelo dela, feito a noite negra, potente, formosa. Naquele dia, ela pôs uma faixa amarela que começava no alto da testa e, noutra vez, ajeitou um turbante ensinando que aquele torso na cuca havia guardado muitos segredos de avós e bisavós, algumas sementes e facas, mas que naquele dia guardava apenas a sua beleza. Manta conhecia vários nós e combinações. Candê adorava o amarelo, pedia pra mãe colocar e Tio Prabin reforçava o pedido. A torcida em côro chamava o turbante amarelo e a mãe não resistia, enrolava o pano bem-querido que ela também admirava, numa amarração quase sempre diferente.

[...]

Já com Tio Prabin, Candê aprendeu a deixar o garfo de madeira encaixado no cabelo. Era um tridente que penteava e massageava gostoso seu cucuruto. Candê adorava girar a cabeça e até plantar bananeira com o pente ali, preso no cabelo forte (ROSA, 2017, p. 11-12).

Além de notarmos uma descrição de valorização e embelezamento do cabelo crespo e dos apetrechos étnicos africanos, vale destacar o engajamento familiar nos costumes de

uma “vila”, sendo perceptível, no apelido dado a Samanta, quando é chamada de forma íntima e carinhosa pelos moradores daquela vila por “Manta”.

Nesse e em outros momentos, a narrativa traz vivências, costumes, relações interpessoais, movimentação, falas, possibilitando observar que, “pela diversidade de seus participantes e por sua constitutiva pluralidade identitária, linguística, regional, religiosa, assumem manifesta configuração coral – das mais significativas, aliás, em termos de alcance político e de ação antitotalitária efetiva” (SÜSSEKIND, 2022, p. 8). Nesse sentido, há uma comunidade heterogênea que interrompe com o que é comum, capaz de questionar e de ampliar a consciência sobre os desgastes causados pela “democratização” capitalista:

No bairro do Cabajuara muita gente tinha família ou os próprios calos vindos de algum quilombo longínquo. O bairro era como um ninho de passarinhos de plumagens diferentes, mas muitos com a mesma história nas asas. Um bairro pra se levantar por quem chegava sem guarida, gente que deixava seus ninhos de antes, ninhos caídos, derrubados, atacados por gatos ou dominados por chupins (ROSA, 2017, p. 49).

Essa comunidade não se limita a uma territorialização específica, mas consiste numa representação das vozes brasileiras reunidas no referido bairro. Nesse viés, no texto de Rosa, o discurso social periférico reflete, na voz do narrador e dos personagens, uma constante indagação sobre o papel e o lugar do negro num mundo excludente, revelando que atitudes e desmandos do passado continuam assombrando os corpos pretos e ditando as regras de comportamento. Em vários momentos, são realçados o papel depreciativo do negro na cultura brasileira e a história de um povo que ao longo do tempo serviu como escravo, entrelaçando o social, o econômico, o histórico e o cultural.

Dentre os vários acontecimentos narrados, destacamos o trecho seguinte, que mostra uma manifestação cultural afro-brasileira no referido espaço escolar. Ela causou um estranhamento inicial em uma das crianças, Alvinho, estranhamento que depois foi reavivado por ele e ratificado por sua família:

Na escola de Candê chegou o conjunto esperado há semanas. Eram um trio de pesquisadores arteiros. Músicos que tocavam suas congas, atabaques e cuícas. Descarregaram uma caminhonete e encarreiraram as parelhas de tambor pra descer a mão no couro e arribar o ritmo na ingoma. Transbordando prazer soltavam quadrinhas rimadas pra criança que sentou no chão ou subiu pra bailar. Tambor comia e versos batucados contavam histórias dos bairros, casórios de bichos e mandavam adivinhas pros miúdos.

[...]

Mas Alvinho do Sagrado Coração, garoto doce e generoso, levantou sua revolta, seu pânico e fechou a mão no ar com um grito agudo como as mil lanças do portão de sua casa e os cacos de vidro do alto de seus muros. Uivou que aquela função toda era coisa ruim e fedida do demônio. Tanto girou, chutou tambor e esmurrou o tocador mais velho que brearam o batuque. Uma roda, que se desenhava pra cada criança improvisar seu jogo de corpo no centro, se desfez...

Alvinho garantiu que aquela bandalheira era coisa de espírito capenga e de assombração, só prestava pra chamar zumbi e maldade pesada. À noite em sua casa, rapando o prato de janta, Alvinho denunciou aquela heresia para papai e mamãe. Orgulhoso do seu proceder, o pequerrucho ganhou afagos e louvores mais a promessa que eles iriam à escola reclamar. Acharam necessário purificar os cantinhos do pátio contaminado de perigo, tocado pelo mal (ROSA, 2017, p. 17-18, grifo nosso).

O narrador tece comentários sobre o tambor e o seu uso, e ironiza ao afirmar que o “Alvinho do Sagrado Coração”, que era um “garoto doce e generoso”, não conseguiu se segurar diante dessa manifestação cultural.

Na voz e nas atitudes de Alvinho, um menino não-negro, escutamos diversas vozes e comportamentos do racismo religioso, que ecoam a todo o momento nas redes sociais, nas relações interpessoais, nas prestações de serviços e na bancada evangélica do Congresso Nacional. Assim, o narrador se posiciona ironicamente e discute outros aspectos importantes do povo negro no Brasil, que estão relacionados com a sua cultura e a sua religiosidade.

Como vimos sublinhando, a oralidade e a ancestralidade são fundamentos dessa cultura, sendo essencial para a sobrevivência e a ressignificação dos modos de vida e dos costumes dos afro-brasileiros a transmissão de conhecimentos dos mais velhos para os mais novos. Em uma passagem posterior, quando é questionado pelo sobrinho, Tio Prabin confirma o discurso do narrador e volta ao assunto do tambor:

– Tio, os tambores são pra coisa ruim?

– Candê, atente: Tambor vem de longe e é o grande mestre. É um nego véio colorindo o peito, é um pintor nos desenhos do corpo. É céu pra asa da rima e é terra pras hortas da dança. É médico que limpa a veia das porqueiras e das coleiras. É do reino animal, porque é de couro. É do vegetal, porque é de pau. É do mineral, se tem tarrachinha de ferro. Pode ser tambú, candongueiro, ilú, crivador, bumbo, puíta, sopapo, são muitos manos. Família grande benzida. Brinquedo muito sério. Tambor é doutor de suor em rodas e cortejos. Adoça o veneno dos cobras, atixa revides e namora o tempo. Rege as borboletas do amor ainda nas lagartas da raiva (ROSA, 2017, p. 20).

Ao ter acesso a esses eventos, o leitor percebe uma sincronia entre as vozes do narrador, de Prabin e de Candê. A retomada desse assunto se dá de forma natural, depois de os personagens perpassarem por outros assuntos que não tinham nenhuma relação aparente

com o ocorrido na roda. Com a sucessão dos fatos e a alternância das vozes, simultaneamente se reafirmam a ignorância de Alvinho e de sua família e Tio Prabin aproveita a oportunidade para esclarecer o que o tambor simboliza para os negros.

Essa alternância de vozes que também se encruzilham reforça a “metáfora” da polifonia (ROMAN, 1992), em *Zumbi assombra quem?*, sendo recorrente o jogo polifônico entre o narrador e os personagens, tendo em vista que a história construída e vivida pelos ancestrais é fundamental para o povo negro, particularmente os afro-brasileiros.

O quilombo é outro tema que permeia todo o livro. No início, conforme apontamos, Prabin tenta descrever para Candê o quilombo em si: basicamente, um “esconderijo que mudava de lugar”. A descrição do Tio traz à memória do menino sensações que, mesmo Candê não as tendo vivido, se materializam em sua mente, como “o cheiro das trilhas” pelas cavernas subterrâneas e pelas serras íngremes (ROSA, 2017, p. 8). Mais para frente, Prabin retoma o assunto do quilombo reafirmando a sua importância e o que ele representava para o seu povo:

– Candê, no quilombo de onde veio essa pessoa não queriam ressecar e nem blindar a mata. Ali estavam há muitas luas: nascidos naquelas cabanas ou mesmo fugidos de quem sugava cada gota do seu sangue, daqueles que tramavam como vampirizar a mata também, até o talo. Daqueles que não queriam só escravizar gente, mas também a floresta. Que fincavam a intenção de chico- tear o rio até ele virar esgoto, meter ferro no pescoço do ar até ele acinzentar e ficar só uma fedentina. Esbagaçar as veias da terra como roeram os pulsos dos que rodavam os seus engenhos e guiavam seu gado. No quilombo se encontrou o povo debandado do casarão daqueles senhores que não tinham só maço de dinheiro debaixo dos travesseiros de pena de pato, mas que afofando seu sono orgulhoso tinham também a metidez de quem gosta de humilhar (ROSA, 2017, p. 46).

O quilombo simboliza as vozes da resistência negra à escravidão. Elas desempenham a fundamental manutenção da cultura afro-brasileira, que sobrevive até os dias atuais, não somente nos quilombos, como um espaço demarcado, mas nos corpos afrodescendentes, diaspóricos, que circulam, que morrem e que nascem, fazendo-se pertencimento desse país.

A análise desses excertos mostra que aparecem nuances de tons que ora harmonizam as discussões, ora polemizam as ações dos personagens, sem, contudo, tolher a essência da polifonia, que está relacionada ao fato de as vozes permanecerem independentes (RODOVALHO, 2014). Em última instância, em *Zumbi assombra quem?*, os problemas e as contradições não se resolvem, pois ele tem a característica de suscitar sempre novas

discussões, a partir de uma nova consciência do narrador, dos personagens e do leitor, não possuindo uma apoteose, ou melhor, uma prevalescência de vozes.

Portanto, reiteramos que, desde a organização dos capítulos, o autor demonstra uma ausência de hierarquização e de subordinação entre o narrador, os personagens e o autor/a obra. Em seu universo ficcional e simbólico, que traz à tona discussões imprescindíveis sobre cultura, religião, fatos históricos e a situação socioeconômica, Allan da Rosa potencializa um texto literário polifônico, com vozes que se entrecruzam e encaminham palavras que querem e necessitam ser ouvidas. Ele traz uma proposta que escancara a revolta, a discussão sobre a cultura afro-brasileira e outras cenas que perpassam e invadem a vida e o mundo dos personagens, representantes de sujeitos reais como nós. Por meio da ficção, debates sobre a discriminação e o respeito à cultura afro-brasileira denunciam a situação degradante do negro no Brasil, assim como elucidam a cultura e a história de luta desse povo.

Além do mais, as vozes coletivas que emergem na obra de Rosa reforçam a importância da oralidade, da ancestralidade e do posicionamento dos personagens que direcionam as discussões com suas opiniões, se sobressaindo durante toda a narrativa. Procuramos, na voz desse autor negro paulistano, indicações que traduzam esse caráter inquietante, conflituoso e esclarecedor de apontar a realidade dos negros, a partir de vozes que polemizam e se posicionam em uma perspectiva social, cultural e histórica. Rosa aponta para “coralidades não canônicas que atravessam fronteiras artístico-discursivas [...] e cuja força de deslocamento e contra-posição as redesenha” (SÜSSEKIND, 2022, p. 9). Nesse sentido, as configurações corais, isto é, as vozes coletivas apresentadas dão maior visibilidade aos excluídos e têm um maior alcance social.

