

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
COMUNICAÇÃO SOCIAL HAB. RELAÇÕES PÚBLICAS

Orientando: João Gabriel Fernandes Dias Nhoque

Orientador: Guilherme Marcondes Tosetto

LITERATURA PERIFÉRICA: RESISTÊNCIA À HISTÓRIA ÚNICA

RESUMO: Com o objetivo de estabelecer diálogo entre o discurso “*The danger of a single story*”, de Chimamanda Adichie, e a literatura periférica, este artigo analisou a obra de Geovani Martins “O sol na cabeça” à luz do conceito de história única. Através de uma contextualização dos autores e da crônica, enquanto gênero textual utilizado em trabalhos de ambos escritores, e um exame cauteloso de excertos dos contos, o trabalho procura justificar o livro de Geovani como um exemplo de resistência à história única.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura periférica. Conto. História única.

ABSTRACT: With the objective of establishing dialogue between the speech “The danger of a single story”, by Chimamanda Adichie, and the periferic literature, this paper has analysed the work of Geovani Martins “O sol na cabeça” in light of the concept of single story. Through the contextualization of the authors and short stories, as the textual genre utilized in the works of both writers, and the careful examination of fragments of the short stories, the study intends to justify the book by Geovani as an example of resistance to the single story.

KEYWORDS: Periferic literature. Short story. Single story.

INTRODUÇÃO

A distância criada entre as grandes massas e os meios de comunicação assola o desenvolvimento comunicacional das sociedades ao longo da história de forma contundente. Desde a consolidação da imprensa os meios de comunicação serviram ao interesse de restritos grupos, os quais imprimiram sob estes uma construção

simbólica do mundo. A história única contada por esses grupos estrutura desde o pensamento individual às leis e as mais rasas generalizações do senso comum.

Com isso em mente, é proposto o estudo da coleção de contos “O sol na cabeça”, 2018, visando sua relação com o tema desenvolvido por Chimamanda Adichie na TED Talks, em 2009. Será “O sol na cabeça” um exemplo de resistência à história única no Brasil? Qual o papel da literatura hoje na manutenção ou mutação dos paradigmas sociais? Que voz um livro pode dar a uma parcela significativa da população, majoritariamente calada até então?

CONTEXTO

1.1 Bangu, Vidigal, cenários

Uma obra literária, dentre tantas coisas, é resultado de um extenso processo de escrita e reflexão; de crítica e nostalgia, de experiências e projeções e, invariavelmente, do cenário social no qual foi concebida. Essa composição compreende o mundo através de um caleidoscópio humano, que empreende em suas palavras sentidos que se fazem completos mediante um entendimento mais profundo, quase que biográfico, de quem é esse ser. São essas as histórias que resistem ao tempo, que permanecem atuais não importando quando sejam lidas. Se mantêm atuais pois não dizem respeito a um tempo e espaço, mas sim a alguém.

O Sol na Cabeça, 2018, é produto de um cenário literário pouco convencional na literatura brasileira, não se assemelhando à obras de autores dedicados aos estudos das letras, tampouco aos jovens herdeiros que após viajarem o mundo sentem a necessidade de escrever algo. Diferente de tantas obras que compõem nossa literatura, não é fruto de um acadêmico, ou mesmo uma pessoa de estudos básicos, mas sim de um homem que se alfabetizou através de gibis. Não de um observador distante, um ficcionista, mas de um autor capaz de redigir sua própria vida em algumas páginas, com uma mistura de pretensão e confissão.

Geovani Martins, 1991, morou na comunidade de Bangu até os 13 anos e, desde então, mudou-se diversas vezes. Morou então no Vidigal, na zona Sul do Rio de Janeiro e afirma “[...] a gênese dos 13 contos foi o choque provocado por essa mudança”. A obra é dividida em treze contos, em um total de 120 páginas. Publicada pela Companhia das Letras em 2018, reúne os contos escritos ao longo dos anos. A

principal ação a lançar o então desempregado Geovani no universo da literatura enquanto escritor foi a participação na Festa Literária das Periferias (FLUP), em 2013, e dois anos depois na Flip, Festa Literária Internacional de Paraty.

