

UFPE – UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CFCH – CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

PAULA MANUELLA SILVA DE SANTANA

MARCAS DO GROTESCO NO TEXTO LITERÁRIO DE WASHINGTON
CUCURTO, ONDJAKI E MARCELINO FREIRE:
Alegorias de uma Modernidade Periférica

Recife
2015

PAULA MANUELLA SILVA DE SANTANA

MARCAS DO GROTESCO NO TEXTO LITERÁRIO DE WASHINGTON
CUCURTO, ONDJAKI E MARCELINO FREIRE:
Alegorias de uma Modernidade Periférica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da UFPE - Universidade Federal de
Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção
do título de Doutora em Sociologia.

Orientador:

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife
2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Rodrigo Fernando Galvão de Siqueira, CRB-4 1689

S232m Santana, Paula Manuella Silva de.
Marcas do grotesco no texto literário de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire: alegorias de uma modernidade periférica / Paula Manuella Silva de Santana. – Recife: O autor, 2015.
290 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2015.
Inclui referências.

1. Sociologia. 2. Sociologia na literatura. 3. Grotesco na literatura. 4. Alegorias. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira. (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2015-39)

PAULA MANUELLA SILVA DE SANTANA

**MARCAS DO GROTESCO NO TEXTO LITERÁRIO DE WASHINGTON CUCURTO,
ONDJAKI E MARCELINO FREIRE: ALEGORIAS DE UMA MODERNIDADE
PERIFÉRICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Aprovada em: 29/04/2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^o Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^o Dr. Remo Mutzenberg (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^o Dr.^a Eliane Veras Soares (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^o Dr.^a Francisca Zuleide Duarte de Souza (Examinadora Externa)
Universidade Estadual da Paraíba

Prof.^o Dr. Alexandre Furtado de Albuquerque Corrêa (Examinador Externo)
Universidade de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Durante a elaboração desta tese sonhei um bocado. Em um desses devaneios noturnos, eu era a gota chuvosa de Cortázar. Aquela gota perseverante que não quer cair e se agarra com unhas de gota ao topo da janela. Já acordada, fiquei matutando sobre esse sonho. Se escorregar seria inevitável, para que tanto desespero? Percebi que sentia medo do ponto final. Zup. Plaf. Como a gota cortaziana, que se joga enquanto vibra escorregadia no vidro da janela até se espatifar, eu deveria desapegar. Mais do que isso: desprender. Soltar e gritar. Este ciclo finda para que outros se aproximem. Serenamente, como as gotinhas que se despedem, é preciso seguir. Mas eu não vou só, pois nunca caminhei sozinha. Estes agradecimentos são para todos aqueles que me acompanham, sem soltar a mão, mesmo ante a angústia da gota que se acaba.

a minha mãe e ao meu irmão, que me ensinaram sobre afeto, lealdade e bom-humor;
ao meu pai, que me deu livros, uma passagem de ida e a tranquilidade de saber que eu poderia voltar sempre, sem condicionalidades;
a vovó Diva, que me é, sempre;
a Caio, *vento solar e estrela do mar*, que me que me acalanta *leve, como leve pluma*;
a minha cunhada e minha sobrinha, por estarem sempre por perto;
a Acayne e Marcela, as minhas garotas, parceiras da minha existência mais insana e as quais sempre quero mais perto - não só do lado de dentro;
ao meu Recife, que menos do que uma cidade são meus amigos divididos entre a escola, o CFCH, a PCR e a vida;
a Nicole e CJ, que me ajudaram (ajudam) a dar o passo adiante no sertão, me acolhendo em um lar sem paredes;
a Breno e Márcio, que foram os meus jacarés nas ondas de Enseada dos Golfinhos, a pizza de domingo, as gargalhadas, o desespero, o alento e os mais fiéis e divertidos despachantes quando do meu exílio;
a Tony Apolinário, que deveria ter chegado antes, mas que trouxe de volta Hermeto Pascoal e Rage Against the Machine no momento certo. Amigo de incursões acadêmicas, de sonhos e que tem sido sempre uma inspiração, em vários aspectos;
a Patrícia, pelas conversas e pelo carinho dividido no aconchego de nossas casas;
aos amigos que visitaram nossa casa nova, no sertão, enchendo cada recanto de cor e vontade de estar perto;

ao nossos amigos-vizinhos Kleyton e Angelita, por me presentarem com suas comidinhas cheirosas quando menos espero;

a Izidro, por lembrar o quão valorosos e peraltas são esses bichinhos verdinhos;

a Cucurto, gracias por la charla de la noche, por el corazón abierto y por enseñarme acerca de la belleza de ser humano;

a Ondjaki, por partilhar poesia e crítica nesses anos todos;

a Marcelino, por me mostrar que é preciso seguir sorrindo, mesmo sem saber para onde;

a Rosa e Adelaide, por cruzarem o meu caminho além-mar com tanta generosidade e amor, fazendo Luanda ser possível;

a Marcela Vergara Arias, por ter me ajudado com tanto carinho e presteza com as revisões e transcrições das entrevistas em espanhol;

ao amigos da UFRPE-UAST, pela paciência e pelo amparo diligente a esta doutoranda à beira de um ataque de nervos;

ao povo Pankararu, por me acolher nessa reta final e renovar o meu fôlego;

a professora Inocência Matta, pela leitura zelosa do projeto desta pesquisa, quando da defesa e pela alegria, carinho e lembranças de sempre;

aos Professores e Corredores do PPGS-UFPE, que deram asas às minhas ideias;

a Vinícius e aos novos funcionários da pós-graduação, por abrirem caminhos iluminados por um sorriso;

ao CNPQ, pela bolsa sem a qual eu não teria realizado as cartografias;

a Eliane, Zuleide, Remo e Alexandre, membros que compõem a banca de exame dessa tese, pelos deslocamentos – físicos, cognitivos e afetivos – que delicadamente se propuseram a realizar, e, sobretudo, à Paulo Marcondes, o amigo que tem a gargalhada mais gostosa, e que desde a minha meninice foi sempre a voz que me acompanha durante as minhas leituras, os meus escritos e os livros em branco.

Gratidão.

"Ante todo, para vagar hay que estar por completo despojado de prejuicios y luego ser un poquitín escéptico, escéptico como esos perros que tienen la mirada de hambre y que cuando los llaman menean la cola, pero en vez de acercarse, se alejan, poniendo entre su cuerpo y la humanidad, una respetable distancia. Claro está que nuestra ciudad no es de las más apropiadas para el atorrantismo sentimental, pero ¡qué se le va a hacer!" (Roberto Arlt)

RESUMO

Por meio da inspiração encontrada na hermenêutica do distanciamento (Ricouer, 2008) e no processo de construção de cartografias (Deleuze & Guattari, 1994), busco, nesta pesquisa de tese de doutorado, pensar aproximações entre a sociologia e a literatura através de uma elaboração em torno da noção de grotesco (Bakhtin, 2010; Kayser, 2003) e da construção de alegorias (Benjamin, 2011) dentro do universo diegético das novelas *Cosa de negros* (2003), do escritor argentino Washington Cucurto; *Quantas madrugadas tem a noite* (2004), do escritor angolano Ondjaki e da compilação de contos *Rasif: mar que arrebenta* (2008), do escritor brasileiro Marcelino Freire. Travo um esforço para articular categorias tanto dos contextos sociais, quanto das sociedades internas de suas prosas, uma vez que pensar tais tensões significa dar conta das mudanças que se deram em ambas as esferas, numa via de mão dupla, abrindo caminho para a reflexão acerca de uma realidade social contra-hegemônica, repleta de particularidades e linhas fronteiriças.

Palavras-chave: Sociologia da literatura; Cartografias; Alegorias; Grotesco; Atlântico Sul

ABSTRACT

Through the inspiration found in the hermeneutics of distanciation (Ricouer, 2008) and in the process of constructing cartographies (Deleuze & Guattari, 1994), I look to, in this doctoral thesis research, think of approaches between sociology and literature through an elaboration around the notion of grotesque (Bakhtin, 2010; Kayser, 2003) and allegories (Benjamin, 2011) inside the diegetic universe from the novels *Cosa de negros* (2003), by Argentinian writer Washington Cucurto; *Quantas madrugadas tem a noite* (2004), by Angolan writer Ondjaki and from the compilation of short stories *Rasif: mar que arrebeta* (2008), by Brazilian writer Marcelino Freire. I make an effort to articulate categories both from the social contexts and from the internal societies in their proses, since imagining such tensions means handling the changes that took place in both spheres, going in both directions, making way for the reflection around a counter-hegemonic social reality, full of particularities and borderlines.

Keywords: Sociology of literature; Cartographies; Allegories; Grotesque; South Atlantic

RESUMEN

Por medio de la inspiración encontrada en la hermenéutica del distanciamiento (Ricouer, 2008) y en el proceso de construcción de cartografía (Deleuze & Guattari, 1994), la búsqueda en esta investigación de tesis doctoral es pensar aproximaciones entre la sociología y la literatura, a través de una elaboración alrededor de lo grotesco (Bakhtin, 2010; Kayser, 2003) y de alegorías (Benjamin, 2011) dentro del universo diegético de las novelas *Cosa de negros* (2003), del escritor argentino Washington Cucurto; *Quantas madrugadas tem a noite* (2004), del escritor angoleño Ondjaki y de la compilación de cuentos *Rasif: mar que arreventa* (2008), del escritor brasileño Marcelino Freire. Hago un esfuerzo para articular categorías tanto de los contextos sociales cuanto de las sociedades internas de sus prosas, una vez que pensar tales tensiones significa dar cuenta de los cambios que se sucedieron en ambas las esferas, en una calle de doble sentido, abriendo los caminos para reflexionar acerca de una realidad social contra-hegemónica, llena de particularidades y líneas fronterizas.

Palabras-clave: Sociología de la literatura; Cartografía; Alegorías; Grotesco; Atlántico Sur

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	168
FIGURA 2	169
FIGURA 3	170
FIGURA 4	171
FIGURA 5	171
FIGURA 6	172
FIGURA 7	173
FIGURA 8	174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ESCUTANDO E VISITANDO O ATLÂNTICO SUL	22
1.1 Cartografias de viagem: notas sobre o fazer pesquisa no estrangeiro.....	22
1.1.1 A primeira vez na Argentina, experiência literária e a mudança para o sertão: fagulhas para o projeto de tese	27
1.1.2 Buenos Aires, Ciudad del Este e Misiones: negritude, comércio, migração e música... 30	
1.1.3 Luanda: progresso e música.....	34
1.1.4 Veredas do grande sertão e o litoral de concreto.....	37
1.2 Nos fluxos do real extratextual: modernidades periféricas e pós-colonialismos.....	40
1.3 A Literatura do Presente na Argentina, no Brasil e em Angola: narrativas de um contexto social pujante	45
1.3.1 Brasil	45
1.3.2 Angola.....	51
1.3.3.Argentina	54
1.4 Marcas do alegórico e do grotesco na literatura do presente.....	58
2 HISTÓRIA DAS CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS NA ARGENTINA, EM ANGOLA E NO BRASIL: INTERSECÇÕES COM A HISTÓRIA DO CONTEXTO SOCIAL	67
2.1 Atlântico Sul: histórias cruzadas	67
2.2 Boedo/Florida: a modernidade periférica na literatura do Nobel	74
2.3 Distopia x Utopia na Literatura do Presente angolana	84
2.4 Do Cânone à margem: subalternidade na literatura contemporânea brasileira	96
3 O REALISMO ATOLONDRADO DE CUCURTO	107
3.1 Santiago Vega e/ou Washington Cucurto?.....	107
3.2 O sotaque portenho: o lunfardo grita!	113
3.4 A Eloisa Cartonera	141
4FREIRE E SUAS CRIATURAS DA DERIVA SOCIAL	147
4.1 O mar de Rasif e a balsa que liga Pernambuco à São Paulo	147
4.2 À deriva na sociedade	152
4.3 Os desenhos de Manu Maltez e a <i>diegese</i> em Freire: formas do grotesco	167
4.4 A marginalidade na literatura performática de Freire: estetização da monstruosidade? ..	175
5A “VERVE NARRATIVA IRÔNICO-GROTESCA” DE ONDJAKI	187

5.1 O autor.....	187
5.2 A <i>Luuanda</i> ontem e hoje em Ondjaki.....	190
5.3 Entre a "saidera" e uma história sem fim: ironia e riso em "Quantas madrugadas tem a noite"	193
5.4 Espaço e discurso como recurso ao grotesco.....	207
5.5 Luanda: cidade onde tudo é possível	213
5.6 Alterbiografias e os diálogos extratextuais possíveis.....	219
6OUTRAS LEITURAS: ALEGORIAS DE UMA MEMÓRIA DO PRESENTE.....	225
6.1 Literatura comparada hoje: encontros desviantes	225
6.2 Entre-fronteiras da pós-autonomia e das literaturas etnográficas	236
6.3 Verve narrativa grotesca e alegorias nas obras: marcas do (pós) moderno	249
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	269
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	276

INTRODUÇÃO

Por meio da inspiração encontrada na hermenêutica do distanciamento, de Paul Ricouer (2008) busco refletir sobre os caminhos que aproximam e afastam a sociologia e a literatura. Assim como o limite aparentemente intransponível entre a voz de quem grita (fugidia e difusa) e a letra escrita (documentada e fixa) pode ser convertido em ação política, o distanciamento entre literatura e sociedade também pode ser alterado. Entendo que as interpretações sociais atualmente têm muito a aprender com as artes e, do mesmo modo, as obras estudadas ganham sentido ao compreendermos os espaços sociais e as temporalidades históricas que as atravessam. Trazendo estes pressupostos sempre comigo, pretendo apresentar em minha pesquisa de doutorado, *Marcas do Grotresco no Texto Literário de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire: Alegorias de uma Modernidade Periférica*, considerações sobre os ecos do grotresco e do tempo-espaço presente nas narrativas literárias contemporâneas dos escritores Washington Cucurto, da Argentina, Ondjaki, de Angola e Marcelino Freire, do Brasil, sem, contudo, escapar de uma abordagem alicerçada nas idas e vindas entre o contexto social e o texto literário.

A partir da reflexão proposta por Ricouer (2008), é preciso problematizar a empreitada que se inicia aqui. Meditar sobre a produção artística contemporânea é sempre uma tarefa arriscada para a crítica, uma vez que a concomitância temporal pode dificultar a observação e compreensão da obra de arte em si. O crítico pode se deixar levar pela excitação da novidade, pela força do marketing, ou usar critérios que não respondem às demandas de certos objetos.

É nessa obliquidade dos discursos anti-hegemônicos que aparecem recursos que dão formas múltiplas à criação literária contemporânea: a apropriação irônica de ícones do consumo, a irreverência diante do politicamente correto, a violência explícita, a dicção pessoalizada e oralizada, a memória individual e coletiva traumatizada e assim por diante.

Todavia, só o alargamento das possibilidades de conteúdo não basta para dar conta de um momento histórico tão intenso e frenético como a modernidade periférica. Para dar forma a estes discursos surge uma multiplicidade de recursos narrativos, que acaba por conglomerar uma série de possibilidades de composição, montagem e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear. Estes mapas incluem a validade das categorias de gênero e de hibridização do mesmo, a influência das novas mídias, o papel do autor como produtor na era

digital, os impactos de novos materiais e meios técnicos na produção literária e o diálogo entre diferentes composições artísticas.

Surge, assim, no campo da sociologia da literatura, um objeto pleno de potencial, passível ainda de análises mais apuradas. Diante disto, este trabalho visa compreender cada narrativa, assim como realidades sociais de origem em toda a sua amplitude e complexidade, com a intenção de desvelar os ecos alegóricos do grotesco e do tempo-espaço presente nas narrativas. A ideia aqui é, numa tentativa de adentrar na paisagem atual da produção literária no Atlântico Sul, investigar seus procedimentos de escrita e as características estéticas que, de alguma forma, dialogam com outros autores, outras tendências da arte contemporânea e outras realidades sociais. Pensar as obras literárias desses autores como objeto de estudo implica lançar luz em vários níveis de correlação, significa dar relevo às tensões e mudanças que se deram tanto no âmbito da literatura quanto no contexto social, abrindo, assim, horizonte para a reflexão acerca de uma visão contra-hegemônica da realidade social, repleta de particularidades e linhas fronteiriças.

Neste sentido, à guisa de introdução, faz-se necessário apresentar os três autores a serem discutidos: Washignton Cucurto é a persona literária de Santiago Vega, quilmenho, nascido em 1973. Autor profícuo, já publicou mais de vinte obras, entre contos, novelas, romances e poesia. Cucurto personifica o desejo de *dejar morir* (Cucurto, 2003), bem como os dilemas, as angústias e as alegrias efêmeras de migrantes paraguaios, bolivianos ou dominicanos, das *ticks* e dos cantores de *cumbiavillera* que vivem em bairros de periferia que mais parecem microcosmos, completamente apartados da realidade ordinária de Buenos Aires. Todavia, tais personagens não são construídas a partir de uma realidade naturalista absolutamente referencial. Cucurto as apresenta como seres supernaturais, criaturas infames e bizarras. Deste modo, o leitor que se aproximar da obra de Cucurto ficará, no mínimo, abalado, frente a essa escrita inapropriada e que segue, notadamente, na contramão do que as convenções de senso comum chamam de boa literatura ou literatura culta.

Nascido em Sertânia, no sertão do Pajeú pernambucano, em 1967, Marcelino Freire é um dos autores de maior prestígio da literatura do presente brasileira. No início dos anos 1990 mudou-se para São Paulo, onde vive até hoje. Trabalhou como redator publicitário, tornou-se uma figura importante da agitação literária na internet. Sua produção começou a ecoar na cena literária brasileira em 1998. Atualmente tem seis volumes de contos e um romance, além de escrever para o teatro e livros infantis. Em 2006, recebeu o Prêmio Jabuti, um dos mais importantes da literatura brasileira. No entanto, a fortuna crítica em torno de sua obra ainda é esparsa e consiste principalmente de resenhas de livros e artigos críticos em

revistas acadêmicas. Em sua prosa, em ritmo de fala e permeada por um ironia pujante, as bordas da sociedade surgem nuas, cruas e frenéticas, em espaços geográficos que podem ter o jeito do Recife, de São Paulo ou de Gaza.

Ondjaki, pseudônimo de Ndalú de Almeida, nasceu em Luanda, no ano de 1977 (dois dias após a independência angolana). Multiartista, na seara das artes plásticas participou de duas exposições individuais, em Angola e no Brasil. Em 2005, codirigiu o filme *Oxalá, cresçam pitangas*, com Kiluanje Liberdade (cineasta angolano). Possui doze livros publicados. Sua verve ácida e bem-humorada retrata a sociedade angolana em meio aos dilemas da globalização, da modernidade e do recente pós-colonialismo. Participou de duas antologias internacionais (Brasil e Uruguai) e também numa antologia portuguesa. É membro da União dos Escritores Angolanos e é licenciado em Sociologia.

Para esta investigação, foram analisadas uma obra em prosa de cada autor, a saber: “Cosa de Negros (2003), de Cucurto; “Quantas madrugadas tem a noite” (2004), de Ondjaki e “Rasif: mar que arrebenta (2008), de Freire. Em “Cosa de Negros” (2012) Cucurto tece uma narrativa que corre no ritmo frenético do cotidiano do bairro da Constitución, em Buenos Aires. O narrador é um sujeito negro, imigrante da República Dominicana e que faz muito sucesso na Argentina como cantor de cumbia, gênero popularíssimo no país. Interessante perceber, a partir da visada de Cucurto, o cotidiano dos estratos mais pobres e relegados da sociedade argentina, uma afronta ao estereótipo do argentino médio, branco, de origem europeia. Já em “Quantas madrugadas tem a noite”, de Ondjaki, a *diegese* gira em torno de alguns tipos marginais da cidade de Luanda: um anão, conhecido como Burkina Façam (alusão à forte imigração de países vizinhos para Angola), um professor albino e um menino em situação de rua. No devir caótico de Luanda, esses personagens passam por situações de submissão, discriminação e, por vezes, autoafirmação. Na compilação de contos “Rasif: mar que arrebenta” (2008), Freire faz uma homenagem à cidade do Recife, trazendo à tona sujeitos invisibilizados e estigmatizados no contexto social. Homossexuais, crianças de rua, catadores de lixo, mulheres donas de sua sexualidade, toda uma sorte de personagens que povoam a ideia de outridade em uma sociedade conservadora e moralista.

Na literatura destes autores nota-se um sentido de urgência, de presentificação, que se evidencia por atitudes, como a decisão de intervenção. Ondjaki costuma trocar e-mails com seus leitores e possui franca atividade nas redes sociais Twitter e Facebook¹. Cucurto é fundador da editora *Eloisa Cartonera*, que publica livros artesanais com capas de papelão

¹ Disponível respectivamente em www.twitter.com e www.facebook.com

recolhido por catadores de rua. O escritor é um dos responsáveis pelo projeto que é, ao mesmo tempo, artístico, social e comunitário. Já Marcelino Freire, editava até setembro de 2010 o influente blog literário *eraOdito* (hoje permanece na rede com o blog www.marcelinofreire.wordpress.com e com sua conta pessoal no Facebook) e produz o *cult* evento *Balada Literária*, em São Paulo. Na recusa dos mediadores tradicionais, essas novas vozes utilizam não apenas recursos de estilo, mas buscam também o imediato. O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, trazidos com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável.

Desta maneira, estes textos tornam-se documentos emblemáticos de outro momento das suas histórias, em que o cenário ficcional dá um passo adiante na caminhada ao encontro da desconstrução da ideia de nação, extrapolando a perspectiva de uma forma literária voltada ao desejo de unificação e valorização de uma identidade baseada em alegorias de *griots*², reminiscências tradicionais e registro histórico.

Argentina, Angola e Brasil têm em comum, além da tão bradada pluralidade, a efervescência de uma vida literária que começa pela amizade e consagra como uma instância de legitimação informal. Conforma-se, assim, uma sociabilidade intelectual fundamentada na leitura dos originais trocados entre os autores (novos e sedimentados), cujo cenário são os lançamentos de livros, os festivais literários e os congressos de literatura. Ainda que os espaços de formação dessas sociabilidades sejam distintos, é comum um autor apresentar o outro, seja em entrevistas, através de dicas de leitura em seus blogues, em orelhas de livros ou resenhas.

Na Argentina, são as redações dos principais jornais o "verdadero espacio de sociabilidad donde se constituyen y cimientan por vez primeira las relaciones entre la mayoría de los implicados"³. O suplemento literário *Página 12*, *Radar Libros*, consolidou o jornalismo cultural como uma instância de legitimação do literário por meio de uma linha editorial que colabora à formação de público. Soma-se a isso o papel da crítica acadêmica argentina neste contexto. Por mais que as literaturas contemporâneas não contemplem o gosto dessa crítica, a produção de artigos, ensaios, opiniões e livros que problematizam essa emergência é vasta. O caso de Beatriz Sarlo, em específico, é emblemático desse processo.

Em Angola, por sua vez, a rede fomentada pelos escritores da União do Escritores Angolanos é poderosa. Ondjaki, por exemplo, é um jovem escritor que foi integrado a este

² Os *griots* são os contadores de histórias orais em África

³ BENZECRY, Claudio. "El almuerzo de los remeros. Profesionalismo y literatura en la década del 90. In *Hispanica Revista de Literatura*, p.26.

grupo e, benquisto, está sempre ao lado dos escritores canonizados, o que lhe confere prestígio perante a crítica, o público e a academia. Além disso, os núcleos acadêmicos de estudos sobre literaturas africanas em língua portuguesa no Brasil e em Portugal, apesar das lutas para inserção dessas literaturas nos programas dos cursos de letras, como disciplinas obrigatórias, conseguem dar vazão a uma produção acadêmica significativa, por meio de revistas e eventos.

Contudo, no Brasil, a insurgência da literatura contemporânea nos anos 1980 e 1990 aponta para um fenômeno importante de resistência e negociação com a crítica jornalística e, acadêmica, sobremaneira. O surgimento de outras vozes está atrelado à configuração de novos espaços de divulgação: em um primeiro instante, os fanzines e as revistas marginais. Depois, a internet e os saraus nas periferias. Há na *web* uma dezena de sites dedicados à literatura, salões literários virtuais, que constituem um primeiro lugar de pertença de um jovem autor ao mundo literário. O mercado cultural foi incrementado pelo surgimento de pequenas editoras e novas revistas, que fomentam outras geografias literárias. Mesmo assim, a mídia que estes novos escritores conseguiram criar em torno de si e de suas obras, fez com que a crítica passasse a percebê-los como meros factóides literários, em que a vida supera a literatura. Daí as avaliações que vão desde o tom de final dos tempos de alguns críticos, que só enxergam na contemporaneidade da literatura brasileira um vazio infértil, até o rabugento pessimismo cultural daqueles que analisam a produção contemporânea como um símbolo da decadência da literatura brasileira, agora cooptada pelo mercado.

Este posicionamento da crítica brasileira reflete-se, de alguma maneira nessa pesquisa. Enquanto foi necessário fazer escolhas e recortar o material crítico e ensaístico sobre as literaturas argentinas e angolanas, dada a impossibilidade em se trabalhar nesse espaço com todas as publicações dos últimos vinte anos sobre estas literaturas, com relação ao Brasil, fora necessário garimpar. Pouco tem se produzido no âmbito do jornalismo cultural, a não ser curtas resenhas de lançamentos ou entrevistas de uma página com os autores. Menos ainda, no que tange à importância outorgada à academia para a produção de conhecimento no Brasil, se produziu sobre a literatura contemporânea brasileira do *presente*⁴. Quanto sublinho a noção "presente", refiro-me à produção que se inicia em meados dos anos 1990 e que ganha corpo hoje. Salvo o empenho de Beatriz Resende, Tania Pellegrini, Flora Sússekind, Ítalo Moriconi e Regina Dalcastagnè, poucos são os pesquisadores que se dedicam com recorrência às literaturas contemporâneas do presente no Brasil.

⁴Enfatizo aqui o "presente", uma vez que literaturas contemporâneas é um conceito amplo e existem muitos pesquisadores atentos ao contemporâneo dos anos 1950, 1960 e 1970 na literatura brasileira.

Neste sentido, para além do que a crítica pode oferecer para pensar essas literaturas, a pesquisa que inicio aqui se propõe a mitigar aspectos diversos das relações entre literatura e vida, no intuito de alinhar as idas e vindas entre o texto literário e o contexto social. Neste sentido, para lidar com realidades sociais abertas, fraturadas e obscurecidas pela história oficial (como no caso de Argentina, Angola e Brasil), é preciso construir uma representação textual que não apague as contradições e ambivalências do mundo e que, especialmente, não reinscreva formas duradouras de opressão histórica.

Para tanto, procurei articular teoria, pesquisa de campo, entrevistas com os escritores, a fortuna crítica sobre suas obras e seus diálogos possíveis. Diante disto, pauto algumas das escolhas metodológicas a partir da minha experiência na análise da obra do escritor angolano Ondjaki, durante a dissertação de mestrado. Um dos elementos importantes daquela pesquisa foi a tomada de consciência de que, trabalhar com análise do discurso em literatura pode ser um recurso ambivalente, pois, no decorrer do processo, pode-se acabar por enfatizar mais o campo do político do que o literário. Por conta disso, fiz a escolha metodológica de cartografar o real extratextual como etapa vital desta pesquisa. Proposta enquanto caminho errante por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1990), a cartografia se oferece como trilha para acessar aquilo que está num entremeio, isto é nem na superfície, nem nas profundezas da realidade social, mas que, por vezes, passa despercebido. A cartografia, assim, oferece ao pesquisador, a possibilidade de dar conta daquilo que não se curva à representação. Diante disto, este método se presta como instrumento interessante para a imersão nas realidades sociais que estão além do mundo *diegético*, viabilizando uma percepção mais acurada das idas e vindas entre texto literário e contexto social.

No entanto, sabe-se que é impossível, em qualquer tipo de análise sociológica, inclusive àquelas amarradas nas denominações mais tradicionais do fazer científico, não perpassar valores e subjetividades no decorrer do trabalho. Exatamente por isso, fiz a escolha por uma metodologia que não esconda ou subestime esses vieses (que estarão sempre presentes). A ideia é mobilizá-los em favor da análise. Assim, a estrutura desta pesquisa pretende seguir este caminho, ao enfatizar uma narrativa pessoal, permeada de sentidos e olhares na primeira pessoa do singular, buscando manter, contudo, a cientificidade do trabalho.

É criando centros de estabilidade momentânea na instabilidade da vida social, que o cartógrafo empreende sua tarefa. É pela operação em um plano de signos que, assim como a obra de arte, produz-se ao mesmo tempo o material de pesquisa e o sujeito pesquisador. A ideia é fazer uma composição entre o campo e seus fluxos, vias de acesso ao insuspeito e à

variação. Trata-se de traçar um testemunho do mundo por formas novas e inéditas, razão pela qual por cartografia nada se explica, uma vez que os dados, sempre relançados, apenas se implicam, produzindo material de pesquisa, subjetividades e mundos. O importante aqui é tentar escapar dos efeitos da violência epistêmica a que se referem Spivak (2012), Moireiras (2011) e Mignolo (2008), isto é, aquelas formas de invisibilizar o outro, expropriando-o a sua possibilidade de representação.

A abordagem proposta aqui visa focalizar os primeiros dez (10) anos do século XXI no espaço discursivo da ficção de Cucurto, Ondjaki e Freire, suas interpretações e questionamentos, empreendendo uma revisitação da história e uma reconfiguração das relações sociais inseridas na contemporaneidade narrativa e extratextual. Sendo assim, esta tese trará três blocos analíticos: o primeiro, que procura construir um aporte político, ideológico e sociológico para pensar questões referentes à estética, poder e construção do conhecimento no âmbito da Sociologia da Literatura e do universo das obras de Cucurto, Ondjaki e Freire. Já o segundo, visa problematizar o esgarçamento das fronteiras entre literatura e vida, assim como os diálogos no espaço e no tempo dos escritores analisados com a sociedade e outras literaturas. Por fim, através da escuta das obras, o terceiro bloco analítico procura estes elementos congregados nos textos, objetivando encontrar pontos de estabilidade na instabilidade desses dois universos, o real extratextual e o textual.

Estas ideias serão distribuídas e problematizadas ao longo de seis (6) capítulos: o *Primeiro Capítulo, Escutando e visitando o Atlântico Sul*, proponho o percurso teórico-metodológico norteador da investigação. Para isso, busquei dar relevo ao desenho da pesquisa e debruçar-me sobre os conceitos centrais que a compõem. Este capítulo se configura como o aporte heurístico que sustenta toda a pesquisa.

O *Segundo Capítulo, História das cartografias literárias na Argentina, em Angola e no Brasil: intersecções com a história do contexto social*, inicia uma discussão acerca das trajetórias literárias de Argentina, Brasil e Angola, mais precisamente no seu contexto pós-Segunda Guerra Mundial, bem como ventila novos caminhos possíveis de serem trilhados para tal análise. Lançar o olhar sobre a formação do romance nesses três países é também atentar para a formação da própria nação. Nesse sentido, intento sinalizar o andamento da conjuntura social, política e histórica por meio da literatura, mas não só, uma vez que a obra de arte além de relacioná-la é autônoma também.

No *Terceiro Capítulo, O realismo atolondrado de Cucurto*, tem início a análise das obras. O mote deste capítulo é apresentar, com vagar e cuidado crítico, a trajetória pessoal e literária de Santiago Vega, para que, assim, as idas e vindas entre texto literário e contexto

social fiquem explícitas. Este procedimento faz-se medular para esta tese, uma vez que em consonância com Rama (2001), a forma romanesca, direta ou indiretamente, é portadora do contexto em que foi pensada e engendrada, ficcionalmente, a partir da construção do foco narrativo, dos personagens, do tempo e do espaço, marcas capazes de dar pistas ao público leitor sobre os nexos de causalidade histórica (ainda, ou principalmente, quando esses faltam no plano literário) e sobre as relações sociais estabelecidas na realidade.

No *Quarto Capítulo*, **Freire e suas criaturas da deriva social**, o propósito é esmiuçar o painel de personagens de Marcelino Freire e seu lugar no campo literário brasileiro. A ideia é problematizar o papel do autor como um porta-voz do momento em que elabora o texto, em que este responsabiliza-se por escolher e elaborar um ou mais pontos de vista sobre a história e a sociedade. Todavia, é importante ressaltar, estes autores não estão sós no tempo e espaço e se relacionam com a literatura precedente a de seu tempo também. Desta maneira, aqui se faz importante perceber também o posicionamento dos autores em análise acerca do campo literário de origem.

Assim como nos capítulos dedicados à Cucurto e Freire, no *Quinto Capítulo*, **A “verve narrativa irônico-grotesca” de Ondjaki**, desenvolvo uma abordagem de literatura comparada, com endosso especial às questões estéticas na obra ondjakiana. A ideia é projetar o olhar para o que entendo como “verve narrativa grotesca” de sua tessitura e contrapor esses elementos aos discursos do próprio escritor.

Em **Outras leituras**, o *sexto* e derradeiro capítulo, faço um esforço de mesclar os três blocos analíticos propostos nesta tese. Refaço os caminhos teóricos e metodológicos desenvolvidos ao longo da pesquisa, assim como pormenorizo o desenho e a metodologia da pesquisa e aprofundo a análise das obras ficcionais, por meio da comparação e da desconstrução dos procedimentos alegóricos.

A relação entre ficção e realidade empírica, entre texto e contexto, suas fronteiras e feições, suas inter-relações e processos de constituição, são aspectos importantes que devem ser iluminados na pesquisa. A partir das narrativas, almejo compreender o desvelar de construções alegóricas de um tempo-espaço presente em Cucurto, Ondjaki e Freire, vis-à-vis a modernidade periférica de seus respectivos países, por meio de elementos referentes às transformações e interlocuções estéticas, assim como do contexto social. Com este fim, os conceitos e as teorizações sobre o grotesco, a ironia, o humor, o paródico, o farsesco e o abjeto serão de grande valia para a busca dos esgarçamentos entre literatura e vida nesse *corpus*.

A ideia é pensar esse relato como um mapa etnográfico, trazer à tona, via Deleuze e Guattari (1990), a figura do pesquisador que integra a impressão da viagem, compondo paisagens para, a partir daí, descortinar a geopolítica deste bloco conhecido na historiografia como “Atlântico Sul” e o que as estruturas narrativas, assim como seus autores têm a dizer sobre estas (e outras questões). Afinal, os escritores estão para além de seus lugares, são parte da prosa do mundo também.

1 ESCUTANDO E VISITANDO O ATLÂNTICO SUL⁵

“Pensai o seguinte: a razão, meus senhores, é coisa boa, não há dúvida, mas razão é só razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem, enquanto o ato de querer constitui a manifestação de toda a vida, isto é, de toda a vida humana, com a razão e com todo o coçar-se. E, embora a nossa vida, nessa manifestação, resulte muitas vezes de algo bem ignóbil, é sempre a vida e não apenas a extração de uma raiz quadrada. Eu, por exemplo, quero viver muito naturalmente, para satisfazer toda a minha capacidade vital, e não apenas minha capacidade racional, isto é, algo como a vigésima parte da minha capacidade de viver. Que sabe a razão? Somente aquilo que teve tempo de conhecer (algo, provavelmente, nunca chegará a saber; embora isto não constitua consolo, por que não expressá-lo?), enquanto a natureza humana age em sua totalidade, com tudo o que nela existe de consciente e inconsciente, e, embora minta, continua vivendo.” (Fiódor Dostoiévski)

1.1 Cartografias de viagem: notas sobre o fazer pesquisa no estrangeiro

“Metodologias não garantem o ‘encontro’, o arranjo, a combinação e a interpretação. São apenas um caminho” (Hissa, C. E. V., 2002, p. 161.)⁶. Um caminho possível dentre um labirinto de escolhas. Tendo em vista isto, o presente capítulo tem por objetivo discorrer acerca do arcabouço teórico-metodológico que orientará nossa travessia pelas tramas narrativas das obras de Cucurto, Freire e Ondjaki.

Aprender as interlocuções entre o texto literário e o contexto social é um aspecto fulcral deste trabalho. Afinal, esta é uma senda importante que se abre para o desvelamento de nuances sociais que são obscurecidas pela história e pela sociedade. Pela análise do contexto, o pesquisador se coloca em excelentes condições para compreender as particularidades da forma de organização, e, sobretudo, para evitar interpretar o conteúdo do documento em função de uma perspectiva etnocêntrica. Tal etapa é tão importante, que não se poderia prescindir dela, durante a discussão que se seguirá. Assim, esta pesquisa não pretende esgotar um tema tão abrangente e complexo, mas lançar sobre ele um olhar interdisciplinar ampliado.

Neste sentido, é importante endossar que, eu, socióloga, terei como objeto de estudo obras literárias. O romance e o conto são uma forma de ver o mundo de dentro do mundo, portanto, enxergo o diálogo entre sociologia e literatura como um elemento de apreensão da realidade social bastante pertinente e profícuo. Neste sentido, travarei um

⁵ Este conceito será discutido, com mais vagar no próximo capítulo.

⁶HISSA, C. E. V., (2002), p. 161.

esforço para não incorrer numa leitura, por ventura, culturalista das obras, o que seria inviável e contraditório, uma vez que os próprios autores em análise partem de uma mirada deslocada e em constante trânsito para ficcionalizarem seus lugares de fala. Para além disso, tenho clareza que estou lidando com arte, que oferece múltiplos caminhos de reflexão, e não com textos etnográficos, documentais e sociológicos, que se propõem a pensar sistematicamente o mundo da vida e/ou recortá-lo para retratá-lo.

A sociologia da arte já avançou o suficiente em sua crítica a leituras de obras pautadas em Teorias do Reflexo⁷, como no caso das perspectivas marxistas advindas das elaborações de Lukács, por exemplo. Contudo, diante da impossibilidade de uma neutralidade axiológica, fiz a escolha por uma metodologia que agregue ao texto os vieses em favor da construção da pesquisa. Por isso, o texto dessa pesquisa será elaborado a partir de um relato pessoal, mergulhado nas subjetividades que me tomaram no decorrer do processo.

Por conta disso, fiz a escolha metodológica de cartografar o real extratextual como etapa vital desta pesquisa. Proposta enquanto caminho errante por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1990), a cartografia se oferece como trilha para acessar aquilo que está num entremeio, isto é nem na superfície, nem nas profundezas da realidade social, mas que, por vezes, passa despercebido. A cartografia, assim, oferece ao pesquisador, a possibilidade de dar conta daquilo que não se curva à representação. Diante disto, este método se presta como instrumento interessante para a imersão nas realidades sociais que estão além do mundo *diegético*, viabilizando uma percepção mais acurada das idas e vindas entre texto literário e contexto social. A cartografia possibilita a criação de zonas de estabilidade provisória na instabilidade da vida social. Proponho aqui uma composição entre o campo, o objeto e os seus fluxos intermitentes. O importante aqui é tentar escapar dos efeitos da violência epistêmica que invisibiliza o outro, expropriando-o da sua possibilidade de representação.

Exatamente por isso, nesta tese, tenho a intenção de me colocar como pesquisadora-viajante, compondo o espaço como um flâneur observador, assim como propõe Ilka Boaventura Leite (1996), acerca do relato de viagem como uma construção do tempo fora do tempo. A ideia é traduzir o vivido em terras alheias em uma forma apreensível pelo imaginário pátrio. Pensar o relato como uma mapa etnográfico, possibilita trazer à tona, via Deleuze e Guattari (1996), a figura do pesquisador que integra a impressão do processo,

⁷São teorias derivadas da doutrina platônica da arte como imitação da natureza, em que se acentua a dimensão semântica da obra, relativa à correspondência entre representação e o que se representa.

compondo paisagens e cenas para, a partir daí, desvelar a geopolítica do Atlântico Sul e o que as estruturas narrativas, assim como seus autores têm a dizer sobre estas (e outras questões). A ideia é ser durante todo o processo, da construção do *corpus*, à pesquisa de campo, à escrita e a defesa, uma pesquisadora que concebe a subjetividade à luz de um paradigma ético-estético, que se propõe a observar os efeitos da intersubjetividade de forma a singularizar experiências humanas e não somente generalizá-las, que tenha um compromisso social e político com o que a realidade social demanda do trabalho científico.