Assim, é possível observar que faz todo sentido o trabalho polifônico que Allan da Rosa desenvolve em sua obra entremeado com o trabalho rapsódico, engrenando em sua escrita contemporânea uma estrutura dinâmica de diálogos e coralidades, que faz surgir a voz rapsódica, a “voz do questionamento, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática que engrena, desengrena, se perde, divaga ao mesmo tempo que comenta e problematiza” (SARRAZAC, 2013, n.p.). Podemos concluir que a rapsódia assume uma posição transversal, que atravessa diversos conceitos, uma série de termos que compõem um *status* híbrido, criando “espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas” (SARRAZAC, 2013, n.p.).

Após a análise da presença da polifonia, dos elementos rapsódicos e da reverência da tradição oral em *Zumbi assombra quem?*, seguiremos para o terceiro e último capítulo, no

qual identificaremos e analisaremos as espacialidades e as temporalidades na correspondência entre ficcional e real, e compreenderemos o encruzilhamento dos corpos pretos ficcionais e reais na obra.

- Como você tá bonita, Manta...
- Dona Cota Irene falava com a filha e a árvore pensava que era com ela. As folhas tremelicavam de alegria.
- Dona Cota Irene via as manguinhas broteando e dizia:
- Tá vindo esse fruto adoçar nosso dia
- Falava com a mangueira e a filha pensava que era com ela. É como sempre a vó dizia:
- Planta ouve mais do que a gente que tem duas orelhas.

Alan da Rosa (2017, p. 81)

3. CORPOS PRETOS SE ENCRUZILHAM, EM *ZUMBI ASSOMBRA QUEM?*, ENTRE O FICCIONAL E O REAL

A obra roseana em estudo suscita na crítica literária, de maneira geral, um amplo debate sobre várias questões, incluindo a integração de referências simbólicas da realidade na sua construção. Como uma inflexão epistemológica, Allan da Rosa toma as palavras como “oferendas”, para transformar e equilibrar as experiências socioculturais desse país, que foi colonizado a partir de um referencial eurocentrado. A fim de contraditar, faz despontar, da própria pele e da pele de outros corpos pretos que habitam esse “terreiro” brasileiro, a escrita que transpõe as barreiras que os tornaram invisíveis, tanto no real quanto no ficcional.

Em *Zumbi assombra quem?*, escreve sobre a realidade da qual faz parte, fatores históricos que vive ou viveu, os silenciamentos sofridos, retratando as experiências traumáticas deixadas nas vítimas do colonialismo, do racismo, da violência sofrida enquanto sujeitos negros. A maioria dos dados que aparecem na rapsódia de Rosa, como cenários, temporalidades, a linguagem periférica, o enredo em si, podem ser identificados como aproximações da história do próprio autor e de várias outras histórias reais de crianças e famílias negras das periferias. Não se trata de uma obra biográfica, autobiográfica ou autoficcional, mas desperta o interesse dos leitores pela proximidade, pela profundidade, pela presença do cotidiano, pelas vozes corais, pelo acesso ao íntimo dos conflitos da infância de uma criança que sofre racismo.

3.1. Espacialidades reais e ficcionais

A história acontece em um bairro da Zona Sul de São Paulo, o “bairro do Cabajuara”, apelido popular para o distrito Jabaquara, cujo nome tem origem no tupi e significa *toca da fuga*. Era, provavelmente, sede de muitos quilombos e hoje, principalmente em sua periferia, é habitado por forte presença negra. É nessa região que residem as memórias e os afetos de infância de Allan da Rosa: “Um jovem senhor, Pai de família, Pesquisadô, Trabiadô da Arte/Educação” (2023, *online*). O livro menciona, também, a Avenida Cupecê (ROSA, 2017, p. 70), uma importante via da Zona Sul de São Paulo, que faz a ligação da Ponte do Morumbi, na Marginal Pinheiros, até o centro de Diadema.

Um conjunto de elementos harmoniza a estrutura do enredo: os espaços e as situações corriqueiras descritos, como o bar da Manta: “Nas paredes do bar, as fotos do futebol do bairro do Cabajuara, emolduradas. O poster do Flor da Gente na parede, time campeão da

várzea da quebrada” (ROSA, 2017, p. 52); o movimento nas vielas: “Gangue de moleque descendo de bicicleta. Luan de chinelo remendado com elástico empinando e rasgando na ladeira. Elenita subindo escadão com colchão e cama na cuca” (ROSA, 2017, p. 69); assim como as imagens produzidas na obra: “centenas de degraus dos escadões da vila”, “bueiro aberto”, “fumaça cheirosa e a brasa vermelha da ponta”, “fogão de lenha”, “pernilongos sentaram na beira da cama”, “contornando córregos e adentrando vielas”.

Esses elementos contribuem para a ressignificação identitária do espaço periférico/marginalizado, ensejando esse espaço geopolítico no repertório literário brasileiro, construindo no ficcional a representação da realidade dos negros como sujeitos periféricos. As experiências do autor são atravessadas por ancestralidades e memórias que sustentam e catalisam discussões sobre questões pessoais e coletivas dos marginalizados pela sociedade excludente.

Com o questionamento da linearidade espaço-temporal da narrativa clássica, o espaço coeso se abre em vários espaços. Nas narrativas modernas, acentua-se a problematização da categoria espacial. Muitas vezes as personagens existem em um universo que é constante rearranjado pela memória. [...] A memória produz uma multiplicidade de pontos de vista sobre o espaço, procedimento que raramente será abandonado na ficção contemporânea (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 83).

Assim, por apresentar uma narrativa verossímil e com grande força de verdade, o texto literário em questão ressignifica a dimensão espacial e propicia um olhar geopolítico acerca dos arranjos paradoxais quanto à conjuntura política, social e econômica da grande São Paulo. Ademais, mostra como a comunidade da periferia retratada precisa se organizar para enfrentar os impactos da urbanização, do racismo estrutural e institucional, para os indivíduos se fazerem sujeitos de uma democratização racial.

A presença da representação de espaços reais, em *Zumbi assombra quem?*, comprova a relação de interdependência entre o real e o ficcional, sendo necessário pensar sobre a percepção da realidade, que está intrinsecamente atrelada à linguagem, pois a apreensão do real acontece por intermédio da linguagem. Segundo João Guimarães Rosa (1976 *apud* CEZAR, 2007), a interpretação da realidade exposta pela linguagem se configura a partir do lugar que o indivíduo ocupa, no espaço físico, social, político, cultural e econômico. O real é um movimento constante, que se formata nos modos de socialização entre os humanos e entre os humanos e a natureza:

é um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações, e esse processo depende fundamentalmente do modo como os homens se relacionam entre si e com a natureza. Essas relações entre os homens e deles com a natureza constituem as relações sociais como algo produzido pelos próprios homens, ainda de que estes não tenham consciência de serem seus únicos autores (CHAUI, 2008, p. 22).

Ele constrói instituições como a língua, a família e os costumes, bem como relações políticas, religiosas, educacionais, entre outras. O real não é só um dado sensível, passível de ser observado pela experiência sensorial, nem é só um dado intelectual, fruto das representações e das ideias operacionadas pela consciência humana.

É, portanto, das relações sociais que precisamos partir para compreender os conteúdos e as causas dos pensamentos e das ações dos homens e por que eles agem e pensam de maneiras determinadas, [...] os homens produzem ideias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual, social, suas relações com a natureza e com o sobrenatural (CHAUI, 2008, p. 22-24).

Nesse sentido, a percepção da realidade é influenciada por fatores como crenças, experiências e perspectivas individuais; além de ser subjetiva, envolvendo aspectos emocionais, psicológicos e sociais, tornando-se um conceito amplo e complexo. E é por meio das divisões de classes e da invenção de raças que se procura ocultar a realidade, com a finalidade de legitimar as condições de exploração e de dominação, e assegurar a supremacia econômica, racial, social e política de determinados grupos. Marilena Chauí (2008, p. 24) chamou de “ideologia” esse “ocultamento da realidade social”, fazendo parecer que as condições de exploração e de discriminação são justas e verdadeiras.

Por meio da arte, é possível desnudar realidades injustas e buscar (re)conhecimento de trajetórias e identidades. De acordo com György Lukács (2011), a arte deve efetuar, através da *mimese* realista, o verossímil, levando o leitor, no caso da arte literária, a reconhecer as artimanhas da realidade e do processo histórico. Guimarães Rosa, no prefácio de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, através de uma voz metaficcional e metapoética, nos faz entender

o registo da especificidade da obra de arte literária como um labirinto construído por fio emaranhado, a maneira como ela deve ser apreendida pelo leitor. Concebida como realidade concreta estruturada por fio que se emaranha formando ninho acolhedor cujo objetivo consiste em alimentar, no caso, o espírito leitor (*aletria*), compete a este, o leitor, o devido respeito à mesma na análise e interpretação que lhe cabe atribuir (*hermenêutica*) (CEZAR, 2007, p. 17).

Frente a esse emaranhado literário, um aspecto fundamental da existência histórica intelectual do colonizado é a ação de interpretar, analisar, não possibilitar que uma ideologia possua o poder absoluto, podendo transformar as relações sociais, das diversas maneiras possíveis, se rebelando contra os desgastes efetuados pelo colonialismo. A tomada de consciência opõe-se, por exemplo, à cultura europeia e exprime a consciência de libertação. E a arte literária marginal evoca inflexões de vozes, se transforma em acolhida para o despertar do povo, sentindo a necessidade de falar de seu povo, de compor vozes relativas a uma nova realidade de fatos.

Para Antonio Candido (2011), a literatura é uma experiência capaz de ser formadora de personalidade, não na reprodução de convenções ideológicas impostas pela sociedade dominadora, mas com efeitos de transcender normas já estabelecidas, com um papel humanizador e contraditório. O autor distingue pelo menos três faces da natureza complexa da literatura:

(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 2011, p. 178-179).

A arte é uma comunicação expressiva, de manifestações de realidades, não sendo simplesmente uma transmissão de conceitos. “As produções literárias, de todos os tipos e de todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão de mundo” (CANDIDO, 2011, 182). E, para compreendê-las, é necessário fundir o texto e o contexto numa interpretação, cujos fatores externos, como o social, importam no sentido de desempenhar um papel na construção da estrutura da obra:

no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (no termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 2006, p. 14-15).

Com efeito, para investigarmos os fatos literários, é preciso fundir os processos estilísticos com os histórico-sociológicos, desfazendo a dicotomia entre fatores externos e internos:

[...] a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. [...] Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2006, p. 30-31).