Rolézim, o conto que abre o livro, teve sua primeira versão escrita em 40 linhas para um concurso de microcontos da Biblioteca Parque Estadual. O conto, porém, não foi enviado, “Achei que a história tinha potencial, mas não gostava do texto” relata Geovani Martins (2018) à época. O texto, porém, deu a certeza de um livro de contos para Geovani, que então escrevia um romance que “não andava, estava tudo muito forçado”.

Em entrevista à época, relata o impacto de Rolézim em sua literatura.

“Escrever o “Rolézim” me ajudou muito; tanto para definir o conceito e a estrutura do livro quanto no entendimento do próprio gênero literário. Ainda assim, cada história foi um parto. Trabalhava na máquina de escrever de seis a oito horas por dia, de segunda a sexta-feira. No fim de semana, tentava me distrair, evitava pegar no caderno ou na Remington. Mas a verdade é que passava boa parte desse tempo imaginando histórias possíveis, montando personagens, costurando frases que ouvia pelas ruas, consertando coisas, organizando argumentos, trocando uma palavra por outra.” (MARTINS, 2018)

A oralidade e o regionalismo são características determinantes da estética literária de Geovani, que abraça sua experiência de morador de favelas controladas pelas três grandes facções do Rio não só como material de desenvolvimento das histórias e personagens, mas como uma base para a estrutura de toda a obra, tornando-se parte essencial do trabalho e o principal motivo da sua vividez e autenticidade. Flávio Lucio (2018), escrevendo para o jornal Metrôpole aponta: “o cineasta João Moreira Salles foi mais longe ao dizer que a obra forjou uma nova língua brasileira”.

Contos como “Rolézim”, “A história do Periquito e do Macaco” e “Estação Padre Miguel” sintetizam a necessidade que o texto tem dessa linguagem direta e tão carregada de verdade. “Toda hora os polícia parava a gente pra perguntar pra onde que ia, que que ia fazer. Fala tu, tomar no cu, porra, nascido e criado nessa merda pra ficar dando satisfação pra polícia?” (MARTINS, 2018). Enquanto o “Caso da Borboleta” e “O cego” desmontam a possível ideia de que a intensidade dessa oralidade seja incapaz de ser expressiva sem a agressividade, exibindo a sua versatilidade e demonstrando sua crueza como uma plataforma também para imensa sensibilidade.

“Nos primeiros dias parecia tudo muito fácil, o dinheiro entrava, ele tinha a história decorada, bem dividida em todas as suas partes. Mas aos poucos a realidade foi se revelando. A experiência de repetir dia após dia sua própria história foi se tornando cada vez mais dolorosa, e viver de caridade passou a ser um inferno”. (MARTINS, 2018)

A composição dessa obra revela não só o talento de um jovem autor ou um trabalho de ficção que conquista o leitor com artifícios comuns e apelativos, mas demonstra histórias, lugares, pessoas e situações já conhecidos por todos sob uma nova luz. Geovani torna-se expoente na literatura brasileira através da ruptura na história oficial da favela e do papel que essa vem ocupando no imaginário popular ao longo dos últimos anos. A narrativa se inverte, deixamos de acompanhar o personagem intimidado que procura trocar de calçada para evitar um estranho e nos tornamos o estranho. Seus pensamentos deixam de ser um mistério e finalmente temos uma ideia de quem é essa pessoa, o que quer e o porquê de suas ações.

Quem é o leitor de Geovani? Seriam seus personagens, que dormem, acordam, comem e vivem em um mundo pintado com a mesma paleta do livro, ou seriam as pessoas para quem esse mundo é tão distante quando um novo continente? A história alternativa que nos é apresentada, em muitos, modos destoa da narrativa oficial contadas até então pela literatura e artes clássicas, principalmente do que se firmou como o principal construtor do imaginário social: o jornal. Este, mais especificamente o telejornal, é o grande responsável pela visão de mundo de muitos indivíduos que tiram dele todas as opiniões pré-concebidas a respeito dos mais diversos aspectos da vida em sociedade. Desprezando o pensamento crítico, a grande massa que acompanha os informativos televisivos, exclusivamente muitas vezes, dispõe como seus os pensamentos incutidos pelo apresentador. A informação por si só não representa o grande perigo que é enfrentado hoje pelos profissionais da comunicação, mas a narrativa construída para a entrega dessa informação sim apresenta-se como uma grande questão da comunicação.