No platô “Micropolítica e segmentaridade” (1996), Deleuze e Guatarri afirmam que toda realidade é perpassada por segmentaridades molares e moleculares, cuja diferença não se dá pelas dimensões de tamanho, mas, sobretudo, pelos seus aspectos qualitativos. O molar atua sobredecodificando, segmentando a processualidade do campo social em dada representação. O molecular, por sua vez, possibilita o escape dos códigos, a irrupção do intensivo que desterritorializa, embora contenha cada vez mais segmentações finas que sustentam o molar, principalmente na forma atual de gerência da subjetividade. Desta maneira, as formas atuais de poder se molecularizam, refinam-se em mecanismos de produção de subjetividade, em sua dimensão biopolítica, especialmente em uma sociedade globalizada e mass-midiática, em que a reprodução de modos de existência torna-se uma constante. Esse é um aspecto medular do molecular, isto é, fazer emergir o poder-potência, a resistência afirmativa por meio do acontecimento. Tem-se aqui o plano dos segmentos, que compõe o cotidiano de um pesquisador em processo de investigação-intervenção. Estratos que estancam a circulação da vida e operam cortes e recortes que constituem a maneira como a realidade se apresenta. O instituído se manifesta nas linhas duras das relações, na demanda de regulamentos, nos mecanismos de atuar a reprodução do mesmo e resistir à emergência do novo. De maneira sucinta, os segmentos têm como objetivo estabelecer métodos de hierarquização e de organização. Para Deleuze e Guatarri (1996, p.83), “somos segmentarizados por todos os lados em todas as direções”. No universo da pesquisa a segmentarização se dá da mesma forma.

Neste sentido, esse segmento da tese, para não deixar de incorporar a teoria de Deleuze e Guatarri (1990), procura meditar sobre o potencial de construção do conhecimento em Sociologia da Literatura, em meio a tradições do pensamento que surge no bojo de forças reprodutivas e estanques. A ideia é ir em busca das fissuras do segmento. Fissuras que permitem a formação de linhas de fuga moleculares invisíveis, que podem passar ao molar, para o visível, onde é possível perceber a sua efetivação. Forças instituintes fazem funcionar outros registros de atuar, de pensar, que burlam a racionalidade do pensamento Ocidental, a

busca pela verdade e pela homogeneização. Essas motrizes são convocadas nesse tipo de pesquisa pela desnaturalização constante do objeto que se pretende conhecer, pela implicação do pesquisador, pelas contingências que acompanham as situações e seus efeitos, pelo acontecimento. Para Fernanda Amador e Tânica Fonseca (2006), o acontecimento consiste em reencontrar conexões, apoios, bloqueios, jogos de força, estratégias, encontros, que, em determinado momento formaram uma evidência, uma necessidade. O mote é analisar os acontecimentos a partir dos processos múltiplos que o constituem.

Para Deleuze e Guatarri (1990), decomposição interna e relações de inteligibilidade caminham juntas. É pela vereda da produção de acontecimentos que a pesquisa cartográfica pode ser captada. Trata-se de radicalizar a pista metodológica deixada por Nietzsche de apreender a existência justamente naquilo que ela tem de mais aparente, promovendo um deslocamento das contradições percebidas na realidade para a imanência e a relação com o que vem de fora. A cartografia conjuga formas estabelecidas e forças inventivas. Pesquisa e pesquisadora são, assim, arrancados de qualquer estabilidade pressuposta, seja do conhecimentos instituído, seja da identidade de pesquisadora. Neste movimento em que conhecimento e ação se co-produzem, outras realidades emergem, outras perguntas e outras subjetividades vão se constituindo, afinal, pensar é inventar.

Soma-se a perspectiva cartográfica, elementos conteudísticos de uma etnografia multissituada, uma vez que Deleuze e Guatarri (1990) não sinalizam possíveis procedimentos para a análise de cartografia múltiplas. Isto posto, o pesquisador transnacional é, sobretudo, um ator-chave que se encontra em contato com diferentes informantes que veiculam múltiplas e preciosas informações entre diferentes locais ou grupos. Uma vez que o território se transforma continuamente, ao se instalar sobre diferentes espaços o próprio trabalho de campo também sofre abalos. Para Stefania Capone (2010), esta nova prática etnográfica é multissituada, e, especialmente, translocal, pois a sua unidade de análise é uma rede de lugares, reais ou simbólicos, onde o termo translocal permite realçar as conexões, fluxos e redes dos aspectos fundamentais dos objetos de estudo, em um entrecruzamento constante de dimensões.

Reforço aqui que tenho clareza das implicações dessa necessidade metodológica em assumir a complexidade de um mundo interconectado e que, sobremaneira, se desdobra no processo de construção do objeto de pesquisa. Em consonância com George Marcus (1995), entendo que é basilar redobrar a atenção. Para o autor, é preciso dar conta de três ansiedades metodológicas possíveis em pesquisas multissituadas. Primeiro, uma etnografia assim concebida não pode ter pretensões holísticas, como foi por muito tempo a praxe de narrativas

etnográficas fora do contexto desse novo sistema mundial; segundo, não ter como escapar da alteridade, pois o “lá” e o “aqui” sempre existirão, sobretudo quando o pesquisador lida com sociedades com línguas distintas, como é o caso da pesquisa empreendida por mim; terceiro, a pesquisa multissituada não se trata de uma comparação controlada, como se costumava fazer antigamente ao se caracterizar e comparar áreas culturais diferentes. A abordagem transnacional demanda um olhar complexo, que dê conta da tradução cultural viável para perceber o “aqui” e o “lá”.

Exatamente por isso, travo um esforço para dar relevo a complexidade sociocultural e multi-localizada dos contextos sociais transnacionais discutidos nesta tese, levando em consideração a multiplicidade dos lugares de referência e de agência dos atores sociais. A etnografia multissituada anda de mãos dadas com a proposta cartográfica de Deleuze e Guatarri (1990), uma vez que também implica a reavaliação da relação do pesquisador com a alteridade e com a própria escrita etnográfica. Trata-se de abolir a clivagem entre o “nós” e os “outros”, de maneira a lançar o olhar à contemporaneidade das práticas discursivas que fazem a pesquisa de campo ser o que é. É preciso superar tais oposições e dicotomias, com o intuito de apreender as dinâmicas, fluxos e deslocamentos que caracterizam a atual realidade social.

Recriar no leitor a experiência da alteridade, ao tempo de fazer nele ressoar como possível o absoluto do outro. O caráter relativo das verdades e a existência de universais se constituem assim em pólos de uma aporia que coexistem numa relação agonística. Reconhecer esta aporia nos permitiria, então, lidar com a diferença com a devida consciência da qualidade provisória e precária dos nossos patamares de compreensão (SEGATO, 1992 p.116-118).

É seguindo esta vereda que pretendo apresentar aqui minhas cartografias e notas de observação. Mapas em formato de poliedro, cujo número de faces não se encontra previamente definido e nunca poderá ser legitimamente concluído. A ideia é segmentarizar, na perspectiva de Deleuze e Guatarri, a minha experiência em campo e em conversa com os escritores e os cidadãos de cada um dos países estudados. Trarei à tona momentos do meu processo de envolvimento afetivo com o tema ainda no mestrado, a ida à Argentina e ao Paraguai em 2011, a viagem para Angola em 2012 e, a coincidência de ter ido morar no sertão da infância de Freire, em 2013.

1.1.1 A primeira vez na Argentina, experiência literária e a mudança para o sertão: fagulhas para o projeto de tese

Em 2009 estive na Argentina pela primeira vez. Estava há seis meses de concluir a dissertação de mestrado e fui à Buenos Aires participar do congresso da ALAS (Associação Latino-americana de Sociologia)⁸. Naquele momento, vivia uma crise com a pesquisa de dissertação. Vivia como estudante há seis anos ininterruptos, desde o início da minha graduação em Ciências Sociais, e, havia, pelo menos dois anos que estava envolvida com o tema da dissertação. Minha imaginação sociológica andava em busca de outros problemas para um futuro doutorado. Entretanto, apesar do cansaço, compreendia que ainda havia mais a investigar na temática que estava envolvida e, em conversa com meu orientador, foi aventado à possibilidade expandir e, ao mesmo tempo, aprofundar o universo discutido em minha dissertação de mestrado.

Buenos Aires foi um catalisador importante desses anseios. Sempre estive muito envolvida com o cinema argentino e, de maneira menos intensa, com a literatura contemporânea de Borges, Cortázar, Aira e Copi. Visitando feira de livros e bienais pela cidade, vislumbrei a possibilidade de mergulhar profundamente numa literatura argentina que não se encontrara nos dicionários de teoria literária durante a tese de doutorado. Comprei obras de diversos escritores que estão fora do cânone e regressei ao Brasil com uma vasta bibliografia, um mundo em que eu era completamente neófito. Passei mais de um ano às voltas que estas obras, até que, finalmente, cheguei em Cucurto. Encontrei em seus textos tudo que agrada a minha fruição. Uma estética raivosa, inacabada, temáticas contundentes, o descortinamento de uma cidade que os turistas não vêem e uma mescla na oratura do que Bhabha chamou de cosmopolitismo periférico. Não havia dúvidas de que Cucurto estaria no escopo do projeto de tese. Depois disso, meu engajamento sociológico começou a gritar. Tinha em mãos dois autores estrangeiros e uma dificuldade manifesta em adentrar, via sociologia, nos universos literários brasileiros. Sempre fui uma leitora ávida da literatura brasileira dos anos 1940 para cá, mas somente por entretenimento. Não entedia que bloqueio era esse que me impedia de construir problemas sociológicos com esse escopo da literatura brasileira do presente. Decidi enfrentar a obscuridade desse bloqueio e inserir no escopo do projeto um dos escritores que mais li nos últimos quinze anos, Marcelino Freire. Por razões

⁸ O evento a que me refiro ocorreu em 2009.

diversas, umas mais referendáveis do ponto de vista científico do que outras, construí o *corpus* do meu projeto de tese.

Após entrar no doutorado, criei um roteiro de pesquisa. A proposta seria fazer uso dos quase três anos em que não precisamos cursar créditos no doutorado para realizar uma imersão em campo. Pretendia morar, pelo menos seis meses na Argentina e em Angola. Contudo, assim como articula Deleuze e Guatarri, a pesquisa-vida produz desvios sobre o campo investigado, pois esta não dissocia o objeto investigado do sujeito que investiga. Sujeito da/na investigação. Desvios que podem se dar na alteração da demanda, na emergência do inesperado, nos deslocamentos que podem ser produzidos nas subjetividades que participam do estudo, nos focos de invenção parciais que podem eclodir no processo, a qualquer momento.

Estes desvios aconteceram desde o início do processo. Ainda em 2011, participei de uma série de congressos no Paraná e aproveitei a ida ao sul para conhecer a tríplice fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai, lugar de fala importante para Cucurto. Essa viagem acabou tornando-se uma etapa importante da minha pesquisa de campo. Na época, o meu empenho era para tentar um intercâmbio em alguma instituição de ensino superior de Luanda. Com o apoio dos professores Paulo Marcondes e Remo Mutzenberg, que além de amigos, eram o chefe do departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco e vice-coordenador do Programa de Pós-graduação em Sociologia da mesma instituição, respectivamente, tentei via o diretor do campus de Benguela da Universidade Agostinho Neto (UAN), professor Paulo de Carvalho, o aceite para a realização de um estágio-sanduíche na UAN, que não foi aceito por questões estruturais da respectiva universidade. Depois desta negativa, desisti de realizar pesquisa de campo em Luanda. No entanto, no ano seguinte, fui convidada para dar uma conferência sobre o kuduro – gênero musical de Angola-, junto com o pesquisador Sotero Caio, em Angola. Em 2012, quando a conferência aconteceu, passamos dez dias em Luanda, realizando entrevistas e observações para nossas pesquisas. Esse tempo em terras caluandas, apesar de curto, foi determinante para a minha pesquisa, sobretudo, porque percebi que, em função do custo de vida super inflacionado da cidade, não poderia passar mais do que esse período na cidade com a bolsa de doutorado. Passamos dez dias completamente imersos em campo. Alguns meses depois, mais um desvio se passa. Fui aprovada no concurso para docente de Sociologia da Universidade Federal Rural de Pernambuco, no campus de Serra Talhada, sertão do Pajeú. A mudança afastou-me de Cucurto e Ondjaki, autores que vinha estudando assiduamente desde 2011 e aproximou-me de Freire, que nasceu e passou sua infância numa cidade vizinha, Sertânia. Eu

e Freire nos encontramos em eventos de literatura no sertão, por duas vezes, uma vez que Freire segue muito envolvido com o lugar de sua formação. Tenho tido a chance de apresentá-lo e discutir sua obra com os estudantes que cursam disciplinas comigo, fenômeno de partilha de conhecimento que tem aberto importantes frestas para a pesquisa.

Esses percalços e mudanças de prumo colaboraram para que eu pudesse identificar, durante o processo de pesquisa preliminar para elaboração do projeto e o início das pesquisas de campo e das entrevistas com os escritores, que alguns pontos cruciais clamavam por uma reflexão mais acurada. O projeto inicial, intitulado “A estética cinematográfica na prosa-poética de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire: fluxos de uma modernidade periférica” tinha como objetivo central identificar como as sinergias entre a linguagem cinematográfica e o texto literário nas obras de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire delineiavam um sentido de modernidade periférica para a Argentina, o Brasil e Angola. A partir das leituras e releituras iniciadas em 2011, percebi que a verve narrativa desses escritores é entremeada por um discurso grotesco, muitas vezes paródico. Alguns textos com os quais me deparei problematizam um universo *diegético* que tem uma referência no real extratextual e, ao mesmo tempo, o deformam por meio de exageros supernaturalistas. Diante disto, me vi impelida a dar conta de uma tradição dos estudos literários que se detém aos “realismos latino-americanos” e que encontram algum tipo de correspondência na literatura brasileira e africana em português.

No bojo destas leituras, vi a estética cinematográfica tornando-se uma questão transversal (e secundária) deste estudo. Já envolvida por estas novas questões, na disciplina de métodos qualitativos, cursada no segundo semestre de 2011, apresentei um esboço destas ideias e elaborei um caminho metodológico que desse conta dessas idas e vindas entre texto literário e a sociedade.

1.1.2 Buenos Aires, Ciudad del Este e Misiones: negritude, comércio, migração e música

Visitei a tríplice fronteira (Brasil, Argentina e Paraguai), em 2011, para experienciar as “paisagens sonoras” a que se refere Cucurto em seu romance mais badalado pela crítica, “Cosa de negros” (2003). Cucurto faz uso da música e do barulho da fronteira argentina (a região de Misiones, Puerto Iguazú) com o Paraguai (Ciudad Del Este) para desenrolar o enredo desta obra. Quando cheguei à parada de ônibus de Foz do Iguaçu rumo a Ciudad Del Este, já senti o clima mudar. As três pessoas que estavam junto comigo na parada eram paraguaias. Mas não falavam em castelhano e sim em guarani, língua remanescente indígena falada por parte significativa da população do Paraguai. Dentro do ônibus a experiência se repetia, só de que maneira diferente. Se falava português no ônibus e, eventualmente, aqueles que eu julgava serem brasileiros começavam a conversar em guarani. Fiquei muito impactada com essa tensão fronteiriça. Ao mesmo tempo em que a fronteira demarca o lugar de fala, ela é subvertida por meio de uma desterritorialização muito pungente, que ressignifica o sentido da língua. A comunicação ocorre em três idiomas, para brasileiros, paraguaios e argentinos. Ao chegar em Cidade Del Este a cena clássica sobre a ponte da amizade: homens, mulheres e crianças carregando sacolas imensas, rumo aos seus países de origem. Ciudad del Este gira em torno de comércio e música. Para além dos shoppings, galerias e camelôs, há apenas condomínios fechados. Ciudad del Este é um misto, muito mais grandioso, é preciso frisar, do comércio popular da rua 25 de março, do Sahara e da rua das Calçadas, importantes centros de comércio de rua de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, respectivamente. Lá escuta-se cúmbia em cada loja, onde as pessoas batem-papo em guarani, onde as “tickis”, a quem se refere Cucurto, desfilam pela avenida principal da cidade enquanto correm para uma casa de câmbio para trocar guaranis (a moeda nacional) por dólares. “Tickis” são o tipo social equivalente às “novinhas” recifenses, imortalizadas nas músicas de Mc Sheldon e Boco, Mc Cego e Metal. Menores de idade, festeiras e seguras de seu potencial de sedução. Em Ciudad del Este trabalham levando marmitas para os trabalhadores no horário do almoço ou trocando dinheiro. Em Puerto Iguazú, cidade da região de Misiones, na Argentina, é possível sentir sutilmente o fluxo migratório do Paraguai para a Argentina. Escuta-se muito guarani nas ruas e tenta-se levar a vida com mais qualidade do que na cidade vizinha. De Puerto Iguazú e Ciudad del Este até Buenos Aires, a viagem é longa, mas, apesar disso, há um forte fluxo migratório, sobretudo, por conta da facilidade da

língua. Indígenas argentinos e cidadãos paraguaios se alocam nos bairros periféricos de Buenos Aires, bairros dormitórios como a Constitución, La Boca e El Once.

Durante minhas andanças em Buenos Aires, uma das primeiras imagens que me chamaram atenção foi a pobreza localizada em alguns enclaves, no centro da cidade. Concomitantemente a isso, a medida que os dias iam se passando, percebia também que as classes sociais mais abastadas também havia se pauperizado demasiadamente com as sucessivas crises econômicas do país. Os carros, os celulares, os elevadores, tudo parecia ter parado no tempo. Um forte contraste em relação ao Brasil, por exemplo, em que se paga altas taxas tributárias por bens de consumo e, ainda assim, a população investe muito nesses produtos. Também me chamava atenção quando escutava conselhos de argentinos, para não circular tarde da noite em bairros de imigrantes bolivianos e paraguaios. “Peligroso”, me diziam com preocupação. Fui em alguns desses bairros, inclusive em *villas* (favelas), e encontrei uma organização social e arquitetônica muito próxima dos bairros de periferia em que cresci no Brasil. Ruas sem asfalto e saneamento básico, peladas ao domingo em campinhos enlameados, a movimentação peculiar do tráfico de drogas que, diante da minha experiência no espaço vivido, é comum em qualquer lugar do mundo.

No que tange à estratificação e à organização social, foi interessante notar que, ao contrário do Brasil, na Argentina, em especial na capital e conurbado buenairense, a presença de populações negras é absolutamente diluída na malha cosmopolita da região, repleta de ascendentes e imigrantes dos mais variados grupos étnicos. Todavia, é fundamental ressaltar que o reconhecimento da negritude na argentina pode estar direcionado também a pessoas de outros grupos sociais, como migrantes de zonas rurais, indígenas, mestiços e imigrantes do Chile, Bolívia, Paraguai e Peru: “nessa acepção, os termos negro e cabecita negra têm conotações fenotípicas, socioeconômicas, geográficas e políticas profundas, que levam a discriminação e exclusão sistemática desse extrato da população argentina” (BEM, 2012, p.81).

Outro momento importante da minha passagem por Buenos Aires, foi conhecer as nuances do castelhano falado na cidade. Do ponto de vista da tradução cultural, foi um aprendizado importante para uma cartografia que se elabora em território estrangeiro. Diante disto, o primeiro aspecto importante foi dar-me conta do lugar político da língua em Buenos Aires. Relembro aqui algumas ocasiões muito representativas, e que foram o estopim dessas apreensões. A primeira, estava numa feira de livros em Montevideu e um vendedor de um editorial argentino me perguntou se eu era mexicana, pois segundo ele: “Vos tenés un accento castellano distinto”. Em outro momento, Cucurto me perguntou com que idade eu

havia aprendido “castellano” e eu respondi que comecei a estudar “español” aos dezesseis anos. Depois desta experiência se repetir por algumas vezes, percebi o lugar político da língua em Buenos Aires. Lá, salientando a tradução cultural a que se refere Marcus (1995), o espanhol é a língua do colonizador. Este elemento linguístico assume um papel relevante na conformação identitária da cidade, inclusive, sendo incorporado às práticas discursivas cotidianas. Durante a minha passagem pela cidade, tive a oportunidade de me aproximar também do *lunfardo*.

O *Lunfardo* é a gíria portenha do castelhano. A gíria local ou calão, como se usa em Angola, se desenvolveu na cidade e seus arredores ao final do século XIX, com a chegada de milhões de imigrantes europeus, especialmente italianos e espanhóis. Posteriormente se estendeu a Montevideu e várias províncias argentinas até penetrar nos países limítrofes. Algumas palavras eram aportadas pelos imigrantes e outras que circulavam na cidade provinham dos gaúchos e criollos, assim, na conjunção das diferentes correntes, nasceu o *Lunfardo*. A sua versão mais fechada provinha como língua de sobrevivência das prisões. Depois se estendeu às classes baixas e médias baixas, incorporando-se ao cotidiano. Todavia, somente através do Tango o *lunfardo* passou a incorporar-se ao castelhano de Buenos Aires.

Desde o ano 2000 existe o dia do *Lunfardo*: cinco de Setembro. Hoje em dia, a gíria está presente nos países vizinhos como Chile, Paraguai e Bolívia, alcançando Peru. Atualmente, um canal de difusão é o Rock Argentino e a cumbia villera, estilos que utilizam muitas gírias. Neles a dura vida da rua, do cotidiano e da urgência voltou a vida nas letras. A imigração limítrofe foi apropriando-se também de algumas palavras estendendo suas fronteiras.

Tendo em vista isto, ter de lidar com o fluxo nessas fronteiras geográficas e nas fronteiras culturas da obra de Cucurto me fez iniciar uma problematização, mesmo que transversal, sobre a imigração fronteiriça. Para José Lindomar Albuquerque (2008), a imigração fronteiriça apresenta singularidades em relação às imigrações internacionais de longa distância e às migrações em contextos nacionais, uma vez que os imigrantes fronteiriços, com exceção das ocasiões de guerra ou outros conflitos diplomáticos entre a nação de origem e de destino, continuam mantendo muitos contatos com seu país e permanecem se comunicando em seu idioma nativo. Além disso, os sinais dos canais de televisão e das ondas dos rádios dos países limítrofes alcançam essas zonas de fronteiras e ampliam os raios das “imaginações nacionais”. As ondas de imigração são uma chave importante para adentrar nas dinâmicas sociais da Argentina, pois solapam o estereótipo de “o

país mais europeu da América Latina”, em que a capital é comparada a Paris ou Madrid. A Argentina não é conhecida, pelo menos aos olhos de uma pessoa que não tenha interesse por suas questões internas, por seus povos indígenas e negros. As especulações perpassam o imaginário de que eles tenham existido em um passado longínquo, quando a Argentina ainda não era Argentina, mas apenas uma terra a ser conquistada pelos espanhóis. Ou que talvez o fenótipo facilmente reconhecível em um bairro pobre, porém turístico de Buenos Aires, La boca, seja de indígenas bolivianos, peruanos e paraguaios que, em busca de melhores condições de vida foram expandindo suas comunidades de imigrantes nas chamadas *villas* (favelas) ou em bairros da grande Buenos Aires. Todavia, um pulo nas províncias de Misiones, na fronteira com o Paraguai, ou Jujuy sinalizam onde os indígenas estão. Uma caminhada tarde da noite em Buenos Aires também. As ruas da capital, nas madrugadas frias do inverno ou no calor úmido e sufocante do verão, são tomadas por catadores de papelão, que vasculham avidamente as lixeiras da cidade. Este fenômeno tangencia questões político-econômicas muito obscuras no país. Segundo Cecilia Palmeiro (2008), em sua discussão sobre a literatura argentina contemporânea:

La crisis política, económica e institucional de 2001 en la Argentina reformuló una vez más la imagen ideológica de la nación y cuestionó los conceptos heredados de ciudadanía y representación, así como alteró los modos neoliberales de producción de subjetividad. La crisis y la movilización social produjeron una configuración política única en la historia argentina. Por primera vez se produjo una efímera alianza de clases que dio lugar a nuevas formas de protesta tales como los “cacerolazos” propios de las clases medias urbanas articulados con un auge de los piquetes –forma de protesta de trabajadores desempleados rurales iniciada en los tardíos noventa- y la emergencia de nuevas formas de participación como las Asambleas Barriales – espacios donde los vecinos de cada barrio debatían reformas políticas alternativas al modelo caduco. Los debates de los noventa sobre el rol del intelectual encontraron, con el principio del milenio, una respuesta urgente: los intelectuales fueron compelidos a volver a la política. Esta urgencia de participación encontró diversas formas acordes con distintas concepciones de lo que es un intelectual y de su poder simbólico: la articulación de intensos debates en los medios masivos de comunicación, la organización de grupos de militancia o la participación en protestas y manifestaciones solidarias con distintos sectores sociales. [...] La crisis económica arrojó a miles de personas del mercado de trabajo hacia las calles en busca de supervivencia. Muchos de ellos encontraron una nueva actividad que consiste en juntar los papeles y cartones de la basura de la ciudad y venderlos para su posterior reciclaje. Se llaman cartoneros (catadores de papelão), y todas las noches circulan por las ciudades revolviendo la basura particular de cada casa para obtener el preciado papel. Los cartoneros son uno de los nuevos sujetos sociales emergentes de la gran crisis. Alrededor de ellos se producen intensos debates políticos –las empresas privadas encargadas de la basura y el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, se disputan los negocios que esta nueva circulación provee y cuyas agendas siempre perjudican a los cartoneros. (PALMEIRO, 2008, p.05)

Segundo o Censo de 2010⁹, na Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) residem 80.325 paraguaios (14,56% do total de residentes em todo o território argentino), além disso, os 24 partidos da Gran Buenos Aires (GBA) concentram a 334.866 paraguaios (60,81% respectivamente). Notadamente, o intercambio cultural entre os dois países é muito intenso, indo além do chipa e do mate tereré.

Conhecer as províncias e caminhar por Buenos Aires, ora com cuidado e acuro, ora como o passo apressado de quem precisa buscar a roupa na lavanderia ou comer algo rápido porque tem hora marcada me ajudaram a compreender, mesmo que na superfície a que se referem Deleuze e Guatarri (1990), facetas pouco conhecidas da Argentina. Soma-se a isso as longas conversas que tenho travado com Cucurto desde o ano passado. Estes encontros, ora virtuais, ora presenciais, têm construído desvios interessantes no processo de pesquisa, levando ao limite a perspectiva cartográfica enquanto método errante, que aceita estas quebras de percurso como parte da construção de textos. Todavia, considero ser relevante discutir os excertos desse diário de campo, dessa experiência de distanciamento e proximidade no capítulo analítico das obras de Cucurto.

1.1.3 Luanda: progresso e música

Desde a minha dissertação de mestrado que travo algumas importantes interlocuções com intelectuais e artistas luandenses, no intuito não só de compreender o lugar de fala dos textos literários analisados, mas também, de despir-me da “autoridade” que o fazer científico promulga e dar voz a mais indivíduos. O escritor Pepetela, o sociólogo Paulo de Carvalho e o rapper (e filósofo) MC Kappa foram vozes constantes nesse trabalho. A escolha pelos intelectuais, deu-se, especialmente, pela facilidade de acesso. Como não tive a oportunidade de ir a Luanda neste período, entrevistar pessoas que não fazem parte deste círculo seria uma tarefa, no mínimo, hercúlea. Acredito que colher depoimentos e fazer entrevistas que extrapolem “a conversa com o escritor” seja um caminho muito profícuo para a elaboração dessas cartografias sociais e, também, para a compreensão das minhas questões de pesquisa e de outras que hão de surgir.

⁹Disponível em http://www.buenosaires.gob.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/censo_datdef.php?menu_id=34184

Em 2012, tive a oportunidade de passar alguns dias em Luanda, capital de Angola, conhecendo um pouco de seu dia-a-dia. Luanda, desde o primeiro momento, encanta pela beleza. Debruçada sobre o mar, com a cidade circundando a baía de Luanda, há ainda o privilégio de ter duas ilhas muito próximas, a ilha do Mussulo e a ilha de Luanda. Para chegar até este cartão-postal, é preciso cruzar a avenida marginal, repleta de coqueiro e prédios grandiosos.

A cidade “Baixa”, que é parte que fica mais próxima ao mar, é o centro histórico da capital. Circundada por edifícios coloniais, ruas antigas e estreitas, algumas ainda conhecidas pelas denominações d’antanho, assim como no Recife: rua da Alfândega, rua Direita, rua do Mercadores. Nas proximidades, há fortificações, como a fortaleza de São Miguel. É importante endossar que essas marcas da colonização, diferentemente do que aconteceu no Recife, é impossível passear por Luanda e não traçar comparações mentais com a cidade onde nasci, são o emblema de uma história alheia ao seu povo.

Para além do período colonial, Luanda também ostenta as marcas de sua história recente, que teve o cidadão angolano negro como agente. O palácio do Congresso e as praças públicas, como Largo 1º de Maio e do Kinaxixi, adornados com estátuas do presidente Agostinho Neto e da Rainha Nzinga, respectivamente, contam, por meio da arquitetura, a história da independência do país.

Mas em Luanda há outras realidades. Angola tem um crescimento econômico médio de 13% ao ano, desde o fim da guerra civil, em 2002. Autosuficiente em petróleo e grande exportadora de diamantes, é possível perceber em Luanda, já num primeiro momento, as marcas desse progresso. A desigualdade social é abissal. O recortes sócioeconômicos que separam as classes médias das classes sociais menos abastadas são impressionantes, mesmo para quem advém de um país alicerçado em desigualdades sociais profundas. As classes médias angolanas têm carros importados, motoristas, ar-condicionado em todos os cômodos da casa, tevê à cabo e viajam constantemente para o exterior. Em um país em que uma refeição simples pode custar algo em torno de sessenta reais, são luxos que só um alto salário pode pagar. Esse contraste imediatamente me fez travar analogias com a cidade do Recife. Para além da arquitetura lusitana muito semelhante, o modo como os processos de urbanização e ocupação da cidade se deram, primeiro por descaso governamental e depois pelos avanços capitalistas, são muito semelhantes. Luanda é uma cidade de mascates. O comércio ganha forma no que os luandenses chamam de mercados, que são conformados numa dinâmica bem diferente do que se entende por mercado do lado de cá do Atlântico. Os mercados de Luanda são ocupações de determinados pontos da cidade, de maneira

completamente aleatória, em que as pessoas vendem produtos diversos. Herança da guerra e do colonialismo. Vende-se de tudo: maquiagem, roupas, material escolar, fraldas, leite, lanches, carnes, discos, bolsas, sapatos usados e etc. O transporte público é, grosso modo, alternativo, realizado por os candongueiros (que desbravam o trânsito congestionado de Luanda). Enquanto realizava entrevistas pela cidade, tive a oportunidade conhecer os bairros mais tradicionais, onde os portugueses vivem, como o Alvalade e o Makulusu, os bairros construídos no boom do desenvolvimento econômico, como o emblemático Talatona e Benfica. Cada vez mais, à margem de Luanda Velha, da cidade baixa, emergem bairros onde os ricos vivem ou constroem casa de veraneio. Luanda Sul é o enclave dos ricos e novos ricos de Angola. Pessoas despreocupadas com os preços excessivos cobrados pela especulação financeira no país, fruto da entrada desenfreada de dólares durante o processo de reconstrução de Angola após as guerras de libertação e a guerra civil. O Brasil, diga-se de passagem, teve um papel central nessa dinâmica. Empresas de engenharia nacionais construíram esses bairros nobres e as largas avenidas que lhes dão acesso, como a Samba e a 21 de janeiro.

Durante a minha estadia em Luanda, fiquei hospedada num bairro popular, o Combatentes, muito próximo ao São Paulo. Todas as manhãs acordava cedo para acompanhar o ritmo da cidade. O mercado erigia-se com o vai-vém das zungueiras e dos cambistas, que trocam o dinheiro do comércio nas esquinas. As ruas eram tomadas por crianças, vestindo a bata branca dos liceus. Em pouco tempo já conseguia pegar o candogueiro sozinha e cruzar a cidade, experiência semelhante a que vivi no Brasil, no início dos anos 2000, quando kombis e vans faziam o transporte entre uma cidade e outra da região metropolitana ser mais rápido, confortável e, especialmente, barato. Durante a realização de entrevistas, fomos a dois musseques¹⁰ rivais na cidade, o Rangel e o Sambizanga, sambila para os íntimos. Foi interessante perceber como até a arquitetura das comunidades que se erguiam à margem da cidade era semelhante a arquitetura das favelas no Recife. Como não existem voos direto do Recife para Luanda, embarquei para lá do Rio de Janeiro (Brasil) e, nesse ínterim, fiquei hospedada na casa de uma amiga no bairro do Bonsucesso, na zona norte da cidade, de frente ao Complexo do Alemão (um famoso conjunto de favelas da região). Durante esses dias fui convidada para almoçar na casa de um amigo, na Penha, e, para chegar lá, cruzamos nos bondes que entrecortam as favelas todo o complexo. Depois, precisamos fazer uma longa caminhada pela Vila Cruzeiro. Dessa experiência, o que mais me chamou atenção foi a peculiaridade das casas nos morros cariocas. São sempre altas, com dois ou três andares. No

¹⁰ Favelas

Recife, assim como em Luanda, as casas se apertam em becos muito estreitos e, quase sempre, têm o pé direito muito baixo. Em cada casa que visitamos no Rangel e no Sambila fomos sempre muito bem recebidos. A hospitalidade luandense é algo que foge do meu potencial descritivo. Conheci pessoas muito generosas e afetuosas em Luanda, uma vivência que só retomei quando vim morar no sertão. Outro aspecto interessante que veio à tona, foi a sagacidade das crianças. Todas muito dadas e falantes. Esse frescor da infância reverbera nos adultos. Interessante notar o quão politizadas eram as pessoas com as quais nos deparamos. Todos os entrevistados se colocavam como parte fundamental da construção da nação.

Em Luanda, mesmo em pouco tempo, tive a oportunidade de submergir no caos dos mercados de rua, na alegria distópica dos musseques, no glamour das grandes avenidas engarrafadas por carros que custam milhares de dólares, vivi o entra e sai de pessoas nos candogueiros e a efervescência política que gera angústia em uns e conformismo em outros, numa cidade em que a cerveja local custa mais barato do que água mineral. Tudo isso embalado ao som do Kuduro, que sai das caixas de som das casas, dos carros e, sobretudo, dos candongueiros.

1.1 .4 Veredas do grande sertão e o litoral de concreto

Desde os primeiros esboços do roteiro desta pesquisa, "Veredas do grande sertão e o litoral de concreto" estava designado para ser o título desta seção. Mas, como os desvios são partes orgânicas e constitutivas desse trabalho, em junho de 2013 fui solapada por uma mudança importante. Eu havia sido aprovada em concurso para lecionar na Universidade Federal Rural de Pernambuco, no campus de Serra Talhada, sertão do Pajeú. Por atalhos, picadas e descaminhos muito bem-vindos à investigação, o sertão do Pajeú faz fronteira com o sertão do Moxotó e a cidade limite entre essas duas regiões é Sertânia, lugar de nascimento de Marcelino Freire. Dada a amplitude do meu projeto de pesquisa, não havia cogitado a possibilidade de conhecer Sertânia. A ideia seria fazer uma cartografia sobre o Recife e problematizar a partir daí, no campo da Sociologia, as marcas de um imaginário recifense na obra de Freire. Contudo, a minha estadia pelo sertão, onde escrevo este texto no silêncio do dia que amanhece, possibilitou algumas experiências sensoriais muito fortes, que me fazem, neste momento, compreender outras marcas na literatura de Freire, que, digam-se de passagem, parecem ser mais profundas e arraigadas na verve narrativa de Freire do que a sua

tão propalada passagem pelo Recife. Poucas são as pesquisas sobre a obra de Freire que têm como escopo a trajetória sertaneja do autor. A dificuldade de acesso ao sertão e as assimetrias regionais entre a capital e o interior fazem com que muitos estudiosos se atenham, não raro, em sua história que se passa no Recife. A mudança para o sertão foi um desvio não esperado, mas que me possibilitou construir um novo para a obra de Freire. Por que, ao invés de insistir nos mesmos percursos metodológicos de outros pesquisadores, não inverter a ordem de relevância dos fatores? Por que não tratar do sertão, a outra face do Recife nesta pesquisa? O que a minha experiência no semi-árido pode trazer de pertinente ao que proponho na tese? Neste sentido, faço aqui uma escolha metodológica arriscada: deixo o Recife em *Rasif*. Problematizarei a cidade a partir do clamor dos textos literários, nos capítulos que seguem.

Empenho-me aqui em escutar o sertão, em tentar compreendê-lo, mesmo que provisoriamente, por meio de uma cartografia fortemente subjetiva, pois envolve não só a minha existência, mas o meu cotidiano, meus afetos e dissabores. O sertão é esse lugar de fala tão negligenciado na prosa de Freire. Obscurecido na historiografia, na literatura, na sociologia, nos meios de comunicação de massa e, especialmente, no litoral.

Para tanto, faz-se fundamental mapear. O sertão Central, o sertão do Pajeú e o sertão do Moxotó tem algumas características muito peculiares, que os tornam plenos de tensões latentes e manifestas. Diferente do sertão do São Francisco e do sertão de Itaparica, onde há água em abundância, nas regiões supracitadas a água é rarefeita. A escassez dessa água, que é um sinônimo tão banalizado de vida, dá sentido as existências na região. A chuva que vi cair nos primeiros meses de 2014, ininterrupta e poderosa, seguidas de raios que rasgam o céu como faca peixeira e trovões que despertam medos atávicos, é motivo de celebração. Ao contrário da minha experiência litorânea, onde chuva é destruição, caos e atraso de vida, aqui as aulas são interrompidas quando o cheiro de terra molhada começa a subir, os pingos caem fazendo barulho e os trovões ecoam. As aulas não são paralisadas porque tudo pode cair água abaixo, como no Recife, pelo contrário, pausam para que todos possam apreciar as águas que o céu derrama. A chuva é aplaudida, literalmente. Durante a estiagem, que nos últimos tempos durou dois anos, fez desaparecer carnes, couro e queijos nos mercados. A feira mingua às segundas-feiras. O Banco do Nordeste tem filas de arrodar o quarteirão, agricultores e agricultoras em busca de empréstimos para alimentar os animais, comprar pagar caminhões pipa e fazer a feira de casa. Esse ano por aqui me fez entender a poesia do sertão. As dores e os lamentos das loas. A estética sertaneja tão reiterada em grupos pop que escutei na minha adolescência e que tiveram algum reconhecimento no bojo do movimento manguebeat no litoral.

O que me parecia um recurso estético hoje se apresenta como oratura incorporada. É impossível viver no sertão e não sentir e deixar vir à tona as tensões do cotidiano. As elaborações da CEPAL e do ISEB começam a afastar-se de um sentido sincrônico, localizado num momento histórico. Celso Furtado, Sudene e a indústria da seca tornam-se recorrentes em sala de aula e nas conversas de mesa de bar com os colegas sociólogos e filósofos. Os sobrenomes que coronelizam a política nas cidades circunvizinhas estão na ponta da língua. É fácil ser esquecido no sertão. Migrar de uma capital para o sertão é impactante. É praticar a alteridade no seu limite. Mas partir do sertão rumo a uma capital é outra experiência. Avassaladora ao seu modo.

Outro elemento que paulatinamente foi chamando minha atenção no sertão e que, hoje, quando tento cartografar essa experiência vai ganhando forma, diz respeito à homofobia, ao machismo e ao racismo. Por conta de demandas acadêmicas, estou cada dia mais envolvida com estas temáticas. As emergências advindas destas questões, por exemplo, vêm, sobretudo, de uma disciplina que leciono há dois semestres: educação das relações étnico-raciais. Em meu esforço em fomentar um espaço dialógico em sala de aula, tento entremear o norte da disciplina com questões transversais que fazem parte do cotidiano dos discentes. A homofobia e o machismo são recorrentes nessa dinâmica. Segundo relatos dos discentes, as relações afetivo-sexuais pautam-se, para o público, sob um viés mais conservador e tradicionalista. Heteronormatividade e assimetria nas relações gêneros são o padrão estabelecido. Para alguns discentes, o ódio a homossexuais por certa parcela da população pode descambar para o assassinato. “Aqui é terra de ‘cabra macho’”, escutam, muitas vezes, os rapazes. A travestilidade, por exemplo, segue às escuras. Concomitantemente, o racismo se esconde sob a égide da democracia racial. É raro encontrar um sujeito negro que auto-afirme a sua negritude, muito embora, a região tenha incontáveis comunidades quilombolas. Salgueiro, Mirandiba, Custódia, Serra Talhada, Afogados da Ingazeira, Carnaíba, Triunfo, São José do Egito, Flores, Floresta, Carnaubeira da Penha e Manaíra, na Paraíba, são cidades que possuem, ao menos, uma comunidade quilombola registrada. Por onde andam esses indivíduos? Por que as cidades não os enxergam?

Os grupos indígenas da região também passam despercebido. Tacaratu, Floresta, Ibimirim, Inajá, Tupanatinga, Cabrobó, Carnaubeira da Penha e Petrolândia, são algumas das cidades sertanejas em que há territórios indígenas. Hoje, após mais de um ano no sertão, consigo perceber que esta experiência deixou marcas em Freire também. E ganha forma em suas obras, numa miscelânea entre o potencial tão distinto do sertão e da capital. Freire primeiro foi ao Recife, para Água Fria, bairro periférico da zona norte. Anos depois, já adulto,

aportou em São Paulo, onde vive há mais de vinte anos. Freire tem todas estas questões entaladas na garganta. Indígenas, negros e negras, religiosidade afro-brasileira, homofobia, homoafetividade, patriarcalismo, êxodo, assimetrias regionais, só para citar algumas, são questões recorrentes em suas obras. O próprio esboçou, durante a Balada Literária em São Paulo (2013), durante uma fala de Cucurto, sobre a importância do lugar de fala para um autor.