Na observação da fusão dos fatores externos sociais com os fatores internos da narrativa, podemos analisar a singularidade e a autonomia da obra, para chegarmos à reflexão dos modos de representação do real na escrita literária de *Zumbi assombra quem?*. Com capítulo dedicado ao bairro do Cabajuara, “O Cabajuara”, é possível ao leitor experimentar memórias do povo brasileiro e entender a geografia da Zona Sul de São Paulo, da geopolítica de migração para o Estado, através do arranjo ficcional do autor:

Na mesma rua, uma fartura de origens. Uma moradora vinha acostumada com açai, jacarés e piranhas nas histórias ribeirinhas de casa. Escolada na canoa entre palafitas, igarapés e rios enormes onde não se avista a outra beirada. [...] Já outro morador antigo do Cabajuara vinha de sertão nordestino e havia trepado muito em árvores retorcidas e tristonhas de seca [...] Gente do norte, dos Quilombos de Oriximiná, de Barreirinha e do Marabaixo, Gente do sul, dos Quilombos de Mostarda, da Caca e de Palmares do Sul. Gente dos dentro e mares nordestinos, do Quilombo do Pau D’Arco e de Rio dos Macacos, do Caldeirãozinho e de Conceição das Crioulas (ROSA, 2017, p. 61-62).

O movimento de migração populacional para o Sudeste iniciou na segunda metade do século XIX, no período entre 1895 e 1950, em virtude da necessidade de mão-de-obra para o café, começando a movimentação de diferentes etnias no espaço cafeeiro paulista. Essa necessidade desarticulou a população negra, que se deslocou para essas áreas que inspiravam prosperidade, e surgem

duas tendências demográficas da população negra, escrava ou livre: a) decréscimo numérico em consequência da guerra e do envelhecimento e falecimento de grande parte dos seus membros; b) concentração dessa população nas províncias de Minas, Rio de Janeiro e São Paulo (MOURA, 1992, p. 55).

Com a expansão do café, ocorreu uma reorganização no espaço agrário brasileiro, momento que regulamentou a Lei de Terras de 1850²⁶, provocando choques com a transição do trabalho servil para o trabalho livre, e, nesse contexto, surgiram o migrante e o imigrante.

Com base no tráfego linguístico de cruzamentos culturais que Allan da Rosa dispõe no trecho há pouco citado e na historicidade destacada, é possível pensar a cidade de São Paulo na perspectiva polifônica, defendida, em *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, por Massimo Canevacci:

um coro que canta com a multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam; e também designa uma determinada escolha metodológica de “dar voz a muitas vozes”, experimentando assim um enfoque polifônico com o qual se pode representar o mesmo objeto – justamente a comunicação urbana (2004, p.17-18, grifo do autor).

O texto literário, ao apresentar um lugar que dá identidade ao sujeito reelaborando uma ficção a partir da realidade, tem a potência de permitir a compreensão das relações socioespaciais, permeadas pelo contexto político, econômico e cultural de uma sociedade. Concebe reflexões racionais como subjetivas, pela sensibilidade que está presente na produção literária e na sua qualidade de ser verossímil. Permite, por exemplo, ao leitor conectar suas memórias aos cheiros e sabores possibilitados pela narrativa, mesmo não residindo no bairro do Cabajuara da obra ou no distrito Jabaquara do Estado de São Paulo:

No fundo do quintal, beira de córrego, a vó plantou goiabeira e abacateiro, pôs balança nas árvores e cuidou de manjeriço e alfavaca, muito boldo e alecrim nos tijolos e latas de tinta que viraram vasos. Teve época de rabanete e beterraba que cultivou e descavou espantando galinhas. Mas seu xodó era a mangueira que plantou, viu piquitica e depois frondosa. Nos seus galhos via a miragem de Minas Gerais. [...] Dali o gosto de bem receber e prostrar? De dividir feijão com couve, angu e quiabo, cafezinho com queijo? (ROSA, 2017, p. 62-63).

Na literatura roseana, proliferam vozes tratando da memória ligada aos fatos históricos, mas também a fatos cotidianos que retratam aspectos da estrutura da sociedade

²⁶ Lei n.º 601, de 18 de setembro de 1850. Essa lei constitui-se no prelúdio do processo de dissolução da escravatura, pois era necessário dificultar o acesso dos escravos à posse de terras, de fazer deles um ofertando de sua força de trabalho. Ela “Dispõe sobre as terras devolutas do Império, e acerca das que são possuídas por títulos de sesmaria sem preenchimento das condições legais”. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l0601-1850.htm#:~:text=L0601%2D1850&text=LEI%20No%20601%2C%20DE,sem%20preenchimento%20das%20condi%C3%A7%C3%B5es%20legais>. Acesso em: 04 ago. 2023.

da qual o autor faz parte, demarcando a sua presença na narrativa, o que Candido (2006, p. 34) chamou de “arte coletiva”, que é a arte “criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que nestes casos, pede-se quase sempre a identidade do criador-protótipo”. E, à medida que o leitor interage com a história, ele nota cada vez mais intensa a presença do coletivo na obra.

3.2. A ancestralidade entre temporalidades e espacialidades

Outro lugar configurado por Allan da Rosa, a partir de uma sensível linguagem poética e de um conhecimento histórico, é o território do Quilombo dos Palmares. Ele possibilita ao leitor se transportar para as questões históricas, para pensar nas condições existenciais dos quilombolas, aguçando diferentes percepções e sensações que a história oficializada nos livros didáticos não nos permitiu notar e sentir. Rosa explora lugares em seus diferentes tempos históricos, que se encruzilham no tempo da narrativa, como o passado histórico de Zumbi dos Palmares e o presente do garoto Candê:

O tio dizia do quilombo entocado nas serras, dos esconderijos que mudavam de lugar e Candê sentia o cheiro das trilhas, o estreito das cavernas subterrâneas, os ares da subida pra serra, o maciço dos muros de árvore e a caída das valas. Para ali levaria sua toalha mais grossa ou sua pele ia criar couro na sola e os braços pra não se arranhar? (ROSA, 2017, p. 8).

Esses trechos, anteriormente citados, comprovam esse encruzilhamento e também conduzem o leitor para uma proposição do real, despertada pela relação de verossimilhança:

Pensou na Ladeira do Sabão, aquela da volta da feira com o peso da sacolona dividido com a mãe, pisando devagar e atento pra não desbarrancar. E lembrou do acampamento que foi com o tio, dos tantos escorrêgos que tomou entre a montanha e a praia. Descer não é ainda mais difícil que subir? (ROSA, 2017, p. 8-9)

Esse jogo de temporalidades e espacialidades, entre Quilombo dos Palmares e o bairro do Cabajuara, entre Zumbi dos Palmares e Candê, acontece durante toda a narrativa de *Zumbi assombra quem?*. Por conseguinte, se constitui num processo que busca acalantar o imaginário social com a ancestralidade e viabiliza pensar em uma *práxis* de libertação, deslocando olhares do presente para entender o passado e analisar o contemporâneo. Para Eduardo David de Oliveira (2001, n.p.),

a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária, entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro.

Na narrativa roseana, ali no quintal, iniciou-se o desvendar dos enigmas causados por um realismo social racista, a partir das perguntas e respostas, formando o diálogo do menino Candê com o Tio Prabin, dotado de uma sabedoria ancestral. Juntos, projetam outras perspectivas de expressão das práticas culturais relacionadas às heranças da diáspora negra:

Prabin ensinou que no centro do quilombo sempre se repunha a lenha pro fogo não se acabar, com a fumaça escrevendo seus cheiros no ar. E também nas casas a brasa era a flor que cultivavam. Apenas quando se trocava de rei apagavam a fogueira, mas pra já iniciar outra. E quando viria outro sobá, outro ganga? Com o rei morto, como faziam? Novo rei surgia e era coroado com música e Poesia, com o sangue dos animais que lhe inspiram e guiam, com as flores e sementes fortes e até com as cinzas da fogueira anterior, se o rei de antes fosse justo e seu tempo tivesse sido de fertilidade e fartura (ROSA, 2017, p. 19).

Costurando a calça e as lembranças, Tio Prabin, após acender um incenso para homenagear ao dia e aos mais antigos, ensinava sorrindo para Candê sobre os costumes e os rituais dos quilombos. Nessa e em outras passagens, o autor retrata no ficcional o nascimento do espírito de resistência, que busca na sua ancestralidade a luta contra as marcas apagadas das memórias e das subjetividades do passado histórico. Pouco a pouco, os personagens vão (re)significando e (re)construindo a história afro-brasileira, e os relatos de Prabin mostram a importância de seus ancestrais:

Prabin ensinou que pra quem vinha de Congo e Angola, gente de Palmares, Zâmbi é o grande criador presente em cada grão em cada gota e no infinito do pensamento e do vento. Com essas frases e sua sinceridade no dizer, Candê foi a planetas dentro de si e viu até grãos de comida e de som fluindo pelas veias. Até voltar da viagem e perguntar num piscar de limpeza e inocência:

– Deus?

– Chame como você preferir... é a grande força das músicas e do silêncio, das cores e do que se espalhou no céu soprando azul e roxo. Se Zâmbi reina azul no céu, Zumbi vinha nas uvas e na sombra. O rei do chão, das raízes, das lavas e das minas, das cascas e penas quebradiças dos animais depois que eles atravessavam sua ponte com a morte (ROSA, 2017, p. 36).

A presença da ancestralidade na literatura negro-brasileira pode ser compreendida como um modo de refletir, questionar e construir encantamento, cujas inspirações formativas epistemológicas são oriundas de um movimento que ressignifica valores, partindo da perspectiva de uma cosmovisão africana. Segundo Eduardo Oliveira (2003), a cosmovisão é um signo característico da diversidade, que desarticula, pela experiência histórica, o pragmático discurso do capitalismo, que, de outra forma, tenderia à homogeneidade. A presença da ancestralidade caracteriza-se, ainda, pela urgência de agenciar conceitos como corporeidade, libertação, deslocamento de padrão de beleza, entre outros que pertencem à rede de relações que compõem o mundo contemporâneo, alcançando de maneira atávica os sentidos de permanência da cultura africana, interpenetrada nas raízes da América Latina e de pertencimento a um solo brasileiro periférico.

Por meio das obras literárias negras, os indivíduos de pele preta podem compreender melhor os próprios sentimentos e formar opiniões, refletindo sobre seu mundo social com criticidade. Estudando os tempos seculares passados e como as pessoas viviam poderão descobrir novos caminhos no contexto social presente. Portanto, a literatura negro-brasileira deve ser incluída na rotina das pessoas pretas como um valioso instrumento de luta social, dando-lhes voz ativa e criatividade para avançarem, combatendo o racismo que permeia a sociedade. Como instrumento transformador, ela evidencia inúmeros fatores históricos em uma narrativa que revela a diversidade e o racismo estrutural.

Em *Zumbi assombra quem?*, quando o assunto da ancestralidade está ligado à avó de Candê, Dona Cota Irene, uma personagem que já deitou “na lua onde já fez sua cama de lençóis cristalinos e fronhas rendadas. Não acordará mais” (ROSA, 2017, p. 30-31), suas tradições e sua história continuam sendo evocadas, saudadas, reverenciadas, durante vários momentos da narrativa, desde a lembrança de uma receita de sopa de abóbora servida nas gamelas de cedro rosa a uma dedicatória de um capítulo, “Uma despedida porreta”, para a matriarca:

Candê pensou nos seus mais velhos. Deviam ser tantos, viriam desde as primeiras famílias em volta de uma fogueira ou banhando os pés numa beira de rio. Desde os primeiros cafunes, pro vento refrescar e teto pra proteger da chuva. Se concentrasse conseguiria ver seus rostos? Tentou e debaixo das pálpebras raiou a face da vó, Dona Cota Irene, que lhe ensinou a se proteger do relampo cobrindo os espelhos da sala e a não correr com copo de vidro na mão, a fazer arroz e salpicar o cheiro verde só no finzinho do cozimento. Dizendo pra não tomar banho logo depois da comida e não jantar pesado antes de deitar (ROSA, 2017, p. 25).