1.2 Narração autorizada

A narrativa veiculada pela grande mídia é tratada como um produto, com objetivos claros de ser o mais vendável possível, ou seja, atrair o máximo de atenção e trabalhar com o emocional muito mais do que com o racional, e, através dessa narrativa que a grande mídia e os envolvidos com essa constroem muitas das opiniões populares que permeiam os mais diferentes extratos sociais. Essa torna-se a narrativa

oficial dos eventos, o parecer jornalístico é tão crível quanto uma testemunha do ocorrido em si. A escritora nigeriana Chimamanda Adichie credita ao fenômeno o nome de “história única”.

Em apresentação à TED Talk, a autora e pensadora literária comenta o momento de cisão com a homogeneidade de leitura, composta por obras "importadas" de produção oriental-europeia e americana.

"Eu nunca tinha saído do meu país. Lá, não tínhamos neve, comíamos mangas e nunca falávamos do tempo, porque não havia necessidade. Meus personagens também bebiam muita cerveja de gengibre porque as personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre. Não importava que eu não tivesse a mínima ideia do que era cerveja de gengibre. (Risos da plateia) E por muitos anos depois, eu desejei desesperadamente experimentar cerveja de gengibre. Mas isso é outra história. A meu ver, o que isso demonstra é como nós somos impressionáveis e vulneráveis em face de uma história, principalmente quando somos crianças. Porque tudo que eu havia lido eram livros nos quais as personagens eram estrangeiras, eu convenci-me de que os livros, por sua própria natureza, tinham que ter estrangeiros e tinham que ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Bem, as coisas mudaram quando eu descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e eles não eram tão fáceis de encontrar quanto os livros estrangeiros, mas devido a escritores como Chinua Achebe e Camara Laye eu passei por uma mudança mental em minha percepção da literatura. Eu percebi que pessoas como eu, meninas com a pele da cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura. Eu comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia. Bem, eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são." (ADICHIE, 2019)

O perigo da história única exposto por Chimamanda se traduz no cenário brasileiro de uma maneira diferente, não restringindo sua atuação à importação de conteúdo em detrimento da produção e disseminação de autores locais, mas criando narrativas que corroboram com alguma intenção política ou social, em um mecanismo que dá mais voz e visibilidade às obras que atendem aos interesses compartilhados pelas elites.

"É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é “nkali”." (ADICHIE, 2019). A manutenção deste poder através dos livros é um assunto discutido amplamente por pensadores da literatura e

da sociologia, campos de análise e crítica que Antonio Candido julga inseparáveis. Discussão essa que se aprofunda com a colocação de Chimamanda Adichie e ganha corpo com outros autores, assim como Geovani, que vão na contramão da produção literária de história única. Dessa forma, segundo Chimamanda, "[...]É assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará." A repetição à exaustão de narrativas enviesadas produz o desconhecimento, aprofunda a alienação social sobre determinados grupos ou situações, normalizando a desinformação e reforçando preconceitos.

“CONTO, ESTE INÁBIL PROBLEMA DA ESTÉTICA LITERÁRIA”¹

1.1 Da ampla definição do conto

Dentre as características fundamentais para o entendimento da obra de Geovani está seu formato de escolha: o conto. Dentre os diversos aspectos que a literatura pode assumir, é o conto que traz a tona as cores que pintam composição de *O Sol na Cabeça*, avivando cada personagem, sublinhando cada palavra. Para uma compreensão mais completa do objeto, esmiuçar um pouco das particularidades do conto faz-se necessário, a fim de possibilitar a localização no texto de análise com mais tato suas qualidades.

O primeiro aspecto do conto que se faz íntimo no texto do jovem autor carioca, bem como indispensável enquanto matriz de trabalho, é a colocação do conto como um formato de contação de histórias onde a “realidade e ficção não tem limites precisos” (GOTLIB, 2004). Isso significa que o conto desde sua criação tem o propósito de relatar a realidade, mas não tem compromisso com a fidelidade ao fato.