A partir dessas elucubrações iniciais, fazer uso de alguns recursos técnicos como a cartografia em si, etnografia multissituada, entrevistas com os escritores e interlocutores, e, por meio dos textos literários (documentos), criar novos textos que ultrapassem as fronteiras mentais, geográficas, de linguagem, culturais e etc. Textos que desloquem do centro em direção as margens para criticar e descentralizar o centro; que renunciem a mundos fechados, limitados, por aqueles mais abertos e menos convenientemente cercados; que transgridam os limites da ciência social cujo tema é a vida humana, e não os sujeitos em si.

1.2 Nos fluxos do real extratextual: modernidades periféricas e pós-colonialismos

Diante do que fora discutido nesta breve introdução, considero fundamental trazer à tona o aporte heurístico dos estudos pós-coloniais¹¹, que aliado aos estudos culturais e subalternos exigem um currículo intercultural que não separe questões de conhecimento, cultura e estética de questões de poder, política e interpretação. Dada à complexidade do problema, faz-se fundamental a preocupação com aspectos centrais da intertextualidade e da interdisciplinaridade.

Para Sérgio Costa (2006), os estudos pós-coloniais são uma variedade de contribuições com orientações distintas, mas que apresentam como característica comum o esforço de esboçar, pelo método da desconstrução dos essencialismos, uma referência epistemológica crítica às concepções dominantes de modernidade. Iniciada por aqueles autores qualificados como intelectuais da diáspora negra ou migratória — fundamentalmente imigrantes oriundos de ex-colônias que vivem na Europa Ocidental e na América do Norte —,

¹¹ O objetivo aqui não é traçar uma genealogia dos estudos pós-coloniais e dos estudos culturais, mas discutir a importância de sua contribuição para as ciências sociais, como um todo, e para a sociologia, em particular. A ideia é fazer uso das reflexões de Costa (2006) para sublinhar alguns problemas levantados pelos estudos pós-coloniais (e culturais) para o campo da sociologia, não como elemento desestabilizador, mas, necessariamente, como um caminho possível para a meditação acerca de realidades sociais pós-coloniais e/ou pós-independentistas (Scribano, 2011).

a perspectiva pós-colonial teve, primeiro na crítica literária, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos, a partir dos anos 1980, suas áreas pioneiras de difusão. A partir daqui, cabe menção aos estudos culturais, sobretudo em sua versão britânica, desenvolvida principalmente no *Birmingham University's Centre for Contemporary Studies*. Talvez seja razoável dizer que a distinção entre estudos culturais, na versão britânica, e estudos pós-coloniais seja apenas cronológica. Afinal, desde que Stuart Hall, figura central dos estudos culturais britânicos, desloca sua atenção, a partir de meados dos anos 1980, das questões ligadas à classe e do marxismo para temas como racismo, etnicidades, gênero e identidades culturais, verifica-se uma profunda convergência entre estudos pós-coloniais e estudos culturais.

Por conta disso, considero absolutamente relevante este manancial para o desenvolvimento desta pesquisa, dada a complexidade do lugar de fala dos escritores em análise. O Atlântico Sul é o espaço-tempo onde desenrolam-se uma série de processos sociais ligados ao passado colonial e as demandas do presente globalizado. Por conta disso, considero importante problematizar essas questões nas obras literárias a partir de um aporte epistemológico que, desde a sua gênese, procura descentrar esses debates. Neste contexto, é pertinente aludir a um tipo específico de teorização pós-colonial ou “descolonial” que ganha força em relação à América Latina. Intelectuais como Quijano e Dussel têm exercido forte influência sobre o projeto e se associaram a ele, contudo, José Maurício Domingues (2011) sinaliza que as perspectivas de Quijano e Dussel no tocante à modernidade são distintas. Notadamente, Mignolo (2008) é a sua expressão hoje.

Em contraste com disciplinas mais tradicionais como a Teoria Literária e com uma vertente específica da sociologia, a saber, as Teorias da Modernização, os estudos culturais, pós-coloniais e a perspectiva descolonial fornecem um ponto de vista muito mais abrangente, pois condensam um instrumental e uma perspectiva epistemológica capaz desdobrar-se em uma série de reflexões a respeito das condições mínimas para uma crítica do saber contemporâneo, abrindo veredas no campo acadêmico para novos olhares, viabilizando a escuta de uma polifonia de vozes.

Neste bojo, assim como nos estudos pós-coloniais de língua inglesa, os estudos culturais latino-americanos e a perspectiva descolonial também lançam sua visada para uma teoria da representação que leve em conta a subalternidade. Gayatri Spivak (2012) constrói o seu argumento em torno das implicações do sujeito do denominado Terceiro Mundo na conjuntura do discurso Ocidental. O subalterno é aquele que pertence às camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, bem como da possibilidade de se tornarem membros plenos no

estrato social dominante. Dessa forma, a autora propõe uma elaboração em torno do potencial de auto-representação do subalterno, teorizando sobre quais são as possibilidades deste sujeito de se subjetivar autonomamente.

O lugar do subalterno na configuração da cultura contemporânea e na crítica, análise e teoria dessa cultura, portanto, é outro em relação às disciplinas mais tradicionais. É um ponto de observação privilegiado no sentido da multiplicidade desse espaço-tempo. Mesmo que tantas outras teorias estéticas e epistemologias já houvessem problematizado conceitos como representação, identidade, outridade, hibridismo, colonização, Ocidente, Oriente e etc, com o pós-colonialismo esses conceitos são colocados num marco de referências que, ao invés de inverter hierarquias, vai questioná-los e meditar sobre as condições de possibilidade e continuidade da sua construção.

Para Costa (2006), o tempo-espaço periférico carrega consigo um sentido político-normativo, que corresponde a uma dimensão esquecida da modernidade, a escravidão de povos originários, uma filha bastarda que a história moderna, bem como as teorias da modernização nas Ciências Sociais invisibilizaram. Lançar luz para estas questões implica mais do que estender e aprofundar os direitos e possibilidades de participação dos indivíduos que carregam na sua trajetória as marcas dessa violência no marco da política contemporânea e no âmbito da esfera pública burguesa. Trata-se de colocar em pauta o próprio processo de construção da política moderna enquanto espaço privilegiado de representação de interesses e visões das elites e de uma classe média branca. Cucurto, Ondjaki e Freire trazem em suas obras o cotidiano desses sujeitos subalternos, invisibilizados pela violência epistêmica e por uma história contada pelo colonizador e reproduzida pelas categorias sociais mais privilegiadas do capitalismo vigente. São personagens de ficção que dão voz aos subalternos de Buenos Aires, de Luanda e do Recife. Esse é o contexto em que os autores em análise lançam seus leitores e, por conta disso, busco uma mediação teórico-metodológica que ventile que, a despeito das diferenças políticas, geográficas e culturais entre países latino-americanos e africanos, ainda assim seja possível percebê-los a partir desse prisma comum (ACHUGAR, 2009).

Proponho um estudo de trabalhos produzidos no meio de debates furiosos na literatura, que incluem: a validade das categorias de gênero e de hibridização do mesmo, a influência das novas mídias, o papel do autor como produtor na era digital, os impactos de novos materiais e meios técnicos na produção literária, o diálogo entre diferentes composições artísticas trabalhando cada vez mais múltiplas dificuldades na organização da produção nas últimas décadas em panoramas ou de movimento uniforme.

Vale endossar aqui também, que, por muitos dos motivos acima, a Sociologia da Literatura pouco tem se debruçado sobre a Literatura do Presente, o que repercute em poucos estudos sobre escritores alternativos e literaturas que surgem em países fora do cânone. Este, diga-se de passagem, é um dos poucos estudos (tanto em Literatura, Tradução e Sociologia) sobre a obra de Washington Cucurto e uma das pesquisas pioneiras sobre literaturas africanas no campo da Sociologia da Literatura.

Neste sentido, uma das principais contribuições desta investigação visa, também, trazer à tona uma proposta vinda da margem, que elege o *deslocamento*¹² como estratégia discursiva e ideológica para tentar lidar com as mudanças da literatura no mundo contemporâneo, equacionando a literatura do futuro e o futuro da literatura em meio aos processos sociais tão característicos deste século XXI. Nesta senda, Ricardo Piglia (2001) lança como ideia central o que chama de *desplazamiento*, que significa deixar-se “sair do centro, deixar a linguagem falar também das bordas, do que se ouve, do que chega de outro”. Esta proposta traz à tona a ideia de tensão entre a discursividade e questões sociais, tensão que possibilita, segundo Hall (2003), a *différance*, o jogo da diferença e da hibridização entre discursos e circunstâncias. Talvez seja esse o ponto principal que aproxima e diferencia os escritores a serem analisados, caracterizando-se como um elemento singular, uma vez que permitiria ao sociólogo observar, junto com a forma da narrativa, os vários níveis de correlação entre o texto literário e o contexto social.

Uma segunda contribuição deste estudo surge a partir do meu esforço em construir o *corpus* da pesquisa de dissertação de mestrado, em que me vi impelida a desvelar um denso emaranhado de história e cultura muito particulares, em que se exige, assim como sinaliza Elísio Macamo (2002), maior sensibilidade no uso dos conceitos e aportes teóricos. Neste sentido, veio-me a necessidade de escolher uma abordagem teórico-metodológica de relevância mais que apenas estética, ressaltando a atual abertura da sociologia da literatura e dos estudos literários. O mote é lançar luz sobre uma ciência social empírica interdisciplinar, com o alargamento de quadros teóricos que deixem margem a empréstimos de outras áreas do saber. A ideia é escapar de construções epistemológicas substancialmente eurocêntricas e nordocêntricas, que têm como desdobramento a neutralização e invisibilização do Outro, seja ele subalterno ou colonizado. Tais indivíduos são expropriados de quaisquer possibilidades de representação via o silenciamento. Seguindo tal percurso, interessa-me mobilizar um discurso analítico que combinasse diferentes enfoques, entrelaçando uma Sociologia da Literatura com

¹² Grifo meu

os Estudos Culturais e os Estudos Pós-coloniais. Para tanto, darei relevo aos pensadores de vários países de África (com endosso especial aos advindos de países da comunidade de língua portuguesa), brasileiros e de vários países da América Latina.

No entanto, em consonância com Valentin-Yves Mudimbe (1988), advogo que a tradição das Ciências Sociais não pode ser desprezada. Assumir uma postura de investigação pautada no pensamento descolonial não anula, de maneira alguma, todo o arcabouço teórico construído por meio de teorias gerais em outros centros. É preciso estar pronto a manejar as ambivalências e linhas tênues da construção do conhecimento a partir de um lugar de fala descolonial e do pensamento científico hegemônico. A proposição intercultural e descolonial visa travar um diálogo entre a cosmologia não ocidental e Ocidental. A partir daí, creio ser importante trazer ao debate Alberto Moreiras (2001), e sua elaboração em torno de uma “epistemologia tênue”. Para o autor, é preciso considerar a instabilidade de generalidades e refletir a partir do descentramento, que, diga-se de passagem, não significa um retorno a uma crítica essencialista a partir da construção de uma nova dicotomia “centrada” na periferia.

Por fim, os caminhos em que enveredo nesta pesquisa me levam a problematizar um dos conceitos que surgem no título, a saber, a ideia de modernidade periférica. Enquanto relato de salvação, a modernidade surge como a outra face da colonialidade e, por conta disso, chegou até mim de maneira retumbante. Contudo, no decorrer da pesquisa teórica, vi-me em um grande dilema: hierarquizar os conceitos de modernidade emergentes nos Estudos Pós-coloniais, Culturais e Subalternos e eleger um que dê conta de uma realidade social complexa e ambivalente ou aceitar a limitação desses conceitos em dar conta das minúcias de contextos tão singulares? Não foi uma aceitação fácil, no entanto, reflito que manejar outros conceitos insurgentes possa ser mais interessante para esta pesquisa do que me deter a busca por um sentido de modernidade.

Há uma gama de autores que compreendem a modernidade como um fenômeno indomável e contingente. Para Hugo Achugar (2009), por exemplo, a modernidade lança as realidades sociais periféricas para longe, no tempo e no espaço, das realidades sociais europeias e estadunidenses. A multitemporalidade sobre a qual se desenvolveu grande parte das modernidades locais nos impede de pensar o contexto sul-sul como um grande conjunto, no entanto, isso não nos impede de vislumbrar a heterogênea realidade histórico-cultural de países que partilham de uma matriz (neste caso, a colonização europeia) por um prisma único, que sinalize uma transversalidade horizontal que permita estabelecer alguns traços comuns, como a propensão à mudança, à aceitação do novo ou do diferente, às negociações entre tradição, progresso e modernidade (Macamo, 2005). Segundo Sérgio Tavolaro (2005),

problematizar as modernidades locais a partir de um modelo ou de uma narrativa de salvação hegemônica, implica em reforçar imagens congeladas e essencializantes não só da própria experiência local, como também da dinâmica de sociedades tidas como inequivocadamente localizadas no centro da modernidade. Por outro lado, para Domingues (2011), está em curso na América Latina uma crescente complexidade da modernidade, repleta de aspectos opressivos, mas contendo também possibilidade de emancipação, vide a insurgência de inúmeros discursos contra-hegemônicos alicerçados nos movimentos sociais, nas manifestações artísticas e práticas cotidianas, só para citar um tripé significativo.

Neste sentido, proponho uma visada voltada à modernidade periférica enquanto discurso, ou melhor, prática discursiva. A ideia é, a partir da pesquisa de campo, das entrevistas e da análise dos textos literários, lançar luz para a construção de um sentido de modernidade, dentro dos textos e na realidade extratextual por meio da reconstrução daquelas dimensões da experiência diante da mudança cujas pistas, muitas vezes implícitas ou contraditórias, aparecem como traços ou lembranças nos textos de uma cultura. Assim, por meio de alguns recursos metodológicos, percorrer determinadas paisagens sensíveis, de alto a baixo, vasculhando seus caminhos mais recônditos, caminhando em mãos e contramãos. O periférico aqui diz respeito ao lugar de fala desses autores, na periferia do capitalismo mundial, mas não se refere aos seus textos literários. Ondjaki, por exemplo, é um autor “central” da nova prosa angolana. Todavia, essa situação de marginalidade se desdobra em outras tantas periferias, ora reais, ora simbólicas, ora ficcionais.

É válido reforçar que o objetivo primordial deste trabalho é menos seguir, comprovar ou defender uma posição teórica predefinida, menos ainda proclamar verdades, do que tentar um diálogo entre texto e contexto social, a partir de uma leitura que parte de múltiplos ângulos entre cultura, arte e sociedade, que interagem numa dinâmica de contribuição constante.

1.3 A Literatura do Presente na Argentina, no Brasil e em Angola: narrativas de um contexto social pujante.

1.3.1 Brasil

A literatura, o cinema e os meios de comunicação de massa, de um modo geral, não passaram incólumes pelas transformações sociais pelas quais os países periféricos têm passado nos últimos anos e, de vários modos, sinalizam os impactos e os contornos da irradiação da modernidade periférica nestes países. Neste ínterim, a literatura surge como a possibilidade de registrar, documentar uma história que corre num lusco-fusco.

Tendo em vista isto, ao iniciar qualquer observação sobre a prosa periférica contemporânea brasileira, especialmente a praticada da metade dos anos 1990 até o correr desta primeira década do século XXI, é possível notar, de saída, a necessidade de deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que soavam familiares até pouco tempo atrás. Resende (2008) endossa que se faz necessário deixar jargões tradicionais do mundo do literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da sociologia e antropologia ao vocabulário do universo da informática, tudo isso atravessado pelas necessárias reflexões políticas, pois se vive hoje, de modo geral, em toda a América Latina e em África, um momento em que o viés político tende a atravessar, sem pudores, todas as atividades, o que é uma consequência positiva da volta à plena democracia na América Latina e da abertura de muitos países africanos ao mercado global (momento oportuno para a discussão sobre democracia).

É diante dessa profusão de discursos anti-hegemônicos que aparecem recursos que dão formas diversas à criação literária contemporânea no Brasil. A afronta ao politicamente correto, a apropriação irônica de ícones do consumo, a irreverência diante das mazelas sociais, a violência naturalista, a dicção oralizada e pessoalizada, a memória individual e coletiva traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular e assim por diante.

Os horizontes de possibilidades de conteúdo são infinitos, contudo, não são suficientes para transfigurar esteticamente um momento histórico tão intenso e frenético como a modernidade periférica. Para envolver estes discursos surge uma profusão de recursos de linguagem, que acabam por conglomerar, um leque de possibilidades de composição, montagem e modos narrativos que a teoria da literatura procura identificar. Estes recursos procuram criar a ilusão do simultâneo, tentam fazer com as palavras o que o cinema faz com as imagens.

Na recusa dos mediadores tradicionais, essas novas vozes utilizam não apenas recursos de estilo, mas buscam também o imediato. O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, trazidos com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável.

A verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela academia ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet e-mails, formam listas de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos. (RESENDE, 2008, p.17)

Em consonância com a discussão lançada por Beatriz Resende, a crítica literária argentina Beatriz Sarlo (2007) adverte que, diante das novas configurações do espaço geopolítico e da diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas.

No caso brasileiro, o emblema deste contexto social é a movimentação que a crítica convencionou chamar de Geração 90. Essa alcunha surge das compilações organizadas por Nelson de Oliveira, em que foram publicados contos nos livros *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores*, ambos com edição da Boitempo. Os escritores da Geração 90 têm uma característica diferenciada aos marginais da década anterior, pois, para além de autores profícuos, são produtores de suas carreiras e obras, fator que tem gerado visibilidade ao grupo no campo literário brasileiro.

Vale ressaltar que a Geração 90 não inclui todos os escritores brasileiros que produziram na década de 1990 nem todos os estilos, mas autores que participaram das antologias de Oliveira e também outros, que surgiram um pouco depois, como Santiago Nazarian, Daniel Galera e Clarah Averbuck. Essa confraria de escritores é marcada por ser um grupo de amigos e amigas, que interagem de modo muito coeso na promoção de suas obras e carreiras. As características desse encontro de amigos remetem ao *boom* do conto na década de 1970. Segundo definição de Freire, em entrevista concedida para esta pesquisa, esse grupo de escritores é de “companheiros de escrita, de leituras e de cervejas”.

Há claros reverberios entre o que a Geração 60 e 70 viveu e conseguiu, em termos literários e de mercado, a conformação da Geração 90. Dentre os escritores setentistas, é possível destacar, por exemplo, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca. A prosa desses escritores ressignifica estéticas vigentes nos anos 1960, a saber, por meio da concisão na forma e dos painéis de violência, no conteúdo. Dalton Trevisan, por exemplo, continua sendo uma referência central para os contistas de hoje, assim como Fonseca, com a sua violência e thrillers policiais. Em "A nova narrativa", ensaio da

década de 1970 que permanece atual, Candido cita o que seria a diretriz da ficção contemporâneas:

Mas o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. Se a respeito dos escritores dos anos 50 falei na dificuldade em optar, no fim da apreciação ‘disjuntiva’, com relação aos que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira, legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, storm-center que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. Uma idéia do que há de característico na ficção mais recente pode ser dada pela coleção *Nosso Tempo*, da Editora Ática, de São Paulo, que publica os jovens em edições cujo projeto gráfico arrojado e vistoso tem um relevo equivalente ao do texto, formando ambos um conjunto anticonvencional, que agride o leitor ao mesmo tempo que o envolve. E o envolvimento agressivo parece uma das chaves para se entender a nossa ficção presente. (CANDIDO, 1979, p. 209)

Assim como demonstra Paloma Vidal (2005), no Brasil, a pós-modernidade se estabeleceu a partir da abertura política e da revisão das utopias revolucionárias da década de 60 e 70. Emerge, assim, um embate entre o velho e o novo que se reflete tanto nos debates artísticos como políticos. Tem-se aqui um instante de liberdade, uma vez que as velhas dicotomias velho/novo; erudito/popular; público/privado são tencionadas. Torna-se possível, agora, transitar, experimentar, misturar em novas subjetividades e novas políticas. Para Vidal (2005), o pós-tudo traz uma enorme liberdade e, com ela, certa desorientação também.

Já os anos seguintes, durante a década de 1980, foram caracterizados pela distopia frente o acirramento das desigualdades sociais e o descontrole econômico. A abertura democrática trouxe mais incertezas do que segurança ontológica no campo artístico. Pellegrini lembra que “[...] embora obsedante, a cidade surge como o lugar recusado, o lugar do não, o lugar de exposição muitas vezes obscena, uma espécie de vitrine que se olha de longe, vídeo, imagem ambígua *diantes da qual* se move a maioria das histórias do período, em especial nos anos 80” (PELLEGRINI, 1999, P.215). A urbanização, a racionalização da vida e a rápida modernização, que prometiam um mundo melhor, tornaram-se motrizes de uma desigualdade cada vez maior.

É o momento de emergência de uma cena marginal em diversas vertentes das artes brasileiras, notadamente, quadrinhos, música (com a insurgência do movimento punk rock de norte ao sul do país), artes plásticas e literatura. Em meio a este cenário, vem à tona com muito força as personagens homossexuais e negras, sujeitos que, até o momento, não tinha tanto espaço na literatura brasileira. Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll e Moacyr Scliar são alguns dos nomes emergentes desse contexto.

Diante desta emergência advinda do contexto social, as movimentações que ganham fôlego na década de 1990 acabam por serem impregnadas por estas demandas em seus conteúdos. Segundo Pellegrini, essas movimentações formam matrizes que reverberam fortemente na produção que se inicia na década de 1990.

Refiro-me em especial às principais matrizes, representadas – apenas como exemplo –, por João Antônio, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, consolidadas durante os anos da ditadura, tematizando a exclusão social e a violência urbana, seja com "microficções", como Trevisan, ou com brutalismo direto, como Fonseca; daí deriva uma enxurrada de autores levantados pelo mercado e pelos efeitos visuais da fatura, como Marçal Aquino, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola e outros, pertencentes ao que se chamou de "Geração 90". Refiro-me também a Ignácio de Loyola Brandão, cuja herança modernista que ressoa nas ousadias formais de *Zero* (1975), como a apropriação do rumor da rua e a atomização do discurso, vem sendo mimetizada por Luiz Ruffato e Lourenço Mutarelli; à própria Clarice Lispector, de quem se veem sonâncias e dissonâncias nas inúmeras vozes femininas que enchem as prateleiras das livrarias, os *blogs* e as redes sociais; a Graciliano Ramos, que, retirado da década de 1930, ainda hoje alimenta o neorregionalismo de Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito. (PELLEGRINI, 2014, p. 200)

Marginalidade e violência social em narrativas de tons realísticos não são características das literaturas das últimas décadas. A década de 1930 foi um momento importante para a conformação de um pensamento social brasileiro, em que escritores e intelectuais passam a problematizar o país e suas heranças históricas de maneira dentro de uma perspectiva crítica e autocrítica. Ao passo em que uma crítica dos cânones literários e dos grandes paradigmas europeus e estadunidenses no campo das Ciências Humanas era operada, escritores e intelectuais faziam a autocrítica de reproduções sociais que arraigavam desigualdades sociais, preconceitos e discriminações na sociedade brasileira. Este período histórico foi o baluarte da formação do conceito de escritor como agente social, interessado, sobretudo, em lançar luz para as desigualdades sociais e assimetrias regionais. Para Antonio Candido (2004), a literatura de 1930 caracteriza-se por “uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado”. Esta característica desdobrou-se nas obras das décadas seguintes, com endosso na já referida década de 1970.

As obras desse momento são o que Candido (2004) denominou de ultrarrealismo. O mote é tirar o leitor de sua passividade. Para tanto, a escrita torna-se outro suporte da oratura, em que gírias, regionalismos, prosódias e ritmos de falta têm papel central. A escrita setentista abate as diferenças formais entre o texto escrito e o falado e busca nas personagens fora dos padrões das classes médias e elites uma maneira de mostrar a sociedade através de imagens antiomânticas. Narrativas em primeira pessoa tornam muito tênue a linha entre ficção e realidade, uma ruptura importante com a impessoalidade e magnitude da narração em terceira pessoa. No tocante às contribuições da crítica literária para pensar a década de 1970, Candido sugere uma mudança da definição romântica, em relação à cultura ainda vista como elemento da graça e da harmonia e aceitar que a representação do que não é belo dentro dos padrões vigentes, que a representação do que causa impacto e estranhamento possa também ter uma função social importante ao provocar o incômodo.

Na contramão de toda a discussão elaborada até agora, a Geração 90, foi tema de calorosas discussões na mídia depois da publicação da segunda antologia, em julho de 2003. Segundo o organizador Nelson de Oliveira, em entrevista concedida à Folha de São Paulo¹³ em 2003, esse termo foi “forjado” para imprimir maior visibilidade aos autores e textos nela incluídos: “[...] foi o artifício que encontrei para reunir e tentar divulgar a prosa dos melhores contistas e romancistas que estrearam no final do século 20. Trata-se de uma etiqueta, um rótulo, uma logomarca.” O debate acalorado surge no instante em que a crítica passa a esperar que o grupo elencado por Oliveira comporte-se como um movimento vanguardista.

Entretanto, o que se via, em cada lançamento, entrevista ou mesa-redonda literária era a conformação de uma estreita relação literatura-mercado, já que muitos escritores, inclusive o próprio Nelson de Oliveira, afirmam que a literatura pode ser comercializada, em moldes capitalistas. É possível notar, então, que as razões levadas em consideração na organização dessas antologias foram baseadas no momento de estreia dos escritores nela inseridos, a última década do milênio. Em desdobramento, a crítica e os leitores puderam adentrar no universo de contos e de autores que as compõem e que trazem consigo a percepção de que somente o alargamento das possibilidades de conteúdo não basta para dar conta de um momento histórico tão intenso e frenético como a modernidade periférica. Para dar forma a estes discursos surge uma multiplicidade de recursos de linguagem, que acaba por conglomerar, no caso dos três escritores a serem analisados, uma série de possibilidades de

¹³ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200324.htm>

composição, montagem e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear. As obras dos autores em debate, até o presente momento, parecem utilizar de certos procedimentos narrativos que buscam recuperar códigos culturais, tipos e histórias por meio de procedimentos paródicos para falar de suas sociedades hoje, onde o imaginário emanado para além das fronteiras geográficas está povoado daqueles relatos canônicos e estereotipados que, como diria Benjamin (1987), assombram fantasmagoricamente o presente.

1.3.2 Angola

Por muito tempo se acreditou que somente o discurso histórico dava conta da reconstrução do passado. Nessa perspectiva, a literatura, por tratar “daquilo que poderia ter acontecido”, na célebre observação de Aristóteles¹⁴, em a *Metafísica* (1998), não detinha legitimidade no relato dos eventos históricos. A distinção entre literatura e história foi superada, e é consenso a diluição e contaminação mútua entre essas duas modalidades de narrativa, a literária e a histórica.

A carência de um pensamento social sólido em África contribui imensamente para que a literatura seja alçada a uma importante fonte de análise histórica e sociológica. Marcelo Bittencourt (2007) aponta uma série de obstáculos e problemas no que se refere a produção historiográfica em Angola. O autor denota que a primeira turma de historiadores formada na Universidade Agostinho Neto (UAN), a maior universidade pública de Angola, concluiu o curso em 2008. Para, além disso, há uma ênfase na formação de licenciados, o que marginaliza a formação de grupos, núcleos ou projetos de pesquisa. Em conversa via e-mail, no início de 2009, o Professor Paulo de Carvalho, chefe do Departamento de Sociologia da UAN, lamentou-se da falta de programas de pós-graduação em sociologia em Angola e, conseqüentemente, da carência de pesquisadores e de produção científica que problematize questões históricas, sociais, políticas e culturais fulcrais para um país em fase de reconstrução. No entanto, ambos os pesquisadores concordam que a história nunca deixou de ser contada, escrita e discutida. Os livros de memória e literatura não ocupam necessariamente o lugar dos livros de História e Sociologia, mas dão atenção e reviram uma série temas que muito dizem respeito ao modo como os angolanos encaram o seu passado remoto e recente. Tal produção, para Bittencourt (2007), não pode nem deve sofrer críticas que lhe exija rigor acadêmico,

¹⁴ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edição trilingüe. Tradução de V.G.Yebra. Madrid: Gredos, 1998, I, 2, 982b 12-21

confrontação de fontes e respeito aos fatos, já que são trabalhos realizados com outros objetivos.

Em muitos casos, os textos literários, as memórias e os relatos autobiográficos servem de fonte ao historiador, o sociólogo e o antropólogo interessados na história de Angola, desde que tal material sofra os mesmos procedimentos investigativos que os demais. Tais materiais podem também fomentar a produção de novos relatos, gerando uma confrontação muito rica para o acadêmico, quer pelo embate entre concepções opostas, quer como retrato de diferentes disputas políticas e sociais no presente. (BITTENCOURT, 2007, p.15).

No tocante à literatura angolana, não há como falar de sua formação sem mencionar a relação estabelecida entre discurso histórico e discurso literário, devido, sobretudo, ao recente processo de descolonização pelo qual ainda passam esses países. No caso particular de Angola, verifica-se o relevante papel desempenhado pela literatura nesse processo de descolonização e construção do imaginário social nesse novo contexto histórico.

Nesta mesma senda, Antonio Candido (2006) situa, no núcleo de sua reflexão, as relações das formas literárias com os processos sociais e atesta que a obra de arte é social em dois sentidos, pois depende da ação de fatores do meio social que ganham relevo no objeto artístico em diferentes graus de sublimação, bem como produz sobre os indivíduos um efeito prático, alterando a sua conduta e visão de mundo ou reiterando neles o sentimento dos valores sociais.

Com a chegada da Independência, em 1975, um grande número de obras ficcionais vêm a público, muitas escritas ainda durante o período colonial, unindo a euforia da liberdade finalmente conquistada ao descortinamento dos horrores das lutas anticoloniais. Obras como *Nós, os do Makulusu*, de Luandino Vieira¹⁵, marco na literatura angolana devido a sua verve inovadora na forma e no conteúdo, traz uma escrita “transgressiva, de ruptura tanto com o modelo ideológico quanto com o padrão lingüístico do português” (MORAES, 2007). A reinvenção crítica da oralidade, por ele inaugurada, ainda se faz presente no cenário ficcional de Angola com Boaventura Cardoso, Ondjaki, entre outros escritores, mas, por se tratar de uma vertente originada nos anos sessenta, preferi não inseri-la nesse *corpus* referente já ao século XXI.

¹⁵ “O escritor que personificou o nome da capital angolana, Luanda, em seu nome, nasce José Vieira Mateus da Graça e toma por eterno empréstimo o nome de *Luandino* como uma declarada homenagem a Luanda, espaço incondicional e marcante na sua vida e para sua literatura” (Moraes, 2007, p.1)

A história da nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo da nossa libertação exprimindo os anseios profundos do nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (ERVEDOSA, 1979, p. 153-154).

Todavia, a sociedade angolana, a partir de meados dos anos 1980, se viu permeada por um espírito distópico, pois a independência não resolveu todos os problemas sociais do país e as promessas revolucionárias não foram todas cumpridas. O sonho de paz e liberdade durou pouco. A situação política angolana se agravou com o início de uma das guerras civis mais longas e violentas do continente africano, que só terminou em 2002. Esta Angola distópica é ambiente ideal para o surgimento da “geração da ilusão da independência” (TUTIKIAN, 2006, P 40). Com o devir dos anos, a celebração da vitória cede lugar à desilusão da guerra civil e à falência do regime socialista no país. Obras como *Mayombe*, de Pepetela, consideradas incômodas para o poder político, começam a ser publicadas e dão à literatura nacional um caráter inconformista e questionador acerca dos rumos do país, agora, independente. Esse sentimento de desencantamento foi vivenciado por muitos escritores que, em suas obras, problematizaram esta questão, buscando, por entre as sombras das distopias, feixes de luz e esperanças. Ondjaki é um desses escritores que vêm mostrar que a noite não tem apenas uma conotação negativa.

No cenário contemporâneo da literatura angolana, um grande número de obras e autores amplia essas travessias ficcionais. Além dos escritores já citados anteriormente, nomes como os de Uanhenga Xitu, Arnaldo Santos, Luandino Vieira, Ana Paula Tavares, Manuel dos Santos Lima, Henrique Abranches, Fragata de Morais, Sousa Jamba, Ondjaki, entre outros, formam o panorama atual caracterizado pela “abertura estética, ideológica e epistemológica, a qual tem fomentado um clima de inclusão, quanto a quem é considerado um escritor nacional e quais obras merecem ser incluídas nos cânones literários, ainda em evolução”(HAMILTON, 2000, p. 197). A ficção angolana representaria, assim, “um pólo catalisador para onde convergem os principais vetores da problemática da existência e de onde partem, no terreno da emoção e da reflexão, as esperanças e frustrações do homem”(LINS, 1990, p.85). Predominam, nesse cenário, obras que procuram redefinir Angola e sua história.

Tais obras retratam os conflitos de uma época marcada pela fragmentação, pela ambivalência e pelas incertezas de uma paz ainda recente para se afirmar duradoura. É neste cenário de transição, entre a guerra e a paz, entre as tradições e as inovações da modernidade,

entre a África ancestral e a crescente ocidentalização que as narrativas de Ondjaki se desenvolvem, espelhando a sociedade angolana, tal como esta se apresenta no início do século XXI.

1.3.3. Argentina

Se existe um consenso sobre a literatura do presente, esse refere-se à pluralidade de temas, nomes e formas que se apresentam na contemporaneidade. Contudo, essa diversidade intrínseca não pode ser considerada como uma marca estética de referência sobre a cena literária dos anos 1990 para cá, sobretudo por conta de sua obviedade, simplismo e seu caráter generalizante. Exatamente por essas razões existe uma parca produção acadêmica sobre tais movimentações. Faz-se necessário, diante disto, assumir a responsabilidade de procurar indícios do que torna única a prosa ficcional das últimas décadas. É fundamental arriscar-se nessa tarefa. Dispor-se a um confronto com o presente, com a fugacidade de perguntas defenestradas ao vento. Lançar-se nessas contingências significa aceitar a volatilidade como elemento crítico também. Neste âmbito, o objeto crítico, o *corpus* e a própria análise padecem de certa transitoriedade. É um risco escrever uma tese datada desde o seu nascimento. É um risco necessário. Mas é, especialmente, desafiador escrever sobre aquilo que até a crítica jornalística não considera ainda muito novo para ganhar o mundo em seus textos. É preciso dar forma a esse momento que passa por nós no lusco-fusco a que se referia Walter Benjamin (2011). Pensar o efêmero é fundamental.

No caso específico das literaturas em análise nesta tese, faz-se imprescindível deslocar-se do distanciamento reflexivo e dar-se de frente com os autores e suas publicações. Ao mesmo tempo, as fontes de análise também devem ser forjadas nesse mesmo tempo. O *corpus* bibliográfico não conta com clássicos indispensáveis. É preciso construir um cânone próprio ou, como elegi para este trabalho, enveredar pelas ruelas do anti-cânone, num primeiro momento. Essas essas becos e ruelas são as entrevistas com autores, críticos, perfis, resenhas e debates publicados em cadernos literários, na internet. É imperativo lidar com descentralizações, trânsitos, diásporas, marketing, mercado e globalização. Manejar sensorialidades provocadas pelas narrativas nas próprias narrativas, na vida social e no sistema literário. Garimpar dicções e pô-las no centro da discussão.

Entre escorregadas e momentos de glória, o risco é uma vantagem. Os filamentos do presente precisam ser enxergados com olhos de curiosidade, aceitar o que vier, inclusive, o

desconhecido. Aqui, nesta tese, me arrisco em via de mão dupla, uma vez que me lanço em meio a sistemas literários distintos e mais, de países outros. A escolha em estudar literaturas circunvizinhas, a Argentina separada por nós por uma longa fronteira e Angola, separada por um oceano, deixa entrever não somente o afã sociológico de ir além das bordas geográficas, de pensar as minúcias das cicatrizes deixadas pelo colonialismo, de conhecer o partilhar de um percurso político, histórico e intelectual (e que raramente exercitam seus laços culturais) em todas as faces de triângulo criado por mim, mas também a chance de mergulhar em suas literaturas contemporâneas.

Para Sarlo (2007), o que singulariza as produções contemporâneas argentinas são as redações dos jornais, o que Benzecry define como o “verdadero espacio de sociabilidad donde se constituyen y cimientan por vez primer las relaciones entre la mayoría de los implicados”. Desse modo, o jornalismo cultural emerge como instância importante de legitimação da literatura por meio de uma vertente editorial que, ao modo de uma revista e diferentemente de cadernos literários, forma um público que acompanha as indicações dos resenhistas, bem como forma uma espécie de confraria de afinidades eletivas.

Todavia, esse circuito de crítica e divulgação em periódicos foi perdendo fôlego pelas sucessivas crises financeiras do país, que geraram o quase desaparecimento das revistas literárias nos anos 1990 como espaço de pertença e filiação de um escritor a um grupo ou projeto, como foram Martín Fierro, Claridad e Babel, em suas respectivas décadas. Ao contrário do que se viu com a Geração 90 da literatura brasileira contemporânea, o escritor e a crítica argentina resiste a enveredar pelos caminhos de tornarem-se escritores-produtores-críticos-agitores e marqueteiros de si mesmos. Há claramente uma postura de colocar-se em oposição às regras de mercado e aos meios de comunicação de massa, o que preserva uma aura no que tange ao papel do escritor. Essa reatividade é tão forte que quando a antologia *La selección argentina*, organizada por Sergio Olguín, foi publicada em 2000, o livro foi acusado de ser um mero produto de marketing literário.

Ademais, se fosse possível efetuar um corte entre duas linhagens que dessem conta de organizar nomes da tradição literária argentina, esse recorte metodológico se daria da seguinte maneira: há uma linhagem fortemente influenciada por Borges - em que à concisão, a economia do imaginário e a angústia são motrizes importantes -, e uma outra, marginal, influenciada por Puig, Arlt e Aira. Nesta segunda linhagem, podem-se encontrar aqueles escritores em que a prosa seca, de capacidade inventiva exacerbada, que aposta na improvisação, na banalidade, na exuberância e no inverossímil como elemento de forma e de conteúdo.

Mediante estas insurgências nos anos 1990, singulares e imersas na marginalidade do cotidiano e do próprio sistema literário, a crítica terminou por perceber esses autores e suas obras como factoides literários, em que a vida diegética superava a própria literatura. Encontra-se neste momento avaliações que definem essas literaturas como *lixeraturas*, vazios improdutivos, símbolos da decadência cultural da literatura cooptada pelo mercado. Neste momento, o principal argumento contrário ao surgimento e conformação de uma nova geração na literatura argentina contemporânea, dizia respeito à ausência de um debate sobre aspectos estéticos, uma a uma falta de posicionamento político nas posturas de alguns autores e em suas literaturas. Para a crítica, estes jovens autores estariam seduzidos pelos estímulos e possibilidades de sucesso oferecidas pela mídia, abrindo mão, assim, de uma posição desobediente, subversiva, abandonando a discussão sobre literatura para tornarem-se famosos. Daniel Link (2002) identifica uma tendência da literatura a deixar-se levar pelo desejo de integrar-se ao mercado, sugerindo que, a literatura do século XXI, seria uma literatura reificada, incapaz de surpreender e provocar o desconforto.

Para certa vertente crítica, como a de Josefina Ludmer (2007), por exemplo, o que a literatura contemporânea vive hoje é uma espécie de diáspora, em que as literaturas saem da esfera da autonomia, mas seguem sendo consideradas literaturas. Isto implica assumir que os procedimentos literários se disseminam pela realidade, invadem outros territórios, desterritorializando a literatura em si. Os novos modos de produção e circulação fazem dessas literaturas contemporâneas, escrituras pós-autônomas. Desse modo, a autora conceitua literaturas pós-autônomas como “*essas practicas literarias territoriales de lo cotidiano: la realidad no es una totalidad sino un ‘territorio’*”. Estas práticas territoriais têm início com quando a literatura deixa de ser autônoma, encerrada em si mesma, e passa a ser uma prática que interfere na vida cotidiana. Tem-se aqui uma cisão com o romance moderno, como descreve Lukács (2000) em a Teoria do Romance, pois não se trata mais de buscar o sentido da vida. Isto é irrelevante na contemporaneidade. Estas literaturas, para Ludmer, se fundam a partir de duas chaves:

- lo cultural y literario es económico y lo viceversa (no habría más separación entre base y superestructura). (LUDMER, 2007, p.4)

- la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad. (LUDMER, 2007, p.4)

Sinaliza Ludmer que estas formas contemporâneas reformulam a categoria “realidade”. O que surge na contemporaneidade das literaturas argentinas não é realismo, uma vez que o mundo não é um referente externo a ser representado.

Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación. (LUDMER 2007, p. 5)

À luz de Ludmer (2007), esta realidade discursiva possui importantes características, a saber: a necessidade de explicitar verbalmente cada instante, imediatez da palavra, isto é, um caráter performativo do sentido, à medida que essas escrituras são ações também e, por fim, tem-se aqui um retorno do *eu*. As redes sociais proliferaram a construção contínua e intermitente desse *eu*. Para Palmero (2008), o que a autora sinaliza é uma consciência do eu, que antes era campo da arte, da poesia, e que agora se volta a um exercício cotidiano de pessoas comuns, que não se consideram escritores, mas que editam, escrevem e mostram seus textos. Tem-se hoje uma circulação da escrita para além do mercado literário e da imprensa. O mundo vive o curso de uma transformação do cotidiano. Todavia, como todo longo processo, a sociedade ainda se habitua a esta mudança.

No tocante à emergência das literaturas contemporâneas, ainda nos anos 1990, nota-se uma dramatização desses processos. Florencia Garramuño, por exemplo, fala de uma “literatura que trabaja con los restos de lo real” (GARRAMUÑO, 2011, P. 7). Seria este um modo de compreender a transformação do lugar do literário. No entanto, é importante frisar que esta ideia de “resto” do real como fragmento último de uma totalidade perdida e que, todavia, mantém a ideia de uma totalidade possível, mesmo que no momento atual a noção de totalidade seja irrelevante, já aparece nos primeiros experimentos das vanguardas do início do século XX, no dadaísmo e nas alegorias de Baudelaire. Benjamin, por exemplo, empenhava-se em rastrear esta abertura entre arte e vida. O singular dessas novas configurações, que vêm ganhando forma desde os anos 1970 no Brasil, diga-se de passagem, é que os restos¹⁶ já não são somente metáforas, mas também elementos de realidade imediata, que ensejam o sujeito ao mergulho no material estético sublimado.

¹⁶Esta denominação pode não ser a mais adequada, uma vez que a realidade não são restos, a realidade é, sobretudo, fragmentária.

As literaturas pós-autônômas, em particular, se apresentam ou se propõem a sere como modos de experiência sensoriais, da ordem do corpo, capazes de desestabilizar subjetividades. Seria uma espécie de politização do cotidiano. As tecnologias digitais e de comunicação, que são dispositivos de controle, também possuem outra faceta, para além de normalizar e controlar, pois também servem para singularizar. Na rede todos criam personagens.

No campo da literatura marginal, esse elemento de fuga e transfiguração se daria pela produção de livros artesanais, fanzines, panfletos e, sobretudo, com a presença física do autor-artesão, levando a literatura para o terreno da vida. Agora a vida está potencializada por tramas de escritura que complexificam a identidade desse *eu*. Essa crise de subjetividade surge nos anos 1970 no Brasil, e na Argentina com Perlongher, Aira, Alrt, Puig e Copi. O seu retorno se dá com as crises econômicas de 2001 e 2002.

Diante disto, é possível perceber que a crítica literária argentina pouco se deteve a esse contexto de irrupção recente. Para críticos como Ludmer e Link cada um a seu modo, a literatura do presente foi voluntariamente esvaziada de seus atributos literários, uma vez que ao perder o valor, a literatura perde também potencial crítico, emancipador e subversivo.

Então, diante deste quadro pessimista pintado pela crítica, qual seria o potencial transformador dessas literaturas? Esboço aqui uma resposta provisória. Esse momento em que a literatura argentina vive e que é tão massacrado pela crítica é o limite. Chegou-se ao instante de transição de paradigma, fortemente impulsionado por formas literárias que questionam a legitimidade e, especialmente, o alcance dos conceitos forjados pela crítica. Autores contemporâneos como Washignton Cucurto, Marcos Herrera e Alejandro López, só para citar alguns, nos convidam a repensar a relação entre literatura e vida. A literatura desses autores não representa a realidade ao modo do realismo. A realidade dá forma ao texto e produz outros elementos, tem-se aqui a liberdade da imaginação coletiva como desenhos possíveis de outras facetas da sociedade.

1.4 Marcas do alegórico e do grotesco na literatura do presente

Diante do status dos sistemas literários em que Cucurto, Freire e Ondjaki estão inseridos, considero importante, para a análise de seus textos, construir um instrumental

conceitual que abarque uma perspectiva relacional e autônoma de obra literária. Os textos literários dialogam no tempo e no espaço com a sociedade e outras literaturas, o que provoca um esgarçamento das fronteiras entre literatura e vida. Adentrar nesse universo de linhas tênues, em que o contingente é sempre possível, gera algumas questões teórico-metodológicas que precisam ser problematizadas com acuro.

Notadamente, a cidade domina as tramas produzidas nesses três países nos últimos vinte anos. Resende (2008), Sarlo (2007) e Macedo (2008) comungam que, o contexto social em que as literaturas brasileiras, argentinas e angolanas do presente irrompem, respectivamente, é o contexto de uma urbanidade crescente e vigorosa. São estas as musas, as metáforas da vida moderna. Estas cidades foram conformadas no bojo de ondas significativas de migrações internas e externas, que trouxeram às grandes cidades um contingente populacional que se juntou aos já excluídos que lá viviam.

Recife, Buenos Aires e Luanda carregam em suas arquiteturas as marcas da colonização do mundo Ibérico. Belezas inquestionáveis a qualquer olhar, como os muitos parques verdes, praças e as avenidas largas de Buenos Aires, o encontro do Rio Capibaribe com o mar e as pontes do Recife, as ilhas muito próximas do continente em Luanda, a do Mussulo e a de Luanda, bem como a avenida marginal repleta de coqueiros que costeia o mar. Ao mesmo tempo, cidades tão bonitas e atraentes mostram também outras faces. As ruas tomadas por cartoneros (catadores de papelão) ao cair da noite de Buenos Aires. As *villas* (favelas) onde a população em vulnerabilidade social, formada majoritariamente por imigrantes de países vizinhos, se amontoa. As *villas* também padecem pelas ruas enlameadas, tráfico de drogas e falta d'água. O Recife também de suas favelas, que resistem aos avanços da indústria imobiliária na cidade. Saneamento básico é luxo para poucos, do mesmo modo que as ruas asfaltadas, mesmo em bairros de classe média. A violência urbana alçou o Recife ao topo das estatísticas das cidades mais perigosas do mundo. Já Luanda sofre com falhas de energia elétrica e a falta d'água é constante. Doenças diarréicas, malária e AIDS dizimam a população mais pobre. Concomitantemente, as três cidades crescem no ritmo acelerado do progresso. Os condomínios fechados são construídos em cada esquina, criando cidades paralelas, em que os ricos precisam interagir muito pouco com o restante das pessoas. Buenos Aires, Recife e Luanda são cidades periféricas, prenes de contradições.

As três cidades estão/são muito próximas entre si. É possível visualizar nesse breve relato, aquilo que Achugar (2009) define como propensão à mudança e a aceitação do

novo como dado de modernidade nos países que passaram por processos de colonização. Abre-se, então, uma vereda pertinente sobre pensar tais realidades sociais sob um prisma único. No que se refere à sociologia da literatura, esse é um aspecto deveras interessante, uma vez que possibilita refletir sobre as idas e vindas entre o texto literário e o real extratextual.

Diante disto, sinalizo um interessante elemento estético que singulariza as narrativas de Cucurto, Ondjaki e Freire e que podem ajudar a percorrer os caminhos propostos por este estudo: as marcas do grotesco, em suas várias facetas, bem como a construção de alegorias em suas prosas como recurso para narrar uma história ainda muito recente. Por conta deste painel, com a intenção de apreender estas dinâmicas no fluxo entre universos sociais e *diegéticos* entendo que a construção alegórica se configura como um caminho interessante de reflexão, uma vez que, para Ismail Xavier (2005), a concepção do processo alegórico varia de acordo com a localização específica da obra dentro de um determinado processo sócio-cultural, geopolítico e histórico. Esta definição viabiliza uma mirada mais complexa para a relação literatura e vida no Atlântico Sul. A partir daqui, farei uso dos conceitos de alegoria na acepção de Benjamin, mas também, das leituras que dele fazem Xavier e Jameson, ressaltando os contextos sócio-históricos distintos nas quais tanto os conceitos, quanto as intenções alegorizantes das obras estão inseridas, para, desta maneira, extrair as contribuições e pontos de encontro das três perspectivas alegóricas e dos três conceitos.

Desde os anos 1970, quando as idéias de Walter Benjamin sobre a modernidade ganharam papel proeminente na teoria literária e nos estudos cinematográficos, a reavaliação da alegoria – não apenas como um tropo lingüístico, mas, sobretudo, como uma noção central na caracterização da crise da cultura na modernidade – tornou-se um importante tópico de pesquisa e debate cultural (XAVIER, 2005, p.339).

Assim, me reporto à Frederic Jameson (1995), que no seu afã de entender claramente o funcionamento da produção cultural pós-moderna, analisa todo artefato cultural como portador de elementos ideológicos que servirão, dessa forma, para a efetivação de processos necessários a atual fase do capitalismo, mas também como contendo elementos utópicos, embora na forma inconsciente, frequentemente distorcida e recalçada que refletem o imaginário mais profundo sobre a maneira como se vive em sociedade e a respeito da organização da vida social.

Empenhado em discutir a relação entre arte e sociedade, ocupando-se de literatura ou cinema, Jameson observa os relatos como atos sempre socialmente simbólicos, cuja relação necessária com o político é, muitas vezes, indiscernível na imanência do relato, exigindo uma decifração alegórica de múltiplas referências.

O autor recomenda a leitura alegórica como um “tornar visível” capaz de mediar uma visão totalizante, como mecanismo de um pensamento que reconhece o contexto do fragmentário e a crise das teleologias, mas toma tais constatações como passo inicial de um dado contexto social. Neste sentido, faz-se importante frisar que este princípio é formalizado e respaldado a partir da noção althusseriana de ideologia, de clara inflexão psicanalítica e inscrita num estruturalismo avesso às teleologias. Ou seja, a alegoria de Jameson (1995) se afirma como “leitura sintomal”, à maneira de Althusser, e procurando o que está fora da consciência para chegar à configuração do sistema.

A saber, para o autor, os textos do Terceiro Mundo são necessariamente dotados de algum tipo de alegoria, uma vez que mesmo os investidos de uma dinâmica aparentemente privada ou libidinal projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional: a história do destino individual privado é sempre uma alegoria da situação de prontidão para a luta da sociedade e da cultura pública do Terceiro Mundo.

Interessante notar que, mesmo não concordando com esta assertiva generalizada e precipitada de Jameson (visto que, é absolutamente inviável pressupor uma estratégia artística única às produções culturais de uma entidade tão heterogênea quanto o Terceiro Mundo), para Stam, o conceito de alegoria¹⁷, é uma categoria produtiva para se lidar com muitas obras artísticas do Terceiro Mundo. Segundo Xavier (2005), a dinâmica da alegoria traz subjacente uma dialética de fragmentação e totalização que geram instabilidades generalizadas. Entretanto, as alegorias adquiriram um novo significado na modernidade, ligado à expressão de tensões sociais e, sobretudo, com endosso especial aos sentimentos de fragmentação e descontinuidade característicos desse tempo-espço. Assim sendo, crédito especial valor à alegoria¹⁸ em Walter Benjamin (2011), visto que juntamente com a noção de fragmento, lhe servirá como instrumento essencial para a análise da natureza estética da modernidade. Benjamin (2011), portanto, ressignificou o conceito de alegoria, dando subsídios para a construção da perspectiva alegórica de todos os autores citados anteriormente. Em seus

¹⁷ O conceito de alegoria é entendido aqui, num sentido amplo, como qualquer tipo de expressão oblíqua ou sinédócica que demande decifração ou complemento hermenêutico.

¹⁸ Em *A Origem do Drama Trágico Alemão*, Walter Benjamin processa um extenso exame do papel da alegoria no teatro Barroco. Neste sentido, a alegoria é objetivamente entendida em termos de imagens convencionais e intercambiáveis, tendo pouca ou nenhuma relação com seus significados ocultos.

escritos, a alegoria e o símbolo se igualam enquanto procedimentos poéticos na medida em que ambos atuam pela dissimulação de um sentido em proveito de outro, produzindo efeitos de captação do todo pelo dado particular, de manifestação do abstrato no que é concreto. A diferença estaria em que, com o símbolo, instaura-se uma transcendência; no caso da alegoria, articula-se arte e história. O símbolo é universal enquanto a alegoria seria transitória, localizada e secular. Para Benjamin (2011), o sentido histórico estabelecido pela alegoria num complexo sistema de significações seria, ainda, mutável, na medida em que recebe a interferência das questões sociais com que interage.

Para o autor, a alegoria conforma-se como a figuração da não identidade que abdica de qualquer transcendência, traduz a perda de uma relação imanente com o sentido e manifesta-se como uma relação genuinamente arbitrária: o significado da alegoria é o significado atribuído pelo sujeito, dependendo absolutamente do processo de construção. Exatamente por isso, diria Benjamin, a alegoria se recusa a dar à sociedade uma redenção estética do mundo em belas formas, perfeitas e totalizantes, que exaltem coesão e harmonia que inexistem. Na verdade, a alegoria busca interagir com as rupturas históricas e com a violência¹⁹, principalmente quando observada do ângulo contra-hegemônico, não oficial da História.

Neste cenário, nos textos dos três escritores a serem apreciados, a dimensão alegórica ganha forma a partir de alguns recursos estéticos. O grotesco, por exemplo, enquanto categoria estética sempre esteve presente na História da Literatura e das Artes, antes mesmo de ser conceituado como tal. O termo surge no século XVI, quando se descobriu, através de escavações arqueológicas, pinturas ornamentais em dadas regiões da Itália²⁰.

A princípio utilizada para designar aquele tipo de arte ornamental, a palavra *grotesco* ganharia definições mais amplas à medida que teóricos e filósofos detectavam, na literatura, aspectos ligados àquelas representações plásticas. Segundo Wolfgang Kayser (2003), Montaigne é, talvez, o primeiro a transportar o conceito de grotesco da pintura para as letras:

¹⁹ Interessante perceber como a conjunção deste arsenal teórico-metodológico, mesmo com sua ênfase estética, não subsume as questões de poder, assimetrias regionais, hegemonia e subalternidade da discussão. Pelo contrário, elas são a motriz dessa discussão.

²⁰ O termo *grotesco*, segundo Massaud Moisés (1999), é derivado da palavra italiana *grotta* (gruta, porão), e designa, etimologicamente, um tipo de decoração ornamental encontrado na Itália, em escavações arqueológicas no porão do palácio de Nero e nas Termas de Tito, no século XV.

A aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a trasladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto, o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo em conceito estilístico. (Montaigne *apud* KAYSER, 2003, p.24)

Tal conceito, que na linguagem corrente se associa ao monstruoso, conta com uma longa tradição na arte e diversas conceituações teóricas. Todavia, será no Romantismo, com Victor Hugo, que o conceito de grotesco na literatura ganhará contornos definidos. O poeta desenvolve uma teoria do grotesco que iluminará os estudos do vocábulo a partir de então. A partir do Romantismo é instaurada a modernidade nas artes, e, nessa esteira, Hugo aponta a presença inequívoca do grotesco:

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (HUGO, 2002, p.30-31)

Satã reúne, para Hugo (2002), o estranhamento inicial que as pinturas grotescas causaram ao sujeito quinhentista, por meio da hibridização do humano com o animalesco. Vale lembrar que Satã, além de “disforme” e “horrível” na forma física, tem, como traços marcantes em sua personalidade “o cômico e o bufo”, chegando mesmo a escarnecer das desgraças.

Neste jogo de ambivalências, Hugo (2002, p. 33) avança que a intersecção entre o sublime e o grotesco é o que dá à literatura o seu elã: “[...] como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.” (*Op.cit.* p. 33).

É sabido que o romantismo, com sua sensibilidade à flor da pele, tende a enxergar a vida sob o estigma da finitude. Ante a única certeza do ser humano, a morte, o poeta romântico, ávido por beleza, incorporará à sua estética de comunhão entre arte e vida, extraindo, também dela, o belo. O advento do modernismo como crítica cultural da

modernidade (dos processos de modernização na Europa), lançou sobre o grotesco uma intencionalidade marcante. Sua elaboração poética, por exemplo, está estreitamente ligada a uma nova visão e maneira artística. O moderno, com seus conceitos de ruína e fragmento, detectará também o aspecto disforme que se configura nesse novo espírito de época.

Este contexto social emergente aguça o olhar do poeta, que identifica na própria existência algo além do que o simples prazer voyeurista do flâneur. Segundo Rosenfeld (1976, p. 62), “os seres perdem o seu aspecto familiar, há uma completa subversão da ordem ontológica. A desproporção no miúdo sugere uma desarmonia universal”. O conceito de grotesco, na modernidade, acentua bastante esse sentimento de “desarmonia universal”, essa suspensão das ordenações da realidade. O monstruoso, o disforme, seria, sobretudo, a massa urbana em movimento nas ruas, provocando no poeta um misto de beleza e feiúra, de encanto e náusea.

São muitas as teorias que versam sobre o grotesco e, algumas delas, como a de Kayser (2003), caminham para uma visão em que, para que haja a manifestação do grotesco, é necessário que aquilo que era outrora familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. O autor compreende a configuração do grotesco como a tentativa de dominar e expurgar o elemento demoníaco do mundo.

O grotesco irônico, por exemplo, é empregado como elemento de destruição e do choque, já que as personagens são, muitas vezes, desprovidas de virtudes heróicas e seus defeitos são impiedosamente acentuados e ridicularizados. O exagero cômico, que está relacionado ao gênero satírico, constitui, para Vladimir Propp (1992), a deformação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica. O veio satírico apresenta-se como a recorrência ao rebaixamento como forma de crítica. Nas artes e na literatura, deformações e exageros satíricos semelhantes têm sido analisados e compreendidos pelo viés do *grotesco*.

O que estes autores problematizam refere-se à dimensão do estranho²¹ na arte, que permite a recuperação da potência do olhar. Kristeva (1982), em uma análise da arte contemporânea, retoma o conceito de abjeção. O abjeto seria aquilo que se produz de forma ameaçadora e não assimilável, que inquieta e fascina. A abjeção ganha forma na heterogeneidade da linguagem entre o semiótico e o simbólico, é uma trama torcida de afetos

²¹ O estranho, para Freud, é a sensação que toma corpo e quando algo secretamente familiar e submetido à repressão vem à tona a partir de determinada situação, seja em casos clínicos estudados por um médico, ou pela literatura imaginativa. Em outras palavras, “uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se” (FREUD, 1996, p.266).

e pensamentos que não tem objeto definível, tendo apenas uma qualidade de objeto que é a de ser oposto ao "eu".

Os procedimentos de incorporação do abjeto na arte contemporânea seguem alguns percursos possíveis: seja por meio do objeto obscuro como uma forma de aproximar-se da abjeção, seja pela representação da condição da abjeção, explorando os efeitos metafóricos para provocar a sua essência repulsiva e tornar reflexiva a sua operação. Neste ponto, a arte contemporânea aproxima-se das noções de informe e de abjeto, propostas por Bataille, que resulta em uma arte disforme, na qual a contemplação do sujeito se dá através da ambiguidade, do desdobramento e do choque. O paradoxo da arte contemporânea consiste em integrar o discurso da abjeção, reinsertindo a questão do corpo na produção plástica.

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2005), a arte contemporânea busca, por meio da aproximação do real, a apresentação da violência, das mudanças tecnológicas, sociais e políticas às quais o sujeito vem sendo submetido na atualidade:

A arte quer mostrar o ilimitado, sem medo da 'queimadura' que a visão do 'real' implica. Esse 'corte' na fina película do 'real' representa na verdade um momento no processo de dissolução das fronteiras que é característico do que se convencionou denominar pós-modernidade. (Seligmann-Silva, 2005, p.55).

Deste modo, o abjeto fragiliza fronteiras, problematizando tanto a subjetivação quanto os significados dados pela cultura. A partir de montagens, sobreposições, justaposições, representação de secreções corporais sangue, excremento, vômito, sêmen, corrimento vaginal e linfa, o corpo é recriado e redimensionando, questionando os limites entre vida e morte. O abjeto mostra-se através do excesso de realidade. As imagens são surrealistas, não têm anteparos, apresentam uma aproximação ao evento traumático, uma vez que, no entre-lugar onde não é possível representar, o que resta é a experiência da ferida. O abjeto revela na arte suas possibilidades contestadoras, subversivas e questionadoras da cultura contemporânea e das normas e condutas vigentes na sociedade, pois, ao tocar na fragilidade das fronteiras construídas, questionam, subvertem, criticam.

Diante disto, articulo tais noções, dentro do universo *diegético* destes três escritores, uma vez que pensar tais tensões significa, numa via de mão dupla, dar conta das mudanças que se deram tanto no texto literário quanto no contexto social, abrindo caminho

para a reflexão acerca de uma realidade social contra-hegemônica, repleta de particularidades e contingências. O grotesco e o alegórico na literatura de Cucurto, Ondjaki e Freire trazem à tona eventos narrativos que desestabilizam o cotidiano, que rompem censuras e lançam o leitor num redemoinho de sensorialidades. Desta maneira, o contexto da modernidade presente termina por plainar e misturar-se alegoricamente no texto literário de Cucurto, Ondjaki e Freire transformando-o sensivelmente.

2 HISTÓRIA DAS CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS NA ARGENTINA, EM ANGOLA E NO BRASIL: INTERSECÇÕES COM A HISTÓRIA DO CONTEXTO SOCIAL

“O que interessa é a criação. A linguagem estabelecida, em qualquer arte, cansa.”
(Glauber Rocha)

2.1 Atlântico Sul: histórias cruzadas

Entrecortados pelo Oceano Atlântico, Argentina, Brasil e Angola partilham muito mais que uma ponte que estreita distâncias e facilitam trocas comerciais, pois há um conjunto cultural irredutivelmente assimétrico, instável e comum que escapa à lógica estreita das simplificações históricas e étnicas. Neste sentido, aproveito aqui as pistas lançadas por Gilroy, em sua obra, "Atlântico Negro", em que o autor busca definir a modernidade a partir do conceito de diáspora negra e seus relatos de perda, exílio e viagens, para propor a ideia de um Atlântico Sul que extrapola as perspectivas exaustivamente trabalhadas por economistas e historiadores para dar conta de uma história de deslocamentos e identidades culturais silenciadas.

O oceano seria a metáfora de um espaço de fluxos intermitentes, contínuos e de uma hibridez pujante. Após as emergências dos Estados-nações iniciou-se um esforço epistemológico e político para limitar as fronteiras geográficas e da vida social. Culturas, etnias, línguas, política, economia e mais uma gama de esferas sociais foram circunscritos às bordas do Estado-nação. Contudo, é notório que os avanços da globalização terminaram por solapar este esforço. As fronteiras e os territórios foram dissolvendo-se e tornando-se espaços policiaescos e burocráticos. Neste sentido, sugiro que, para compreender a produção literária e suas interfaces com o contextos sociais é preciso passar por um processo de desconstrução dessas fronteiras. Primeiro, as fronteiras geográficas. É fundamental localizá-las, fazer dos instrumentos dominantes de repressão e ocultamento da história, para poder desconstruí-las depois. Para isso, buscarei situar, a partir de agora e pelos três capítulos seguintes, o lugar de fala de Cucurto, Freire e Ondjaki. É preciso compreender os mecanismos de legitimação de suas obras e situá-los como "argentino", "brasileiro" e "angolano" é necessário. Feito isto, no capítulo derradeiro irei empreender uma análise comparada nesse oceano chamado Atlântico Sul. A proposta é fazer as obras falarem, em suas ambivalências, limites e possibilidades, na

miscelânea cultural que aproxima e distancia Argentina, Brasil e Angola. Essa mistura só ganha sentido no mar que dilui, dissolve e apaga.

Levando em consideração essa proposta, é preciso dar início ao processo de localização dessas literaturas. E já em um primeiro momento é possível perceber esse esforço de delimitação de fronteiras. A primeira tendência dos estudos literários na América Latina foi a de construir universos separados para as literaturas do Brasil e dos países de língua hispânica, sem falar dos outros mundos linguísticos da região, o francês, o inglês, o holandês e as línguas nativas, relegadas ao limbo literário. Em ambos os universos criados pelos estudos literários latino-americanos, já havia um leque de estudos críticos, históricos e metodológicos, como os de Ruben Dario, Sérgio Buarque de Holanda, Pedro Enriquez Ureña, Manuel Bandeira, Leopoldo Zea, dentre outros. Estes formaram de forma muito localizada, porém sólida base para o estudo das passagens e confrontos entre as literaturas da América Latina. Todavia, segundo Flávio Aguiar (2013), estes estudos permaneciam assistemáticos, sem uma abordagem fundamentada do ponto de vista metodológico que possibilitasse uma continuidade entre gerações.

O ponto nodal da mudança desse estado foi o encontro de dois sistemas de pensamento nos anos 1960. Um foi desenvolvido pelo crítico brasileiro Antonio Candido, para analisar e interpretar o nascimento da literatura brasileira a partir do século XVIII, tomando como espinha dorsal o intuito de construir uma literatura autônoma em relação às europeias, reconhecendo nestas, todavia, foros de influência. As outras partes influentes neste sistema vinha das culturas do continente, enraizadas ou que foram se enraizando. O outro sistema fora proposto por Ángel Rama para consolidar a visão de a produção literária da América Latina podia ser lida dentro das balizas de uma história comum. Para Aguiar (2013), Rama, a partir dos anos 1960 até a sua morte, em 1983, projetava a América Latina para o futuro, abrindo-lhe a perspectiva de ser uma resposta da dimensão secular a todos os processos sucessivos de invasão e dominação, na medida em que pudesse tornar-se um território de liberdade solidária com fundamento numa visão abrangente de suas homologias culturais, apesar de suas diferenças.

Em “Formação da literatura brasileira”, Candido (2004) ventila que o sistema literário brasileiro começa com os árcades do século XVIII e se concretiza com as últimas gerações românticas, já na segunda metade do século XIX. O sinal de que a literatura brasileira adquiriria plena autoconsciência foi o ensaio “Instito da nacionalidade”, de Machado de Assis, publicado em 1873, que estabele pontes e rupturas entre os escritores brasileiros do século XVIII e XIX. Além desse fechamento diacrônico e sincrônico, Candido

sublinhava o caráter propriamente literário da consideração crítica. Para dar forma a um sistema literário nacional, seria necessário que as obras, em sua totalidade, fossem, antes de mais nada, obras de literatura, na acepção do termo, isto é, que privilegiassem o elemento estético, ao invés do referencial/conotativo, que chamaria seus leitores a uma identificação nacionalista.

Angél Rama, por sua vez, conheceu Candido e sua proposta em Montevideu, em 1960 e, a partir desta interação, percebeu na conceituação candidiana uma chave para elaborar uma visão mais ampla dos processos literários na América Latina, que respeitasse seu caráter plural e incluísse o Brasil. Publicou vários ensaios, em diferentes e sucessivas versões sobre o tema. Alguns dos mais centrais são “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, de 1964; “La formación de la novela latinoamericana (1922-1972)” e “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, de 1974 e, por fim, a compilação de seu pensamento “Transculturación narrativa en América Latina”, de 1982.

O encontro entre ambos foi fundamental para que a crítica, tanto do Brasil quanto da América Latina hispânica, se apercebessem que os processos culturais que perpassam ambos os lados da fronteira extrapolam a barreira linguística. Ambos os críticos mostram, no núcleo de suas reflexões, que é possível analisá-las em conjunto. Essa é a proposta que assumo para esta pesquisa de tese. Todavia, compreendo que Rama avança mais do que Candido na aproximação entre estudos literários e ciências sociais. Mais do que isso, enquanto Candido rompe com a sociologia de sua formação e se assume como crítico literário (muito embora a sociologia continue permeando o seu modo de fazer crítica de literatura), desvela os limites de sua produção para a sociologia da literatura.

Neste sentido, levando em consideração as referências bibliográficas centrais da Sociologia da Literatura, proponho uma análise das obras a partir de outras literaturas, uma vez que as perspectivas de Candido (2004), por exemplo, não dão conta da complexidade dos contextos sociais que dialogam com os textos em questão. Para Bourdieu (1996), a tarefa de uma ciência da arte é, pois, tornar claros os intercâmbios entre duas estruturas, a saber: a estrutura das relações objetivas no campo da produção artística e a estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição no espaço das obras, o que me parece deveras limitador do potencial dialógico tanto do real extratextual, quanto do universo do escritores e da *diegese*. Nesta senda, Antonio Candido (2006) propõe que as relações das formas literárias com os processos sociais e atesta que a obra de arte é social em dois sentidos, pois depende da ação de fatores do meio social que ganham relevo no objeto artístico em diferentes graus de sublimação, bem como produz sobre os indivíduos um efeito prático, alterando a sua conduta

e visão de mundo ou reiterando neles o sentimento dos valores sociais. Todavia, Candido (2006) não desenvolve esse potencial do ponto de vista metodológico, o que acabaria por amarrar esta pesquisa às querelas entre abordagens internalistas e externalistas. De maneira sucinta, considero que as propostas deste autores levam a análise das obras para um lugar ora demasiadamente formal, ora demasiadamente conteudístico.

Por outro lado, Rama percebia na América Latina uma série de manifestações literárias relativamente isoladas umas das outras, graças à precariedade das instituições culturais, à falta de profissionalização da produção literária e à grande divisão em muitos países do antigo império espanhol, ao contrário do Brasil, em que o território mantivera-se basicamente unificado. Ressaltava a precocidade da constituição do sistema literário brasileiro, já consolidado na segunda metade do século XIX. Na América que fora colonizada pelos espanhóis, os primeiros sistemas se formaram em torno de Buenos Aires e no México. Considerava a especificidade do Brasil ao comparar o Movimento Modernista de 1922 e as vanguardas literárias da mesma época, nos países americanos de língua espanhola. Aquele, ainda que em conexão permanente com as vanguardas europeias, se mantivera organicamente auto-centrado em torno do público interno, brasileiro, até mesmo por conta da barreira linguística. Por outro lado, as vanguardas hispânicas trabalharam mais objetivamente a ambição de ter o referendo de seus pares, do público e da crítica na Europa. Aguiar (2013), sintetiza a movimentação a seguir:

Na primeira metade do século XX, houve notável mudança integradora no panorama das letras latino-americanas. A partir de São Paulo e da Semana de Arte Moderna constituiu-se uma vanguarda orgânica em grupos literários pelo país; na América hispânica surgiu uma geração de criadores, sobretudo de poetas (como no Brasil daquele momento), que operaram mudanças “em conjunto”, dando um sentido de simultaneidade à produção literária do México à Terra do Fogo. No lado brasileiro, o nome reivindicado foi o de *Modernismo*; na América hispânica os poetas e artistas denominaram-se *vanguardistas*. Entre esses, *Modernismo* já fora o nome do movimento de renovação ao final do século XIX, correspondente ao *Parnasianismo* e ao *Simbolismo* no Brasil. Apesar dos nomes diferentes, tais movimentos de renovação tiveram um ritmo comum, propósitos semelhantes e interfaces estéticas significativas. O embasamento de uma visada comum da literatura latino-americana não anula a percepção das diferenças, mas ressalta a existência de influxos, propósitos e ritmos semelhantes que permitem o esforço comparativos. Por toda a América Latina, a produção literária viu-se sob o domínio do “novo”. Multiplicaram-se as revistas em Montevidéu e em Bogotá. No Brasil, notabilizou-se a *Revista de Antropofagia*, com o “Manifesto Antropófago”; no México, surge *Contemporâneos*; no Peru, *Amauta*; em Cuba, *Avance*.”(AGUIAR, 2013, p.38)

Para iluminar esses processos de legitimação, Prysthon (2002) lembra que, em seu impulso inovador, estas vanguardas criaram uma dupla tendência na América Latina. Uma voltou-se para o reconhecimento do público europeu como “universal”, “internacional” e “cosmopolita”, cujo modelo era o desejável. A outra fixou-se em realizar mudanças dentro de uma moldura do que seria a América Latina dentro de suas perspectivas e o seu público ideal, ainda que rarefeito e difuso. Essas duas tendências conviveram e, em certa medida, entrelaçaram-se. A Europa, notadamente Paris, seguia sendo a referência, como ilustra Oswald de Andrade, ao proclamar ter descoberto o Brasil do alto da *Torre Eiffel*. Num esforço de voltar-se para suas marcas culturais, no intuito de reavaliá-las ou negá-las, o vanguardismo, afirma Rama, em “Medio siglo de narrativa latinoamericana” (1982), não somente inventou o futuro, como o seu passado também.

A partir daí, tem início uma redefinição dessas movimentações em toda a América Latina, abrindo vereda para autores que se formaram literariamente antes ou durante a Segunda Guerra Mundial e que atingiram o apogeu de sua criatividade depois dela e durante a Guerra Fria, realizando grande mudanças no mundo literário latino-americano. É geração de Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Roa Bastos, Gabirel García Marquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Erico Veríssimo, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante e Clarice Lispectos, além, é claro, dos poetas Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Octavio Paz, José Luis Martinez, Arturo Ardao e muitos outros. São escritores, poetas e críticos de gerações etárias e inclinações estéticas, políticas e culturais muito distintas. No entanto, segundo Aguiar (2013), têm em comum fato de viverem intensamente, já maduros ou ainda despertando para a maturidade literária, os processos de modernização deflagrados na América Latina depois dos anos 1950.

Para Rama, essas gerações, com suas concordâncias e polêmicas, consolida aquela consciência de repatriamento de uma literatura e cultura latino-americana. Renova todas as artes do pós-Segunda Guerra Mundial e em outras áreas geográficas além da Europa. A integração de vários intelectuais latino-americanos com os africanos passa a ser notória, seja por meio dos movimentos ligados à ideia da negritude, seja por meio dos movimentos de descolonização, ou ambos, pois, muitas vezes, um se confunde com o outro. Os caribenhos Aimé Cézaire, Nancy Morejón, Nicolás Guillén, René Depestre, Edouard Glissant, os brasileiros Abdias do Nascimento, Solano Trindade e os africanos Leopold Sedar Senghor, Samora Machel e Mário de Andrade passam a criar ou a ser lidos nessa senda.

Nessa geração, Rama identificou os “transculturadores” da literatura latino-americana. Esse conceito surge da antropologia, no livro *Contrapunto cubano del tabaco y el*

azúcar (1940), de Fernando Ortiz, que opõe “transculturação” à “aculturação”, para analisar os processos de fusão cultural em cenários de desigualdade social. A parie do conceito de aculturação, culturas dominantes e hegemônicas assimilariam, quase sem modificar, elementos de culturas subalternar e remetidas a uma espécie de “passado da humanidade”. Pelo de transculturação as culturas dominantes, ao se proporem a absorver outras culturas, também se modificariam. Resulta desse processo dialético um novo universo cultural, que passa a fazer o papel de uma nova tradição, com as contradições que a expressão contém.

Em *Literatura e cultura na América Latina* (2001), Rama transpõe o conceito de Ortiz (1940) para o plano da criação literária e incluiu nele os projetos estéticos, culturais e políticos. Neste painel, o conceito de “modernidade” tornou-se o “demônio particular” das culturas latino-americanas, a sua força inspiradora e, concomitantemente, o limite definidor, durante dois séculos, das inclusões e exlcusões, das reinvenções do futuro e das remodelações do passado. Dentro desta moldura conceitual, viu três movimentos que deram ao processo literário continental um ritmo performativo comum, a que ele chamou de “as três irrupções da modernidade”. No século XIX há primeira e mais antiga emergência da modernidade, que tem início com os processos de independência e de por uma busca de autonomia cultural que termina com o Modernismo hispano-americano, na passagem para o século XX. A segunda irrupção da moderna seriam as vanguardas, no século passado, que entrelaça o afã de reintegrar-se ao universo europeu, ao impulso de redescobrir e redefinir a dimensão das raízes culturais latino-americanas, cuja expressão mais radical fora o Modernismo brasileiro. A terceira face da modernidade se dá após a Segunda Guerra Mundial, a da transculturação do romance, que abre espaço narrativo para a recuperação das dimensões míticas da memória, das narrativas orais ou imemoriais, perscrutando o impodenrável das experiências individuais e as rearticulações coletivas.

É esse o lastro comum de *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa; *Yo, el Supremo* (1974), de Roa Bastos e *Cien años de soledad* (1967), de García Marquez, só para citar alguns. Relatos como estes articulam, no plano da contemporaneidade do romance, uma peculiaridade marcante (ainda que não exclusivas) das culturas e das sociedade latino-americanas, a saber: a dramática construção de fronteiras de exclusão para um “passado da humanidade” de tudo aquilo que não faz parte dos sucessivos projetos de modernização liderados pelas classes dominantes, e a recuperação desse “aracaico rejeitado” no plano da memória.

Esses enredos não se limitavam a perseguir as revoluções ou mudanças das formas de narrar para sua atualização, mas era parte, senão a ponta, da Virada Linguística do

Pós-guerra. A narrativa latino-americana chegava à autoconsciência de sua própria contemporaneidade, de seu caráter vanguardista, dentro de um processo em que se afirmava a sua pertença a uma dinâmica cultural homóloga e análoga em diferentes países. Sua ocorrência no plano narrativo apontava sua absorção por um público leitor amplo, cuja base eram as camadas médias ascendentes e que darão, no continente, a sustentação ao subsequente boom da literatura latino-americana.

Segundo Aguiar (2013), ao mesmo tempo, há criação de universidades, no Brasil, e a reforma ou refundação das antigas, como na América hispânica. Esse momento acarretou numa especialização muito necessária ao exercício e a formação da crítica antes inexistente ou precária. Junto, a vida editorial ganhou fôlego, num processo anterior à Segunda Guerra, com a Sudamericana, a Emecé e a Losada, em Buenos Aires; a José Olympio, a Companhia Editorial Nacional e a Livraria do Globo, no Brasil; a Fondo de Cultura Económica, no México. O franquismo, na Espanha e o salazarismo, em Portugal, terminaram por contribuir a esse processo, pois houve um deslocamento de escritores e ensaístas para o Brasil e o restante da América-latina.

Neste bojo, um dos conceitos mais importantes que acompanhou essa reflexão de Rama é o de *comarca*, que definia na América Latina a existência de regiões culturais, multilíngues e supranacionais dotadas de relativa homogeneidade ou formas aparentadas de criação artística que se influenciam mutuamente. Há comarca dos Pampas, com parte da Argentina, Urugai e sul do Brasil; há a andina, que se estende do norte da Argentina até a Colômbia e a Venezuela; a caribenha, que hoje toca a Flórida; o sul dos Estados Unidos, desce pela América Central e vai até o litoral atlântico da Colômbia e da Venezuela; a Amazônia é outra extensa comarca, assim como a região do Pantanal entre Brasil e Bolívia; há as comarcas da América Central que têm substrato Maya ou Asteca, bem como as comarcas afro-descendentes da América Central, do Brasil, Guiana Francesa, Suriname, Colômbia e Venezuela. Ainda é possível ampliar mais, e perceber uma comarca literária entre o litoral brasileiro e o litoral africano cortado pelo Atlântico.

O conceito de comarca compreende e supera a dicotomia entre o mundo rural e o urbano, as literaturas do imigrantes e dos emigrados, a literatura dos escritores em trânsito ou em diáspora, assim como os diferentes modos de escrever e de gênero. Fazem parte da literatura de comarca pampeana os contos fantásticos, de Borges, Cortázar, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Francisco Espíndola, Erico Veríssimo, os contos de Moacyr Scliar ambientados no bairro judeu de Porto Alegre, *Las babas del diablo* (1959), de Cortázar, ambientado em Paris.

Por meio de conceitos como estes, é possível começar a observar tendências orgânicas supranacionais no interior das literaturas latino-americanas, quando antes a crítica buscava mais sistematicamente apenas a comparação com as culturas europeias ou a norte-americana, por muito tempo tomadas como matrizes ou desdobramentos deste lado do Atlântico. É exatamente este percurso que pretendo seguir ao discutir neste capítulo a história dos campos literários na Argentina, no Brasil e em Angola. Por meio de métodos distintos de análise de cada contexto de irrupção, pretendo lançar luz a um olhar transculturador dos escritores e dos contextos sociais que antecedem a emergência de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire.

2.2 Boedo/Florida: a modernidade periférica na literatura do Nobel

Literatura e vida andam de mãos dadas na literatura contemporânea argentina. Neste sentido, é fundamental adentrar no contexto histórico e social que perpassou um dos momentos mais representativos dessa produção. Para tanto, farei um recorte muito específico, a saber: Buenos Aires, década de 1920. Segundo Sarlo (2006), toda periodização é discutível, contudo, essa década, talvez como nenhuma outra, apresenta mudanças emblemáticas. Para a autora, esse momento não alude somente às vanguardas estéticas e à modernização econômica, mas também é o instante em que a modernidade como estilo cultural vai se delineando.