Na sua escrita, o autor se compromete com o passado, mas também reconhece a si próprio como responsável pela (re)construção social, política, cultural e histórica das gerações seguintes, aspecto presente nos personagens adultos do livro e no fato real de incentivo da sua escrita, quando pensa em seu filho para a criação de *Zumbi assombra quem?* e deseja que adultos o leiam com suas crianças em voz alta, como mencionamos no primeiro capítulo desta dissertação.

A hereditariedade ancestral cria o processo identitário, de vários diálogos, tratando de uma herança coletiva duradoura. O presente tem uma importância fundamental em manter e atualizar as essências fundadoras, sendo capaz de religar o sujeito aos povos originários e de romper com a manutenção dada pelas instituições e pelo sistema de uma sociedade eurocêntrica e racista.

Nas sociedades tradicionais africanas os ancestrais e os mais velhos são reverenciados, dado que se reconhece a impossibilidade do presente e do futuro não fosse sua vida e seu esforço e o grupo familiar inclui os já-idos. Ao grupo atribui-se importância essencial: *somos porque sou e por sermos sou* e o enunciar de todo conhecimento supõe sua construção coletiva ao longo das gerações (RIBEIRO, 1998, p. 53, grifo da autora).

Com sagacidade e imaginação, Rosa dá condições a Candê e ao leitor de compreenderem a gênese histórica na atualização cotidiana, ou seja, de projetarem outras perspectivas culturais, sociais e econômicas relacionadas às heranças da diáspora negra, que atravessam o senso comum e os (pre)conceitos moldados pela ideologia dominante.

Desbravar na profundidade a vastidão histórica ancestral, em busca da liberdade de compreensão das mazelas causadas pelo sistema escravista, foi um caminho traçado por Allan da Rosa, em *Zumbi assombra quem?*. Portanto, a força da ancestralidade percorre toda a obra, trazendo suas emoções, comoções, saudades e tramas, sendo seu livro um espaço de luta e o território de transposição de barreiras da invisibilidade. Conjugados, o passado e o presente, assim como o real e o ficcional, fomentam as lutas que anunciam o rompimento das barreiras:

[...] Candê sabia da vó Cota Irene erguendo cada tijolinho das paredes e que ela chamava aquilo de luta.

– E Zumbi sentia que o quilombo ia renascer, mesmo com a perseguição e a traição que derrubou as casas, sangrou tanta gente e que apertou mais uma vez os pulsos e tornozelos em correntes grossas pisando a lama, debaixo daquela tempestade que lavou os sonhos. Zumbi, em paz com o passado e consciente da vitamina de cada gesto por justiça no quilombo de Palmares, sabia que renasceria muitas vezes mais (ROSA, 2017, p. 26).

Tio Prabin, Allan da Rosa, Zumbi dos Palmares e Maria Beatriz Nascimento (1985) compreendem o quilombo como um movimento social e político, símbolo da luta e da resistência dos povos negros no território brasileiro, tratando-se de uma instituição que dá espaço do sagrado a guerrilhas: “Quilombo (kilombo), que representou na história do nosso povo um marco na sua capacidade de resistência e organização. Todas estas formas de resistência podem ser compreendidas como história do negro no Brasil” (NASCIMENTO, 1985, p. 41).

Em seu estudo, intitulado de “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, Nascimento (1985) chegou às conclusões de que quilombo é considerado igualmente um instrumento ideológico contra as diversas formas de opressão. Isso se deu no final do século XIX, alimentando o sonho de liberdade da escravidão, mas também a liberdade da consciência nacional e da identidade histórica brasileira. Nos anos 1970, o quilombo adquiriu esse papel ideológico e passou a ser tema para a ficção, as artes e as produções intelectuais, enquanto o movimento da literatura e o da oralidade histórica impulsionaram para revisões de conceitos históricos estereotipados. Sinônimo de povo negro, de esperança para uma sociedade melhor, sede da valorização da herança e comportamento do negro, ele tem também a sua conotação da heroicidade, intrinsecamente correlacionada a figuras de heróis quilombolas, como Zumbi.

No quilombo, o centro organizacional de luta e de força, a população marginalizada se recompunha socialmente através das manifestações da “quilombagem”, nome dado por Clóvis Moura (1992) aos movimentos emancipatórios da parte dos escravos que expressavam a contradição do regime escravista:

Entendemos por quilombagem o movimento de rebeldia permanente organizado e dirigido pelos próprios escravos que se verificou durante o escravismo brasileiro em todo o território nacional. Movimento de mudança social provocado, ele foi uma força de desgaste significativa ao sistema escravista, solapou as suas bases em diversos níveis – econômico, social e militar – e influenciou poderosamente para que esse tipo de trabalho entrasse em crise e fosse substituído pelo trabalho livre (MOURA, 1992, p. 22).

O sociólogo também concebe quilombagem como um fenômeno, podendo englobar todas as manifestações de resistência, não incluindo apenas negros fugitivos, mas também “índios perseguidos, mulatos, curibocas, pessoas perseguidas pela polícia em geral, bandoleiros, devedores do fisco, fugitivos do serviço militar, mulheres sem profissão,

brancos pobres e prostitutas” (MOURA, 1992, p. 24-25), isto é, todos perseguidos pelo sistema colonial. E articula nacionalmente, desde os primórdios da escravidão até os dias atuais, sendo um processo social de protesto contínuo, de nível de resistência revolucionária, capaz de destruir a estabilidade do sistema.

Em *Zumbi assombra quem?*, o movimento quilombagem acontece de forma contínua, desarticulando em vários níveis – econômico, social, ideológico, psicológico – e impulsionando a dinâmica de mudança social, seja na contação das histórias do Tio Prabin, ou da mãe de Candê, Manta:

– Candê, no quilombo de onde veio essa pessoa não queriam ressecar e nem brindar a mata. Ali estavam há muitas luas: nascidos naquelas cabanas ou mesmo fugidos de quem sugava cada gota do seu sangue, daqueles que tramavam como vampirizar a mata também, até o talo. Daqueles que não queriam só escravizar gente, mas também a floresta. Que fincavam a intenção de chicotear o rio até ele virar esgoto, meter ferro no pescoço do ar até ele acinzentar e ficar só uma fedentina. Esbagaçar as veias da terra como roeram os pulsos dos que rodavam os seus engenhos e guiavam seu gado. No quilombo se encontrou o povo debandado do casarão daqueles senhores que não só maço de dinheiro debaixo dos travesseiros de pena de pato, mas que afofando seu sono orgulhoso tinham também a metidez de quem gosta de humilhar.

[...]

Manta seguia na quilombagem:

– As folias, os medos e as perguntas dessa pessoa da história eram irmãos dos sentimentos de todos outros quilombolas (ROSA, 2017, p. 46).

Nesse trecho do livro, Manta conta ao filho sobre os impactos da colonização europeia, como a nefasta degradação ambiental no Brasil colônia e a destruição dos territórios indígenas, processo esse de exploração e dominação que continua até hoje. Ao se transportar discursivamente para o momento histórico marcado pela produção escravista e dominada pelas oligarquias agrárias, introduz o leitor e o menino na realidade brasileira.

Desse modo, a quilombagem está articulada também no “gingado” da escrita de Rosa, que incorpora a tradição da cultura negra e experimenta diversas figuras de linguagem e neologismos, com forte presença da oralidade, uso de dialetos e gírias em variados sotaques que se mantêm de geração para geração na periferia paulista, e fazem parte do “panelão de sotaques” do bairro do Cabajuara: “Nas bocas dali flutuavam e mordiam muitos sotaques quilombolas de chão e colinas distantes, sotaques que perseveravam nas ladeiras, terrenos baldios e dentro de casa, passados de bisavó pra vó, de vó pra tio, de tio pra sobrinha” (ROSA, 2017, p. 61).

O autor prioriza abertamente a negritude, usando elementos da estética literária para marcar suas origens, denunciando problemas de vulnerabilidades, levantando discursos em tempos de tanta violência, fome, pobreza e racismo escancarado:

Candê ouviu o tio dizendo que tudo estava bem, era apenas saber fingir ser surdo e cego. Ou, na pior das hipóteses, forjar um torcicolo e entrevar o pescoço pra um lado só, não olhar o que coçava, inchava e sangrava. Pelo auto-conhecimento corporal veio a sabença de enganar a fome e dormir com aquela cuíca na barriga. Uma resistência triste (ROSA, 2017, p. 65).

Esse trecho é retirado do capítulo “Como entrevar o pescoço”. Nele, não há diálogos entre os personagens, só o narrador em terceira pessoa; e podemos conhecer o autor de um texto, no caso Allan da Rosa, nesse elemento textual, pois “o autor aparece transfigurado, por omissão ou reforço de certos traços, ou seja, assumindo a voz de um narrador”, que “é o resultado de um processo de ficcionalização do autor” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 20).

O narrador é uma categoria textual. Existe na história essa voz que narra, articula a narração e apresenta as suas convenções, relatadas a partir de um ponto de vista e de uma memória, imprimindo a subjetividade ao que é narrado. As teorias que refletem sobre o narrador em textos ficcionais utilizam:

Um vocabulário que privilegia a visualidade. Não por acaso, as palavras designativas da posição do narrado são: foco, visão, ponto de vista, perspectiva. Com isso, tem-se a impressão de que se deseja destacar justamente um determinado modo de relacionamento com as coisas, a presença de um sujeito capaz de delimitar e controlar o seu campo perceptivo ao imprimir sua subjetividade na matéria narrada. Esse encaminhamento teórico – que pressupõe uma direção que vai do olho para o olhar, do olhar para o perceber, e do perceber para o ser – é a estratégia encontrada para reconhecer, na ficção, o sujeito (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 4).

Rosa cria o referido capítulo, fazendo uso apenas da voz narrativa e mostrando a espionagem de Candê em uma conversa de “adulto”. Falas de Tio Prabin reinterpretadas pela voz narrativa são o retrato das sequelas deixadas pelo descaso político e social, com a “abolição” da escravidão e a implantação do sistema capitalista: “Prabin dizia que tudo estava bem, se fingisse que estava bem. Se ele não ouvisse a barriga roncando de fome ontem, em plena madrugada de geladeira vazia; se ele não ouvisse os pés conversando com o estômago” (ROSA, 2017, p. 65). Esse é um retrato da realidade, dos “labirintos” do interior das casas de famílias negras e/ou periféricas (ROSA, 2022). E a escrita do autor, na voz do narrador nas citadas passagens do livro, atravessa a encruzilhada do real com o ficcional,

evidencia o reflexo da estrutura da sociedade – que é mediada por uma ideologia racista – e permite perceber, através da pele preta, a passagem do sistema escravista para o capitalista, que criou e continua criando mecanismos para manter as situações socioeconômica, racial e cultural inferiorizadas, apoiadas em ciências racistas, em histórias hegemônicas, em conceitos deturpados.