Definir conto tem se mostrado uma tarefa árdua a todos que o tentaram, uma forma literária que conquistou independência de seus pares mais extensos - a novela e o romance - ao longo dos anos e atualmente configura um gênero tão corriqueiro quanto incompreendido. Suas tentativas de explicação e definição variam, **Horacio Quiroga (2004)** escreve o “decálogo do bom contista” em uma abordagem um tanto irônica das estruturas do conto. Já Machado de Assis (2004) atenta à dificuldade de

¹ ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho: Contos e contistas. In: GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. p. 9-9.

se escrever um conto, a despeito de sua aparente facilidade, enquanto Julio Cortázar (2004) chama a atenção a dificuldade de teorizar a seu respeito. Quem, no entanto, captura a essência do conto é Mário de Andrade (2004), que coloca “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”.

A imprecisão da definição de conto é resultado de anos de negligência a seu papel social como gênero de estética própria, e não um simples reduto de outras formas literárias. Com raízes na cultura oral, o conto ao longo dos anos foi uma ferramenta comunicacional importantíssima, que não só se deu no âmbito estritamente de relato da realidade, mas principalmente enquanto ritual.

“[...]sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam ideias e... contam casos” (GOTLIB, 2004).

A contação de histórias, devido à sua característica “liberdade artística”, que permite ao contador distorcer, criar, recolocar e omitir fatos, se torna rapidamente um veículo de extrema relevância para a transmissão dos mitos e ritos da sociedade em que se inseriram. “Qualquer verdade que por acaso se encontre no mito será relativa, seja porque a própria definição de verdade é problemática, seja porque o mito não parece estar muito preocupado com ela.” (ROCHA, 2017).

Em diferentes partes do mundo as terminologias do campo da literatura sofreram mutações diferentes e em diferentes períodos. Com a involução do Romance tradicional (forma mais longa da tríade romance-novela-conto) no século XIX, a novela assume a posição de romance, se destituindo das restrições de tamanho de obra que até então a caracterizavam. Hoje, *novel*, em inglês, não significa novela, mas sim romance. Já na língua espanhola, as denominações correspondentes são de *Novela*, enquanto romance, *Novela corta*, como novela e *Cuento* para conto.

2.1 O conto e o Brasil

Em território brasileiro, o pensamento sobre o desenvolvimento do conto está intimamente relacionado à construção de uma literatura brasileira, que segundo Antonio Candido (2000), são indissoluvelmente ligados a três momentos, da produção artística, *o autor, a obra e o público*.

“Na medida em que a arte é -como foi apresentada aqui - um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente

de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel” (CANDIDO, 2000).

A formação literária brasileira tem um desenvolvimento conturbado, acentuado principalmente em duas frentes de análise: devido a extensão geográfica do país e sua tardia independência.

Em relação ao vasto território brasileiro, Rubem Fonseca (1987) ironiza a ideia de uma única expressão literária nacional, enfatizando as diferenças e complexidades que caracterizam a composição fragmentária da literatura brasileira. Agora, pensando os efeitos da soberania preguiçosa sobre a produção literária nacional, temos que a inexistente educação de uma imensa parte da população brasileira impactou especialmente um dos tripés da constituição literária de uma sociedade, segundo Antonio Candido, ou seja, a formação de um público leitor. “Quando consideramos a literatura no Brasil, vemos que a sua orientação dependeu em parte dos públicos disponíveis nas várias fases”. (CANDIDO, 2000). E, segundo o próprio autor, esses públicos não eram os mais interessados no desenvolvimento das obras: “*Elite* literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras”. (CANDIDO, 2000).

O papel da literatura na sociedade mostrou-se na história como uma grande barreira, de forma a limitar e definir diferentes extratos sociais, reservando-se à alguns poucos públicos específicos, mesmo que o Brasil tenha, como em tantos outros aspectos, interpretado de forma as características dessa divisão, formando uma elite cultural prepotente e incapaz de se perceber como tal. O panorama atual não é tão diferente, nesse aspecto, abrangendo um público mais amplo e menos seletivo de leitores. Mas ainda limitando o acesso ao “ser escritor”. Nesse ponto, Geovani Martins vai além da posição de um mero autor, trazendo consigo não só suas histórias e estórias, mas toda uma população até então calada, dentre outros, no meio literário. Sua relevância se firma e seu sonho contamina, enquanto o jovem carioca ajuda a pavimentar o caminho por onde passará toda uma nova geração de autores e autoras que assim como Chimamanda Adichie desafiarão a história única contada até então.