O impacto dos processos socioeconômicos, iniciados no final do século XIX, alterou não só a paisagem urbana, mas todo conjunto de experiências sociais e, sobremaneira, sensoriais de seus habitantes. Assim, Buenos Aires surge como espaço físico e como mito sócio-cultural para toda a América Latina. Como sinaliza Sarlo (2006), cidade e modernidade se pressupõem, já que a cidade é o cenário das mudanças, e as exibe de maneira ostensiva, às vezes brutal, difundindo-as e generalizando. Ainda para autora, não é de surpreender que modernidade, modernização e cidade apareçam misturadas com noções descritivas como valores, espaços geográficos e processos sociais e ideológicos. À medida em que Buenos Aires se transforma no ritmo acelerado das novas tecnologias de produção e transporte, a cidade começa a ser produzida e pensada como epítome da mudança.

A ideia de cidade é inseparável das situações suscitadas pelos processos de modernização e também de outra idéia: chegou-se, enfim, a se colocar Buenos Aires na perspectiva que havia animado os projetos institucionais do século 19, a cidade venceu o mundo rural, a imigração proporciona uma base política, como se pode ler em vários capítulos de Facundo ou em Argirópolis, não apenas um cenário onde os intelectuais descobriram a mescla que define a cultura argentina, mas também um imaginário que a literatura inventa e ocupa: Arlt, Marechal, Borges. A cidade organiza debates históricos, utopias sociais, sonhos (como não poderia deixar de ser) irrealizáveis, paisagens da arte. Falar da cidade significa alcançar um território que tem sustentado muitas de nossas invenções. Mas, quase que em primeiro lugar, a cidade é o cenário por excelência do intelectual, e os escritores, assim como seu público, são atores urbanos⁵. (SARLO, p.2, 2006)

O assombroso crescimento urbano da cidade de Buenos Aires, nas primeiras décadas do século XX, oferece um contexto crítico interessante para a emergência de tipos icônicos da literatura moderna, assim como já aludia à Benjamin, em suas análises da Paris baudelairiana. Para Sarlo (2010), a cidade emergente torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o *flâneur* que lança o olhar anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe comunicação com o outro. O *flâneur* é um espectador imerso na cena urbana e, concomitantemente, integra suas paisagens. Numa sequência infinita, o *flâneur* é observado por outro *flâneur* que por sua vez é visto por um terceiro e assim *ad infinitum*. Segundo Benjamin (1987), o roteiro do passante anônimo só se realiza na cidade grande, que é uma categoria ideológica e um universo de valores, mais que um conceito demográfico ou urbanístico.

Para ilustrar a *flanerie*, Sarlo (2010) rememora Arlt, em *Aguafuertes*, em que o próprio autor assume a postura de *flâneur*. Diferentemente das gerações anteriores, tem-se aqui uma mescla entre sujeito e paisagem urbana, “como um olho e um ouvido que deslocam ao acaso” (SARLO, 2010, p.35). O *flâneur* de Arlt flutua pelo centro e pelos bairros, adentrando na pobreza nova da cidade grande, na marginalidade e no crime.

Em seu percurso dos bairros ao centro, o transeunte recorta uma cidade cujo traçado fora planejado e definido, mas que ainda conserva muitas partes sem construções, terrenos baldios e ruas sem calçamento. Os cabos de iluminação elétrica, contudo, já haviam substituído, em 1930, os antigos sistemas a gás e a querosene. Os meios de transporte modernos (especialmente o bonde, em que o transeunte arltiano viaja permanentemente) haviam passado por um processo de expansão e ramificação. Vive-se a cidade em ritmo frenético e os deslocamentos rápidos não provocam consequências apenas funcionais. A

experiência da velocidade e da iluminação noturna moldam novas percepções. Segundo Sarlo (2010), quem tinha pouco mais de vinte anos em 1925 podia se lembrar da cidade da virada do século e comprovar as diferenças. Para a autora, as entidades de fomento, o surgimento de cooperativas, o crescimento de centros comerciais em bairros relativamente afastados como Boedo, por exemplo, transportavam para a periferia, mesmo que com elementos atenuados, os traços modernos e modernizadores do centro.

Creio que o impacto dessas transformações tem uma dimensão subjetiva que se manifesta num intervalo de tempo relativamente curto: de fato, homens e mulheres podem se lembrar de uma cidade diferente daquela em que estão vivendo. Além disso, essa cidade diferente foi o cenário da infância ou adolescência: o passo biográfico destaca o que se perdeu (ou se ganhou) no presente da cidade moderna. (SARLO, 2010, p.36)

Desta maneira, no tocante a sua demografia, Buenos Aires se caracterizava por ser uma cidade cosmopolita. O que escandalizava ou apavorava os ímpetos dos remanescentes nacionalistas terminava por influenciar fortemente os intelectuais dos anos 1930 e 1940. As ondas de imigração fizeram de Buenos Aires uma cidade composta por pessoas que falavam línguas diversas e advinham de nacionalidades múltiplas, somada à experiência de um vertiginoso crescimento urbano. Indica Sarlo (2010) que, a imagem de uma cidade homogênea já se dissolvera nos anos 1890, todavia, trinta anos ainda é pouco para assimilar, na dimensão subjetiva, as diferenças radicais trazidas pelo crescimento urbano, pela imigração e por seus filhos. Uma cidade que, ainda segundo a autora, duplica sua população em menos de um quarto de século sofre transformações que seus habitantes, novos e velhos, tiveram de processar. Junta-se a isso mais dois aspectos, a saber:

[...] Em 1936, a porcentagem de estrangeiros superava 36,10% e os homens não nativos eram 120,9% a mais; a cidade que Miguel Cané temia em 1890 continuava a ser Buenos Aires na década de 30. Os não nativos, por outro lado, concentravam-se na faixa de jovens adultos na pirâmide populacional, e suas mulheres eram mais férteis. Imigrantes e filhos de imigrantes são assim responsáveis, segundo estimativas, por 75% do crescimento de Buenos Aires. Ainda que os estrangeiros não mais se concentrassem majoritariamente no centro, como ocorria até o início do século XX, também eram notáveis por lá. Por outro lado, seus filhos do contingente beneficiado pelo aumento das taxas de alfabetização e escolaridade; muitos iniciam o trabalhoso caminho de ascensão pelo capital e pelos bens simbólicos. Ingressaram nas universidades ou começam a disputar espaços no campo da cultura e nas profissões liberais. Em meados de 1930, os analfabetos nativos de Buenos Aires representam apenas 2,39% num total de 6,64%... (SARLO, 2010, p.39)

Desta maneira, Sarlo (2010) define que, no embalo vertiginoso da modernidade periférica, define-se o espaço social ampliado de um público leitor potencial, não somente das classes médias, mas também de camadas populares. O crescimento da educação secundária, também perceptível em nível nacional, normal e comercial, dobrou o número de alunos incluídos no sistema em pouco mais de uma década, entre 1920 e 1932. Notadamente, estas são as condições necessárias para as mudanças ocorridas no perfil do público e a consolidação de um mercado editorial local.

Não obstante, poucos temas na literatura argentina contemporânea suscitaram tanto interesse entre pesquisadores, curiosidade de diletantes e profusão de testemunhos, como o trabalho dos grupos literários que surgiram nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial. Grande parte desses holofotes foram lançados para esse momento histórico após o prestígio alcançado por alguns integrantes daquela geração com suas obras de maturidade. Indubitavelmente, Borges, Bernárdez, González Lanuza, Marechal, Gironde, Castelnuovo ou Mariani constituem alguns dos capítulos mais substanciosos da literatura argentina.

Não é esse tipo de olhar, contudo, que orientará a construção destas considerações. Seguindo as pistas lançadas por Adolfo Prieto (2009), em *Boedo e Florida*, compreendo que a geração literária surgida no primeiro pós-guerra, ainda desprovida de suas obras de maturidade, sem a perspectiva e a expectativa de êxito perante a crítica e o público, pode oferecer substrato para uma análise pertinente desde que consiga evitar a tentação de uma crítica pueril e a reiteração de esquemas já por demais conhecidos.

Neste sentido, faz-se fundamental alicerçar as balizas histórico-sociais que abriram vereda ao desenvolvimento das atividades literárias desde período. Diante disto, é preciso aludir a Primeira Grande Guerra e à eclosão da Revolução Russa, que, foram, cada um com suas dimensões específicas, acontecimentos que transformaram e desestabilizaram as possibilidades do horizonte histórico. O século XIX conclui-se com esses acontecimentos e uma nova conjuntura surge, embasada em um forte otimismo.

Na Europa, assim como aventa Eliane Robert de Moraes (2002), verifica-se certo vitalismo poderoso, um menosprezo acentuado pelo passado, que ganha forma na conceituação de vanguardas artísticas como o dadaísmo, futurismo e o surrealismo, a partir do epítome: decompor, fragmentar e dispersar. Tem-se aqui um protagonismo juvenil, mergulhado nas possibilidades infinitas de consumo. Sarlo (2010), em comunhão com Prieto (2009), apontam que a Argentina, confinada pela geografia e pela história, sente o impacto desses eventos e busca conectar-se à torrente circulatória das novas ideias e de suas fórmulas expressivas. A presidência de Alvelar, entre 1922 e 1928, demarca essa variante argentina de

uma tendência que Prysthon (2002) chamaria de cosmopolita periférica. Para Prieto (2009), aqui coincide a repercussão de um período insólito de bonança mundial com o decidido florescimento da prosperidade interior; uma política social relativamente benigna com o desfrute de uma liberdade de expressão facilitada. Eclode, assim, um clima especialmente propício, sem antes nem depois na história cultural da Argentina.

Além disso, na Argentina como em outros países latino-americanos, podem se perceber nuances diversas entre as formas da modernidade artística. Achugar (2009) caracteriza essas camadas como reivindicação de autonomia. Soma-se a isso que e as formas da ruptura vanguardista acabam por se definir pela legitimação pública do conflito. Para Sarlo (2006), o processo de modernização cultural do século XX, inclui em seu centro os programas humanistas e de esquerda, logo, se para a vanguarda “o novo” é fundamento de valor, para a fração da esquerda intelectual, a reforma, a revolução ou qualquer outra figura da utopia transformadora se propõe como princípio. Neste caso, o que justamente arraiga a modernidade é a dinâmica transformadora das práticas culturais.

Benjamim, Adorno e Bürger, no tocante às vanguardas do século XX, compreendem as relações entre vanguarda e modernidade a partir o conceito de autonomia que dessacraliza a arte. A destruição da “aura”, a estética do fragmento, a transformação do conceito de “obra”, tornam-se escopo central sobre o moderno e as vanguardas. A partir daí, abre-se senda para novos sistemas de relações (por vezes conflituosas) entre arte e público, arte e política, arte e sociedade industrial, arte e tecnologia.

Neste sentido, o moderno extrapola as subjetividades e torna-se uma forma de afeto, um modo de experimentar e sentir a mudança social, tecnológica e espacial do capitalismo industrial. Os artistas seriam representantes e combatentes dessa miscelânea de sensorialidades. O dândi, o cínico, o *blasé*, o trapeiro, a lésbica representam o desespero, o refúgio, a transgressão, a melancolia, a fuga frente uma sociedade em transformação frenética e um passado que não volta. Diferentes estruturas de sentimento, como diria Raymond Williams (1979), estão na base de um recondicionamento profundo das subjetividades e do surgimento de novas políticas e novas morais. Poéticas da instabilidade e da transitoriedade terminam por produzir gestos, projetos, acontecimentos, cujo horizonte é articular o discurso estético com as práticas públicas.

Diante deste cenário efervescente e prenhe de tensões, Prieto (2009) ressalta o impressionante número e a variedade das revistas literárias emergentes, a saber: *Proa*, *Inicial*, *Valoraciones*, *Los Pensadores*, *Martín Fierro*, *Claridad*, *La Revista de América*, *Campana de Palo*, dentre outras. Ressalta-se, contudo, a incrível tiragem de algumas dessas publicações,

como os 10 mil exemplares mensais de *Claridad* e os 20 mil, um número sem igual, de *Martín Fierro*. Soma-se ainda a ressonância dos concursos literários. A literatura não só ganha corpo e fôlego, mas, sobretudo, difunde-se. Os escritores jovens, usufrutuários diretos da conjuntura favorável, ocupam-se de si mesmos e de suas obras com uma desenvoltura sem precedents (Prieto, 2009). Manifestos, programas, revistas, exposições, programas radiofônicos, reportagens jornalísticas ganham o cotidiano. Rapidamente, a literatura emergente define-se ante o público, atribui a si mesma rótulos, envolve-se em rivalidades de escolas, distende-se em cálidos elogios de camaradagem.

Nesta perspectiva, Prieto (2009) afirma que, com as exceções naturais, a meia centena de jovens que começa a escrever nesses anos (cômputo de nomes que persistem) parece construir um sentimento de pertença, uma consciência unitária de grupo, uma necessidade de reconhecer-se no conjunto que dilui as diferenças estéticas ou ideológicas e converte a luta de facções em rixas mais ou menos domésticas, de conciliação possível. Sem exagero, para o autor, a revelação da própria pujança, do próprio valor constitui-se como um dos aspectos característicos daquela geração

Florida e *Boedo*, designações topográficas precisamente transferidas ao campo em que o meramente estético se separa dos conteúdos ideológicos ou, melhor dito, da propaganda ideológica, representam em nossa literatura o velho dilema que a fórmula horaciana, *dulce et utile*, pretendeu resolver no mais difícil dos equilíbrios imagináveis. *Florida*, rua do ócio distraído, era um bom nome para alcunhar a variante local do conceito de gratuidade na arte; *Boedo*, rua de trânsito fabril em um bairro fabril, uma excelente bandeira para agitar as consciências com adequadas formas de subversão. *Florida* mirava a Europa e as novidades estéticas do pós-guerra; *Boedo* mirava a Rússia e se inflamava com o sonho da revolução universal. As origens de ambas as designações são difíceis de serem verificadas e foram aventados vários nomes e intenções para explicá-las. De qualquer modo, deve-se notar o modo eficaz com que tais nomes destacam a polarização desse processo literário. (PRIETO, 2009, p.291)

Do ponto de vista da forma, o grupo *Florida* voltava-se, principalmente, em fomentar uma variante argentina do ultraísmo espanhol, introduzido por Borges em 1921. Essa depuração da linguagem poética apoiava-se na cidade de Buenos Aires, ou melhor, seus arrabaldes, que se converteram logo em matéria poética por excelência, até o ponto, sublinha Prieto (2009), de gerar uma retórica nova.

Entretanto, existem outros arrabaldes. Um espaço simbólico que, segundo Sarlo (2006), aparece hiperssemiotizado em quase todos os escritores argentinos dos anos vinte e trinta, de Oliverio Girondo a Raúl González Tuñón, passando por Arlt e Borges. Na rua, nos

arrabaldes se percebe o tempo como história e como presente, mais do que como espaço físico. A rua é a prova material da mudança e, também, concomitantemente, espaço simbólico onde a transformação se converte em mito literário. Para além disso, a rua atravessada pelos fios de eletricidade, iluminada até tarde da noite e entrecortada pelo bonde pode ser negada para se buscar por detrás dela o resto de uma rua que quase não teria sido tocada pela modernização, esse lugar imaginário do subúrbio inventado por Borges segundo a figura das *orillas*, espaço indefinido entre a cidade e o campo. Lançando luz sobre outra faceta da cidade, Sarlo (2006) arremata afirmando que a fascinação da rua central onde se encontram os aristocratas com as prostitutas, onde o vendedor de jornal desliza o papelote de cocaína para seus clientes, onde os poetas frequentam os mesmos bares que os delinquentes e os boêmios; se opõe à nostalgia da rua de bairro, onde a cidade resiste aos estigmas da modernidade, ainda que o bairro mesmo tenha sido um produto da modernização urbana.

A busca da cor local, dos tipos característicos, o *criollismo* ou, para empregar uma expressão generalizada, a *poesia folclórica*, a que se refere Cansinos Assens, foi uma variante curiosa da vanguarda literária de *Florida*. É fácil perseguir nos livros mais representativos desse grupo provas abundantes dessa inclinação um tanto paradoxal e, frequentemente, *snob*, mas esses livros refletem apenas uma parte da obsessão *criollista*: a outra se dispersou e se esgotou em excursões coletivas aos subúrbios portenhos, em discussões de café, em uma ou outra divagação sociológica, na contemplação admirada de entardeceres, no registro erudito dos mais velhos tangos e milongas suburbanos. (PRIETO, 2009, p.293)

Todavia, os debates sobre legitimação cultural atravessam as revistas literárias e geram importantes celeumas. Segundo Sarlo (2006), os “criollos viejos” não estavam dispostos a admitir facilmente que estética literária embasada na prosódia, no sotaque e no calão possa ser produzida também por escritores cujos pais não haviam nascido na Argentina, cujo sotaque era dos bairros, marginal, e incorporava marcas de origem migratória. Para a autora, a densidade cultural e ideológica do período é fruto destas diferentes redes e da intersecção de discursos com origem e matriz diferentes (da pintura cubista ou da poesia de vanguarda ao tango, ao cinema, à música moderna ou ao jazz band).

As características mais marcantes de *Florida*, reforça Sarlo (2010), encontraram acolhida na revista *Martín Fierro* (1924-1927), publicação ágil, amena e aberta a todas as tendências de vanguarda. O bom-humor, a subversão de valores e convenções estabelecidas, a

atitude lúdica e alguma petulância vinham à tona nas páginas da publicação, mais até do que nas obras icônicas do grupo. A história de *Martín Fierro*, traçada por Gironde, um de seus fundadores, e a do grupo *Florida* são quase sobrepostas. Ironicamente, Pietro (2009) sublinha que *Martín Fierro* deixou de ser publicada por causa de um desacordo entre o diretor Evar Méndez e um grupo de colaboradores que postulavam a candidatura de Yrigoyen para a presidência da República.

Martín Fierro desaparece em 1927; o golpe militar de Uriburu ocorre em 1930. Devem ser situadas nesse ínterim as últimas manifestações do grupo *Florida* propriamente dito. Desaparecem as revistas inquietas e desrespeitosas; perde-se o gosto pela discussão e pelo escândalo literário. Os banquetes rituais e as conversas nos cafés perdem a força de outrora. A literatura, do, e os jovens que cinco anos antes faziam tanto ruído entraram na etapa o isolamento. As datas de 1922 e 1928 constituem-se, assim, como os marcos cronológicos do grupo *Florida*, ainda que para cada um dos casos individuais a cronologia deva se flexibilizar. Para Gironde, por exemplo, começa antes de 1922 e se conclui apenas em 1932, com a publicação de *Espantapájaros*. Para Borges, apesar do que declarou prematuramente, terminou em 1930, com *Evaristo Carriego*, seu deleite reflexivo de Palermo e seu interesse pelo *compadre*: “cultor da coragem”. (PRIETO, 2009, p.296)

É muito curioso que um grupo de escritores que defendia a separação entre a literatura e a possibilidade de influir no mundo em que se vive encampasse esse patrocínio eleitoral. Por outro lado, Sarlo (2006) endossa a heterogeneidade do espaço público (que se acentua no caso argentino pelos novos cruzamentos culturais e sociais provocados pela mudança demográfica) põem em contato diferentes níveis de produção literária, estabelecendo-se um sistema extremamente fluído de circulação e troca estética. Há uma presença substancial de um público, que, diga-se de passagem, não se pode generalizar. O público desse período é composto por camadas médias e populares, para o qual se produz uma série de publicações que se estendem da literatura de “placer y consolación” até uma explícita intenção propagandística, pedagógica e social. Ganha corpo uma esquerda reformista e eclética, que, segundo Sarlo (2006), funda importantes instituições de difusão cultural (bibliotecas populares, centros de conferências, editoras, revistas) para aqueles setores que estão à margem. A problemática do internacionalismo e da reforma social pensada como um processo de educação das massas trabalhadoras no sentido de incorporá-las a uma cultura democrática e laica começa a ganhar centralidade. No plano literário, traduções do realismo russo e do realismo francês alinham-se a uma poética humanista. No entanto, sublinha a autora, essa mesma heterogeneidade desestabiliza a ordem. Os grandes jornais modernos, o

cinema, as variedades e o teatro falam de públicos diferentes, o que significa transferir à esfera cultural as fraturas entre velhos *criollos*, imigrantes e filhos de imigrantes. Estas superposições e coexistências despertam nacionalismos e xenofobias, que levam a um sentimento coletivo nostálgico por uma cidade que já não é mais a mesma.

Buenos Aires torna-se uma cidade a ser vista e lida por um olhar saudoso, que, nas palavras de Sarlo (2006), “focaliza um passado mais imaginário que real (e este é o caso do primeiro Borges)” (p.14). Também pode ser descoberta na emergência de uma cultura operária e popular, dos bairros pobres e afastados, dos portos, da prostituição, da boemia e do internacionalismo. O avanço capitalista transformou profundamente o espaço urbano e complexificou o sistema cultural, isso começa a ser vivido não só como um problema, mas como um tema estético.

Neste ambiente surge *Boedo*, grupo que se assentava em alguns princípios teóricos manifestos, a saber: difusão dos clássicos da literatura revolucionária e a utilização da literatura senão como instrumento de transformação social, isto é, para revolver as consciências e promover a imagem de um mundo melhor. Por conta disto, *Boedo* esteve menos condicionado às mudanças na ordem política ou econômica do que *Florida*, bem como às tendências artísticas que surgem nos centros, ao desejo de perfeição formal e à singularidade da obra literária. Para Prieto (2009), aparte dessas contingências, *Boedo* foi, provavelmente, mais do que uma geração demarcada por limites cronológicos estreitos, podendo ser entendido como uma escola ou um capítulo extenso da literatura contemporânea argentina. O grupo constituiu-se no bojo da revista *Los Pensadores*, que começou a ser publicada em 1922, mudando seu nome para *Claridad* em 1926. Já fora perpassado aqui que a Revolução Russa catalisou na literatura do contexto os ecos dispersos e isolados que a injustiça social vinha despertando há algum tempo. Para tanto, *Boedo* apropriou-se do realismo crítico para denunciar as desigualdades sociais e do que Prieto (2009) chama de lirismo tolstoiano para exaltar a virtude dos humildes e dos submersos. Ainda para o autor:

Deformavam com gosto a realidade para forjar de contragolpe a imagem de uma vida e de um mundo melhor, mas a denúncia poucas vezes constituiu-se como uma análise profunda das causas que tornavam o mundo intolerável, e o lirismo não superou os limites de uma piedade decididamente mitigadora. (PRIETO, 2009, p.298)

Neste sentido, é importante levar em consideração os deslocamentos ocorridos entre o realismo e o que seria um horizonte de sentido que volta o olhar da representação literária

argentina para o bairro, uma vez que isto, necessariamente, também envolve variações sobre a ideia do que é a literatura e sobre a tarefa do escritor. Algumas perspectivas críticas sobre a tendência *boedista* concordam em caracterizá-la, num primeiro momento, por sua estética popular, em que o escritor é autorizado a dar voz ao povo, sobretudo por conta dos saberes adquiridos durante a sua vida proletária. Depois, há o enfoque em uma literatura pedagógica, que confia na transparência da representação realista e que poderia sintetizar-se na definição de Astutti (2002) “higiene y poesía al alcance de todos, unidas al uso del viejo realismo crítico para denunciar los aspectos sombríos del mundo, y a un lirismo tolstoiano para exaltar la virtud de los humildes y de los sumergidos” (ASTUTTI, 2002, p. 424). Por outro lado, Graciela Montaldo (1989, p. 389) denomina esta tendência estética como “verista”, uma vez que não se propuseram a “pintar la realidad” ou mostrar “la vida” mas sim compor ficções destinadas a educar o povo.

Outro aspecto implícito ao *boedismo* é aquele que Miguel Dalmaroni, em seu exame das atribuições da literatura populista, ressalta como sendo a grande persistência do *boedismo*, isto é:

[...] maniqueísmo moral (às vezes muito próximo do que seriam ideologias humanistas, religiosas, etc.) na distribuição de papéis estereotipados segundo uma distinção classista: os burgueses são imperdoáveis e completamente maus, por outro lado, os proletários são naturalmente bons e carentes de redenção. Tem-se aqui uma correlação direta com os discursos mais próximos do que é entendido em política como ‘populismo’, ou seja, uma caracterização ‘paternalista’ e ‘demagógica’ do ‘povo’ como sujeito social uniforme, naturalmente progressivo e executor da justiça. (DALMARONI, 2004, p.18).

Após este caminho, faz-se necessário retornar agora ao ponto de partida. O que estas linhas buscam problematizar é que *Boedo* e *Florida* não devem ser criticados pela projeção de algumas obras de maturidade ou pelo prestígio atual de alguns de seus membros. Em consonância com os críticos destacados no decorrer deste tópico, é viável assumir que ambas as tendências permitiram um processo singular na história literária argentina e, mais além dos resultados definitivos, acumularam suficiente experiência de acertos e erros, justificando, ainda hoje, um retorno às fontes. *Florida* empenhou-se em atualizar a verve literária, haja vista que esteve alerta a todas as tendências que circulavam pelas vanguardas europeias e, dentre muitas possibilidades, apenas aclimatou o ultraísmo, com sua obsessão imaginativa. Flexibilizou a língua e renovou a problemática da arte. *Boedo*, por sua vez, teve

de reinventar sua própria tradição de literatura de esquerda, promovendo o interesse de multidões pela literatura social. Os escritores de *Boedo*, em sua maioria, foram arrebatados pelo conflito central do intelectual burguês.

De modo sucinto, para reconstruir esta trama em termos de uma cultura vivida, é preciso seguir as pistas propostas por Sarlo (2006) e Prieto (2009), e redefinir o lugar da literatura no campo da cultura para reconhecer os novos nexos que se estabelecem entre a dimensão cultural e a sócio-política. Não pretendo afirmar que estas perspectivas tenham se fundido numa unidade, mas sim de considerar os textos que são produzidos nesta esfera pública modernizada e no marco de uma cidade afetada pelas novas tecnologias. Soma-se a isso a heterogeneidade dos discursos que fazem com que a literatura já não apareça como uma entidade singular, auratizada, mas como um sistema que inclui, em suas políticas e estratégias textuais, os diferentes atores. Trata-se, daquilo que Sarlo (2006) denomina de “literaturas”, em que o plural indica diferenças de problematização estética e diversos universos de público leitor.

2.3 Distopia x Utopia na Literatura do Presente angolana

Durante a pesquisa para a dissertação de mestrado, entre 2008 e 2010, descobri que a carência de um pensamento social sólido em África contribui imensamente para que a literatura seja alçada a uma importante fonte de análise histórica e sociológica. Bittencourt (2007) aponta uma série de obstáculos e problemas no que se refere à produção historiográfica em Angola. O autor esclarece que a primeira turma de historiadores formada na Universidade Agostinho Neto (UAN), a maior universidade pública de Angola, concluiu o curso em 2008. Para, além disso, há uma ênfase na formação de licenciados, o que marginaliza a formação de grupos, núcleos ou projetos de pesquisa. Em conversa via e-mail, no início de 2009, o Professor Paulo de Carvalho, chefe do Departamento de Sociologia da UAN, lamentou a falta de programas de pós-graduação em sociologia em Angola e, conseqüentemente, da carência de pesquisadores e de produção científica que problematize questões históricas, sociais, políticas e culturais fulcrais para um país em fase de reconstrução. No entanto, ambos os pesquisadores concordam que a história nunca deixou de ser contada, escrita e discutida. Os livros de memória e literatura não ocupam necessariamente o lugar dos

livros de História e Sociologia, mas dão atenção e reviram uma série temas que muito dizem respeito ao modo como os angolanos encaram o seu passado remoto e recente. Tal produção, para Bittencourt (2007), não pode nem deve sofrer críticas que lhe exija rigor acadêmico, confrontação de fontes e respeito aos fatos, já que são trabalhos realizados com outros objetivos.

Em muitos casos, os textos literários, as memórias e os relatos autobiográficos servem de fonte ao historiador, o sociólogo e o antropólogo interessados na história de Angola, desde que tal material sofra os mesmo procedimentos investigativos que os demais. Tais materiais podem também fomentar a produção de novos relatos, gerando uma confrontação muito rica para o acadêmico, quer pelo embate entre concepções opostas, quer como retrato de diferentes disputas políticas e sociais no presente (BITTENCOURT, 2007, p.15).

No tocante à literatura angolana, não há como falar de sua formação sem mencionar a relação estabelecida entre discurso histórico e discurso literário, devido, sobretudo, ao recente processo de descolonização pelo qual ainda passam esses países. No caso particular de Angola, verifica-se o relevante papel desempenhado pela literatura nesse processo de descolonização e construção do imaginário social nesse novo contexto histórico.

Nesta mesma senda, Antonio Candido (2006) situa, no núcleo de sua reflexão, as relações das formas literárias com os processos sociais e atesta que a obra de arte é social em dois sentidos, pois depende da ação de fatores do meio social que ganham relevo no objeto artístico em diferentes graus de sublimação, bem como produz sobre os indivíduos um efeito prático, alterando a sua conduta e visão de mundo ou reiterando neles o sentimento dos valores sociais.

Tendo em vista isto, num primeiro momento, baseando esta reflexão nas ideias de Antônio Candido (2004) e Rama (2001) sobre a formação de um sistema literário articulado com o elemento social, farei uso da perspectiva de Pedro Lyra (1995), empreendida em Paula Santana (2010), acerca da dinâmica das gerações, em que o autor desenvolve uma nova metodologia para periodizar a história da poesia brasileira - e que pode ser transposta para outras realidades sociais e contextos literários.²²

Para Lyra (1995), dois fatores são fundamentais para concepção de uma geração: o genealógico e o histórico. O genealógico diz respeito à reprodutibilidade, é um fator que

²²É importante ressaltar que esta análise geracional surge como aporte metodológico para localizar a produção literária de Ondjaki e evitar deslocamentos temporais ou escolhas arbitrárias. De maneira alguma tenho a pretensão de mapear toda a produção ficcional angolana contemporânea. O intuito aqui é, apenas, a partir desta perspectiva metodológica, trazer à tona obras que representam bem a multiplicidade de caminhos possíveis nessa “floresta de signos” em que se converte, hoje, a Literatura Angolana, assim como localizar Ondjaki dentro desta dinâmica de frenética mudança social.

depende da vivência individual. O histórico depende da vivência coletiva, da vigência no tempo/espaço. O sujeito histórico é um produto da genealogia. Sendo assim, para Lyra (1995), geração é um conceito que compreende um conjunto finito de indivíduos agrupáveis por uma mesma faixa etária, determinada pelo tempo necessário à sua reprodução. Uma geração é diferente de um grupo, de um movimento, de um partido, de uma escola, porque comporta tipos variados de indivíduos, de níveis diferentes, de classes antagônicas. Um grupo ou um movimento é orgânico, trata de interesses segmentados. Uma geração é inorgânica, daí o seu caráter universal. Uma geração é composta de uma massa anônima e amorfa mais uma elite orgânica e eventualmente de uma figura epônima (que dá ou empresta seu nome ou é referência para uma geração). A tarefa de uma geração, segundo o crítico, é elevar a humanidade para um nível de cultura e de vida superior àquele em que a encontrou. A afirmação demonstra claramente um comprometimento do crítico com a geração a que pertence, impondo um caráter messiânico no processo de sucessão de gerações, como se as anteriores sempre fossem superadas pelas emergentes. Ora, tal procedimento não trata de lançar um olhar sobre o fenômeno artístico, elencando categorias de análise que possam ser verificadas no período correspondente à vigência de uma geração, é uma solução simples de suplantação de uma geração à antecedente. Isto nega os fatores que determinam o contexto sócio-histórico e o estético-temporal, quase sempre antagônicos em confronto. Apesar deste comprometimento ideológico, Lyra (1995) elabora uma estrutura de análise válida para compreensão das obras de autores de um determinado período correspondente a uma geração.

A construção teórica do autor permite entender como as gerações, no cumprimento de suas etapas vitais, vão ganhando experiência, assumindo papéis e funções próprias de cada faixa etária, ou seja, desenvolvendo “sucessivos estágios existenciais dos indivíduos na geração e das gerações na história”. Destarte, o primeiro estágio é o Nascimento: período dentro do qual nascem todos os seus integrantes; estreia: período posterior a faixa de nascimento, dentro do qual seus integrantes entram na cena histórica; vigência: período após a faixa de estreia, dentro do qual a geração define a sua fisionomia; confirmação: período após a faixa de vigência, do qual a geração ainda dispõe para o cumprimento da sua tarefa; retirada: período após a faixa de confirmação, no qual as gerações começam a morrer.

Noutro sentido, as gerações posteriores acumulam a experiência das gerações anteriores, promovendo uma relação dialética de superação e afirmação das suas tendências. Toda geração tem uma fisionomia com atributos que podem ser herdados, quando recebe influência da geração anterior; e próprios, quando cria no seu interior características

diferenciadoras. O quadro inicial proposto por Lyra (1995, p. 31), dentro de determinadas condições que envolvem aspectos biológicos e ambientais, tem cinco (5) etapas vitais compondo cinco (5) gerações biológicas (5 idades): A) Adolescência – que vai até em torno dos vinte (20) anos; B) Juventude – daí até em torno dos quarenta (40); C) Maturidade – daí até em torno dos sessenta (60); D) Velhice – daí até em torno dos oitenta (80); E) Senectude – daí até a morte.

Isto posto, o autor aprofunda mais ainda a construção teórica e partindo das cinco gerações biológicas, Pedro Lyra (1995) faz corresponder a estas cinco gerações literárias coexistentes em qualquer tempo histórico, sabidamente: a) A emergente: dos que ainda realizam o aprendizado, descobrindo a própria vocação – na faixa de nascimento; b) Nova: dos que começaram a entrar em cena, introduzindo novidades de tema, forma, linguagem – na faixa de estreia; c) Dominante: dos que se encontram no centro da referência literária do momento – em plena faixa de vigência; d) Clássica: dos que estão rematando a sua obra, já se incorporando à história – na faixa da confirmação; e) Canônica: dos que já encerraram a tarefa e cumprem o resto de vida que lhes cabe – na faixa da retirada. Pelos atributos etários e o encadeamento geracional podemos observar que as gerações literárias correspondem a um fluxo de produção.

Interessante notar que Lyra (1995), portanto, escudado não só tradição teórica geracional, mas também na produção poética brasileira que espelha uma linguagem/mentalidade e numa reflexão sócio-histórica efetivada sobre a realidade nacional, desenvolve uma proposta de reescrita da história da poesia brasileira mais recente. Oferece instrumentos valiosos para uma nova periodização, um conceito preciso e uma terminologia bem definida, além de um referencial da mentalidade dominante na Geração 60, sem perder de vista as ligações estruturais da representação mental com as nossas formações sociais. A reescrita da história da literatura angolana, dada suas características peculiares (a saber, o fato de ser uma literatura cuja história é muito recente e confunde-se com as lutas anti-coloniais no país, bem como a organização de uma nova ordem mundial), pode seguir esse caminho, mas sem incorrer nos velhos vícios de abordagem da história e sociologia, que debruçam-se muito mais sobre questões estruturais, isto é, externas às obras abordadas.

Entretanto, faz-se importante frisar, que engendrarei uma subversão da análise geracional empreendida por Lyra (1995), uma vez que as gerações em Angola surgem junto com as etapas de desenvolvimento e têm um tempo de vida diferente de modelo lyriano. A história angolana urgia nos anos 1940, como foi visto nos tópicos anteriores, e a literatura como parte desta história acabou por acontecer num lusco-fusco, como diria Benjamin. Tendo

em vista isto, as gerações não tiveram sessenta (60) anos para se consolidar, mas pouco mais dez (10) anos. Cada nova etapa de desenvolvimento, na acepção de Lyra (1995), corresponde ao surgimento de uma nova geração, que confronta a anterior de algum modo, como veremos a seguir.

De acordo com Thomas Bonnici (2000), a emergência e o desenvolvimento de literaturas de povos colonizados dependem de dois fatores: das etapas de conscientização nacional e do fato de serem diferentes. Na primeira etapa, a literatura produzida na colônia é escrita pelos próprios colonizadores, na segunda, é escrita pelos nativos, mas apresenta uma total dependência em relação ao modelo literário do país colonizador, e, na terceira, há a ruptura com o modelo literário e com a dependência cultural do país colonizador. Neste sentido, Bonnici, utilizando-se de exemplos das literaturas africanas de língua inglesa, descreve minuciosamente essas três fases de desenvolvimento das literaturas pós-coloniais. A literatura angolana escrita em língua portuguesa, sendo um produto derivado “das seqüelas do colonialismo” (Laranjeira, 1995, p.10) europeu, não foge a essa regra. Sendo assim, a miscelânea da análise geracional de Lyra (1995) e da análise via etapas de desenvolvimento de Bonnici (2000) pode encorpar o trajeto metodológico da abordagem da formação de um mundo literário em Angola.

Sendo assim, o próximo passo é determinar o espaço da Geração Nacionalista (nomenclatura elaborada por mim, para este estudo) na literatura angolana. Tomando o conceito orteguiano de geração decisiva, com base na elaboração de Lyra (1995), é possível firmar que a geração inicial da literatura angolana compreende tudo o que foi produzido em Angola e sobre Angola no período anterior a 1849, segundo algumas notícias da literatura angolana compiladas por Francisco Soares (2001). A segunda geração envolve os textos produzidos após a publicação de *Esportaneidades da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira, em 1849²³, indo até a véspera da criação do *Movimento Vamos Descobrir Angola* em 1948. Por fim, a terceira geração, que denomino de Nacionalista, começa com a eclosão desse movimento cultural que fará surgir em Angola uma literatura *angolense*, como situa Soares, livre da dependência da metrópole e autônoma, com a fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA). A partir deste primeiro recorte, é possível localizar o percurso literário angolano mais recente, que é o foco deste trabalho, numa análise geracional (SOARES, 2001).

²³ As publicações anteriores ao ano de 1849 tinham um caráter, por vezes, nativista e espontâneo demais, não podendo, assim, serem compiladas em movimentos literários representativos.

Neste sentido, o ano de 1948 é emblemático, pois, segundo Carlos Ervedosa (1979), angolanos negros, brancos e mestiços iniciaram a partir desta data, em Luanda, o movimento cultural *Vamos Descobrir Angola*, tendo em mente o estudo da terra em que nasceram e que tanto amavam, e que, no entanto, mal conheciam. Esses rapazes, totalmente assimilados à cultura europeia, eram ex-alunos do liceu Salvador Correia, que por um motivo ou por outro não puderam ir à metrópole em busca de uma formação universitária. Eles haviam estudado toda a cultura portuguesa e sabiam tudo sobre o país colonizador: a geografia, o clima, a fauna, a flora, a literatura e as tradições culturais; ao mesmo tempo em que desconheciam Angola quase completamente.

Albert Memmi (1977), ao comentar essa prática colonialista de educar o colonizado na cultura do colonizador, afirma que a educação foi uma instituição de grande utilidade para o regime colonial, já que na escola, procurava-se dominar espiritualmente os colonizados pelo apagamento dos seus valores culturais e civilizacionais, pelo banimento da sua língua, pelo apagamento da sua história. Impunham-se outros valores estranhos à África, exigindo-se duma forma absoluta, a obediência à cultura e à civilização europeias que a escola colonial defendia.

Esse procedimento do governo português atesta à observação de Frantz Fanon (1968) sobre a violência do colonialismo em relação às tradições culturais do colonizado: “O colonialismo não se contenta apenas em manter um povo em suas garras e em esvaziar o cérebro do nativo de qualquer forma e conteúdo. Por uma espécie de lógica perversa, ele se volta para o passado do povo, e o distorce, o desfigura e o destrói” (Fanon, 1968, p.192).

Tendo em vista isto, irrompe a relevância política do movimento *Vamos descobrir Angola*, que irrompe como um grito, um clamor que inicia a mais importante fase da literatura angolana. Para Ervedosa (1979), este movimento foi o rito de passagem para a angolanidade: o estágio inicial de uma literatura moderna que começava a reivindicar a sua maioridade. Foi o momento de ruptura com os padrões estéticos que haviam moldado um século do fazer literário em Angola, em favor de um caminho delineado pela africanidade e angolanidade, que seriam suportes da reivindicação de uma nação livre do domínio colonial. Foi o início da fase crucial pela qual passam as literaturas de povos colonizados de que Fanon (1968) nos fala, de que somente a partir dela é possível falar de uma literatura verdadeiramente nacional. Foi o momento em que a palavra literária transformou-se em arma de combate.

Desta maneira, à luz de Lyra (1995), pode-se situar este instante histórico como o *nascimento* de uma geração, período dentro do qual nascem todos os seus integrantes. Este nascimento seria tanto verossímil, real, quanto simbólico, pois tanto é o momento em que

muitos nomes importantes da turma que lutou pela independência de Angola nascem (a saber, Pepetela, Ana Paula Tavares, Manuel Rui), quanto é o momento de gestação e de vinda ao mundo de movimento forte de contestação, que daria as bases ideológicas e estéticas para quem veio depois. No ano de 1948, de acordo com a correspondência elaborada por Lyra, seria literariamente o ano em que surge a Geração Emergente, a geração dos que ainda realizam o aprendizado, descobrindo a própria vocação.