Em uma entrevista para o projeto “Festival de Culturas Populares – Sarau Literário – Diáspora e Memórias Negras”, promovido pela Secretaria de Cultura e Turismo de Uberlândia-MG, no ano de 2022, Allan da Rosa responde à pergunta da apresentadora, Pollyana Fabrini, de como a cultura e a escrita são capazes de transformar uma realidade social²⁷. Ele responde questionando:

Realidade é aquilo que a gente imagina? Qual a realidade de uma pessoa? O que está dentro da barriga dela? É a matéria? Se ela tem água para beber ou tomar banho? É a realidade dela. A realidade dela é se ela está duas horas por dia, três horas por dia num transporte lotado e caro? É a realidade dela. A realidade dela é se tem uma creche? Como ela organiza o seu dia, pra poder ficar com suas crianças, ou com as pessoas mais velhas? A realidade dela é o que fica o tempo inteiro falando na orelha dela ali naquele canal de televisão? É a realidade dela. E a realidade é também aquilo que a gente imagina, os sonhos que nós temos, as angústias que nós temos dentro da cabeça, a boca do estômago cheia de raiva, também é a nossa realidade. As formas da gente lidar com a gente mesmo, também dentro dos nossos segredos, dos nossos futuros imaginados, nossas memórias, nossos traumas, os sonhos que nós temos enquanto dormimos e que influencia em nosso dia, isso também é nossa realidade. Então o concreto é real e o imaginado também, o simbólico é nossa realidade. E a realidade social, talvez seja a mescla cheia de conflitos entre esses sonhos e entre esses interesses. A realidade social das cidades brasileiras, por exemplo, é uma realidade asfaltada. Então eu creio que a literatura e a escrita podem influenciar a realidade por que elas influenciam e elas fazem a imaginação pulsar. Falei dessas realidades amplas, dessas todas que eu falei, por que a escrita e a leitura fazem realidades fluírem dentro do peito, dentro da cabeça de cada pessoa que lê e que escreve. Então elas influenciam a realidade, porque elas dão cores, dão tempero, elas oferecem sonhos e talvez mais do que isso, elas oferecem estilo, elas oferecem uma forma de compreender e de modelar as coisas, isso não é pouco. Quando nós pensamos em uma música, em um romance, ou em uma peça de teatro que mergulhamos a gente lembra dos temas, mas o que principalmente fica é o tom, é a forma [...] de como as palavras se desenovelaram dentro da sua leitura, então a literatura oferece isso também, e oferece isso em outro tempo, eu estou falando agora de prosa, de conto, romance, ela oferece para as pessoas uma saída desse tempo veloz e voraz pra um tempo de leitura de jogo dela com a pessoa que escreveu, isso não é pouco, isso não é só um respiro, uma fuga do mundo. Ao mesmo tempo que você abre caminhos, pede licença e entra em

²⁷ Entrevista disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/cultura-em-casa/cultura-afro-brasileira/>>. Acesso em: 07 ago. 2023.

um livro, você mergulha naquele mundo de onde você acabou de sair. Então essa contradição ela pode transformar a realidade social, ela pode transformar porque essa forma, trans(forma)ação ela acontece no tempo de cada pessoa que lê e aí aquele livro, com muros às vezes, vem com o pé no peito [...] (ROSA, 2022, trecho transcrito entre os minutos 11:29 e 15:50 da entrevista citada, grifos nossos).

Com esse trecho da entrevista, conseguimos perceber que a voz que fala para o público que o escuta na entrevista é a mesma voz que se materializa por meio do narrador de *Zumbi assombra quem?* São trechos e falas que se aproximam, se completam e se exemplificam: “Se ele não ouvisse a barriga roncando de fome” (ROSA, 2017, p. 65); “*O que está dentro da barriga dela? [...] É a realidade dela.*” (ROSA, 2022); “se ele não reparasse a própria fraqueza... de onde vinha seu receio, seu desgosto? De acenar a quinze ou vinte táxis que fingiam não lhe ver? (ROSA, 2017, p. 65); “*E a realidade é também aquilo que a gente imagina, os sonhos que nós temos, as angústias que nós temos dentro da cabeça, a boca do estômago cheia de raiva, também é a nossa realidade.*” (ROSA, 2022); “E, então Candê recordou quando recusaram à mãe um copo d’água numa lanchonete do centro da cidade. Ali onde viu Germano sair lambendo seu sorvete com a mãe dele agradecendo pela venda fiado” (ROSA, 2017, p. 67). Portanto, os traumas, as angústias e as memórias, de Candê, do Tio Prabin, do narrador, do autor, do leitor, da leitora, é a realidade dele(s) e dela.

Nas décadas de 1960 e 1970, surgem novas perspectivas quanto ao trabalho de análise literária, e o leitor/a leitora passa ter um enfoque teórico. Não só se analisa mais os dados extrínsecos à obra, vindos da realidade do autor, e nem mais só os dados intrínsecos da obra, como única fonte válida para a análise. O leitor adquire importância e a ideia de uma verdade única do texto deixa de existir, “a leitura pôde ser vista como um elemento de construção de significados, e não uma operação puramente decodificadora” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.13). Não existe, pois, uma leitura correta, o leitor crítico é também criador e responsável por expandir as possibilidades de leitura: “*a escrita e a leitura fazem realidades fluírem dentro do peito, dentro da cabeça de cada pessoa que lê e que escreve*” (ROSA, 2022) e a literatura é capaz de “*transformar porque essa forma, trans(forma)ação ela acontece no tempo de cada pessoa que lê e aí aquele livro, com muros às vezes, vem com o pé no peito*” (ROSA, 2022).

3.3. Os corpos pretos que se encruzilham em *Zumbi assombra quem?*

Allan da Rosa, provavelmente, pensou em vários leitores para *Zumbi assombra quem?*, sem definir nenhum, pois é impossível prever onde os seus escritos vão chegar. Mas têm o leitor e a leitora criança, afinal o Prêmio Jabuti classificou o livro como Literatura Infantil e Juvenil. E o autor deve ter esperado por esses pequenos, porque, em seu livro, o subalterno fala, a criança negra periférica tem voz. Candê, protagonista do enegrecimento, fala por si, inclusive reconfigura as contações históricas de Tio Prabin para uma imaginação. É ele, Candê, é ela, a criança, que pensa, sente e vive; ninguém faz isso por essa criança e nenhum adulto “fala por” Candê.

Como vimos reforçando, o menino trouxe uma pergunta assustada para Tio Prabin: “– Sabe qual é o nome de morto-vivo, Tio? É Zumbi!” (ROSA, 2017, p. 7) e, mesmo o tio explicando quem era Zumbi, não se contentou: “Não, tio Prabin. Zumbi é assombração vagando medonha. Tem escamas e olhos de peixe asfíxiado” (ROSA, 2017, p. 10). A voz dos seus colegas brancos ou mais brancos do que ele ecoava mais forte em seus ouvidos, assim como a manutenção do racismo ecoa para os não-brancos: “Sai daqui, Candê sujo, cabelo de Zumbi!” (ROSA, 2017, p. 12). Depois de um pedido da professora, entrou para a roda de crianças na escola, mas a professora não se preocupou em fazer-lhe pertencente ao grupo e assim mantêm, em melodia para os ouvidos que choram, a garganta e o estômago que queimam: “– Candê, sai daqui. Cabelo de zumbi. Candê, sai daqui. Cabelo de Zumbi” (ROSA, 2017, p. 13). Por meio desses exemplos, é latente o racismo sofrido por esse menino negro e já nas primeiras páginas do livro, que retratam alguns dias na escola, o personagem representa muitos dos que sofrem diariamente com os horripilantes apelidos que lhes são atribuídos. E uma pergunta que pode incomodar o leitor é: como surge associar um menino negro a um Zumbi, monstro, morto-vivo, um não humano, do imaginário infantil?

Acompanhar a trajetória de Candê, na construção de sua identidade negra, e as fabulações criadas por seus colegas de escola, em torno do seu corpo preto e do seu cabelo que cresce rumo às estrelas, faz o leitor voltar na profundidade de um tempo real, de acontecimentos historicamente comprovados, de transformar a pessoa humana, os povos de origem africana, em objeto, em mercadoria:

produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização [...] Humilhado e profundamente desonrado, **o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria** – a cripta viva do capital (MBEMBE, 2018, p. 21, grifos nossos).

Tratando-se de uma potente fusão entre o capitalismo com as pseudo-ciências para classificar o *homo sapiens* em raças, o racialismo (MUNANGA, 2013) estabelece escalas de

valores para além do biológico. Elas incorporam qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais, com a finalidade de decretarem a “raça branca” coletivamente superior, desemborcando em teorias pseudo-científicas e fictícias de classificação da humanidade. Kabengele Munanga (2013) ajuda-nos a compreender e a chegar à conclusão de que o conceito de raça é carregado de ideologia, não tem relação somente com o científico biológico, sendo fundamentado em uma relação de poder e de dominação.

A classificação da humanidade em raças hierarquizadas desembocou numa teoria pseudo-científica, a raciologia, que ganhou muito espaço no início do século XX. Na realidade, apesar da máscara científica, a raciologia tinha um conteúdo mais doutrinário do que científico, pois seu discurso serviu mais para justificar e legitimar os sistemas de dominação racial do que como explicação da variabilidade humana (MUNANGA, 2013, n.p.).

A civilização branca, europeia, juntamente com a violência colonial e neocolonial (processo de dominação política e econômica instituído pelas potências capitalistas emergentes), empregada pelo Estado em todas as fases do capitalismo com os seus modos de segregação, fazem dos negros sujeitos enlutados, o que resulta em uma perda de si e impossibilita que suas vidas sejam reconhecidas, vistas como existentes e significativas. Vale destacar que não são menos verdade os efeitos das formas de violência racial e colonial contemporânea, que imperam a demarcação violenta de controle físico, psicológico, cultural, religioso e geográfico desses corpos. Para garantir a eficácia do discurso ideológico em manter a posição dos não-brancos inferiorizada, é necessária a manutenção do racismo como articulação dessa ideologia, sendo realizada através de inúmeras práticas de discriminação, como a divisão racial e a sexual, entre outras.

Carlos Moore (2007) defende que o racismo é baseado no fenótipo, o conjunto de características observáveis em um organismo através de sua aparência física, como a cor da pele. O fenótipo desempenha, desde os primórdios da humanidade, um papel regulador nas relações sociais, nos comportamentos humanos e na história oficial. Em suas constatações, Moore (2007, p. 49-50) chegou à evidência de que “a hostilidade e o medo da cor especificamente negra é um fenômeno francamente universal que se encontra nos mitos e nas culturas de praticamente todos os povos não negros”. Para ele, a realidade contemporânea de uma negrofobia não está desvinculada de uma realidade evidenciada nos mitos e textos sagrados de povos euro-semitas, euro-asiáticos, por exemplo.

O autor esquematizou, em três dinâmicas interdependentes, a gênese do fenômeno do racismo: uma das dinâmicas refere-se ao processamento simbólico criado por um

coletivo, que se converteu em grupo dominante para a rejeição de uma alteridade fenotípica visando exercer uma dominação; a outra dinâmica trata-se de uma organização sistêmica da sociedade, embasada no critério único do fenótipo, para exercer uma gestão monopolista com a finalidade de excluir o grupo dominado; e, por último, a dinâmica advinda de estruturas intelectuais normativas (ideologias), com o propósito de regulamentar as relações entre dominantes e dominados, infiltrar um sentimento de permanente derrota no subalternizado e diluir uma convicção nos dominantes de que são superiores e invulneráveis (MOORE, 2007, p. 247-248).