O SOL NA CABEÇA E A HISTÓRIA ÚNICA – UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Para a melhor compreensão dos motivos que garantem a relevância de Geovani Martins na literatura, uma análise mais esmerada de sua obra faz-se necessária. Objetivando não somente uma explanação técnica do texto, mas uma localização do discurso do autor por meio de excertos e passagens que ilustrem as ideias apresentadas. Para tanto, três contos serão analisados de forma a construir um entendimento mais amplo da obra como um todo, sem ser necessária a recorrência de ecos e retomadas exaustivas. Os textos escolhidos tem por finalidade ilustrar além dos relatos e da síntese social, à qual o livro vai ser muitas vezes ainda remetido, de modo a delinear a poesia de seus textos e realçar a sensibilidade do autor.

"Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo. Não dava nem mais pra ver as infiltração na sala, tava tudo sexo. Só ficou as mancha: a santa, a pistola e o dinossauro. Já tava dado que o dia ia ser daqueles que tu anda na rua e vê o céu todo embaçado, tudo se mexendo que nem alucinação. Pra tu ter uma idéia, até o vento que vinha do ventilador era quente, que nem bafo do capeta" (MARTINS, 2018)

Assim inicia Rolézim, texto que abre o livro e apresenta ao leitor o que pode ser esperado ao longo das próximas linhas, e grande parte do que torna especial O Sol na Cabeça já se evidencia nessa breve introdução, o choque. Valendo-se de uma escrita pautada no regionalismo, assim como Chimamanda, Geovani recheia de termos próprios de sua cultura que podem causar estranhamento ao leitor em suas histórias ao longo do livro. Neste ponto, uma comparação direta com obras de Chimamanda é possível, tangendo além dos conceitos em comum que amarram ambos autores, como a história única que veremos a seguir, mas compartilhando um mesmo recurso que, entre tantos motivos, é a razão do primeiro grande impacto do leitor com a obra.

Ambas as obras não restringem apenas aos nomes de personagem o regionalismo. Sendo esse traço que percorre as linhas em expressões e locais. " 'Quanto eles deram pelo meu ouro?', perguntou minha mãe. E quando Nnamabia contou, ela colocou as mãos na cabeça e exclamou 'Oh! Oh! *Chi m egbuo m!* Meu Deus me matou!'" (ADICHIE, 2017). De forma clara, a autora se vale de expressões da língua nativa que podem ter traduções imprecisas na sua forma original, sendo a tradução uma soma à frase, e não uma simples substituição. O mesmo pode ser diretamente observado no texto de Geovani, onde expressões como "o desenrolo é forte", "papo reto", "a bolação", e muitas outras, características do ambiente do autor

e dos personagens, podem ter sentido inexistente para uma grande parte de seus leitores.

Em ambos os casos, essa estratégia linguística não passa de uma ferramenta que potencializa o texto ao seu papel no combate à história única. As obras ainda tem muito a dizer antes que possamos limitar sua contribuição à alguns argumentos linguísticos, então pensemos o elemento que originou a discussão de Chimamanda: a verdade no texto, ou a verossimilhança.

"É a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; é, pois, a essência do texto de ficção" (GANCHO, 2009). Pauta estruturante da discussão sobre história única, a verossimilhança é tratada na obra de Geovani como um alicerce, central na construção do restante do texto, exponenciada pela escrita com um narrador protagonista, ou seja, o narrador que também é o personagem principal. A verdade que envolve os textos de *O Sol na Cabeça* é o elemento que mais descola a obra das demais do meio.

A sensibilidade do autor realça a realidade apresentada nos textos, que apesar de aparentemente serem semelhantes ao que narram a história oficial, aprofundam essas, colocando situações já apresentadas, mesmo de que forma rasa, unilateral e excludente, sob um novo prisma, diametralmente oposto.