Dentro das atribuições e características de uma Geração Emergente, os jovens angolanos propõem olhar para Angola de modo a conhecê-la por inteiro, aproveitando-se as boas contribuições deixadas por Cordeiro da Matta, Alfredo Troni e os jornalistas-escritores do início do século XX. O movimento não descartava o conhecimento das correntes culturais estrangeiras em voga e propunha utilizá-las como um meio de rever e nacionalizar suas produções alicerçadas nas tradições culturais angolanas e voltadas ao povo angolano, num processo que entre outras coisas consistia na “deseuropeização da palavra européia”, conforme afirmação de Costa Andrade (1980a, p.34); processo este muito parecido com o antropofagismo proposto pelo brasileiro Oswald de Andrade. Sobre essa possível influência, Carlos Ervedosa (1979) afirma que esses jovens intelectuais que lançavam suas vozes num grito coletivo, “sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 22. Até eles havia chegado nítido, o grito do Ipiranga das artes e letras brasileiras”. Salvato Trigo (1977) também observa a influência do Modernismo brasileiro sobre o movimento literário angolano:

Terá sido o modernismo brasileiro um dos movimentos literários estrangeiros que mais incentivo prestou a esses jovens, sequiosos de produzirem uma literatura capaz de traduzir correctamente as ansiedades, as inquietudes, os problemas graves com que a sua terra se debatia. (TRIGO, 1977, p.151)

A partir do movimento *Vamos Descobrir Angola*, segundo Carlos Ervedosa (1979), começava a germinar uma literatura que seria a expressão dos sentimentos e o veículo das aspirações angolanas. Em 1950, esse movimento transformou-se no *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* (MNIA), adquirindo um caráter quase exclusivamente literário, isto é, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola foi essencialmente um movimento de poetas, virados para o seu povo e utilizando nas produções uma simbologia que a própria terra exuberantemente oferece.

Segundo Tânia Macedo (2008), deve-se lembrar que a leitura do modernismo brasileiro foi estética num primeiro momento, logo ela se transformaria numa leitura política,

fazendo com que o programa levado a efeito pelos autores angolanos tomasse uma forte dimensão ético-estética, já que, conforme ressalta Abdala Junior, “[...] esteve ligada a uma conscientização político-social. Tratava-se nesses países, como ocorrera no Brasil, de prestigiar um nível de fala de identificação nacional.” (ABDALA JÚNIOR, 1989, p.73)

Assim, pode-se dizer que essa geração traz à cena da literatura da então colônia portuguesa em África a modernidade literária e o faz a partir do estreito diálogo que mantém com a literatura brasileira do período modernista. É interessante perceber, nesta senda aberta, que alguns momentos decisivos da formação do sistema literário angolano foi erigido em diálogo com a modernidade estética.

No além-mar, segundo Mário de Andrade (1997), os estudantes que tiveram a possibilidade de concluir seus estudos na metrópole, após o término do liceu em Luanda, ao chegarem lá, entraram em contato com as ideias libertárias e as modernas correntes literárias em voga na Europa, como o Renascimento Negro norte-americano e a Negritude francófona, ambos de ideologia pan-africanista. Essas descobertas intelectuais seriam as principais responsáveis pela mudança de direção e postura político-cultural que esta movimentação político-estética sofreria.

A partir de então, também sofreram um processo de conscientização²⁴ e começaram a descobrir suas origens africanas, percebendo a opressão que recaía sobre eles, sobretudo em seus irmãos de raça nas colônias. Pires Laranjeira comenta essa descoberta de identidade e da realidade africana pelos africanos cultos. Esse despertar coletivo da consciência angolana, que atingiu simultaneamente a colônia e a metrópole em razão do constante intercâmbio de informações que o Movimento *Vamos Descobrir Angola* mantinha com a Casa dos Estudantes do Império (CEI), foi uma consequência direta dos ventos favoráveis às reivindicações de liberdade, gerados pelo término da Segunda Guerra Mundial com a derrota dos regimes autoritários, que criaram condições para o início do processo de descolonização das colônias europeias na África e na Ásia.

Desse modo, segundo Ervedosa (1979), assistiu-se entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950 ao desenvolvimento de um fenômeno literário original no âmbito das literaturas africanas de expressão portuguesa, levado a cabo por jovens intelectuais angolanos espalhados por Luanda, Coimbra e Lisboa. Os principais nomes dessa geração, que ficou conhecida como a “geração de Mensagem”, foram Viriato da Cruz, António Jacinto, António Cardoso, Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade.

²⁴ Vale ressaltar que estou a par de todas as polêmicas que giram em torno deste termo, todavia, não poderia me furtar de utilizar esta ideia, tão em voga na época e bastante representativa do "espírito" marxista do momento.

Diante disto, segundo Lyra (1995), este período, já década de 1950, seria caracterizado como a fase de estreia de uma geração, ou seja, período posterior à faixa de nascimento, dentro do qual seus integrantes entram na cena histórica. Do ponto de vista literário, esta se caracterizaria como uma Geração Nova, ou seja, a geração dos que começaram a entrar em cena, introduzindo novidades de tema, forma e linguagem. O MNIA (Movimento dos Novos Intelectuais de Angola) e a CEI (Casa dos Estudantes do Império) foram responsáveis pelas principais publicações poéticas na década de 1950, que muito contribuíram para a sedimentação posterior de uma luta que seria árdua. Para Macedo (2007), neste momento a utopia seria extremamente necessária a fim de manter acesa a chama da “sagrada esperança” até a chegada da independência. Para Everdosa (1979), a atividade editorial da CEI desempenhou papel de primordial na divulgação dos autores angolanos silenciados pela barreira da censura e que, de alguma maneira, contribuiu para chamar a atenção do mundo para a situação que Angola vivia.

A transição da década de 1950 para a de 1960 foi um período agitado em Angola, com muitas movimentações políticas em consequência da criação do MPLA em 1956. Muitos escritores pertencentes ao movimento foram presos, acusados de atividades subversivas pelo poder colonial. A partir da radicalização do confronto armado entre a metrópole e a colônia, a maioria dos escritores, como, por exemplo, Agostinho Neto, António Jacinto e Alexandre Daskálos aderiram à luta armada. Muitos dos engajados que conseguiram evitar a prisão fugiram e aderiram à guerrilha, e desse ponto em diante, “a literatura reivindicativa dos anos 50 dava lugar à literatura de maquis” (ERVEDOSA, 1979, p.138), pois com o acirramento da guerra colonial, inclusive com entrada de outras forças, como a UPA (futura FNLA) e a UNITA, ocorreu o endurecimento do poder colonial, que através da sua polícia política (PIDE) encerrou as atividades das agremiações culturais, prendendo e ameaçando seus principais dirigentes. Desse modo, foram fechados em Luanda a Sociedade Cultural de Angola, o Cine Clube de Luanda e a Associação dos Naturais de Angola, enquanto que em Portugal, a CEI e a Sociedade Portuguesa de Escritores também tiveram suas atividades encerradas (EVERDOSA, 1979).

A partir dos anos 1960, a literatura angolana entrou definitivamente na terceira fase de desenvolvimento de uma literatura colonizada descrita por Frantz Fanon (1968): a fase de luta ou revolucionária e nacionalista. Dentro desta fase, há também o período de vigência da geração, que segundo Lyra (1995), se caracteriza como o momento em que a geração define a sua fisionomia. Esta fisionomia seria marcada pelo esquerdismo ocidental e um pensamento nacionalista. No tocante à conformação enquanto geração literária, este grupo se

enquadraria como uma Geração Dominante, cuja principal característica seria estar no centro da referência literária do momento.

Em convergência com as qualidades atribuídas a uma Geração Dominante, nota-se que, no decorrer dessa fase, um grande número de homens e mulheres que antes não haviam pensado jamais em escrever uma obra literária, agora que se encontram em situações excepcionais, na prisão, na guerrilha ou na véspera de serem executados, sentem a necessidade de expressar a sua nação, de converter-se em porta-vozes de uma nova realidade em ação. É neste momento, que um dos grandes nomes da literatura em língua portuguesa hoje, José Luandino Vieira, escreve seu primeiro romance, *Nós, os makulusu* (1974). A obra surge na prisão do Tarrafal, em meio aos trabalhos forçados e só seria publicada na década seguinte. De acordo com Pires Laranjeira (1995, p.120), apenas os livros de contos *A Cidade e a infância* (1960), *Duas histórias de pequenos burgueses* (1961) e *Luanda* (1964) foram publicados nesse período. *A vida verdadeira de Domingos Xavier; Nós, os do Makulusu, Macanduva; João Vêncio: os seus amores, e Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*, só foram publicados posteriormente. José Luandino Vieira, conforme o que foi dito anteriormente, foi o responsável pelo ressurgimento do romance angolano, gênero antes limitado à produção isolada de Castro Soromenho. Segundo Rita Chaves (1999, p.162), “é precisamente com a obra de Luandino que o romance alcança sua consolidação. Com ele, pode-se considerar que o gênero está formado”. Outro escritor a enveredar pelo romance na década de 1960 foi o poeta Manuel dos Santos Lima, que teve o seu romance *As sementes da liberdade* publicado no Brasil em 1965.

Importante retomar Fanon (1968), quando o pensador afirma que o intelectual colonizado se dará conta mais cedo ou mais tarde, de que não se prova a nação com a cultura, senão com a que se manifesta na luta que o povo realiza contra as forças de ocupação. É exatamente isto que vivencia Angola com o recrudescimento das lutas por libertação. Desse modo, muitos escritores angolanos imbuídos de um espírito nacionalista e revolucionário foram produzindo suas obras nas celas das prisões coloniais, nos intervalos da guerrilha e no exílio, onde buscavam chamar a atenção para o drama angolano e conseguir apoio para a luta anti-colonial. A década de 1960 também foi o período do desenvolvimento da prosa em Angola. O conto revestido de africanidade adquiriu contornos verdadeiramente angolanos pelas mãos de Arnaldo Santos, Henrique Abranches e José Luandino Vieira, enquanto que o romance, através desse último, ressurgiu revitalizado, dando sinais da independência do gênero em relação ao modelo metropolitano. Nesse período, as conquistas da poesia da década passada chegaram até a prosa.

A pequena abertura no plano cultural, iniciada a partir da morte do ditador António Salazar em 1968, fez com que a década de 1970 se iniciasse com certo grau de liberdade. Muitos dos escritores que tinham sido condenados a longos anos de prisão deixaram o cárcere nesse início de década e Angola passou à condição de estado português. Desse modo, nesses poucos anos que antecederam a independência, houve um ressurgimento da atividade literária em Angola. Pires Laranjeira (1995, p.134) lembra que nas páginas culturais de *A Província de Angola*, no suplemento literário do *Diário de Luanda* e na revista *Prisma*, procurava-se exercer uma crítica alusiva à genuína literatura angolana e punia-se tudo quanto era literatura de fraca qualidade, colonialista ou oportunista, procurando apontar ao leitor a autêntica leitura.

Dentre as obras literárias relevantes surgidas na primeira metade da década de 1970, a poesia continuou sendo o principal gênero cultivado enquanto que a crítica literária começou a nascer no território angolano, através das obras de David Mestre, *Crítica literária em Angola: resenha histórica e situação actual* (1971) e de Carlos Ervedosa, *Itinerário da literatura angolana* (1972).

Tendo em vista isto, é impossível adentrar na contemporaneidade da literatura angolana sem fazer menção à independência do país. A independência política de Angola em relação à Portugal chegou à meia-noite do dia 11 de novembro de 1975 e com ela mudou-se o panorama da cultura angolana. O movimento de libertação nacional angolano, concebido a partir de movimentos culturais, contava com a presença de escritores entre os principais fundadores e líderes. Escritores que deram sua contribuição das mais variadas formas possíveis: no "front" da batalha comandando tropas, produzindo na prisão obras literárias de mensagem anticolonial, que pudessem conscientizar e encorajar os angolanos, ou no exílio, chamando a atenção do mundo para o drama angolano. Desse modo, é natural que uma das primeiras medidas tomadas pelo governo do MPLA²⁵ ao assumir o poder, constituindo como presidente da república o poeta Agostinho Neto, fosse a criação de um órgão editorial que pudesse viabilizar a publicação de inúmeras obras escritas durante o período colonial.

Assim nasceu a União dos Escritores Angolanos (UEA) em 10 de dezembro de 1975, um mês após a independência angolana. Na opinião de Hamilton (1984, p. 168-169), a proclamação da UEA, num clima civil-militar ainda instável, "é testemunho vivo do papel que o escritor e a literatura desempenhavam na nova sociedade em formação". Russell Hamilton (IDEM, 1984 p.168-169) observa que os dirigentes do MPLA, a começar pelo

²⁵ Movimento Popular de Libertação de Angola

próprio poeta- presidente, cientes do papel significativo que a literatura pode desempenhar na árdua tarefa da unificação nacional, apressaram-se a concretizar bases para a produção literária em Angola. Desse modo, a UEA, de 1976 a 1979, editou cinquenta e dois livros, onze livros de bolso, e vinte quatro cadernos, totalizando 798.040 exemplares.

É importante salientar novamente que grande parte das obras publicadas pela UEA nesse período foram escritas no início dos anos 1970 ou nas décadas anteriores durante a guerrilha, o exílio ou a prisão, como foram os casos de *Sagrada esperança*, de Agostinho Neto, *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, e as obras de José Luandino Vieira. Essa avalanche de publicações promovidas pela UEA, trazendo à luz obras inéditas ou não de grandes escritores angolanos e também figuras importantes do movimento de libertação nacional, teve um papel essencial na consolidação da literatura angolana. E esta etapa, para Lyra, seria o momento da confirmação da geração, período após a faixa de vigência, do qual a geração ainda dispõe de prestígio para o cumprimento da sua tarefa. Literariamente, esta se caracterizaria como uma Geração Clássica, dos que estão rematando a sua obra, já se incorporando à história angolana. Conforme a afirmação de Pires Laranjeira (1995, p.165), “a divulgação dos inéditos de José Luandino Vieira, Pepetela, Uanhenga Xitu e outros contribuiu decisivamente para a confirmação de Angola como a maior força literária dos cinco países emergentes”. Assim sendo, esta seria a Geração Canônica da literatura angolana, a geração dos que já encerraram a tarefa e cumprem o resto de vida que lhes cabe.

A partir desse primeiro momento da UEA, dessa febre editorial que resgatou inúmeras obras literárias caladas pelo regime colonial, a literatura angolana em liberdade seguiria outros rumos, tornando-se mais heterogênea e abrigando em seu bojo diferentes tendências estéticas.

Nos anos 1980, surge nas bases do MPLA, um conjunto de jovens escritores designados por “novíssima geração”. Interessante perceber que estes jovens escritores, à luz de Pires Laranjeira, situam-se num outro lugar estético e ideológico, bem distante, no que concerne aos objetivos definidos e aos fatores de unidade, à conhecida “Geração de 70”. Assim, abriram as portas a um novo período da literatura angolana - o da Renovação. Muitos foram os nomes que integraram esta Brigada Jovem de Literatura (BJL), dos quais merecem destaque, entre muitos outros, os seguintes: António Panguila, Jonh Bella, Fernando Kafukeno, António Gonçalves e Luís Kandjimbo.

Tindó Secco (2008), sobre a fase de maiores influências cosmopolitas e de maior diversidade temática, cogita a geração da poesia dos anos 80 e também dos anos 90, tem característica marcante os temas sobre desilusão e angústia diante da situação de Angola.

Soma-se a isso as dúvidas em relação ao futuro, que minam com as possibilidades abertas pela utopia dos anos 1960 e 1970. Portanto, irrompe uma Geração de novas inventividades poéticas, liberdades linguísticas, renovações temáticas, dos estados de alma e ontológicos.

Dentre eles, podemos citar, com a ajuda de Pires Laranjeira (1995) e Russell Hamilton (1984), os nomes de José Eduardo Agualusa, João Melo, Jorge Macedo, Garcia Bires, Adriano Botelho de Vasconcelos, João Maimona, J. A. S. Lopito Feijó K., E. Bonavena, José Luís Mendonça, Paula Tavares, Carlos Ferreira, António Fonseca, Lisa Cristel, Victor Jorge, Luís Elias Queta, Rui Augusto, Ana de Santana, Fragata de Moraes, Roderick Neohne, Conceição Cristóvão, Cristóvão Neto, Fernando Couto, Carlos Ferreira, António Jorge Monteiro dos Santos, Fernando Monteiro, Samuel de Sousa, Rui Bueti, Otaviano Correia, Rosário Marcelino, Maria do Carmo e Manuel Pedro Pacavira, John Bella e, mais recentemente, Ondjaki.

Desse modo, com a independência política de Angola e a criação da UEA em 1975 completa-se o período de ruptura da literatura angolana, iniciado com o Movimento Vamos Descobrir Angola em 1948. Após esse período de luta e maturação, a literatura angolana pode se considerar consolidada e adulta, apesar de muito jovem. Neste sentido, levando em consideração a análise realizada aqui, que confronta o contexto histórico e social com a formação das gerações literárias em Angola, segue um quadro metodológico que define sucintamente esta movimentação.

2.4 Do Cânone à margem: subalternidade na literatura contemporânea brasileira

Discutir literatura brasileira a partir de suas gerações, assim como procedi em relação a literatura angolana, não dá conta das redes relações que surgem desde a consolidação do que seria um campo literário brasileiro. Candido (2004) e Rama (2001) concordam que a literatura brasileira foi pioneira na sua formalização na América Latina e em relação à África também, logo, sua história fora pautada por complexidades que, uma linha evolutiva monolítica não daria conta. Nem no caso da análise da literatura angolana, ainda tão jovem, a linha evolutiva foi suficiente para abarcá-la. Como se pôde perceber na análise do tópico anterior, a proposta geracional de Lyra (1995) precisou ser subvertida, pois a história angolana corre em ritmo frenético e a história de seu campo literário acompanhou esses processos sociais.

Da educação básica ao curso de Letras, a literatura brasileira é apresentada e discutida a partir de uma linha avolutiva, linear, dura, alicerçada na ideia de cânone. Todavia, nos entre-lugares de uma perspectiva canônica, existe um problema central que tem vindo à tona ainda com certa parcimônia nos estudos literários, a saber: o debate sobre o lugar de fala (quem fala, de onde fala e para quem fala). Exatamente por isso, este será o fio condutor dessas considerações sobre um momento da literatura brasileira contemporânea, notadamente, o problema da representação de sujeitos subalternos.

Por que este se configura como uma questão tão pertinente e, ao mesmo tempo, tão obscurecida dos estudos literários? Se o escritor fala no lugar do outro, como representação da outridade, a literatura torna-se espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se sobrepõem. Neste sentido, é fundamental adentrar os meandros da sociedade em que a obra surge, no intento de desvelar o que os seus silêncios escondem. Por isso, segundo Regina Dalcastagnè (2007), paulatinamente, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. No campo da literatura brasileira, estas configurações se traduzem no crescente debate sobre o espaço dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por gênero/sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério.

As vozes subalternas a que se refere Spivak (2010), por exemplo, são silenciadas por vozes que se sobrepõem a elas, ecos que falam autoritariamente em nome dos sujeitos subalternizados, de modo muito conveniente para a manutenção de uma hegemonia e status quo dominante. Contudo, por vezes, essa polifonia hegemônica no campo literário é quebrada pela produção desses indivíduos que foram silenciados em algum momento da História. Mesmo assim, ainda emergem tensões significativas dentro do cânone, notadamente, se essas obras se configurariam como “literatura” ou como testemunho, relato. Estabelece-se, desta maneira, uma ponderosa ambivalência entre a autenticidade do depoimento e a legitimidade socialmente construída da obra de arte literária. Somam-se a isto outras questões transversais, como a legitimação de uma voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística numa senda de subversão das convenções da norma culta, por exemplo. Dalcastagnè (2007) lembra sobre o termo chave para dar conta deste leque de discussões:

[...]‘representação’, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido. O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16)

De maneira sucinta, a ideia de autoria sinaliza que o problema da representatividade, destarte, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende, sobretudo, do acesso à voz e que não é suprida em sua grandiosidade pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. Ainda para Dalcastagnè (2007), na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência de representantes das classes populares dentre os autores, mas a carência se estende também às personagens. A literatura brasileira, sem exageros críticos, é uma literatura produzida pela classe média e que se volta, na maioria das vezes, para a própria classe média. Vale endossar que não estou acusando a literatura brasileira de não ter qualidade por este motivo, pelo contrário, há excelente literatura sendo produzida sob esse prisma, tanto no que tange à forma quanto ao conteúdo, contudo, é preciso endossar que há uma limitação de perspectiva, de traço de olhar que fere o potencial de diversidade que é tão caro ao mundo artístico.

Esta ausência não é algo exclusivo do campo literário. Pelo contrário, as classes populares e os sujeitos marginalizados possuem menor capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva e estão sub-representadas na política, na mídia, no ambiente acadêmico, dentre outras esferas da vida social. Tem-se aqui uma faceta perversa e impregnadora da subalternidade. Foucault (1997), Hall (2003), Said (2008) e Spivak (2012), só para citar alguns, estavam atentos à centralidade do domínio do discurso nas lutas políticas travadas dentro da sociedade. Para estes autores, em suas superfícies de contato, o discurso não é simplesmente um dado que reverbera a lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta.

Neste sentido, reitero mais uma vez a importância de apreensão dos significados de “representar”, uma vez que é, exatamente, falar em nome do outro. Para Dalcastagnè

(2007), falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ainda para a autora, na história da literatura brasileira, a representação do “outro” atravessa diversos momentos: da idealização romântica dos índios ao herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade, há ainda os malandros e prostitutas do cortiço de Aluísio Azevedo, os homossexuais de Adolfo Caminha, os sertanejos fortes de Euclides da Cunha, para citar só os mais óbvios. Um lugar bastante rico para a análise dessa representação é o regionalismo. Retomando Renato Ortiz (1984), a literatura regionalista quase sempre fora vinculada a um projeto de constituição da identidade nacional, e percorre escolas e séculos, esbarrando no cosmopolitismo dos modernistas, reagindo nos anos 1930, com o “ciclo do romance nordestino”, e se dissolvendo na década de 1970, quando o Brasil se percebe um país majoritariamente urbano e sua literatura passa a se ocupar fundamentalmente com os problemas dos habitantes das cidades.

Candido (2004) alude, por exemplo, que os escritores regionalistas reduziram os problemas humanos ao elemento pitoresco, transformando a paixão e o sofrimento dos sertanejos e dos negros em puro exotismo. Nesta mesma senda, o autor procura relacionar as transformações pelas quais o regionalismo passou com a questão do subdesenvolvimento na América Latina. Para tanto, o crítico aponta três fases no regionalismo brasileiro, a saber: a primeira fase ou regionalismo pitoresco, que inclui José de Alencar, Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães, seria marcada pela “consciência eufórica de país novo” e pela ideia do atraso, com uma representação saturada de exotismo. A segunda fase ou regionalismo problemático, que é marcada pela deterioração dos grandes engenhos, da seca e do sujeito do interior, aparecendo como “um precursor da consciência do subdesenvolvimento”. José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, incluídos nesta fase, seriam caracterizados pela “superção do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendavam a situação na sua complexidade, voltando-se contra a classe dominante e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual”. Por outro lado, Guimarães Rosa – com seus refinamentos literários e suas técnicas antinaturalistas, mas ainda aproveitando a substância do regionalismo – faria parte da última fase deste processo, que Candido (2004) chama de super-regionalismo. Colocando de lado o sentimentalismo e a retórica, este terceiro momento corresponderia “à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo”.

O que é possível visualizar é, para além da homeopatização da experiência do Outro no meio ambiente, da tentativa de compreensão dos seus problemas sociais e de sua representação tão difundida que construiu estereótipos e imaginários sobre o ser nordestino/sertanejo (que para esses autores seriam elementos da mesma ordem), a emergência de um escritor da cidade que, antes de tudo, produz para leitores da cidade. O exotismo, que Candido aponta na primeira fase, encontra-se presente em todas as fases subsequentes.

Comungando desta perspectiva entrecruzada, logo na introdução de “O local da cultura” (2005), Homi Bhabha afirma que o tropo dos dias de hoje é colocar a questão da cultura na esfera do além, em que se vive “nas fronteiras do ‘presente’, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”(Bhabha, 2005, p.19). A esfera do além não indica uma superação do passado ou uma escalada rumo ao futuro, mas um lugar e um instante de trânsito, um processo contínuo que produz incessantemente as peças do jogo entre graus e intensidades, de hibridismo, negociação e artificialidade. Assim, Bhabha (2005) começa a lançar luz sobre a noção de *in-between*, o ‘entrelugar’ da cultura, ponto que estaria precisamente nessas fronteiras e que ao mesmo tempo articularia as temporalidades e as espacialidades do contemporâneo: tempos e espaços múltiplos e diversos, nos quais vão se confrontar permanentemente presente e passado, modernização e tradição, natureza e cultura, e nos quais vão sendo desafiadas “as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso” (*IDEM*, p.21). Estes aspectos estão intimamente relacionados com a construção de estereótipos tão difundidos sobre América Latina e África, de um modo geral, e acerca dos homens e das mulheres negras. Segundo Bhabha, o processo de ambivalência é central para a construção do estereótipo. Para o autor, os estereótipos possuem duas funções: a produção de fobia e de fetiche. Em linhas gerais, ele propõe uma leitura do estereótipo em termos de fetichismo. Substituindo o papel da castração do pênis, identificado por Freud, pela noção de diferença cultural, étnica e de raça, Bhabha (2005) afirma que o estereótipo acede às fantasias mais selvagens do colonizador. Quer dizer, esse Outro estereotipado revela algo da “fantasia” enquanto desejo e defesa:

O fetiche ou o estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Esse conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. Isto porque a cena do fetichismo é também

a cena da reativação e repetição da fantasia primária – o desejo do sujeito por uma origem pura que é sempre ameaçada por sua divisão, pois o sujeito deve ser dotado de gênero pra ser engendrado, para ser falado (BHABHA, 2005,p.116-117).

Selvageria, bárbarie, sexualidade proeminente, vigor e virilidade são desdobramentos de alguns dos pilares da modernidade Ocidental, a saber: a dialética da dependência cultural, distinção entre original e cópia, oposição entre tradição e novidade, progresso e atraso, natureza e tecnologia. O mesmo processo perpassa a construção da outridade da empregada doméstica, do malandro do morro, da mulata sensual, do ladrão ou do traficante, da prostituta ou do menino de rua, seres urbanos que estão sempre do lado de lá da existência de classe média. Para Dalcastagnè (2007), ao atravessar as tramas contemporâneas, é possível perceber que estas dizem muito mais dos patrões e patroas, da polícia, dos profissionais liberais assustados com a violência ou condoídos pensando nos próprios filhos do que de sua vida e de seus problemas concretos. Notadamente, conforma-se o dilema do discurso exótico, que é fazer com que o desconhecido e o estranho sejam codificáveis.

Do ponto de vista conjuntural, houve uma série de entraves com as quais os escritores brasileiros tiveram de lidar. Estados autoritários, aberturas democráticas, o retorno à ditadura militar, só para citar um percurso possível. Essas mudanças sociais lançaram os escritores em um ritmo intenso de produção. Todavia, mesmo aqueles que se faziam uma literatura engajada, de denúncia do endurecimento do Estado e da supressão de direitos civis, advinham das camadas medias da sociedade brasileira. Muitas dessas obras se arvoravam em uma perspectiva adorniana, de que o potencial transformador de suas obras estaria intimamente relacionado com a educação das massas.

A recepção às narrativas de Carolina Maria de Jesus é emblemática desta situação. Carolina Maria de Jesus é apresentada ao público como fenômeno estranho, alguém que consegue erguer sua cabeça da miséria para nos oferecer “um documento sociológico importantíssimo”, como insiste Fernando Py nas orelhas de "Quarto de despejo" (1960). Negra, pobre, catadora de lixo, a escritora fora transformada em um objeto pitoresco, exótico, totalmente destituído de sua autoridade de autora. Esse tipo de chamada sensacionalista, é preciso sublinhar, retira da obra de Carolina Maria de Jesus o seu potencial estético.

Segundo Dalcastagnè (2007), esse processo de invisibilização da escritora se deu pelo reconhecimento somente de seus diários em contraponto a marginalização de seus outros

três livros: "Casa de alvenaria" (1961), "Diário de Bitita" (1982), "Provérbios" (1963) e "Pedacos da fome" (1963). Para agravar ainda a situação de subalternidade da escritora, há poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro que sequer foram publicados.

[...] é como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o “fazer literatura” àqueles que possuem legitimidade social para tanto – especialmente os homens, brancos, de classe média. Afinal, como dizia Bourdieu, ‘falar é apropriar-se de um ou outro dentre os estilos expressivos já constituídos no e pelo uso, objetivamente marcados por sua posição numa hierarquia de estilos que exprime através de sua ordem a hierarquia dos grupos correspondentes’. (DALCASTAGNÈ, 2007, p.22)

Carolina Maria de Jesus inicia a sua a sua produção textual ciente da sua posição desprivilegiada. Essa conscientização foi condição fundamental para a construção de uma representação de si mesma e daqueles que a cercavam que tivesse referendo literário. Tais processos de autoconscientização não caberiam, por exemplo, a autores como Guimarães Rosa ou Graciliano Ramos, que não necessitavam justificar, ao menos não de forma imediata, sua escrita, e tampouco precisam recorrer a gêneros como “diários” ou “testemunho” para rotular suas histórias.

Não obstante, sua narrativa multifacetada traz um olhar de dentro para fora sofisticado e ambivalente. O pobre pode ser alcoólatra e trabalhador, marginal e vítima dos desmandos da polícia, violento com as mulheres e traído por elas, simultaneamente. Essa mirada que a escritora lança para o seu entorno pode estar prenhe de preconceitos, apreensão, respeito, angústia, tudo à mercê da protagonista-narradora. Essa diegese é construída por um olhar feminino que representa identidades diversas e simultâneas, como, por exemplo, a da mulher que observa da janela do barracoa outra que apanha do marido e pensa que é melhor estar sozinha, ou a da mulher que tem de parar de escrever para lavar roupa.

É uma imensa galeria de personagens – algumas melhor caracterizadas, outras apenas esboços – que abrange especialmente os moradores da favela, mas que se estende ainda pelas vias que levam à cidade, incorporando mendigos, vendedores ambulantes, donos de lojas do comércio, mulheres de classe média em suas casas bem montadas, atendentes de hospitais e delegacias. De cada um deles temos um vislumbre de vida, no momento exato em que sua existência cruza com a da protagonista. E esses encontros são, evidentemente, literários, usados para preencher a necessidade de dizer alguma coisa sobre o outro e, talvez, esclarecer para si o mundo. Como escritora, a protagonista de Quarto de despejo se sabe diferente, alheia ao universo que narra. Nisso reside boa parte de sua ambigüidade. Se a autora

Carolina Maria de Jesus não possui os instrumentos mais eficientes, e legítimos, para se afirmar no campo literário, a Carolina que nasce das páginas de seu livro é bastante eficaz em mostrar aos vizinhos a diferença que separa uma artista de um punhado de favelados sem eira nem beira. (DALCASTAGNÈ, 2007, p.24-25)

Por outro lado, mais de 30 anos após a publicação de "Quarto de despejo" (1960) de Carolina Maria de Jesus, vem à tona a obra de Paulo Lins, notadamente, "Cidade de Deus" (1997). Nascido na favela, mas tendo formação acadêmica, a obra de Lins demarca a sua posição em relação à Carolina Maria de Jesus. Enquanto a escritora publicou um diário, onde registra as aguras de seu cotidiano, Cidade de Deus é um vasto romance, um painel das entranhas da criminalidade no Rio de Janeiro. Para além disso, segundo Dalcastagnè (2007), Paulo Lins surge com o respaldo de um dos mais importantes críticos literários brasileiros, Roberto Schwarz, que escreveu duas páginas na Folha de S. Paulo apresentando o livro como a mais instigante literatura dos últimos tempos. Carolina Maria de Jesus também fora referendada, contudo, por um jornalista, Audálio Dantas, que apresentou seu texto como depoimento. Ainda para Dalcastagnè (2007), apesar de tudo isso, é possível encontrar no interior do discurso de Paulo Lins o mesmo esforço de legitimação diante do campo literário, inclusive com utilização de estratégias semelhantes às da autora de Quarto de despejo. Em análise de "Cidade de Deus", Dalcastagnè (2007, p.48) assinala: "Também ele tenta reverter a seu favor o que seriam suas desvantagens (pouco domínio das técnicas da 'alta literatura', nenhuma credencial para fazer parte dessa elite literária) a partir da afirmação de sua 'autenticidade'".

Ou seja, "como favelado, ele teria acesso a uma realidade mais real, vedada aos intelectuais do asfalto" (DALCASTAGNÈ, 2007, p.48), o que lhe confere autoridade para falar sobre esse universo. Mas isso não lhe basta, Paulo Lins quer mais do que dar seu depoimento a respeito da favela. Ele pretende inscrever seu texto no domínio literário. Daí certa ambiguidade de estilo, que pode ser observada com clareza no contraste entre narração e diálogo em seu romance. A fala das personagens é assinalada pelos desvios grosseiros em relação à sintaxe e à prosódia cultas – "Vamo lá na Barra panhar mais uns parceiro pra deitar esses bandidinho" (*IDEM* p.48). "Aí, não quero pratéia, não!" (*IDEM* p. 122) etc. Mas o narrador respeita a norma culta e usa um vocabulário mais amplo, que mescla o jargão da favela com palavras de uso pouco corrente e imagens "poéticas", além de possuir uma preocupação exagerada com a repetição de palavras. Como observa Miguel: O relógio descrito numa cena de Flaubert, absolutamente desnecessário na trama, estava dizendo,

segundo Barthes, “eu sou o real”. O palavreado de Paulo Lins diz o contrário: “eu sou o literário”. Através dele o autor completa sua estratégia. Pode entrar no campo literário, mesmo sem ter o “capital cultural” necessário, por ser porta-voz de uma realidade inacessível ao intelectual. E pode permanecer nele por transcender o mero depoimento

Ainda para autora, afora as injunções de “autenticidade” que cercam o autor e sua obra, a representação da favela efetuada por Paulo Lins sofre de um esquematismo quase exógeno, isto é, apesar do autor ter nascido e se criado na favela, ele não é o bandido sobre o qual versa e, por isso, termina, muitas vezes, por reforçar os imaginários sobre os traficantes dos morros cariocas. O detalhismo dos trechos violentos vincula Lins muito mais à tradição de um Rubem Fonseca do que de uma Carolina Maria de Jesus. De maneira enfática, Dalcastagnè (2007) alega que Paulo Lins é mais um autor a representar o marginal de forma exótica, legitimado pela própria “autenticidade” e, de certo modo, referendado pela crítica acadêmica, que vem abrindo um espaço razoável para o oba-oba em torno de seu romance.

No bojo da luz lançado sobre “Cidade de Deus”, surge Ferréz, morador de Capão Redondo, na periferia de São Paulo, autor de Capão pecado (2000), dentre outras obras e nome importante da movimentação de saraus na periferia de São Paulo. Nessa história o foco são jovens desprivilegiados e seus desencontros amorosos. Aqui, a ênfase na violência é menos crua. Dalcastagnè (2007) adverte, em crítica que discordo, a obra de Ferréz possui tratamento estético tosco e trama que revela, sobretudo, a influência dos melodramas da televisão. Segundo a autora, por essa razão, “Capão pecado” não oferece mais do que sua pretensa autenticidade. Diferentemente de Lins, Ferréz oferece aos seus leitores uma escrita subalterna em forma e conteúdo, mescla de todas as vertentes do movimento hip-hop. Tem-se aqui, um emblema muito raro do problema da exclusão da voz das classes subalternas.

A produção de Ferréz, de Allan da Rosa, de Serginho Poeta e de muitos outros se difere de Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins, sobremaneira, pelo espaço de sua emergência. Para além da periferia, comum a todos os escritores discutidos, a obra dos paulistanos é mais localizada ainda. Seus textos ganham vida em saraus que ocorrem em bares da zona sul paulistana, onde os moradores das redondezas têm o microfone aberto por duas horas, para declamarem seus textos em prosa e poesia.

Segundo Lucía Teninna (2013, p. 26), “é comum nos textos declamados pelos moradores nos saraus que se fale sobre a realidade sem focar a ação, isto é, sem

espetacularizar a pobreza, mas concentrando-se em experiências do dia-a-dia e nos detalhes ínfimos que conformam a vida nas regiões pobres da cidade [...]” É possível visualizar aqui um processo interno de empoderamento e de legitimação pela forma. A partir do momento que um indivíduo que não vive na periferia paulistana não pode sequer perceber essas minúcias, desta maneira, a voz subaltern ganha legitimação neste processo. Para Teninna (2013), a ressignificação do ser periférico/subaltern por meio da poesia e da prosa não é, dessa forma, exclusivamente temático, pois há também um estilo comum que o articula, o detalhe, a lupa.

Grande parte dos saraus ocorre na zona sul paulistana, onde o movimento hip-hop tem uma presença marcante (é da zona sul que vêm Racionais Mc’s, Facção Central, Saboatge, Criolo e Z’ África Brasil, por exemplo). Neste sentido, é corriqueiro escutar a declamação de textos construídos na métrica e com a performance do Rap. Para Dalcastagnè (2007, p. 29), “trata-se da procura consciente de uma voz própria, genuína, como mostram a ênfase ininterrupta na afirmação da diferença em relação à experiência de vida dos “playboys” (jovens brancos de classe média) e a enunciação insistente do nome do rapper, em meio às letras”.

Notadamente, o rap brasileiro gerou seus próprios códigos e seus próprios espaços de consagração, à margem do mercado, da indústria fonográfica e da televisão. Vale ressaltar que os impasses e dilemas da representação literária de grupos marginalizados discutidos aqui não procuram postular quem pode falar sobre quem, mas ensinam a necessidade de alargar democratização no processo de produção da literatura, que está intimamente relacionada à democratização na esfera social. Também não tenho pretensões de resvalar na ideia de que a produção literária dos integrantes de grupos possua alguma “pureza”, inacessível aos escritores da elite ou passível eliminação via apropriação. Dalcastagnè (2007) assinala que “a autora de “Quarto de despejo” (1960) também não padece de qualquer ingenuidade, trabalha suas marcas de distinção, não está imune a preconceitos e compreende sua posição periférica no campo literário, adotando (ainda que de forma inconsciente) estratégias que permitam superá-la, sobretudo pela valorização da experiência vivida e da autenticidade discursiva.” (p. 30) A sua abordagem neste capítulo se deu, especialmente, para além de suas qualidades estéticas, por representar um raro foco de pluralidade num campo discursivo marcado pela hegemonia de escritores da classe média, brancos e homens.

Neste sentido, advogo que a abordagem crítica realizada aqui se configura como um esforço político sobremaneira, no intuito de problematizar o apagamento de sujeitos subalternos na produção literária brasileira. Uma vez que a representação artística retumba na vida social, pois pode lançar luz às perspectivas daqueles que historicamente tiveram o seu potencial crítico dilapidado, esta surge como um espaço aberto, em que arte questiona o seu tempo e a si própria, mesmo que seja pelo questionamento da crítica e da sociologia da arte. Desta maneira, faz-se necessário reconhecer o valor da experiência e da manifestação de mulheres, negros, índios, pessoas LGBT'S, pessoas com deficiência, dentre outros. A literatura, indubitavelmente, é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda detém.

3 O REALISMO ATOLONDRADO DE CUCURTO

“Hoje eu estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! preciso de voz”. (Carolina Maria de Jesus)

3.1 Santiago Vega e/ou Washington Cucurto?

Um dos elementos mais corriqueiros do universo textual e extratextual de Santiago Vega é o acuro com que o autor cria heterônimos e biografias. Este recurso, quase obsessivo de tão recorrente, emerge como construção alegórica fundamental de seus relatos. Ao apresentar ao mundo a biografia de Washington Cucurto, O autor se recria como personagem e termina por construir uma verve farsesca para a posição autoral, da crítica e, até mesmo, a cidadã. Nascido em Quilmes (Argentina), em 1973, durante os idos da “década maldita” (anos 1990), trabalhou como repositor em supermercados, ao mesmo tempo que começou a tecer seus mitos de autor como membro destacado da geração de poetas dos anos 1990. Iniciou sua trajetória artística publicando poemas e escreveu contos e novelas. Autor de *Zelarayán*, 1996, (poesía); *La máquina de hacer paraguayitos*, (1999, poesia); *Veinte pungas contra un pasajero*, (2003, poesia); *Hatuchay*, (2005, poesia); *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*, (poesia, 2005); *Upepeté. Noticias del Paraguay*, (poesia, 2009); *El tractor*, (poesia, 2009); *Poeta en Nueva York*, (poesia, 2010); *Macanas*, (poesia, 2009, com o pseudônimo de Humberto Anachuri); *El Hombre polar regresa a Stuttgart*, (poesia, 2010); *Cosa de negros*, (novela, 2003); *Noches vacías*, (novela, 2003); *Panambí*, (novela, 2003); *Fer*, (novela, 2004); *La luna en tus manos*, (relato, 2004); *Las aventuras del Sr. Maíz*, (relato, 2005); *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, (novela, 2005); *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas*, (novela curta, 2008); *El curandero del amor*, (novela, 2006); *1810: La revolución vivida por los negros*, (novela histórica, 2008); *Idalina, historia de una mujer sudamericana*, (novela curta, 2009); *El Rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América*, (relato, 2010); *Pulgas y cucarachas*, (relato, 2010); *Sexibondi*, (novela, 2011); *La culpa es de Francia*, (novela, 2012), é hoje um dos escritores argentinos mais lidos e mais injuriados do momento.