Essas são as bases interligadas que sustentam o racismo até a atualidade e, antes mesmo do capitalismo, “desde seu início, na Antiguidade o racismo sempre foi uma realidade social e cultural pautada exclusivamente no fenótipo, antes de ser um fenômeno político e econômico pautado na biologia” (MOORE, 2007, p. 22). Portanto, para qualquer reorganização epistemológica antirracista, é necessário problematizar as três dinâmicas referendadas, sendo fundamental que segmentos tanto do grupo dominante quanto do grupo racialmente discriminado se envolvam na desconstrução do mito da democracia racial. Munanga (1996) explica a falsa compreensão elaborada, para justificar e disseminar a ideia de que o Brasil não é um país racista:

Somos um povo misturado, portanto miscigenado; e, acima de tudo, é a diversidade biológica e cultural que dificultaria a nossa união e o nosso projeto enquanto nação e povo. Somos uma democracia racial porque a mistura gerou um povo que está acima de tudo, acima das suspeitas raciais e étnicas, um povo sem barreiras e sem preconceitos. Trata-se realmente de um mito, pois a mistura não produziu a declarada democracia racial, como demonstrado pelas inúmeras desigualdades sociais e raciais que o próprio mito ajuda a dissimular – dificultando, aliás, até a formação da consciência e da identidade política dos membros dos grupos oprimidos (MUNANGA, 1996, p. 214).

É preciso, pois, refletir sobre a influência das forças históricas e contemporâneas que sustentam a formação de privilégios no Brasil; encarar a realidade racista e o terror que a branquitude representa na imaginação negra; recontar o passado e procurar em seus escombros toda a história afro-brasileira que foi suprimida, possibilitando a autorrecuperação política, cultural, civilizatória e humana. A branquitude aqui é entendida como comportamentos sociais que agem a partir de uma estrutura de poder calcada no colonialismo e no imperialismo europeus; é um lugar de privilégios aos indivíduos brancos, sendo um dificultador para a que a identidade branca busque romper com as práticas racistas e de reconhecer os seus privilégios.

Nesse contexto, ser negro é ser violentado cotidianamente de forma bárbara e impiedosa, impedindo o sujeito negro de exprimir os seus desejos, a sua identidade e de garantir os seus direitos enquanto ser autônomo e pertencente a uma comunidade histórico-social legítima, subtraindo a sua capacidade pensante e criativa. A violência racista aliena em decorrência do “mito da brancura”, levando o sujeito negro a negar a sua existência, trazendo para os seus sentimentos o desejo de embranquecer, se auto violentando com a finalidade de tirar traços da sua negritude.

Relembremos o momento do livro de quando a professora de Candê, frente aos “desacertos” racistas na escola, foi insensível com ele. Ela não foi capaz de desenvolver um sentimento de comoção, porque cumpriu com a mecanização de falas adultas: “É pra deixar Candê brincar, sim!” (ROSA, 2017, p. 13). Nega perceber que estava diante de uma ação racista, pois ela teria de intervir contra o racismo. Nesta e em outras passagens do livro, estamos diante de um problema politicamente colocado pela prática de embranquecimento, que sustenta e é sustentada pela ideologia da democracia racial (MUNANGA, 1996). O brasileiro tem a tendência de negar seus atos discriminatórios, de querer justificar – por motivos sociais, políticos e econômicos – a violência cotidiana que negros sofrem, de formas sutis ou não, de exclusão no mercado de trabalho, nos espaços sociais básicos e de direito, como na escola, na rua, nos hospitais, nos locais de lazer, no comércio.

Na narrativa, Rosa mostra essas “amputações” de alterar o tipo racial, em alguns momentos, como quando o narrador descreve o cabelo das professoras: “As professoras, todas também com a sua beleza alisada pra sustentar as vergonhas da cabeça” (ROSA, 2017, p. 13) e na descrição da colega de escola de Candê, Nívea: “As de Nívea eram do time de Candê, mas sempre presas, bem puxadas e apertadas como as de outras crianças que não se manifestaram com medo de serem espirradas da roda” (ROSA, 2017, p. 13).

Com sua escrita descritiva, o autor procura devolver a cor aos corpos negros e dar visibilidade à beleza dos traços negroides. Ele vai em busca da reconstrução de verdades sobre a identidade negra, das sensações físicas, das representações e dos afetos: “Chegava a ver estrelas dentro do cabelo dela, feito a noite negra, potente, formosa” (ROSA, 2017, p. 11), “beijou seu belo nariz largo e abriu as palavras e fechou os olhos” (ROSA, 2017, p. 28). E quando o narrador, Tio Prabin e Manta, em suas falas, recuperam o narcisismo perdido, para que Candê possa se constituir como negro e se distanciar da roupagem branca que lhe é imposta diariamente nos seus convívios sociais, o autor se esforça para que o seu leitor desconstrua o ideal branco e construa um novo Ideal de Ego,

que lhe configure um rosto próprio, que encarne seus valores e interesses, que tenha como referência e perspectiva a História. Um Ideal construído através da militância política, lugar privilegiado de construção transformadora da História (SOUZA, 1983, p. 44).

Do mesmo modo, para que Candê construa enunciados de sua identidade, criando estrutura psíquica para se empoderar de um discurso sobre si mesmo e ser conhecedor da realidade social, com capacidade de resgatar sua história e (re)criar suas potencialidades, Rosa utiliza a figura paterna representada pelo Tio Prabin contestando a história contada sobre Zumbi (dos Palmares) e experimentando o local cultural que lhes pertence como fonte de vida e de prazer.

O capítulo “O pedido” é dedicado às lembranças da paternidade na vida de Candê. Mesmo não sendo seu pai de sangue, situação que atravessa a realidade familiar de muitos garotos e garotas negros, a figura de Prabin – protagonizada em todo o livro – traz a construção de um modelo de paternidade que o autor buscou para compor seu personagem. Esposo da mãe de Candê, “chegou na casa medindo panos em tornozelos e ombros de Manta. E nove meses depois chegou com suas cuecas e escova de dentes, pra ficar” (ROSA, 2017, p. 84), fazendo questão de mostrar para o garoto e os leitores que a criação da família negra com ausência paterna se trata de um estereótipo:

A boca de Prabin, ainda com um risco vermelho do batom da mãe, falava que Candê podia lhe chamar como quisesse: padrasto, pai, amigo ou apenas de Prabin mesmo... Mas ele não era seu tio. Contou de quando havia trocado suas fraldas [...] Candê lembrou quando o Tio ia com ele no parquinho ensinando a pedalar e se equilibrar (ROSA, 2017, p. 79).

O filho está mais próximo do personagem que representa seu pai e dialoga frequentemente com ele, mais do que com sua mãe. E, nessa relação próxima, pode estar subentendido que Allan da Rosa recria a sua relação com o filho, Daruê, pois é pai solteiro e tem hábitos de contar e ler histórias para ele, como Prabin faz para Candê, cuja história se dignifica com a história de Zumbi dos Palmares.

Segundo Jean Marcel Carvalho França e Ricardo Alexandre Ferreira (2012), a biografia de Zumbi dos Palmares enfrenta na historicidade oscilações e difusas impressões. Eles pontuam três construções imagéticas de Zumbi e do Quilombo dos Palmares, ao longo de pelo menos quatro séculos. Em síntese, a primeira representação, “Zumbi dos colonos”, denominação dada pelos autores, aparece nos escritos entre os séculos XVI e XVIII. Palmares torna-se um espaço de instabilidade para a capitania de Pernambuco, um lugar de

extrema hostilidade e traz perigo à segurança pública; quanto a Zumbi, pouco era mencionado. O que irá refletir, posteriormente, nas poucas páginas dedicadas aos quilombos e a Zumbi nos livros didáticos. E, de acordo com o historiador baiano Rocha Pita (FRANÇA; FERREIRA, 2012), Zumbi era um nome dado a um cargo dentro dos quilombos, não se tratava de um ser humano.

Na segunda, “Zumbi do Brasil independente”, concentrada ao longo do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, tanto os quilombos existentes quanto Zumbi perdem importância. Eles ganham contornos mais negativos e essa concentração de barbárie africana, como eram vistos, significa um estorvo para o avanço da civilização europeia. Havia também, nesse período, a descrição do caráter épico que o quilombo representava, a resistência dos negros revoltosos, e Zumbi era um grande guerreiro, um homem que não tinha suicidado, como foi divulgado no período anterior, e sim um líder que morreu em combate.

Na terceira, “Zumbi dos oprimidos”, a partir da terceira década do século XX, Zumbi ganha mais espaço, a sua história se sobrepõe à de Palmares, tornando-se um herói pioneiro da luta pela liberdade no Brasil, das classes oprimidas, da raça negra, pela igualdade e liberdade de seu povo. E, mais adiante e de forma mais discreta, simboliza o herói dos excluídos da sociedade brasileira:

Zumbi é consagrado aí como o líder revolucionário por excelência, capaz de abalar as bases sociais de sustentação das classes dominantes que se estabeleceram no Brasil desde o período colonial. Desse herói de classe derivou, com contornos muito próximos, o herói dos oprimidos, o herói da raça negra e mais recentemente, um herói *gay*, um herói das “minorias”. [...] herói que se consolidara no senso comum do brasileiro nas últimas três décadas: a de um ícone da luta contra todo tipo de opressão (social, econômica, racial, sexual, etc.) numa sociedade secularmente marcada pela exclusão (FRANÇA; FERREIRA, 2012, p. 151, grifo dos autores).

O “Zumbi dos oprimidos” trata-se de uma visão mais contemporânea e de uma representatividade para além da questão étnico-racial, sendo possível associar esse Zumbi com as descrições que Prabin traz. Em *Zumbi assombra quem?*, as contações de histórias do Tio Prabin retomam com muita sensibilidade esse “Zumbi dos oprimidos”, (re)contando a história de Zumbi dos Palmares, algumas de suas vivências, seus prazeres e desprazeres, suas lutas, a sua força ancestral:

– E Zumbi e o quilombo de Palmares chuparam o sorvete amargo da traição, Candê. Um aliado que estava de campana aceitou abrir a entrada

pros bandeirantes. Era um vigia madrugueiro que firmou trair em troca da promessa de ter um rancho. O rancho não veio mas, também traído, o moço ganhou um empurrão pro miolo de um abismo (ROSA, 2017, p. 24).

– Sabe... Há quem diga que Zumbi abraçou esse nome pra arrepiar mesmo. Uns falaram que significa “o que nunca dorme”, outros diziam que não, quer dizer “o que conhece cada fenda do chão”. Ele queria firmar que além de jardim e de doce manjava do azedo e de pesadelo, que era íntimo da sombra e do arco-íris que envergava à noite com os mortos, pra de manhã mirar flechadas junto com as crianças e almoçar com os adultos o que trazia no balaio (ROSA, 2017, p. 33, grifos do autor).