"Aí veio um papo de que quem tivesse sem dinheiro de passagem ia pra delegacia, quem tivesse com muito mais do que o da passagem ia pra delegacia, quem tivesse sem identidade ia pra delegacia. Porra, meu sangue ferveu na hora, sem neurose. Pensei, tô fodido. Até explicar pra coroa que focinho de porco não é tomada, ela já me engoliu na porrada." (MARTINS, 2018).

A realidade do jovem carioca que é presumido criminoso após uma ida à praia, enquadrado pela polícia por seguir em frente, com destino à casa, com destino ao morro.

"Nós tava tranquilão andando, quase chegando no ponto já, aí escoltamos is canas dando dura nuns menó. A merda é que um dos cana viu nós também, dava nem pra voltar e pegar outra rua. Mas até então, mano, tava devendo nada a eles, flagrante tava todo na mente, terror nenhum. Seguimos em frente." (MARTINS, 2018).

Geovani nos lembra em diversos momentos de seus textos que diversos receios comumente associados a classe média, como voltar para casa a pé de noite, também fazem parte do seu cotidiano. A sentença é clara para esses garotos: não basta ser inocente, é preciso parecer inocente e contar com um bocado de sorte.

"Sou de uma família nigeriana convencional, de classe média. Meu pai era professor universitário e minha mãe era administradora. tínhamos, como era comum, empregados domésticos que moravam em nossa casa e que, em geral, vinham de vilarejos rurais próximos. No ano em que fiz oito anos, um menino novo foi trabalhar lá em casa. O nome dele era Fide. A única coisa que minha mãe nos contou sobre ele foi que sua família era muito pobre. Minha mãe mandava inhame, arroz, e nossas roupas velhas para eles. Quando eu não comia todo o meu jantar, ela dizia: "Coma tudo! Você não sabe como pessoas como a família de Fide não têm nada?". E eu sentia uma pena enorme deles. Certo sábado fomos ao vilarejo de Fide fazer uma visita. Sua mãe nos mostrou um cesto de palha pintado com uns desenhos lindos que o irmão dele tinha feito. Fiquei espantada. Não havia me ocorrido que alguém naquela família pudesse *fazer* alguma coisa. Eu só tinha ouvido falar sobre como eram pobres, então ficou impossível para mim vê-los como qualquer coisa além de pobres. A pobreza era minha história única deles." (ADICHIE, 2019)

A limitação da história única, mais especificamente na produção narrativa de autores e artistas que retratam as vidas e cenas de comunidades periféricas, se estende ao ponto de reproduzir, nessas produções, o discurso velho e unidimensional, sempre apresentando em seus enredos temas que vão ao encontro do imaginário popular estabelecido. Drogas, violência, confrontos criminosos são assuntos corriqueiros, praticamente mandatórios, em obras que se desenvolvem na favela, reforçando a imagem singular e homogênea das intenções de seus personagens e da vida nesse lugar. Talvez por isso mesmo a delicadeza da escrita de Geovani em textos como "O caso da borboleta" ou "A viagem" seja tão bem-vinda.

"[...] não conseguia esquecer a borboleta nadando no óleo. Seu corpo inteiro afundado no óleo. Logo começou a imaginar como seria se fosse ele, mergulhado no óleo numa panela gigante que cabe criança. Imaginou seu cabelo cheio de óleo, seus olhos, ouvidos, nariz, boca. Comia o biscoito e imaginava. Lambeu o dedo que havia colocado na panela para imaginar melhor seu corpo no óleo. Não gostava de imaginar, mas não conseguia evitar. Era igual cheirar a mão quando está fedendo, ou alguma coisa assim. Lambeu, e o gosto era péssimo. Muito pior que o gosto do biscoito de chocolate Lembrou de sua avó, que dizia que o pozinho da borboleta, se batesse no olho, deixava cego. Ficou com medo de passar mal. O dedo que lambeu, além de óleo devia ter o tal pozinho. Correu até a cozinha para ver a borboleta. Estava dura, morta. Teve pena e quis enterrar. Decidiu que a borboleta seria seu bicho preferido, caso não passasse mal por conta daquela lambidinha no dedo. Precisava avisar a avó para não fritar mais batata naquela panela. Enquanto não amanhecia, deixaria a borboleta na janela da cozinha. No caminho de volta pro quarto viu que a avó ainda cochilava. Deitou na cama, sua cabeça realizou os últimos mergulhos no óleo. Começou a pensar apenas em não passar mal por conta do pozinho da borboleta. Ninguém nasce borboleta. Sentiu medo e uns trechos no estômago, se apavorou achando que era consequência do pozinho que cega quando cai no olho, e depois dormiu." (MARTINS, 2018).