Também é um dos fundadores e editores do projeto *Eloisa Cartonera*, que tem como principal linha de editorial a publicação de narrativas breves de autores toda a América Latina. O projeto propõe-se a intervir no espaço público comprando papelão de catadores de

rua e reciclando esse material para as capas de seus livros. Diversos textos do próprio Cucurto foram publicados por essa editora alternativa. Os textos são fotocopiados e as capas pintadas à mão costumam anunciar o preço pago pelo quilo de papelão, além de outras sutis ironias como a classificação do gênero da publicação, “Narrativa Sudaca Border”, ou a advertência na ficha catalográfica: “sólo se permite fotocopiar”. Uma clara ironia à proibição de reprodução nunca respeitada

Cosa de Negros, lançado pela primeira vez na internet é seu único livro traduzido e publicado em português, é acompanhado por um pequeno encarte que mescla a biografia do próprio Santiago Vega e de seu heterônimo: “Quieres ser Cucurto? Sigue la evolución Cucurtiana”, avança o texto. Tomando como ponto de partida uma chacota com as teorias evolucionistas, em que fotos do autor imitam os primeiros hominídeos até a postura ereta, a apresentação é tecida através de uma linha do tempo que destaca os momentos mais emblemáticos da trajetória literária do autor. Nota-se aqui, mais uma vez, uma piada com a historiografia Ocidental. Desta maneira, por meio de críticas irônicas, o autor pontua a história argentina a partir de sua “evolução” biográfica. Para além da menção à herança peronista do escritor, há alusões à ditadura militar, ao título mundial de futebol da seleção Argentina, a sua admiração pelos jovens poetas da revista *18 Whiskies* e suas referências literárias, que combinam literatura infantil (*Upa, Buffalito el Vaquero*) e filosofia (*El anti Edipo*), dentre outros. Segundo a nota biográfica, sua lenda é um sucesso, passa a ser invejado por autores mais jovens, torna-se conhecido no Uruguay e o adjetivo “cucurtiano” torna-se sinônimo de algo delirante. O auge dessa evolução é a escritura que passa a “copiarse a sí misma”, infinitamente.

Em novembro de 2013, Marcelino Freire organizou, pela oitavo ano consecutivo, a *Balada Literária*, evento que agrega leitores, escritores e artistas advindos de outras linguagens sob a égide do “encontro entre amigos”. O evento é aberto ao público e as conversas entre escritores e editores ocorrem em diversos locais alternativos de São Paulo, fomentando uma rede que se forma paralelamente ao circuito dos grandes festivais de literatura que acontecem no Brasil durante todo o ano. Nesta edição, um dos convidados foi Cucurto. O primeiro elemento que me chamou atenção foi esta afinidade entre os dois. Eu, enquanto pesquisadora identificava isto com lucidez, tanto que ambos estão no escopo desta tese. Mas entre perceber potencial comparativo entre escritores e estes terem o desejo de estar juntos, há uma distância significativa. Depois, vislumbrei a possibilidade de dar um salto qualitativo em relação aos meus objetivos iniciais, afinal, agora eu teria oportunidade de observar a interação e o surgimento de superfícies de contato entre os dois.

Neste ínterim, havia mais de um mês que trocava e-mails com Cucurto. Iniciei meus contatos com ele ainda em 2012, pelo Facebook²⁶, todavia, terminei por me entreter em outras demandas da tese e da vida profissional e acabei adiando a conversa. Em outubro de 2013, já ciente de sua vinda à *Balada Literária*, enviei um e-mail para saber das datas de sua participação, para que, assim, pudesse organizar minha viagem e, como uma grata surpresa, tive uma recepção muito amistosa por parte do escritor. Depois de uma série de aberturas e desvios, afinal, já não era mais eu que fazia as perguntas nesse processo e, por isso, eu tinha de me concentrar na totalidade do trabalho para respondê-lo e fazê-lo compreender o meu interesse e esforço hermenêutico em torno da sua obra. Encontramo-nos durante todo o período em que Cucurto esteve no Brasil. Conversamos, sobretudo. Só em um momento fiz uma entrevista com ele. Considero que as conversas podem ser muito mais elucidativas do que a entrevista proforma.

Durante uma tarde em que conversamos, perguntei para Cucurto quem era ele. Afinal, se a confusão entre a persona literária e o indivíduo por trás desta é um importante recurso estético da obra de Cucurto, eu não poderia me furtar de adentrar nessa questão. Para tal, considero que esta pergunta, tão prosaica e, ao mesmo tempo, com um fundo filosófico desestabilizador poderia oferecer camadas discursivas interessantes à pesquisa.

P: *¿Quién sos vos?*

C: *Mejor te mando un poema dice quién soy yo, mira yo soy una persona que digamos socialmente perdió la identidad, te diría que la gente como yo de mi calaña de clase baja o media baja que vengo de una familia iletrada, no saben leer, mi madre no sabe leer, mi padre tampoco sabía leer, o no sé, digamos si es desde mi árbol genealógico no sé, ahora, yo construí mi identidad la construí en base a lo que viví y de lo que me pasó, y el sujeto inmediato que está a mi alrededor, que estoy viviendo, que soy una persona joven, yo no sé lo que paso, yo construí mi identidad con mi necesidad y también elegí un poco. Encontré mi identidad entre las cosas buenas y en las cosas malas del mundo, mi afectividad como mi mirada al mundo lo que yo quería, lo que pienso, lo que siento al mundo, siento que eso no se puede pisotear, el mundo es muy complejo en el tema de la existencia, de acá a veinte años a cambiado mucho pero también puede cambiar nada, hay que prestarle atención a los detalles aunque no están en ningún lado, todo puede cambiar quizás en veinte años, quizá antes de veinte años, quizá dentro de un par de años uno nunca sabe, entonces yo veo al mudo a pesar de todos esos problemas maravillosos y veo a la vida maravillosa, yo creo que el mundo está buenísimo sin importar las cosas malas que pasan a la existencia, a la vida, esta buenísima.*

La poesía además de no venderse tiene un espíritu de asilo impensable contradictorio, y nadie sabe bien que es, donde está, hacia donde se dirige, se le puede reconocer en muchos estados en distintos sitios y se transmite como quiere aquellos que creen que la poesía es esto o aquello, están equivocados también es esto y lo otro, la poesía vive en las paredes, en el lenguaje de los médicos, en el grito de los vendedores ambulantes, y en una bañera por supuesto tarde o temprano

²⁶ www.facebook.com

como decía Drummond de Andrade la poesía aparece, que a veces ni siquiera nos damos cuenta. Lo conservas si cualquier cosa.

(Entrevista inédita concedida a Paula Santana, 25 de novembro de 2013, São Paulo - Brasil, gravada em arquivo digital)

O procedimento perpetrado por Cucurto é particularmente interessante. Ele assume a persona literária para a sua vida pessoal. Em meu primeiro contato com ele, ainda por e-mail, o que ele me pediu insistentemente é que lhe chamasse de Cucu. Ao contrário do que Luciene Azevedo (2004) propõe em sua tese de doutorado, Santiago Vega não é um fingidor. Muito menos Cucurto seria uma caricatura de Vega. Há uma confusão assumida por Cucurto no próprio mundo da vida. Por esta razão, desde as linhas iniciais desse capítulo, recuso-me à invocá-lo como Cucurto-Vega, assim como procede Azevedo (2004) ou somente por Vega. Para complementar a resposta que me deu acima, Cucurto lê um poema, que considera elucidativo:

*“¿Quién soy?
Como el topu de Pasolini
Tengo que salir con los taponos de punta
A averiguar quién soy.
¿Quién soy? Se preguntan los boludos
Y hasta dibujan un plano de un hipotético árbol genealógico.
Le preguntan a la abuelita e indagan en el baúl de los recuerdos.
“Mirá, papá cuando tenía un año”.
“Esta es mamá a los quince”. “Mi abuelo llegó en barco de Génova”.
¡No quiero ver la foto de mi viejo al año, si se la conocí a los sesenta!
Parece que todos provenimos de los barcos, un familiar, sea tío,
Abuelo, padrino, fueron marineros o polizontes
De los barcos que huyeron de la guerra.
Mis abuelos no. Jamás subieron a un barco y dudo
Que hayan visto el mar (ni en figuritas).
¡Qué lejos está el mar de Catamarca!
Y soy Vega, más que nada, porque los españoles se apropiaron
De los indios como si fueran una mesa o una silla y le daban su apellido.
¡Pero qué suerte tengo, compadre, me autobauticé!
Entenderán que un indígena no tiene modo
De ser el tataranieta de Lope de Vega...
¿Quién carajo es este grone? ¡Cómo saberlo!
No existe la forma, de veras, ni me importa indagar en mi pasado.
Soy tan joven y fuerte que no tengo pasado.
Soy tan bello que ninguna cosa mala me toca.
¿Incendios? ¿Genocidios? ¿Dictaduras?
No soy argentino. ¿Qué tengo de argentino yo?
Mi padre no sabía quién era su padre y mi madre,
Como contrapartida, no sabía quién era su madre.
Hay personas en la televisión que dicen que son argentinos.
Y tienen una pinta de tanos que se caen.
El patriotismo, el argentinismo, la selección nacional de fútbol,
Son trampas para alimentar el espíritu democrático.
Cuando nos conviene.
No tengo antecedentes, ni caídas en cana, ni materias aprobadas*

*Ni currículo post mortem.
 Sólo no existo. No vivo pese a los años de vida. Voto siempre en contra.
 Ni los políticos ven en mí...
 Ni las mujeres se imaginan lo que tengo escondido,
 Camuflado en el pantalón (26 x 8 cm).
 Conmigo no va el buen gusto y a las dudas de la subjetividad
 Las atrapo en un cd de la Mona Jiménez.
 No sé ni lo que quiero y mi corazón es un desastre.
 No soy argentino, ni artista, ni trabajador, ni chanta.
 Sólo tengo una hija que se llama Margarita.
 ¡Qué bello es tener una hija que se llame Margarita!
 De ella sí sé todo. Naciste, mi flor, en el Hospital de Clínicas,
 El 22 de enero de 2010, a las dos de la tarde. Y caíste a mis brazos.
 Te abracé antes que tu madre, te besé antes que el viento
 Y te miré antes de que el sol viniera a joderte en los ojos.
 Fue el día más feliz de mi vida y en la pieza, sangrante,
 Tu madre me puteaba
 Margarita, mi flor,
 Como toda flor no tenéis patria, ni credo,
 Ni le rezás a nadie.
 Las personas como nosotros, hija, odian a Dios,
 Pero nosotros ni siquiera lo odiamos.
 Dios es un invento de los españoles.
 “¿De dónde vienen estos grones?”,
 Oirás decir
 Pongamos nuestra sangre en el microondas.
 La gente como nosotros, Margarita, no proviene,
 Ni va a ningún lado.
 Hijita mía, burbuja de mi sangre, como toda flor
 No tenés un pito que ver con el tango,
 Con Borges, Buenos Aires, el mate y el Che Guevara.
 Para ser un argentino puro tenés que ser un rejunte
 De europeo, judío, musulmán, turco y árabe.
 ¿No ven mi cara, manga de boludos? ¡Cómo van a confundirme con un argento!
 Soy un indígena que maneja el idioma para el culo
 Es un tema el manejo del idioma, más si es español.
 Sácate el Vega, el Gómez, mi flor, nada más imperial. Sé: Margarita
 Poderosa, Margarita Antuán Natanael; Margarita Rocallosa Fosforescente.
 Sé, Margarita, sé grotesca y tierna a la vez.
 Somos de acá, como FlechaBus: nos vendemos al mejor postor
 Y salimos a cualquier hora”.*

*C: ¿Lo entendiste? Ni pienso mucho, tampoco tengo la cabeza llena de ideas de cosas para hacer de sueños, me pongo mucho a pensar pero me siento muy contento y muy agradecido. Buena tu pregunta.
 (Entrevista inédita concedida a Paula Santana, 25 de novembro de 2013, São Paulo - Brasil, gravada em arquivo digital)*

Reitero aquí a relevância das cartografias desenhadas lá atrás, no início da pesquisa. Somente neste diálogo com o autor e com a cidade é possível abrir-se a essas ambivalências e transbordamentos. É possível perceber nas elocubrações de Cucurto, um olhar sobre o mundo e sobre si intimamente relacionado com as elaborações de Achugar (2009) sobre a modernidade e o ser moderno na América Latina.

Neste sentido, as biografias inventadas fazem do autor um texto, um escritor-livro, que se apresenta ao mercado editorial e à academia pela impostura desinibida de uma performance que só se realiza no texto e na confusão das entrevistas. Segundo Denise Schittini (2004), em resenha publicada à época do lançamento da obra, Cucurto é do tipo de escritor que se vende como personagem e que surge ante o mercado como um intelectual descobridor de uma zona inexplorada da cultura. Considero importante ir além dessa assertiva: Cucurto lança seus leitores no espiral das camadas sociais silenciadas pela história hegemônica. Ainda sobre o nascimento de Washignton Cucurto, autor-personagem, Cucurto elabora:

C: En algún punto...una vez fuimos a tomar algo a un bar y yo tenía que ir a trabajar no podía quedarme toda la noche tomando cerveza y un momento en Buenos Aires vamos por la calle y dicen, no nosotros no van y yo usaba mucho un velo llamado no curto y me decían no curto tal lado, como no hago tal cosa es un perro callejero y en un momento me equivoco y digo yo no Cucurto, me trabuque y me decían yo no curto y yo no Cucurto y se comenzaron a reír de mí y a señalarme y al otro día como estás Cucurto, grande Cucurto y yo no... me decía Cucurto yo soy Santiago, no vos sos Cucurto, después me pusieron Washington, un día voy a la casa de uno de ellos y esta la vaina armaron un libro mío y decía Washington Cucurto y tenía un poema y yo dije no me pongas Cucurto y me dijo vos sos Cucurto, vamos Cucurto, aguante Cucurto entonces se burlaban de mí y quedo Cucurto; entonces como Cucurto era una broma que me hacían los demás entonces yo dije que Cucurto se iba burlar de todos y me invente el dominicano que era un tipo que venía de un país lejos desconocido sin tradición sin cultura, de pronto un ser inferior con la mirada occidental y lo traigo a Buenos Aires y este negro comienza a reírse en todo lado, los supera a todos y ese es el personaje de Cucurto un tipo que baila que se ríe, si una política, entonces yo le devolví la broma, entonces el personaje lo supero se burlaba de la cultura europea, norteamericana, la clase media es una burla contra la clase media, es un pedante ignorante engreído hija de puta, racista, prejuicioso, católico, no fornican, no bailan, conservadora, no se enamoran, entonces Cucurto viene y se ríe de todo, destruye buenos aires, es como una ciudad tomada por los negros y bueno era eso, por eso al personaje le puse Washington Cucurto, por eso lo primero que digo es Washington Cucurto, es mi personaje un personaje de ficción pero ahora se entiende porque le puse así al personaje, devolví la broma, la devolví multiplicada, fue como una respuesta de la imaginación. Después la gente me dice Cucurto no tengo tanta historia con esto. ¿Entiendes lo que te digo o no? Haber decime, bueno porque no se escribir y no me doy cuenta, por que escribo como puedo, no soy tan dúctil ni tengo tanta habilidad, siempre escribo rápido no pierdo el tiempo y no pienso tanto lo que debo escribir y lo que no debo, no me doy cuenta, tampoco soy un escritor profesional, pero bueno lo verosímil también es más delicado porque todo lo que... lo único que tiene que ser verosímil es lo respecto al sexo, respetando el relato, depende yo creo que lo que escribo es inverosímil pero también tiene mucho de real entonces sácame de esa línea, pero ahí va el problema defectuoso del estilo de los temas, viste la literatura defectuosa de tercera categoría, demasiado mala con los sabores, olores, con el deseo, con un montón de cosas, entonces me pasan esas cosas. No muy exuberante tal vez, cuidadoso no, depende que libro, no todos. No, no creo mucho en la forma. (Entrevista inédita concedida à Paula Santana, 25 de novembro de 2013, São Paulo - Brasil, em arquivo digital)

No encarte do livro publicado na Argentina, *Cosa de Negros* (2003), Cucurto vai ao limite deste recurso. Humberto Anachuri, “poeta, eletricista e acadêmico paraguayo” faz uma resenha poderosa do terceiro livro de poemas de Cucurto. Contudo, o crítico multifacetado em eletricista e poeta nada mais é que outra persona Cucurtiana. Tem-se aqui desdobramentos diversos: autor, personagem e crítico. Cucurto leva ao limite o jogo entre alter egos e heterônimos. Cria, recria e destrói performativamente personas com nome e sobrenome que têm liberdades amparadas em suas biografias independentes. Cucurto, a personagem de *Cosa de Negros*, por exemplo, é dominicano, nascido nos anos 1940 e desaparecido desde 1979, após uma passagem conturbada por Buenos Aires. “Cucurto es como una grande recicladora de pavaditas, de todo lo que ‘queda mal’ en la literatura.”, atesta o próprio Cucurto, em entrevista a Bárbara Belloc²⁷ (2003).

A lógica narrativa, aliada ao transbordamento de fronteiras entre autor e personagem, aposta no exercício do humor, da incoerência, da criatividade e da incorreção política e exige do leitor que compreenda os sentidos possíveis da representação.

3.2 O sotaque portenho: o lunfardo grita!

Antes de adentrar na obra de Cucurto, faz-se necessário compreender o lugar de fala do autor. O *corpus* desta pesquisa são obras literárias e, um dos autores escolhidos, não escreve em português, o que obriga o leitor de seus textos a mergulhar, caso tenha interesse, nas minúcias do castelhano falado na Argentina. A língua é muito mais do que a uma estrutura forma, é, antes de tudo, um ente cultural vívido e pode desvelar importantes práticas discursivas que dão forma ao contexto social.

A língua espanhola possui mais de 400 milhões de falantes em todo o mundo²⁸. Contudo, o idioma comum é subdividido pelas heranças culturais de cada país, de cada região, que, ainda assim, permitem a compreensão mútua entre os falantes do espanhol. Na América que fora colonizada pela Espanha, o espanhol Ibérico foi ressignificado ao hibridizar-se com as línguas já existentes, a saber: quéchua, nahuatl, guarani, dentre tantas outras. Neste processo, a região do Rio da Prata, especialmente Buenos Aires e Montevideú,

²⁷ Cf. em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-634-2003-06-29.html>

²⁸ Cf. em Segundo o anuário "El español en el mundo", do Instituto Cervantes, publicado em 2012. <http://www.cervantes.es/imagenes/File/prensa/Anuario%202012.pdf>

passou por um processo de formação de um falar próprio, caracterizado pela incorporação lexical de línguas trazidas pelas ondas de imigração, no início do século XX. Esse fenômeno linguístico é conhecido como *lunfardo*. Marcelo Pastafiglia e Claci Schneider (2012) apontam que, durante as suas primeiras irrupções, o *lunfardo* foi visto como uma espécie de argot, uma deturpação do castelhano na região platina, e que rapidamente passou a fazer parte da fala coloquial e das literaturas de argentinos e uruguaiois. Hoje, sem sombra de dúvidas, é a principal característica do castelhano²⁹ da região.

Segundo Pedro Barcia (2003), o *lunfardo* surge nos bairros periféricos de Buenos Aires, no final do século XIX, como um código fechado utilizado pelos *lunfas*: ladrões e presos nos presídios portenhos. A ideia era facilitar a comunicação entre si sem que fossem compreendidos pelos guardas. A partir daí, o léxico passa a ser utilizado, ainda no final do século XIX, pelos *guapos e compadritos*³⁰ dos subúrbios de Buenos Aires e, mais adiante, pelas camadas populares da cidade. Nos *conventillos*³¹, que Cucurto refere corriqueiramente, o léxico inicial incorporou outros empréstimos linguísticos dos imigrantes e, com o decorrer do tempo, avança sobre o centro da cidade e incorpora-se à fala coloquial de Buenos Aires, das principais cidades do interior e do Uruguai.

Para Pastafiglia e Schneider (2012), é pertinente distinguir um *lunfardo* histórico, utilizado pelos sujeitos que praticavam delitos de toda sorte no final do século XIX, do *lunfardo* posterior, que se incorporou à fala coloquial do portenho, bem como à variante do castelhano do Rio da Prata. Linguistas como José Gobello (1989) observam que não há mais referência ao *lunfardo* como a linguagem pretensamente hermética dos meliantes ou *lunfas*. Agora a nomenclatura *lunfardo* alude somente à fala coloquial. Esta posição também é defendida pela Academia Argentina de Letras que, por sua vez, afirma que as vozes daquele jargão primeiro foram expandindo-se geograficamente, do *bajo fondo* ao *arrabal*. A expansão foi tão profunda e intensa que, hoje, indivíduos de qualquer classe social utilizam palavras *lunfardas* no dia-a-dia.

²⁹ Refiro-me com frequência à língua espanhola como castelhano, pois assumo o lugar de fala sul-americano em meio as marcas da colonização na contemporaneidade. Argentinos, Chilenos e Uruguaiois, corriqueiramente trocam o termo espanhol por castelhano, uma vez que este primeiro remonta, imediatamente, ao período de invasão e dominação da Espanha em suas terras.

³⁰ Segundo Salas (1999), *guapos* ou *compadres* são homens do subúrbio, gaúchos que com o crescimento das cidades foram absorvidos por estas, sem perder, contudo, seu espírito de liberdade, suas características de altaneiro e de valentão. O *compadrito*, especificamente, não era valentão como o *guapo*, mesmo imitando suas vestimentas e estilo de vida, sua ambição era não trabalhar e ser mantido por mulheres (MATAMORO, 1971, p.7)

³¹ *Conventillos* são os cortiços da cidade. Os seus inúmeros quartos eram alugados individualmente para abelgar famílias inteiras. Os *conventillos* se espalharam pela capital argentina, fruto dos processos de modernização e do crescimento demográfico. As ondas de imigração que começam a chegar ao país em 1870 foram elemento fundamental para a emergência dessas casas. Bertoni (2000) lembra que os *conventillos* eram antros de miséria.

Pastafiglia e Schneider (2012) lembram que, dentre os fatores que contribuíram à difusão do *lunfardo* e sua aceitação social foram a poesia de Carlos Raúl Muñoz e Pérez (Yacaré), o teatro, as crônicas e a prosa de Roberto Arlt (forte influência de Cucurto). Contudo, o tango assumiu um papel fundamental nesse processo. O tango assimilou facilmente o léxico *lunfardo* em suas letras e, uma vez consolidado como música popular argentina e importante manifestação cultural do país, tornou-se um importante difusor do *lunfardo* como linguagem popular, elemento cultural e meio de comunicação.

Para alguns linguístas, falar *lunfardo* é falar com *lunfardismos*, ou seja, utilizar seu léxico sobre a estrutura do castelhano. Desta maneira, para Oscar Conde (1998), seu repertório de termos fora originário de outras línguas trazidos da Europa, a partir do século XIX, o jargão dos ladrões, vozes indígenas e africanas, assim como arcaísmos espanhóis. Conde (1998) ainda compara o *lunfardo* com outras línguas de grupo, tais como o *cant* inglês, o *slang* dos Estados Unidos e o *argot* francês, observando que o *lunfardo* se diferencia destes pela elevada quantidade de empréstimos de línguas estrangeiras.

Este processo social intenso dá-se, sobretudo, porque entre o final do século XIX e início do século XX, assim como já fora discutido no primeiro capítulo desta tese, a população estrangeira era a maioria em Buenos Aires. A enorme onda de imigração transformou costumes, influenciou a política e a economia do país, e colaborou para a construção da identidade nacional argentina. Neste sentido, o *lunfardo* acabou por receber influências diversas. Algumas mais singelas e menos perceptíveis, como o inglês e o polonês e outras mais intensas, como o italiano, o castelhano, as línguas indígenas e africanas e o português. Estas interferências são fundamentais para compreender o *lunfardismo* em Cucurto, assim como os diálogos possíveis entre o Atlântico Sul que embasaram o recorte do objeto desta tese.

Para tanto, abro espaço, mais uma vez, às cartografias. Trago agora uma experiência subjetiva que muito me ajudou a compreender o *corpus* desta pesquisa. Um primeiro aspecto que gostaria de sublinhar é a minha relação com o castelhano. Quando adolescente, aos quinze anos, tive a oportunidade de ir aos Estados Unidos como culminância de alguns anos de estudos de língua inglesa. Chegando em terras ianques, percebi que a interação com os locais não seria das mais fáceis. Em pouco tempo, já havia conquistado um grupo de amigos mexicanos, cubanos, porto-riquenhos e dominicanos. Antes mesmo de ter iniciado meus estudos em Sociologia e Antropologia, pude perceber que as aproximações culturais entre os povos latino-americanos eram poderosas motrizes de empatia e afinidades. Eu não falava nem portunhol à época e a nossa comunicação se dava em inglês com um forte

acento latino, o que nos ajudava a firmar nossas identidades e sentimentos de pertença em solo estrangeiro. Ao voltar ao Brasil, iniciei imediatamente meus estudos de castelhano. A ideia era adentrar ainda mais na cultura latino-americana por meio da ruptura da barreira da língua. Tive dois professores brasileiros, um professor espanhol todo um curso voltado à cultura e ao léxico madrilenho. Até aquela altura, esse aporte me satisfazia. Conclui os meus estudos em castelhano em 2003 e, até 2009, não havia tido a oportunidade de exercitar a língua fora do Brasil. Assim como já havia relatado, naquele ano fui participar do Congresso da Associação Latino-americana de Sociologia em Buenos Aires e tudo mudou. O meu sotaque meio madrilenho, meio pernambucano não se fazia entender em Buenos Aires. Meu léxico soava estranho e, eventualmente eu era corrigida. Como passei muitos dias na cidade, em pouco tempo fui me apercebendo que havia um processo político em curso, e que eu, mesmo sendo estrangeira e falante de outra língua, deveria me arvorar disso. Os argentinos, em sua maioria, referem-se ao espanhol como castelhano, uma vez que espanhol alude, imediatamente às marcas do colonialismo. Havia ainda aquilo que eu percebia como gírias ou calões (*o lunfardo*), que faziam do castelhano argentino algo único. Ainda em Buenos Aires lembrei da minha experiência nos Estados Unidos e que, somente agora, munida de imaginação sociológica, eu conseguia desvelar: o falante de língua estrangeira torna-se outro. Não aquele do país do idioma em que se comunica, mas um “outro” que extrapola uma possível mimesis. As feições mudam ao entonar uma pergunta. A linguagem corporal ganha novos ares. O humor também se transforma. É preciso escolher um sotaque e uma cultura para partilhar. Não há língua asséptica, neutra. Naqueles dias, eu fui, paulatinamente, fazendo a opção pelo sotaque e pela cultura argentina. A hibridização e ressignificação do meu modo de falar castelhano foi tão intensa que, mesmo após o meu retorno ao Uruguai, Paraguai e a Argentina para fazer pesquisa, só pude percebê-la há pouco, quando, em agosto de 2013, fui ao México, de férias. Em um dado momento demos carona em nosso carro a um casal de espanhóis. Em pouco tempo de conversa, o rapaz me perguntou se eu era argentina. Respondi-lhe que era brasileira, mas que havia aprendido a falar castelhano em Buenos Aires. A moça disse que reparou porque eu tinha um acento parecido com o italiano e é assim que os argentinos falam, cantado como os italianos. Achei a apreensão interessante, pois me fez dimensionar o quanto eu havia hibridizado não só o castelhano argentino mas o *lunfardo* também. A contribuição do italiano na criação lexical e no acento do *lunfardo* é um elemento determinante, dada a forte imigração italiana e sua influência na formação da sociedade argentina. Segundo Pastafiglia e Schneider (2012), alguns termos passaram literalmente ao

espanhol do Rio da Prata, outros foram modificados nas suas acepções e tiveram o seu campo significativo ampliado de acordo com os diferentes contextos situacionais.

Para além do italiano, o português também influenciou o *lunfardo*, do mesmo modo que o *lunfardo* influenciou o português. Tino Rodríguez (1989), na introdução de *Lexicón*, traz uma explicação para a reverberação do *lunfardo* na gíria de presídios no Brasil:

[...] el 16 de abril de 1930, la Revista de Policía que en los años 1922-1923 había dado cabida en sus páginas al anónimo Diccionario del Delito, vuelve a ser noticia con la publicación del Código Internacional de Delinuentes que hasta ahora era ignorado y que hemos exhumado. El mismo fue descubierto por el Inspector de la Policía Marítima de Recife (Pernambuco-Brasil) Oscar Pinagé que lo dio a conocer mencionando haberlo obtenido de un ladrón portugués de nombre Alberto Pinto expulsado como indeseable por la Policía de Río de Janeiro, que arribó a Recife en el trasatlántico "Almirante Yaceguay" donde Pinagé, ocultándose bajo el nombre de Pretozine, lo entrevistó recibiendo de Pinto la versión gíria-portuguesa del Código, que se apresuró a copiar, la que previo fotocopiado hemos remitido a la Biblioteca de la Academia Porteña del Lunfardo.

[...] El Código fue confeccionado por nueve individuos poco recomendables, de ellos 3 de nacionalidad española, 2 italianos, 2 portugueses, 1 chileno y 1 francés, cuyos nombres dio, los que tuvieron la idea de concretarlo, ante la necesidad de disponer de un lenguaje convencional y secreto de comunicación entre ellos, en virtud de que habían dejado de serlo para las policías, las jergas usadas hasta entonces (RODRÍGUEZ, 1981, p. iii).

Outro autor, Gobello (1998), reitera que grande parte da influência da língua portuguesa se deu por meio do contato com o Brasil. Esses diálogos são notáveis em algumas palavras, como por exemplo, *bondi*, que vem de “bonde”. O termo “bonde” surge quando a Companhia de Transportes Coletivos Jardim Botânico, emite ações “bonds” para formar capital. A população, por extensão, termina por chamar assim o veículo da empresa. Outros exemplos: *mina* para mulher, *bacana* equivalente a bom, legal, belo, excelente e etc, *manjado* para conhecido e *cana* para prisão. Pastafiglia e Scheineider (2012), reforçam que o sentido desses termos pode variar ligeiramente em ambos os lados da fronteira, o que indica um caminho de mão dupla, isto é, o português brasileiro e suas gírias influenciam a fala argentina e o *lunfardo* oferece termos que se incorporam à fala brasileira.

Internamente, as migrações do interior do país à Buenos Aires também contribuíram para a formação lexical do *lunfardo*. A introdução de termos indígenas de origem Quechua, Guarani e Araucano foram fundamentais para a sedimentação do *lunfardo* de hoje. *Cancha*, por exemplo, vem de *káncha*, na sua primeira acepção significa um espaço onde se executam jogos de habilidade ou destreza. Por extensão, em *lunfardo*, *cancha* significa habilidade e remete imediatamente à campo de futebol, onde o termo é usado de maneira corriqueira. Segundo Athos Espíndola (2002), do Guarani vem o termo *gurí*, do

indígena *ugiri*, que denota criança e é muito utilizado também no Brasil, especificamente no Rio Grande do Sul.

Por fim, há ainda a influência das línguas africanas. Segundo Pastafiglia e Schneider (2012), na região do Rio da Prata, Argentina e Uruguai, a maioria dos sujeitos que foram escravizados e trazidos no período colonial era originária de Angola, Congo e Moçambique. Estes indivíduos traziam consigo suas línguas do grupo bantu. Na bacia do Prata, encontravam-se, notadamente, o quicongo, do Congo e do norte de Angola, o quimbundo, da região central de Angola e o umbundo, falado no sul de Angola. Os autores endossam que vários termos e expressões idiomáticas passaram para o castelhano e, depois, para o *lunfardo*. Em alguns casos, reforçam Pastafiglia e Schneider (2012), o empréstimo se realizou por meio de termos dessas regiões de África presentes no português brasileiro. Entre os mais frequentes estão: *birra* sinônimo de cerveja no *lunfardo* e no calão luandense; *quilombo*, do quibundo *quilombo*, com o significado de união. No Brasil, denomina o refúgio dos sujeitos que foram escravizados durante o período colonial português. Passou ao *lunfardo* com modificação semântica, onde adquire o significado de prostíbulo e mais tarde de desordem. *Batucada*, do bantu “batchuque”, significa tambor. No castelhano riopratense significa manifestação musical com muito ruído. *Marimba*, do quimbundo “marimba”, denomina um instrumento musical de percussão. Muito utilizado no Brasil, passou ao espanhol coloquial com o significado de “dar golpes, castigo físico”, pelo processo de metaforização, pelos golpes dados no tambor.

Esses exemplos ajudam a compreender como os processos de hibridização ganham forma até em uma sociedade que construiu sua identidade nacional negando as heranças dos sujeitos que foram escravizados e de seus imigrantes *morocho*s, isto é, de pele escura. Neste grupo, ressaltam-se paraguaios, chilenos, peruanos, bolivianos e indígenas do norte do país.

Essa mescla está intimamente relacionada com o viés narrativo assumido por Cucurto. Diante disto, perguntei-lhe também sobre o que significava o *lunfardo* em sua obra e em sua vida, o escritor elabora:

El lunfardo es una jerga que se utilizaba mucho a principios el siglo veinte y algunas palabras quedaron incorporadas al habla de todos los días. Por ejemplo, bondi, café, yotibenco etc y muchas expresiones. El lunfardo creo que más que un idiolecto de palabras es una jerga de frases, de presunciones. Por ejemplo: "se hizo la puñeta", que significa se masturbó. Hay un escritor argentino excelente, olvidado Nicolás Olivari que escribía mucho en lunfardo, era un genio para mí!! Pero para mí el lunfardo no es un idioma, sino una forma de sentir que se manifiesta en la lengua casi todos los días, quiero decir esto: el lenguaje está

siempre en movimiento y todas las transformaciones de la lengua, las mutaciones, las invenciones, las sonoridades y deformaciones para mí son el lunfardo...
(Entrevista concedida a Paula Santana, por e-mail, em 08 de novembro de 2014)

Nesta elaboração de Cucurto é possível depreender a força dessas culturas contra-hegemônicas no processo Histórico oficial da Argentina. Mesmo que o *lunfardo* não se conforme como um idioma/língua, ele tem um papel preponderante no que Cucurto refere como “forma de sentir” o dia a dia. Por meio do *lunfardo*, as subjetividades das elites e das classes médias terminam por ser elaboradas por meio das práticas discursivas das camadas mais populares também.

Exatamente por isso, optei por trabalhar com a obra original, em castelhano. É impossível adentrar no universo cucurtiano sem perceber as minúcias da linguagem do cotidiano de Buenos Aires, das *villas* e de seus bairros mais afastados. A língua, enquanto processo social e prática discursiva, não esconde essas insurgências e, uma vez que esta pesquisa tem como *corpus* textos literários, faz-se vital adentrar nesses meandros para perceber tais procedimentos em sua magnitude.

3.3 Do Once à Constitución: caminhos do infame

O texto de Cucurto se circunscreve numa senda de modernidade pós- vanguarda, em que a relação do novo com o tradicional e o grotesco torna-se uma importante estratégia de narrar. No caso da literatura argentina, podemos perceber uma continuidade, entre vanguarda e pós-vanguarda, quanto a uma proposta estética que procura o novo, mas também quanto ao sentido crítico com que pensa seu lugar e posição dentro de uma tradição. A consciência que se tem deste aspecto em ambos os momentos permite para cada caso uma releitura, que supõe também a criação de uma estética própria. Segundo Linda Hutcheon (1985), o humor, o poder dessacralizador, a paródia e o sentido crítico são, todos, aspectos que vanguarda e pós-vanguarda compartilham.

Com respeito às diferenças entre ambos os momentos, Sarlo (1982) sinaliza que um dos traços mais fortes que permitem distingui-las é a particular relação que cada uma vai estabelecer com a cultura oficial, a alta cultura e a cultura de massa. No caso da pós-vanguarda, para Palmeiro (2008), hoje se assiste a um tipo particular de “reciclagem” de materiais provenientes da cultura de massa, que se afasta das propostas da vanguarda histórica

pelo grau de questionamento estético e ideológico e por uma particular adesão a uma marginalidade disposta a dizer o que lhe convier sobre as culturas.

Cucurto (2003) personifica o desejo de no "dejar morir", bem como os dilemas, as angústias e as alegrias efêmeras de migrantes paraguaios, bolivianos ou dominicanos, das *tickis*³² e dos cantores de cumbia villeira que vivem em bairros de periferia que mais parecem microcosmos, completamente apartados da realidade ordinária de Buenos Aires. Todavia, tais personagens não são construídas a partir de uma realidade naturalista absolutamente referencial. Cucurto as apresenta como seres supernaturais, criaturas infames e bizarras.

Com relação ao seu texto literário, a *diegese* de *Cosa de Negros* (2012), é construída tendo a cumbia como fio condutor. A primeira parte da obra, "Noches Vacías", é o título de uma cumbia. A personagem principal, um negro, amante de cumbia e das "tickis", narra sua vida sentimental e sua relação com a "Samber Disco". As passagens da trama carregam em comum situações insólitas e certo exagero caricatural nas descrições de características físicas, necessidades corporais – tais situações grotescas provocam o riso concomitantemente a repulsa. No entanto, o exagero e a caricatura característicos dessa singularidade massificada pervertem qualquer relação mimética com a realidade e servem de figurino a uma linguagem que performatiza o universo periférico.

Como exercício de digressão ficcional, a história avança em pulos, trazendo à baila a confissão do assassinato de uma mulher pelo narrador e as memórias de histórias de amor e encontros sexuais furtivos. Cucurto mobiliza um relato ambíguo sobre quem poderia ter cometido o crime, em que não fica claro se o narrador é mesmo o culpado ou se é uma testemunha do homicídio. Essas linhas tênues se estendem por toda a vida de Eugenio, desde o momento em que ele começa a ir ao "Samber", da sua vida de desempregado, o casamento e o filho.

Despertar en la ciudad, enamorado.
Despertar en San Miguel, enamorado.
El sol pone a mi disposición la brisa del río, gira, como un ventilador con cintitas de colores, moviliza mi despertar. (CUCURTO, 2012, p. 20)

³² As *tickis* de acordo com a descrição de Cucurto, muito se assemelham às "novinhas" que surgem na linguagem do brega pernambucano. São meninas, ainda muito jovens, que vestem-se de maneira sensual e frequentam os bailes de cumbia, sempre sorridentes.

O narrador-personagem sempre surge desterritorializado, em trânsito entre o espaço-tempo da periferia de Buenos Aires. Essa fragmentação acentua-se no texto original, em castelhano, em que a personagem oscila entre um sotaque mexicano, paraguaio e portenho. Eugenio preenche as suas noites vazias nos bailes de cúmbia. Os encontros sexuais e o álcool são o único contraponto a uma vida em que só existe felicidade nos sonhos.

O texto de Cucurto é zombeteiro e debochado. A escritura revela a oralidade, fluxos transnacionais de diáspora, em processo de *desplazamiento* que dá frescor à prosa. A escrita cucurtiana é uma prosa de coisas que se perdem pelo caminho e oferece ao leitor um encontro interfronteiriço, onde imigrantes se esbarram em meio as gôndolas dos supermercados e são felizes fugazmente. O autor lança um desafio ao formato gauchesco, rio platense moderno. O ritmo cubiantero de Cucurto circula no mundo globalizado, a partir do interior e depara-se, de frente, com o porto central. As reverberações de sua escritura, ora poética, ora massificada de tantas reiterações e senso comum preconceituoso relatam o inenarrável de outra fronteira.

Já no início do enredo, Eugenio vê-se atordoado pelo ritmo frenético e exuberante da cidade desde as primeiras páginas:

*¡Qué bellissimo escândalo!
Me zampaban los sentidos los coloridos sensores de los carteles anunciadores de
bandas y grupos tropicales.
Coloraje. Colorío. Luminiscência, exuberancia. Colorío caché, cabrón, barroco
gritador. (CUCURTO, 2012, p. 10)*

O tom do entrecho leva as marcas do grotesco às últimas consequências. A partir daí, é possível aludir às formulações de Bakhtin (2010), em que é possível encarar o grotesco como outro estado de consciência, uma radiografia inquietante, surpreendente e risonha da realidade. Na atualidade, o grotesco implicaria, segundo Sodré e Paiva (2005), um compromisso do riso e de suas eventuais categorizações estéticas com tudo aquilo que normalmente se classifica como cruel vulgar ou grosseiro, de um modo geral. Ainda segundo os autores, nas manifestações literárias, o grotesco faz-se presente em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as representações excêntricas criadas pela imaginação do artista. Tanto as imagens quanto os discursos grotescos têm um caráter fenomenológico de entendimento das trocas, das coisas que se excluem entre si e que violam

os padrões da razão. Assim, termina por revelar uma liberdade que se liga, simbolicamente, com as relações humanas.