É possível perceber, nas inúmeras contações presentes no livro, que Allan da Rosa apresenta uma intimidade com a história do Zumbi dos Palmares, história que transpõe barreiras da invisibilidade do povo negro. O caminhar histórico de Zumbi vai se encruzilhando com as memórias de Candê, do seu dia a dia, das suas vivências, e faz parte do seu processo de tornar-se negro: “ser negro não é uma condição dada, *a priori*. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro” (SOUZA, 1983, p. 77), como é possível exemplificar com essa passagem do livro:

– Muitos chamam de ruindade e maldade o que não compreendem, Candê. O que encaixa no seu medo. Seja o pulo no grito ou o cantar de quem recusa a mudez. E ainda tentam ganhar uma moedinha em cima... vendendo remédio pra essa maldade que inventam. O menino lembrou de um vizinho que tentou fazer isso com ele. Colocando Candê pra lavar a casa, dizendo que era pro bem do menino, pra aprender a ser organizado e ocupar a cabeça. E arranhou outra garagem na rua pra Candê lavar e se curar de vez da tal preguiça (ROSA, 2017, p. 35).

Candê torna-se negro, toma consciência do processo ideológico que lhe é imposto, desaprisiona-se da alienação, toma posse da consciência que lhe assegura direitos, respeito e dignidade. Assim como Zumbi dos Palmares, que perpassa por diferentes condições na história do Brasil até se tornar um herói, Candê se “zumbifica”.

Ao final do livro, ele sonha com o “encontro de bambas” e que está na escola, espaço em que era discriminado. Agora o menino se empodera, palestrando sobre a história e a cultura do povo afro-brasileiro para a sua turma de colegas, revezando com Zumbi, Acotirene e Ganga Zumba, personagens da história oficial que estiveram juntos frente à liderança de quilombos:

Zumbi revezava com Candê à frente da sala e se revezavam tanto que até confundiram os corpos: era cabeça de um no pescoço do outro, pé de um pra perna do outro, umbigo de cá na barriga dali. Seria isso o zumbi morto-vivo remendado que botava medo? Mas não tava nada desconjuntado, eram

orquestra afinada, harmonia de língua de um na palavra do outro (ROSA, 2017, p. 85).

Os corpos pretos dos dois personagens se fundiram e se encruzilharam entre o real, o ficcional e a história, transpondo na narrativa toda repressão, toda violência, toda crueldade construída com o racismo com o intuito transformador da(s) história(s) individual, coletiva, social, política e psicológica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa de mestrado se propôs a compreender como a obra *Zumbi assombra quem?* (2017), do escritor Allan da Rosa, rompe com o estereótipo do cânone, que segrega os escritores negros, os quais retratam as vivências de mulheres e homens negros na literatura negro-brasileira, descrevendo experiências e sentimentos que abarcam encruzilhadas, sonhos, desencontros e trânsitos. E, ao mesmo tempo, essa literatura busca denunciar as omissões, as exclusões e o apagamento desses escritores, pois, muitas vezes, as histórias trazidas à tona ficcionalmente por eles foram e ainda são emudecidas pela sociedade e pela própria história oficial.

Nessa perspectiva, procuramos abarcar na discussão textual as violências raciais a que estão e são expostos estudantes negros e negras, com base nas experiências do menino Candê. O autor, com muita perspicácia e sensibilidade, constrói uma narrativa que desafia o sujeito-leitor em cada novo parágrafo e a cada novo capítulo, levando-o a confundir a história que está diante de seus olhos no livro com a realidade experimentada por pessoas negras e pobres, moradoras de periferias. Em outros termos, parece existir uma simbiose entre a ficção e o cotidiano opressivo conhecido por Rosa.

Na busca por tentar entender a sua obra, percebemos a presença de um enredo que leva em consideração, sobretudo, a história dos quilombos e da figura histórica de Zumbi dos Palmares. São fortes também os temas relacionados com o racismo, a desigualdade social, a afrocentricidade, e, de modo especial, a valorização da ancestralidade e da oralidade como formas de fortalecimento da cultura e do conhecimento dos negros no Brasil, assim como de resistências frente ao desafio de ser negro e habitante de periferia.

Allan da Rosa busca desarraigá-los e suplantá-los imaginários que se originaram em discursos escravistas e coloniais, que foram perpetuados pelo racismo estrutural. Com base, portanto, nas várias nuances em que o racismo é encarado e discutido pelo autor, notamos a tentativa dele de romper com a invisibilidade dos autores e da cultura negra. É importante sinalizar que, a partir da obra estudada e de outras obras de Rosa, fica bem claro quem está falando e de que lugar se está falando, já que a periferia é um lugar de enunciação que marca seus escritos. As populações das margens são historicamente estigmatizadas, negligenciadas e silenciadas, mas encontram valorização das suas vozes por meio da literatura, da música e das manifestações culturais marginais.

Zumbi assombra quem? propõe uma intensificação das discussões em torno dos problemas e das dificuldades que assolam o negro em nosso país. Consiste numa potente escrita politizada de vozes que ecoam do vasto movimento de Negritude, atrelado à ação de ocupar e de pertencer a espaços que estavam além do imaginário do negro, do periférico, por serem considerados elitistas, embranquecidos e segregadores. Assim, no decorrer de todo o enredo do livro, as figuras de Candê e de Tio Prabin dominam os debates sobre a realidade que acontece na favela, na periferia e no chão da escola.

Com a sua escrita “gingada”, Rosa movimenta os personagens para uma potente representação que rompe com figuras estigmatizadas por estereótipos vindos de vozes de brancos. O Zumbi dos Palmares e os quilombos fazem parte de um pano de fundo dos acontecimentos reveladores das experiências vividas pelos personagens e pessoas negras neste país, tornando o estopim para que o narrador e os personagens travem vários diálogos e tragam para o centro das discussões o questionamento “Zumbi assombra quem?”.

Mesmo não sendo o objeto de análise deste trabalho, julgamos importante trazer à baila *Pedagoginga, autonomia e mocambagem* (2013), um livro teórico do autor, tendo em vista que ele apresenta importantes contribuições para a compreensão de uma outra pedagogia, que parte da literatura e da cultura afro-brasileiras. Temas caros e fundamentais problematizados em *Zumbi assombra quem?* podem ser mais bem compreendidos a partir das temáticas desenvolvidas em *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Exploramos, sobretudo, a questão da oralidade e da ancestralidade, que são apresentadas de forma mais sutil no livro literário, mas que permeiam todo o seu enredo, à medida que Tio Prabin assume o papel de transmissor da cultura africana para o menino Candê.

Identificamos, em *Zumbi assombra quem?*, um texto rapsódico, dentre outros motivos, porque essa obra traz a personificação do Zumbi dos Palmares através das contações de histórias do personagem Prabin, podendo, assim, aproximar-se dos rapsodos e da tradição oral africana. Rosa reverencia na obra a tradição de (re)contar oralmente as histórias de geração para geração, permitindo incorporar no corpo negro, fragilizado pelo racismo, a força da ancestralidade, da tradição de seu povo e a importância que tem na história da humanidade.

Os excertos do texto destacados e analisados exemplificam múltiplas realidades que se relacionam de alguma forma, mas que necessariamente não representam uma sequência lógica. Esse movimento constante de o leitor ser remetido a outros espaços e outras realidades de vida, além de uma variação de temas, em um mesmo contexto, caracterizam

esse texto literário como uma rapsódia. Allan da Rosa constrói sua narrativa por meio de um diálogo entre os gêneros textuais e percebemos um lirismo frequente em sua escrita, não apenas na configuração métrica e nos agrupamentos estróficos, mas principalmente na subjetividade da voz poética, que expressa sentimentos e percepções de uma forma mais íntima, singular. Sua maneira de sentir e perceber as situações nos aproxima e nos propicia refletir sobre realidades de vida do povo preto.

Além disso, o autor apresenta alguns procedimentos artísticos de construção textual que nos deram subsídios para identificar vários elementos polifônicos na obra estudada, quais sejam: inconclusibilidade temática, independência, imiscibilidade e equipolência das vozes. E, das fusões temáticas – históricas, religiosas, políticas, culturais e educacionais – que se entrecruzam na narrativa, depreendemos que ele foi tecendo uma “(poli)vivências”, onde vozes do leitor, do narrador e dos personagens se destoam e se identificam. Procuramos destacar, durante a análise, que o narrador e os personagens, em especial Prabin e Candê, têm as suas vozes entrelaçadas ao longo do enredo; e, como demonstramos, não existe hierarquia e nem sobreposição de uma voz sobre a outra. O autor criou uma comunidade heterogênea de vozes brasileiras que rompem com o que é comum, questionando e ampliando a consciência sobre as vozes que ecoaram/ecoam ao longo de tantos anos nesse sistema excludente.

A inconclusibilidade temática e a independência defendidas por Roman (1992) como associadas à polifonia são observadas, na estruturação do livro, na não rigidez dos capítulos, possibilitando ao sujeito-leitor uma interação com o texto a partir do ponto que lhe interessar. Os capítulos não são numerados e não há uma sequência lógica de ideias imposta pelo narrador a ser seguida pelo leitor. Assim, é perfeitamente possível a leitura de *Zumbi assombra quem?* da forma que for mais prazerosa para ele. Ademais, reverbera na narrativa um constante instigar de novas discussões, com vozes que caminham independentes, mas que se cruzam e escancaram a realidade de vida de povos negros. E essas vozes coletivas que polemizam se fazem ouvidas e representadas diante das questões sociais, culturais, histórias, entre várias inquietações necessárias.

No que diz respeito ao real e ao ficcional, Allan da Rosa procurou desbravar, por meio da vastidão histórica ancestral, a busca da liberdade de compreensão das mazelas causadas pelo sistema escravista. Conseguimos visualizar, a partir das espacialidades, das temporalidades, da linguagem periférica e do enredo, que o real e o ficcional se encruzilham. Espacialidades como o bar da Manta e o bairro do Cabajuara contribuem para uma

ressignificação identitária do espaço periférico/marginalizado: com esses espaços geopolíticos, Rosa construiu a representação da realidade dos negros periféricos da grande São Paulo, comprovando uma relação de interdependência entre o real e o ficcional.

O ato de explorar lugares de diferentes tempos históricos, que se encruzilham no tempo da narrativa, posiciona o leitor para uma proposição do real, quando traz o jogo entre o Quilombo dos Palmares e o bairro do Cabajuara, entre Zumbi dos Palmares e Candê, acalentando o imaginário do menino com a ancestralidade, movimento de libertação identitária que possibilita compreender o passado e refletir sobre o presente, chegando à conclusão das mazelas causadas por um realismo social racista.

Com a leitura e a análise do livro, foi possível perceber, também, o processo de “tornar-se negro”, a partir dos diálogos do menino Candê com o Tio Prabin e com a sua mãe. Esses diálogos remetem à tradição oral e à ancestralidade, e viabilizam a tomada de consciência do processo ideológico que é imposto ao povo negro, desfazendo a condição de alienação, por exemplo, do menino Candê, do autor Allan da Rosa e do leitor. *Zumbi assombra quem?* transpõe as barreiras da intolerância, do racismo, da invisibilidade, da segregação racial e social, da cruel realidade brasileira.