O quarto conto da coleção, o mais calmo, introspectivo, se destaca do restante da obra por conta de seu discurso descolado dos temas apresentados até então. Bruno é um personagem que não tem seu discurso pautado por questões sociais, políticas ou econômicas, transformando-o em um personagem singular. Singular pois

não é limitado pela história única, não tem suas características e motivações amarradas à um estereótipo de jovem pobre. Com esse personagem Geovani combate a manutenção da história única, combate o poder que definiu os meandros das narrativas periféricas. "O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva." (ADICHIE, 2019). O *caso da borboleta* desafia a eternidade da narração enviesada e limitada que tem sido difundida, aprofundando a percepção do interlocutor médio, consumidor da história única, que se surpreende ao se identificar com esse personagem, não por empatia, pena, ou qualquer sentimento que ponha em moção nossa alteridade, mas uma simples e verdadeira conexão, uma tradução, como aponta Jacques Rancière:

"Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da "história" e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores." (RANCIÈRE, 2012).

Geovani Martins traduz, em sua obra, sua vivência e a daqueles próximos a ele, conferindo verdade em sua escrita, aproximando seus leitores da realidade complexa e multifacetada que não tem espaço na história única, efetivamente contrapondo a narrativa singular imposta e compartilhada. O sol na cabeça, dessa forma, se mostra como um representante na literatura brasileira na resistência à história única.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os desdobramentos da literatura motivam cada vez mais estudos, passando por todas as áreas do conhecimento e tendo objetos de estudo praticamente infinitos, ao passo que uma maior quantidade, e diversidade, de autores se faz presente no cenário internacional de letras. Neste contexto, a aproximação do discurso de Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talk em 2009, recentemente publicado pela Companhia das letras, sobre o perigo de uma história única e a coleção de contos de Geovani Martins, escritor estreante carioca, pareceu lógica. Ambos contistas,

Chimamanda e Geovani dialogam, para interesse do desenvolvimento do projeto, na escrita em contramão à história única, conceito cunhado pela autora.

Dentre todos os caminhos possíveis para a análise da obra do jovem carioca à luz das ideias de Chimamanda, o presente trabalho procurou se alinhar através de uma apresentação detalhada da obra de Geovani, procurando localizá-la no cenário literário atual, seguindo de uma contextualização do gênero conto, e sua importância no trabalho desenvolvido por Geovani. Por fim, foi estabelecido um diálogo entre os textos, na tentativa de evidenciar como a obra de geovani é um exemplo prático do combate à história única.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **No seu pescoço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho: Contos e contistas. In: GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. p. 9-9.
- ASSIS, Machado de. Obra completa: Instinto de nacionalidade. In: GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2004. p. 806.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio: Alguns aspectos do conto. In: GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2004. p. 10. Tradução de Davi Arrigucci Júnior.
- FLÁVIO, Lucio. O Sol na Cabeça: descubra por que livro de Geovani Martins é fenômeno: Marcado por narrativa realista e oralidade vivaz, a obra traz abordagem sensível e original sobre favela e asfalto. **Metrópoles**. [s.i.], p. 1-1. 11 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.metrópoles.com/entretenimento/literatura/o-sol-na-cabeça-descubra-porque-livro-de-geovani-martins-e-fenomeno>>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**: A nova narrativa. São Paulo: Ática, 1987. p. 201.
- GANCHO, Candida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2009.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2004.
- MARTINS, Geovani. **Geovani Martins: como a favela me fez escritor**: As cores, os sons, os dribles de corpo, as diferentes linguagens e até o sol que queima de um jeito diferente me transformaram num autor. 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escriptor.html>>. Acesso em: 06 mar. 2018.
- MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- QUIROGA, Horácio. Decálogo do perfeito contista. In: GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2004. p.9

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 2017.