Isso posto, reconhecemos que a escrita de Allan da Rosa encruzilha o real e o ficcional, e de forma poética e política consegue evidenciar o reflexo da colonização e da escravidão na estrutura da sociedade brasileira, que hoje ainda é mediada por uma ideologia racista. Além de o capitalismo ser um mecanismo para reverberar o sistema escravista, com o intuito de manter os povos negros na mesma situação discriminatória e violenta de antes, inferiorizando-os com conceitos deturpados e restringindo suas oportunidades de ascensão, de reconhecimento e de visibilidade.

Enfim, *Zumbi assombra quem?* é uma obra cheia de significados. Sua profundidade e sua proximidade com o leitor, na suavidade da escrita do autor, traz o cotidiano periférico pelas vozes corais. A obra emite sons que sensibilizam e acessam o íntimo do sujeito-leitor, seja a criança, o adolescente ou o adulto que vivencia o racismo diariamente. Ela tem o poder de confrontar o presente e o futuro, o real e o ficcional, e de se posicionar frente aos problemas estruturais sofridos pelo povo negro, sem, contudo, silenciar a voz das personagens e do leitor.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio L. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALVES, Ana Rodrigues Cavalcante. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. *Lua Nova*, São Paulo, v. 80, p. 71-96, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ln/a/mQtGPDfjR85HxSSLtmgCzbM/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2022. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452010000200004>
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.
- ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade: a teoria de mudança social*. Tradução de Ana Monteiro-Ferreira, Ama Mizani e Ana Lucia. Philadelphia: Afrocentricity International, 2014.
- BÂ, Hampâté Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasil: UNESCO, 2010. p. 167-212.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2020.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BIANCO, Ricardo Grandi. O que foi o neocolonialismo? *Politize*, 09 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/neocolonialismo/>>. Acesso em: 01 jun. 2023.
- BRASIL. *Lei n.º 601, de 18 de setembro de 1850*. Dispõe sobre as terras devolutas do Império. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/10601-1850.htm#:~:text=L0601%2D1850&text=LEI%20No%20601%2C%20DE,sem%20preenchimento%20das%20condi%C3%A7%C3%B5es%20legais>. Acesso em: 04 ago. 2023.
- BRASIL. *Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Altera a Lei n.º. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Brasília, Congresso Nacional, 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 30 out. 2020.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 169-191.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

CEZAR, Adelaide Caramuru. *Tutaméia (Terceiras Estórias): derradeira obra de João Guimarães Rosa*. *Revista Trama*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 11-24, jan./jul. 2007. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/920>>. Acesso em: 17 jul. de 2022.

CHAMIE, Mário. *Intertexto: a escrita rapsódica*. São Paulo: Edição Praxis, 1970.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul.-dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 87-110, jan.-jun. de 2008.

DICIONÁRIO Etimológico. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/>>. Acesso em: 03 fev. 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. Faces do negro na literatura brasileira. *Literaafro: O portal da literatura afro-brasileira*, n.p. 2022. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literaafro/arquivos/Artigo_EAD_Faces_do_negro_na_literatura.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2023.

ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 35-51, jul.-dez. 2004. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9004/8023>>. Acesso em: 14 set. 2022.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FÉLIX, Raíssa. Da voz à letra: oralidade, ancestralidade e resistência. In: FÉLIX, Raíssa. *Volta miúda: quilombo, memória e emancipação*. Ilheus: Editus, 2020. p. 147-162. <https://doi.org/10.7476/9786586213317>

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

FORIN JUNIOR, Renato. *De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódias de Maria Bethânia*. 2017. 380 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

GARCIA, Francisco Luiz. *Introdução crítica ao conhecimento*. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

GUIMARÃES, Michel Silva. *Uma odisseia boliviana: rapsódia, êxodo e identidade no texto dramático La Odissea, de César Brie*. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

IPEC. *Percepções sobre o racismo no Brasil*, jul. 2023. Disponível em: <<https://percepcaosobreracismo.org.br/>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

JACOB, Eliseo. Allan da Rosa e a criação de uma imaginação radical afro-brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 68, p. 1-12, 2023. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/JbsqJ7RLqQKDCXfw4j4kGSv/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 04 jul. 2023. <https://doi.org/10.1590/2316-40186802>

LOPES, Cicero Galeno. Literatura de dissidência, discurso e ideologia. *Associação das Universidades de Língua Portuguesa*, n.p., 1997, Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com.br/cicero/pdfs/2011_LitDeDissidDiscursoIdeologia.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2022.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para a compreensão do racismo na história*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

MUNANGA, Kabengele. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva (Orgs.) *Raça e Diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 213-229.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação*, Rio de Janeiro, nov. 2013. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2023.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Afrodíaspóra: Revista do mundo negro, Ipeafro*, n. 6-7, ano 3, p. 41-49, 1985.

NASCIMENTO, Mayara dos Anjos Lima. “Projeto Brasil”, de Stella Leonardos: o épico na forma de cancionário, romanceiro e rapsódia. 2020. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Epistemologia da ancestralidade*. 2001, n.p. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Africanidades na educação. *Educação em Debate*, v. 2, n. 46, p. 11-15, 2003. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/15179>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

OLIVEIRA, Semayat S. *Zumbi assombra quem?*: escritor Allan da Rosa lança infantojuvenil sobre questões raciais, ancestrais e de classes pela perspectiva de uma criança. *Portal Geledés*, 27 set. 2017, online. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/zumbi-assombra-quem-escritor-allan-da-rosa-lanca-infantojuvenil-sobre-questoes-raciais-ancestrais-e-de-classes-pela-perspectiva-de-uma-crianca/>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem*: a presença de autores da periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras; FAPERJ, 2013.

PEREIRA, Alexsandro Eugenio. Três perspectivas sobre a política externa dos Estados Unidos: poder, dominação e hegemonia. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, v. 19, n. 39, p. 237-257, jun. 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rsocp/a/69w3yphKVqnxq6x7pg6w3tj/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2022. <https://doi.org/10.1590/S0104-44782011000200016>

QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. *Consejo Latinoamericano de Ciências Sociais*, p. 117-142, 2005. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2022.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. De boca perfumada a ouvidos dóceis e limpos. Ancestralidades africanas, tradição oral e cultura brasileira. *Itinerários*, Araraquara, n. 13, p. 51-63, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2845>>. Acesso: 03 out. 2022.

ROCHA, Karla Cristina Eiterer; ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. A literatura afro-brasileira: identidade, cultura e ancestralidade no livro *Zumbi assombra quem?* de Allan da Rosa. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 21, n. 37, p. 110-130, jan./jun. 2020.

RODOVALHO, Ana Marta Ribeiro Borges. *A multiplicidade de vozes discursivas em A força do destino, de Nélida Piñon*. 2014. 91 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, Catalão, 2014.

RODRIGUES, Renata de Oliveira Batista. A mimese de *Zumbi assombra quem?*, de Allan da Rosa. *Revista Araticum*, v. 20, n. 2, p.125-139, 2019.

ROMAN, Arthur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin – o trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras*, Curitiba, n. 41-42, p. 207-220, 1992. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19126/12426>>. Acesso em: 09 jul. 2022.

ROMMEL, Leonardo von Pfeil. Narrar e resistir: as múltiplas faces do Brasil na literatura de Allan da Rosa. *8º SBECE: Seminário de Estudos Culturais e Educação*, ULBRA, 25 a 27 jun. 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/39930156/narrar_e_resistir_as_m%C3%9altiplas_faces_do_brasil_na_literatura_de_allan_da_rosa>. Acesso em: 09 jul. 2022.

ROSA, Allan Santos da. *Vão*. São Paulo: Edições Toró, 2005.

ROSA, Allan Santos da. *Imaginário, Corpo e Caneta: Matriz Afro-brasileira em Educação de Jovens e Adultos*. 2009. 231 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, 2009.

ROSA, Allan Santos da. *Pedagogia, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

ROSA, Allan Santos da. *Zumbi assombra quem?* Ilustrações de Edson Ikê. São Paulo: Nós, 2017.

ROSA, Allan Santos da. *Diáspora e Memórias Negras – Episódio Literatura Periférica*. Entrevistadora: Pollyana Fabrini. Uberlândia-MG, 2022. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/cultura-em-casa/cultura-afro-brasileira/>>. Acesso em: 07 ago. 2023.

ROSA, Allan Santos da. @darosaallan. 16 jul. 2023. Disponível em: <<https://www.instagram.com/darosaallan/>>. Acesso em: 07 ago. 2023.

SALES, Karina Lima. *Traços da periferia: política e performance em produções literárias marginais-periféricas contemporâneas*. 2019. 188 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)

– Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SÃO BERNARDO, Augusto Sérgio dos Santos de. A lenda e a lei: a ancestralidade afro-brasileira como fonte epistemológica e como conceito ético-jurídico normativo. *ODEERE*, v. 3, n. 6, p. 226-250, jul.-dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/4422>>. Acesso em: 16 out. 2022. <https://doi.org/10.22481/odeere.v3i6.4422>

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Introdução à crise do drama. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013. n.p.

SHABBAZZ, Dugueto. “Vamos pra Palmares”. 2008. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dugueto-shabazz/vamos-para-palmares/>>. Acesso em: 01 jun. 2023.

SILVA, Amauri Rodrigues da. *Presença e silêncio da colônia à metrópole: sinais do personagem negro na Literatura Brasileira*. 2007. 233 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

SILVA, Maurício. Resenha. ROSA, Allan da. *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. *Revista X*, v. 12, n. 1, p. 184-186, 2017. <https://doi.org/10.5380/rvx.v12i1.50113>

SOUZA, Gustavo Tanus Cesário de; SILVA, Pedro Henrique Souza da. Ancestralidade afro-brasileira em *Zumbi assombra quem?*, de Allan da Rosa. *Anais VII ENLIJE*, Campina Grande, Realize Editora, n.p., 2018. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/45292>>. Acesso em: 09 jul. 2022.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SÜSSEKIND, Maria Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: CEPE Editora, 2022.

TANUS, Gustavo; SILVA, Pedro Henrique. Os fios da história e os modos de tecer: a cultura afro-brasileira na obra *Zumbi assombra quem?*, de Allan da Rosa. *LITERAFRO*, n.p., 24 jul. 2018. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/resenhas/prosa/Zumbi-assombra-quem.doc.pdf>>. Acesso: 03 out. 2022.

TONIAL, Felipe Augusto Leques; MAHEIRIE, Kátia; GARCIA JR., Carlos Alberto Severo. A resistência à colonialidade: definições e fronteiras. *Revista de Psicologia da UNESP*, v. 16, n. 1, p. 18-26, 2017. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/revpsico/v16n1/v16n1a02.pdf>>. Acesso em: 04 set 2022.

TORRES, Nelson Maldonado. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: COSTA, Joaze Bernardino; GROSFUGUEL, Ramón; TORRES, Nelson Maldonado (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. n.p.

VIEIRA, Andressa Santos. *Contornos negros: representações, limites e fluxos das personagens femininas negras na obra Mulher Mat(r)iz*, de Miriam Alves. 2021. 131f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

ZONIN, Carina Dartora. Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra *Ensaio sobre a Lucidez*, de José Saramago. *Nau Literária*, v. 2, n. 02, p. 1-22, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/1981-4526.4870>>. Acesso em: 03 out. 2022. <https://doi.org/10.22456/1981-4526.4870>