Váyanse a la concha de su madre. A la misma mierda. Entendémé, mé, mé, mé. Yo nada que te ver con nada. El océano, el mar; me vence, me hunde, me morfa. Braceo, saco pecho, abro la boca y aspiro hondo. Soy el 10 o nada. Me salvo o me muero. Transpiro. (CUCURTO, 2012, p. 32)

A linguagem relativamente trivial aposta no grotesco, no infame, no escatológico, no abjeto e na sordidez mescladas a um humor corrosivo. A tática principal consiste em mergulhar a linguagem na coloquialidade fazendo um uso quase instrumental da gramática, apostando em uma carnavalização multilinguística, por meio da apropriação de gírias, calões e sotaques diversos. Segundo Diana Klinger (2006), é em Cucurto que, pela primeira vez na literatura argentina, é incorporado o guarani e outras línguas e gírias dos imigrantes do cone sul. Ainda para a autora, essa linguagem cucurtiana é composta por restos e aproxima-se do neobarroco latino-americano, que se caracteriza pela abundância e excesso. Para Perlongher, por sua vez, o neobarroco se converte em neobarroso, no momento em que sofre interferências das línguas indígenas e africanas. Esse exagero desmedido se converte em elemento cômico. O neobarroso é um campo aberto para a carnavalização, para a paródia, nessa escola, diz Perlongher, há espaço para todos os estilos juntos. Em entrevista concedida a Bárbara Belloc³³, em 2003, Cucurto afirma que:

"para escribir me agarré de los estereotipos, de todo lo que era material despreciable para la literatura: la lengua de Paraguay, Perú, la cumbia, la calle. Cucurto es como una gran recicladora de pavaditas, de todo lo que "queda mal" en la literatura. Los de 18 Whiskys leían mucho a Wallace Stevens, Pavese, Montale, Eliot, los franceses; eran muy intelectuales, y siempre me decían: "cuidado, no hagas el ridículo". Salvo algunos chilenos, la poesía latinoamericana les parecía mala. Hasta que dejé de prestarles atención. Creo que fue lo que me salvó. Por eso empecé a trabajar con todo lo que ellos rechazaban y a mezclar los materiales de Cucurto. Prácticamente, una política de contra." (Cucurto, entrevista concedida a Belloc, 2003)

Sua linguagem envolve-se pelas sonoridades do cotidiano e inscreve-se na linha humorística, irônica e paródica do neobarroso. Cucurto reinscreve pela via farsesca mitos e

³³BELLOC, Bárbara. "Apuntes sobre el realismo atolondrado". Entrevista de W. Cucurto em Radar Libros/Página 12, 26.06.2003.

ícones da sociedade argentina. Soca o estômago dos imaginários das elites e das classes médias. Provoca e performatiza a sociedade em todas as suas nuances.

Nesta mesma perspectiva, Cucurto narra um encontro afetivo-sexual repleto de tensões entre a canalhice e o amor romântico, recheando assim, um dado ordinário em qualquer sociedade, de traços insólitos. Sobre o encontro fortuito com uma mulher, numa milonga, ao som da música de X-Pollo:

Lo primero que le vi fueron los luceros grandes, redondos, expressivos, salían animales vivos de esa cueva... ¡Ahí había mucho de todo! La gran vida es el exceso, lo barroco, lo exasperante hasta la empalagación. Lo bueno, cuando es mucho, doblemente malo. Empalagándonos com flujo o semen passamos la vida... Era alta, pesada, cascabel, cascabelera como um geranio de hormigas voladoras. ¡Qué hay!, oro, petróleo, saliva a raudales... ¡Antojón de cabro yasiterado! [...] Tucanes, alacranes, pecarís quimieleros, pechitos colorados, boas constrictoras, tigres de Bengala, tarántulas, ranas terneras, tucús, pucús, monos tirís, todo estaba ahí, em sus ojos, mirándome, agazapados para tírarse encima en el momento más inesperado. Yaguaretés, yasiterés, yacarés, ¡conõ, mamañema! (CUCURTO, 2012, p. 13)

La vi acercarse como en una película yanqui, ¡qué gran miedo! Se me aflojaban, se me derretían las ceras de las orejas, su cuerpo se me aparecia entre las luces e iba transformándose em tigres, ranas, yacarés, todoun animalerío. La campanita de la garganta me pizpireteaba molinera. Bailamos casi sin hablar. Cilicia, Cilicia, me decían sus lábios, y yo nadita de nada, colita de Feculax. (CUCURTO, 2012, p. 14)

A voz errante do narrador é capaz de encarnar de maneira infame uma verve preconceituosa e, assim, diluir a banalidade do cotidiano. Por meio deste recurso, a voz narrativa se traveste de preconceito e misoginia, encarnando a polifonia de um ethos médio reacionário, conservador e, muitas vezes, intolerantes para com as diferenças. Noutro instante delirante deste mesmo encontro amoroso:

*Un ruiñeñor me lamía el ombligo.
La mañana, hecha la Cenicienta, me destapaba los poros com una sopapa de almácigos y eucaliptos. Todo es ronda. Los árboles bailan una danza nupcial con los pájaros. El fantasma del que fui ayer se ríe y me señala la camisa llena de besos de rouge. Los besos vielan de mi camisa, y en el aire son bombones que se morfan los pájaros. (Cucurto, 2012, p.20)*

O tom farsesco e onírico, que parece tomar fôlego ganha um ritmo frenético, beira o descontrole, desdobrando, assim, as situações umas nas/das outras de maneira disparatada.

O frenesí, a desarticulação e a confusão dentro do enredo são tamanhos que o próprio narrador-protagonista passa a reivindicar certa veracidade contaminada ora fraude, ora pelo sonho:

Pachamam...

Me despierto en el sueño. Veo el patio de mi departamento. La música fuerte de despierta. Los Ángeles Negros. Martu, mi hijo, mis padres bajo la parra sonriendo, gesticulando, felices... Muy felices. El sol del mediodía cae fuerte sobre sus cabezas. Todos al sol. 45 grados, fácil. En la mesa botellones de ron y whisky vacíos. En la mesa, sobre una cajita de compact, cocaína lista para aspirar. Martu y mi padre se dan un saque. No puedo creer semejante cosa por parte de mi padre. ¡Mi padre, que odia la cocaína y levanta al alcohol! Pero lo que nunca voy a creer, aunque lo este viendo como ahora, es que mi padre le esté dando un saque a Baltazar. ¡Esto me quema el Bonete! Suprema alegría. Me miran, me invitan a la mesa. Sonríen, carcajean. Carcaj... (CUCURTO, 2012, p. 33)

O grotesco bakhtiniano traz consigo uma ordem carnavalesca e tem ligação com o que seria um mundo popular não oficial, relacionando-se com o riso, a festa e a loucura. A loucura aparece como a outra face da razão, da ordem e das verdades. O grotesco também carrega um caráter utópico e trabalha imagens e textos que reportam à existência imperfeita no plano material do mundo da vida.

Aprofundando ainda mais as marcas do grotesco, do bizarro e do infame na primeira parte do romance, Cucurto nos leva até uma contenda sua com uma mulher, que o acusa de tê-la engravidado, em plena fila do Samber (na diegese, renomada casa de bailes da Constitución):

La gorda me sacude en la vereda, frente a la entrada del Samber. Me duermo parado. ¿Qué hago parado acá? ¿Dónde están Baltazar y todos?... Estamos con la gorda justo enfrente de la puerta del telo de la Cortada de la Infanta. La gorda me tironea del brazo tratando de meterme. Me suelto, camino voy y vengo, todavía me dura la indignación del sueño encabrono mal.

Voy y vengo, camino media cuadra y regreso. Respiro, la gorda viene detrás mía llorando. Con sangre en los labios. No me deja en paz. Me echa la culpa de su embarazo. La trompeo y se cae al piso.

Llora, llora. Le pateo la cabeza para que se calle. Animal. Cuando golpe a la cabeza contra la goma de un auto suelta sangre como una canilla abierta. Veo borbotones de sangre que salen de su cabeza. Veo su cerebro al aire libre, como un riñón de vaca. Me duermo parado. Me despierto y me vengo. Veo muchas manchas grises, negras, rojas. Veo sombras caminando con grandes manos hacia mí. Veo puntitos de colores...

Todos pasan.

Las tickis, los colectiveros, los manejadores de la quiniela clandestina, los vendedores de sugus. Las parejitas recién formadas. Todos van hacia la cola del Samber. Hacia la baba babeante de la Babel de la Cumbia Mundial. El gran zoo, el gran serpentario: es la cola.

Le doy dos soberanas patadas más, justo en el cerebro salido, al aire libre, para que se componga en su lugar. No hay caso, el cerebro no entra más, así que lo arranco

con los dedos y lo saco del todo. Lo tengo todo enterito colgando en mi mano, es chiquito como una paloma, sangra a borbotones, sangre a canilla libre. Se lo muerdo y en su lugar pondría un título fotocopiado de abogacía, o mejor no, mejor uno de medicina. “Gorda te declaro doctora, así te sacás este crío de encima”, le digo. Me duermo parado. La gente comienza a correr, a gritar. Y eso que ni les conté lo que hice a la guaina que saqué del Samber la semana pasada. Ya era media mañana, el sol rabada la tierra, a serían 7, 8 de la mañana. Fuimos a coger directo a un telo, y ahí la destripé, le abrí la concha hasta que le metí una botella de whisky y después me le senté encima. La botella hizo ¡crac! en sus tripas, chau chiri. Me levanté, me vestí y me fui cuando estaba saliendo la vieja de la garita del telo, conserjes, gobernantas, que les dicen. La gobernanta me preguntó por mi compañera y le dije que se quedó dormida. Entonces marcando un número en el teléfono me dijo que me quedara a esperar a que ella subiera a ver a la pieza. Le dije bueno, y cuando se dio vuelta para subir las escaleras, le reventé cabeza contra la pared. Por buchona. Justa en la radio, como música de despedida, sonaba una cumbia del Cuarteto Imperial. La cumbia les ponía música a sus muertes y las despedía de este mundo con una melodíaailable... y me mató, bulla miski, lo que me mató es esa cumbia, esa cosa salvaje que tienen los acordeones cuando suenan todos juntos. Son una música del demonio, una música capaz de hacerte matar, una endemoniada música luciferina. A mí lo que me mata es la miski, me da granas de singar, de beber, de culear por el culo, de robar, de asaltar. Es este berrinche del demonio, esta batata enjilguera la que nos mata, la que nos llevará a la tumba o a la perdición a todos... Esta baba que el demonio va dejando en los bailes. Mal, mal a ella hay que enjuiciarla, a ella nos pone su alucinante alucinógeno, ma qué la coca, más que la maría, más que el fútbol, más que el singe, más que todo lo que hay debajo de la tierra y sobre los cielos, si algo queda, amén. Twenty-twenty, eso tenía, estábamos en que todos gritaban y putarraqueaban al ver el cerebro chorreante entre mis manos, pero yo grito más que la gente y trato de besar a una ticki que me lleva por delante. Su acompañante me emboca y caigo. Caigo. Caigo. Caigo. Me levanto y le ensarto los dedos em los ojos, hasta dejarlo ciego. Corre llorando com las manos cubriéndose la cara. Yo tengo pedazos de sus ojos em mis dedos. La música suena. Yo corro para el outro lado... ¿Para qué lado? Pues para el único lado que podría correr yo, que hay que andar explicándolo todo. Para el lado del demonio, curepí, que me llama sonriente, con sus bigotes largos y su habano regalo de Fidel. El cretino salamín me llama, y cree que voy con él, pero es que no lo veo hasta que lo cacho y pido embido y giro com todo com todo, pa outro lado, que uno cuando quieres es más rápido que la comadreja y la zorra juntas. Pagando quedó el ticki endiablado que no me embrolles em tu show que con mi vida ya tengo bastante, codito... (CUCURTO, 2012, p.33-35)

E para arrematar essa trama do filho bastardo, Cucurto narra um sonho dentro de outro sonho, desestabilizando ainda mais a trama:

*Me despierto tirado em el sillón de mi casa. El mismo em el cual cogimos com la gorda la noche anterior. Tengo los dedos llenos de sangre y pelos. Saco pedazos de ojos em las uñas. ¡Qué gran asco!
¡Qué podredumbre! ¡Qué pérfido, putrefacto soy!
Me lavo em el baño. El agua de la canilla sale fría, me congela las manos. Escucho que suben por la escalera. Escucho los grititos de mi hijo. Son mi mujer y Baltazar.
Perdoname, Dios.
El gordo y negro Baltazar, mimoso-precioso, corre a mis brazos. Y mi mujer también. Se assusta por mi herida.*

“Um botinazo jugando al fútbol”, le digo. Eso es lo que fue. Eso sos vos. Eso es lo que sos Cilicia, Silvia o Rocío o Analía, um patadón em la ceja. Eso es el amor, un botinazo em la ceja.

Un botinazo en la ceja es la vida.

Un botinazo certero, desmayador, enloquecedor como la cumb...(CUCURTO, 2012, p. 35)

Outro elemento inerente ao grotesco bakhtianiano se refere à concepção da corporeidade em sua magnitude, assim como os seus limites. A concepção grotesca não se furta de expor as partes internas do corpo: vísceras, excrescências, proeminências e orifícios.

Contemplo un robó y una pelea en la noche. Un novio le revienta la cabeza a patadas a una gorda embarazada. La gente para sin chistar. El novio come el cerebro, tiene las manos ensangrentadas. Se dirige hacia mí. Le doy un y vuelve hacia mí y me arranca los ojos. Yo corro tapándome los ojos, chocando puestos, kioskos, toldos, gente...

Vuelvo al baile. Voy último en la cola. (CUCURTO, 2012, p. 39)

Segundo Bakhtin, o corpo grotesco surge com seu interior e exterior fundidos em uma só imagem que possui um sentido procriador cósmico, fazer a morte, paulatinamente, perder suas atribuições negativas. O corpo grotesco está em comunhão com o mundo. Em Cucurto, como se vê no excerto acima, a perda de partes do corpo não denota mutilação ou morte. Pelo contrário, assim como sinaliza Kayser (2003), a realidade torna-se perceptível por meio do exagero, da hipérbole. A cena cucurtiana causa horror porque é precisamente o mundo da vida que está no centro. Sua segurança ontológica é sua aparência. Para Kayser, não se trata do medo da morte, mas sim de angústia de viver. As categorias de orientação, que regem o mundo da vida, falham. Assim, a imagem dos indivíduos para além dos padrões de racionalidade termina por transmutar o estranho em familiar. A ideia é tornar perceptível o corriqueiro por meio do exagero ou da deformação. Já para Bakhtin, o grotesco atém-se aos limites corporais, ao lado efêmero da existência, aquilo que é comum a todos e, traz em si, um significado universal. Em *Noches Vacías* é possível deparar-se com o manejo destas duas perspectivas sobre o grotesco.

Desta maneira, tudo é permitido e realizável no universo diegético, inclusive a suprema desmesura, que não se faria cabível num relato cujo parâmetro fosse a estrita noção de verossimilhança, de representação do real convencional. Eis onde reside a radical liberdade criadora de Cucurto, ele se permite fazer cinema com palavras e, a partir daí, promove um profundo questionamento sobre a condição humana, artística e existencial.

Na segunda parte, “Cosa de Negros” (2012), Washington Cucurto narra as aventuras e agruras de Cucurto, imigrante dominicano que almeja ser o maior astro da cúmbia num show no bairro da Constitución, em Buenos Aires, lugar onde tudo é possível, e vê-se de repente envolvido numa trama revolucionária e inverossímil, entre confrades e malandros da música de toda a América Latina. O texto encena a própria corrosão, abrindo, assim, com uma epígrafe que adverte insolitamente ao leitor sobre o que estar por vir:

Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial (y en una Ferrari) al magnífico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible. Maravíllense con esta atolondrada historia de amor entre Cucurto, El Sofocador de la Cumbia, y Arielina Benúa. Presencien el despegue del yotibenco más grande de la ciudad. Conozcan a todos los malandras de la música tropical: Frasquito, El Tipeador, Suni La Bomba Paraguaya... Controlen sus bolsillos, cuiden sus carteras. Enamórense, ruboricense, sorpréndanse con estos dominicanos del demonio, con estos paraguayos de la San Chifle. Pasen, pasen, están ustedes invitados... [...].(CUCURTO, 2012, s/p)

Outro elemento que chama atenção na obra de Cucurto é o papel preponderante que a cúmbia assume na obra. Mais do que a paisagem sonora da Buenos Aires dos bairros periféricos, a cúmbia aqui é a manifestação de um caráter nacional. Sobre isto, em entrevista, Cucurto aponta o papel definidor da música em sua formação artística:

[...]estoy escuchando al potro Rodrigo, mi cuarterero preferido, tiene mucho de lunfardo poné en YouTube canciones como: "como le digo", "si tu supieras", "8 40", "el aprendiz", "como yo te quiero", son esas canciones no hubiese escrito nunca nada, en esas letras, en esas sinfonías, está mi vida, mi obra, mi afectividad, todo lo bueno y malo que soy son gracias a esas canciones. Sin el Potro Rodrigo y sin le cuartero no hubiese escrito nada. NO busqués en libros, lo mío está en la música popular, en Valeria Lynch y su señor amante o vete de mi vida.... por ejemplo.(CUCURTO, 2014 s/p)

Indubitavelmente, a cúmbia é um dentre os temas cucurtianos que se lançam no entre-lugar do proletariado de Buenos Aires, das cozinheiras, porteiros, camelôs, catadores de papel que frequentam os bailes de cúmbia. Além disso, há um empenho em manejar esteticamente a mitificação do mundo idealizado das letras das canções.

A personagem Gilda, que surge na primeira parte da novela e Rodrigo, a que Cucurto menciona em entrevista, foram jovens ícones da cúmbia que morreram, em acidentes de automóvel, entre meados dos anos 1990 e início dos anos 2000. Após a morte deles, no auge do sucesso, seus fãs passaram a idolatrá-los, quase como santos. Cucurto incorpora este

espírito coletivo em seu discurso e em sua obra. O processo de mitificação extrapola o mundo das letras e reverbera nas personas por trás das canções.

“Rajaba”, caballito de batalla de su último álbum, era un extraordinario generador de todo tipo de proposiciones y promesas, desde las más insólitas y desfachatadas hasta las más tiernas, llenas de amor sublimado, acompañadas de febriles bombardeos de bombachas y corpiños, ositos de peluche, fotos... Pronto el escenario parecía una feria americana de lencería. Inconmovible, súper subido al caballo, el negro azabache de más dos metros de altura, el “Elvis Negro”, como lo había calificado la prensa local, cantaba y hacía suspirar a miles de corazoncitos quinceañeros. Movía la pelvis a un ritmo vertiginoso, pegaba grandes saltos y caía de rodillas al escenario con los brazos abiertos y mirando al cielo. Agarraba el micrófono con sus dedos decorados con rubíes, zafiros y anillos de oro. No obstante, sus uñas quemadas y deformadas por la cal caliente delataban su origen humilde de antiguo peón de obra. (CUCURTO, 2012, p. 99)

O gênero musical e o estilo de vida “cumbiantero” são importantes vergalhões da trama, uma vez que oferecem material extratextual significativo para o disparate e o grotesco ganharem forma no texto. As letras da cúmbia, carregadas de duplo sentido sexual, referências ao mundo das drogas, à violência policial e às agruras da vida nas *villas*, compõem um recurso estético pouco usual na literatura argentina dos anos 1990. Do mesmo modo, no que tange à melodia, a repetição eletrônica da mesma base termina por reverberar também na maneira como Cucurto tece seu texto, já que a reiteração de certas obsessões também aparece corriqueiramente no texto. A cúmbia emerge, na obra e no contexto social, como possibilidade de ascensão social de fama para a juventude que carrega em sua hexis e em seus habitus as marcas da classe social.

“El sofocador de la cúmbia” surge na cêntrica Buenos Aires chegado da periférica República Dominicana. Principal convidado da festa de aniversário dos quinhentos da cidade, desde o início assume o seu figurino, seguindo a rubrica da personagem:

!Tucumano sembrador de papas!”, lo confundía con un tucu el vocinglerío del peonaje transportista nacional. “!Andá a arrancar limones!” “!Qué te creés, que estás en las vías de un ingenio!” “!Negro lamedor de caña!” “!Correte que te piso, mandarina!” “?Quién sos? “?Palito?” “!Dale, cabeza de higo, hacete a un lado que te hago mermelada!” “!Dejá de lengüetear el asfalto que ahí no crecen limones!”, repetían tacheros y colectiveros. [...] (Cucurto, 2012, p.57)

[...] Habitual albedrío multicolor del barrio ahora se veía amplificado por miles de banderitas y cintitas celestes y blancas colgadas por todos lados, listas para el festejo más grande en la historia del país. Bajo el sol de la tarde, el negro producía una fabulosa atracción; imagínense, más de dos metros de altura, el pelo y la piel azabaches, brillantes anillos de zafiros en los dedos, botas tejanas al estilo Teniente Collings; y a todo esto agreguémosle su troteada detrás de un nenito más delgado que un sarampión. El barrio se zafarrancho por los gritos y modismos del

dominicano. Vuelvo, volvemos. Cucurto se puso de pie pisando salchichas y potes rotos de mayonesa. Trató de mantener el equilibrio apoyándose en el vidrio de un negocio, pero con tan mala fortuna que el vidrio cedió mandándolo adentro de la vidriera. Los despertadores en oferta sonaron todos a la vez. Los ositos a cuerda comenzaron a desfilar por la vereda; saltaron el cordón y llegaron hasta el medio de la calle; un coche de la línea 100 frenó de golpe para no pisarlos, provocando un choque en caderna. El Rey dominicano quedó sentado adentro de la vidriera abrazado a dos grandes monos de peluche. El dueño del local y dos lindas vendedoras trataron de levantarlo. La situación fue engorrosa: los 110 kilos del músico los empujaron también a ellos adentro de la vidriera. El chico volvió a pasar dando otra vuelta completa. Cucurto lo vio y se paró enfurecido, haciendo a un lado a los vendedores, ante la mirada increíble de todos los que pasaban. Salieron de nuevo a la plaza, dieron tres vueltas completas y el dominicano cayó dos veces en el agua podrida de la cuneta. La camisa de seda blanca y el chaleco negro de cuero quedaron hechos una miseria. Olía a agua podrida, gustaba a pancho y mayonesa. (CUCURTO, 2012, p. 58)

Ao desembarcar no terminal rodoviário da Plaza Constitución, a efervescência e os contrastes chamam logo sua atenção. A narração desta chegada “triumfante”, em terceira pessoa, por um bairro periférico da cidade e por seu centro caótico corroboram à iconografia da cidade: carrinhos de cachorro-quente, camelôs, engarrafamentos, motoristas estressados, taxistas malandros e uma paisagem sonora típica de qualquer cidade periférica do mundo. O narrador apropria-se dos discursos difundidos no real extratextual, expondo preconceitos latentes e manifestos, xenofobia, racismo, homofobia, misoginia e machismo. Quando Cucurto, confuso, precisa correr atrás do táxi, sua condição de “negro” é ressaltada como um elemento identitário deletério. Do ponto de vista sociológico, tem-se aqui um interessante material de análise. Sobre esta questão, Alejandro Frigerio (2006) assinala que as pesquisas sobre as questões étnico-raciais ainda são raras nas Ciências Sociais argentinas. Para o autor, essa invisibilidade da discussão é reflexo dos poderosos condicionantes estruturais que se assentam na sociedade argentina, desde a sua formação. Segundo ele, em artigo publicado em parceria com Eva Lamborghini (2010), há a meta-narrativa dominante de nação, que, diferentemente do que ocorre no Brasil e em outros países latino-americanos, não valoriza a mestiçagem, mas, pelo contrário, supervaloriza a brancura de seus integrantes e minimiza a existência e o rol histórico dos afro-argentinos. Além disso, há o sistema de classificação racial que escamoteia os indivíduos considerados fenotipicamente negros, construindo a categoria social de “negros motos” que, fingindo ser só estigma social e cultural, dissimula uma clara discriminação racial a setores mestiços das camadas populares.

Como sustenta Frigerio (2006), as narrativas dominantes constroem uma identidade nacional essencializada, estabelecem as fronteiras externas das nações e de sua composição interna e propõem o ordenamento correto de seus elementos constitutivos (em

termos, sobremaneira, de etnia, religião e gênero). Desse modo, justificam o presente enquanto elaboram um passado legitimador. Essa história hegemônica é a responsável por apresentar ao mundo a sociedade argentina como branca, europeia, moderna, heterossexual, racional e católica. Subalterniza, portanto, as diferentes presenças e contribuições étnicas e raciais. Quando estas aparecem, contudo, são situadas na distância temporal (passado) ou geográfica (no norte, no interior, longe da capital, epicentro da Argentina branca e europeia). Sobre os afro-argentinianos, Frigerio e Lamborghini (2010) afirmam que seu desaparecimento e a irrelevância de suas contribuições à cultura local se caracterizam por uma notável cegueira quanto aos processos de mestiçagem e hibridização cultural. A imagem da nação, da sociedade e da cultura argentina, sob a égide dessa narrativa hegemônica e dominante, atuaria como uma estrutura que condiciona fortemente as atividades que podem desenvolver os militantes afro-argentinianos, as redes de apoio que podem fomentar e as dificuldades no proveito de uma identificação e uma ação coletiva entre afro-descendentes.

Concomitantemente ao problema engendrado por este enredo dominante da nação, com ênfase na branquidade, Frigerio e Lamborghini (2010) ressaltam um segundo elemento contextual, que condiciona os esforços e a possibilidade de sucesso de sujeitos que estão fora dos padrões hegemônicos para raça e etnicidade: a existência de um sistema de classificação racial que operou, pelo menos em grande parte do século XX, na direção do desaparecimento contínua de negros na sociedade argentina e o predomínio de brancos portenhos. Para os autores, este processo se dá, em um primeiro momento, pela atribuição da categoria “negro” a um grupo cada vez menor de pessoas, invisibilizando certos traços fenotípicos (inclusive nas histórias familiares), permitindo, assim, uma hegemonia naturalizada da branquidade portenha.

Por outro lado, há insistência da categoria *negro* ou *cabecita negra*, atribuída a grande parte da população pobre e de pele escura. Esta categoria não envolve a dimensão racial, mas, sobretudo, a socioeconômica. Desta maneira, a classificação de um indivíduo como “não negro” se produz através de uma construção social da invisibilização de traços fenotípicos negros a um nível micro, que, segundo Frigerio (2006), corresponderia em nível macro, com a invisibilização constante da presença do negro na história argentina e de suas contribuições culturais.

Los rasgos negativos atribuidos a los negros porteños durante las primeras tres décadas del siglo XX, se corresponden -con algunas resignificaciones- con los rasgos que, en la década de 1940 y 1950 se les atribuirá a los “negros” (cabecitas negras) venidos del interior. Ambos grupos subalternos son considerados el opuesto absoluto a la gente de bien, mal educados, poco confiables, indolentes, poco afectos al trabajo. Ambos sobre todo, están compuestos por individuos más

oscuros que la gente decente y representan una amenaza -más todavía los “cabecitas” como grupo organizado políticamente - a la argentina moderna, europeizada, blanca y a quienes se enorgullecían de pertenecer a ella 13. Si en un principio el mote “cabecita negra” quizás servía para marcar una especificidad del grupo nuevo respecto del antiguo -para distinguir, de alguna manera, entre ambos - lo cierto es que, “negros” pasó a ser el adjetivo más utilizado con el correr de los años. Continúa vigente y actualmente es utilizado como categoría más inclusiva que abarca tanto a “cabecitas negras” como a “villeros” 14.(FRIGERIO, 2006, p.6)

Portanto, embora a branquura (whiteness) portenha não tenha sido problematizada como categoria social, para Frigerio e Lamborghini (2010), ela, sim, precisa ser construída constantemente nas interações cotidianas, mediante a oposição com a categoria “negro”. Todavia, somente as pessoas que têm *pelo mota*, isto é, cabelo “encarapinhado” adentram nesta categoria. Os autores remetem que “negro mota” é a expressão mais utilizada para afirmar inequivocadamente que uma pessoa é “negra”, que pertence a “la raza negra”. Para Frigerio (2006), esta lógica de classificação racial faz com que os negros (“verdadeiros”) passem cada vez mais por um processo de desaparecimento. Para o autor, isto é socialmente necessário porque:

a) a existência de um número importante ou visível de negros – assim como o reconhecimento de que tiveram uma função de determinada importância em nossa cultura ou nossa história – vai absolutamente contra a narrativa dominante da história argentina e contra o seu senso comum; e b) principalmente “porque ser negro é considerado uma condição negativa. (FRIGERIO e LAMBORGHINI, 2010, p.159)

Para tanto, Frigerio (2006) propõe que a invisibilidade dos negros é construída não só na narrativa dominante da história argentina, o que é consensual, mas também nas interações cotidianas. A prevalência de um sistema de classificação racial nestes moldes impede, diz o autor, a formação de um movimento social e a construção de uma identidade coletiva.

Este painel histórico, social e cultural transborda na obra de Cucurto. O título, “Cosa de negros” (2012), já traz a superfície do problema. Para complexificar ainda mais as ambivalências esmiuçadas por Frigerio e Lamborghini (2010), a personagem-narradora é um “negro mota”, da República Dominicana. As personagens terminam por condensar um manancial de opiniões de senso comum significativo. No que toca ao manejo estético desse

material, Cucurto preocupa-se com a reiteração dessas frases feitas, o que termina por causar ainda mais espanto nos leitores mais sensíveis.

O mau humor de Henry, o motorista da Ferrari responsável a conduzir Cucurto até o local do show, é a manifestação de uma postura reacionária muito em voga nos últimos anos na América Latina:

Cuando la manifestación atravesó la Avenida rumbo al Congreso, Henry les gritó: ¡Vayan a laburar manga de vagos, viejas chotas, vayan a cocinar con esas cacerolas!”, y metió el pie a fondo en el acelerador.(CUCURTO, 2012, p. 66)

A apropriação performática do texto remete ao idos de 2001, quando os “panelaços” tomaram as ruas argentinas. Henry defende uma suposta ordem social, possivelmente ameaçada pelos protestos de rua. É interessante perceber como o tom grotesco que cercam essa enunciação de Henry nos permite a desconstrução da ideia, que é negada pela sua afirmação. Em “Cosa de Negros” não há uma classe social específica que condense uma mentalidade/moralidade média, pelo contrário, o texto assevera, pelo auto-menosprezo, um processo perverso de fantasmagoria perpetrado desde os processos de colonização até a sedimentação das elites locais por meio de processos de migração e políticas imperialistas.

Isso ocorre porque, à luz de Frigerio (2006), na Argentina o principal discurso para explicar as desigualdades sociais tem sido o de classe. A raça é o elemento que permanece obscurecido e pouco enuciado, uma vez que as categorias utilizadas neste tipo de discurso, os modelos explicativos e os valores são muito mais implícitos do que explícitos. Segundo o autor, os portenhos falam pouco de raça, tanto que nem sequer existem muitos termos ou critérios para a “denominação/caracterização/classificação” de indivíduos, diferentemente do que ocorre no Brasil. Todavia, nas interações com outros sujeitos, a cor da pele outros traços fenotípicos são fundamentais para as inferências realizadas.

Por más que enfatizamos las dimensiones sociales y culturales que caracterizan a los “negros” es indudable que la gran mayoría de todos los individuos así clasificados, especialmente cuando lo hacemos de manera peyorativa, son de tez más o menos oscura. Por más que enfatizamos el lado 18 cultural-social de la discriminación y los estereotipos y la discriminación, existe una clara dimensión RACIAL a las mismas. 15 La importancia oculta de la dimensión de la raza se vuelve más evidente en algunos fenómenos sociales muy recientes disparados por la terrible crisis económica que vivimos en Argentina durante el 2002 que parece estar haciendo tambalear la certeza de nuestra blanquead.(FRIGERIO, 2006, p.17)

Aqui é interessante perceber que Frigerio (2006) alude ao momento de irrupção de “Cosa de Negros” e da Eloisa Cartonera. A realidade social de origem e vivência de Cucurto é fortemente enredada por estas tensões, a saber: a ascendência paraguaia, a família pobre, o nascimento em Quilmes, o trabalho braçal, a escolha do Once como lar e etc. Contudo, a ponderosa crise de 2001, já discutida na cartografia apresentada no primeiro capítulo, catalisa e desvela outras tensões.

La irrupción nocturna en la ciudad de los cartoneros - quienes en todas las cuadras hurgan la basura en busca de papeles y cartones para vender- nos muestra la distancia fenotípica y cromática que separa - antes menos evidente por la segregación espacial - a los estratos medios de los grupos subalternos suburbanos. La imposibilidad de encontrar un cartonero rubio muestra de qué manera la variable de raza continua actuando en la Argentina por debajo de la de clase y etnicidad. A la vez, el hecho poco analizado pero evidente de que casi ningún individuo fenotípicamente similar a los cartoneros pueda ser encontrado en la televisión - o sólo en las series de ficción interpretando a malvivientes - muestra en qué medida el trabajo de construcción de la blanquedad porteña - y para el caso de los medios, argentina - es un proceso cotidiano. Correspondientemente, casi ningún individuo con esas características fenotípicas es visible en las universidades, colegios privados o en empleos de clase media. Esto muestra que el color de la piel es sin duda un poderoso factor de impedimento de la movilidad social que nunca es tomado en cuenta en los análisis de desigualdad social. La única vía de ascenso social para individuos con estos fenotipos parecen ser el box, el fútbol, la cumbia o la actividad sindical. Una opinión similar expresó hace poco la conocida socióloga argentina Susana Torrado: ‘ Sugerentemente, a través del tiempo, ha persistido en nuestro imaginario colectivo la idea de que la Argentina es una sociedad en la que no existen diferencias étnicas o, al menos, las mismas no son importantes como causa de desigualdad social..... Sin embargo, los rostros de los niños que la televisión exhibe como testimonio estremecedor del avance de la indigencia y la desnutrición tienen todos rasgos criollos. Solo que de eso no se habla.’ (Susana Torrado, “La pobreza tiene rasgos criollos”, Clarín 9/9/02) (FRIGERIO, 2006, p.16)

Lembro que a invasão cartonera às ruas de Buenos Aires, tarde da noite, no frio rascante do inverno, foi uma das cenas que mais impressionou durante a minha primeira noite na cidade. Centenas de homens, mulheres e crianças, em um perímetro muito pequeno da Avenida Nueve de Julio, buscando no lixo material reciclável para revender. Em um primeiro momento, cogitei que fossem peruanos, bolivianos e paraguaios, vítimas dos processos perversos de coiotagem nas fronteiras do cone sul. Curiosa com as assimetrias e contradições que cruzavam minhas andanças pela cidade fui me apercebendo que a paisagem sonora que permeava as lojas dos bairros populares, por exemplo, era a cúmbia, cujo meu conhecimento restringia-se somente a versão colombiana. Comprei discos de grupos famosos como Damas Gratis e Pibes Chorros e um disco de Gilda, a cantora que morreu em meados dos anos 1990 e

é hoje adorada como santa pelos seus admiradores. Andei de ônibus pela cidade e cheguei à bairros com caráter suburbano, apesar de centrais, como a Constitución, Once e Almagro. Aos poucos, fui sentindo que a capital portenha tinha a pele mais escura do que aquilo que o imaginário emanava. Segundo Cucurto, conheci a “Buenos Aires morocha”. Ao retornar ao Brasil, seguindo as pistas lançadas por Deleuze e Guatarri e Leite, dediquei-me a construir o tempo fora do tempo, por meio das minhas primeiras notas e, depois, da cartografia, já mediada pela imaginação sociológica e pela filosofia deleuziana. Meu tempo em Buenos Aires fora marcado pelo antes e pelo depois. Benjamin sinaliza, em *O narrador*, que a fixação das experiências vividas só é possível depois de cessada o movimento da viagem, na estabilidade que lhe sucede, quando então se torna sabedoria. É somente como cidadão que o viajante pode imbuir de significado seu relato. Depois de ser estrangeiro, é preciso colocar as ideias no lugar, atribuir ao outro a condição de estranho e a si próprio a de *mesmo*. De cidadão entre cidadãos. Neste processo de ir e vir, ao olhar para a realidade social brasileira, pude perceber que, a partir da linha tênue que separa, na construção do imaginário argentino, *cabecitas negras* (pobres de origem indígena, peruana, boliviana, paraguaia e chilena) de “negros” (afro descendentes) pode-se apreciar um fenômeno recente e que ainda tem sido pouco tangenciado na produção acadêmica: o surgimento de África nos meios de comunicação de massa argentina como dado comparativo do país durante a crise de novembro de 2001.

Sin embargo, sólo unos meses después, luego de la descomunal agudización de la crisis -y su simbolización de maneras diversas y contundentes a partir de los hechos del 19 y 20 de diciembre del 2001- fueron varios los periodistas y escritores dispuestos a comparar a la Argentina y a la situación de sus ciudadanos más pobres, ya no con alguna república bananera caribeña -ni siquiera con las naciones más pobres latinoamericanas- sino con países del Africa. Dicha comparación se expresa en formas más o menos jocosas (chistes gráficos, notas de humor) pero también en editoriales, notas de opinión y entrevistas a intelectuales de diverso tipo.(FRIGERIO, 2006, p.18)

Para o autor, um dos poucos cientistas sociais argentinos interessados nestas questões, no imaginário portenho, a pobreza está, efetivamente, associada com a negritude. Desta maneira, para Frigerio (2006), muito embora silenciada nas construções de histórias hegemônicas de nação, as categorias raciais são reprodutoras de diferenças e desigualdades sociais relevantes e estruturantes da sociedade argentina.

Se ha sugerido que para la Argentina, el negro es la imagen más fuerte de alteridad. Propongo que es así principalmente porque, para el hombre de Buenos Aires, desde hace más de 100 años es el Otro más cercano, con el que efectivamente convivió, con mayor o menor intensidad, desde la época de la esclavitud hasta nuestros días. Por esta cercanía, y por la efectiva miscigenación que pese al prejuicio se producía y aún se produce, hemos estado exorcizándolo de nuestra sangre, de nuestra familia, de nuestra ciudad, de nuestra cultura y de nuestra historia. Durante la última década del siglo XX, “extinguidos” los negros y domesticados los “negros” -por un presidente a quien el establishment porteño pasó a ver como “alto, rubio y de ojos celestes” aunque su fenotipo lo desmintieracémos que por fin habíamos entrado al Primer Mundo de los indudablemente blancos que nos correspondía . Resulta paradójico que justo cuando creímos haber cumplido nuestro destino manifiesto, nos vimos de nuevo lanzados del paraíso hacia el infierno de la pobreza, un infierno de carritos y cartones, para enfrentarnos con el diablo que, como todos sabemos, es negro.(FRIGERIO, 2006, p.19)

De maneira sucinta, em suas múltiplas dimensões, a construção insólita da diegese bizarra e infame de Cucurto representa também uma categoria política que dá forma a este outro da civilização a que se refere Frigerio (2006), possibilitando a experiência antropológica do choque do diferente (Bhabha, 2005).

¡Coño! Cállense, dominicanas del demonio”, intervino Henry a cara de perro. “Se vienen de mi país para putear acá, para eso se hubieran quedado en Santo Domingo. Que no hay trabajo, ¡mentira! No quieren fregar pisos, ¡nacen con un plátano en la panza y una pija en la frente! ¡Eso es lo que pasa!”, gritaba Henry apretando el volante y hundiendo a fondo el acelerador: *“Nosotras lo que queremos es una carrera artística decente. (CUCURTO, 2012, p. 64-65)*

Na mesma senda, as personagens seguem discutindo:

¡Calla, sinvergüenza si la mujer dominicana pudiera vivir mejorcito en su país, no estaríamos acá escuchándote la boca! ¡Entiende de una vez demonio de la tierra, aquí la ponen a una a trabajar y dele al friegue, día y noche, sin un vasito de agua, ni una ñema, ni nada, coño del diablo! Y pagan una miseria, nunca he visto una gente peor que los argentinos. Nunca traté con nadie que se llamara gente en este país del demonio.” Cucurto, visiblemente conmovido por la situación de toda su gente, no supo qué decir. Para romper el hielo tarareó una vieja canción dominicana. Las chicas lagrimearon, sensibilizadas. Los ocupantes de los autos detenidos aliado no podían creer lo que veían *¿De dónde habían salido todos estos negros locos? ¿Y ese auto tan extravagante? ¿Es que acaso hay un extraño animal ahí adentro? Henry los patoteó: “¿Qué les pasa? ¿Nunca vieron una Ferrari, fititos? ¡No me la miren mucho que me la van ojear! ¿No escucharon? ¿Les debemos algo, giles?”, les gritó, y les escupió la puerta abriendo la boca exageradamente y mostrando todos los dientes.(CUCURTO, 2012, p. 65)*

Henry, apesar de ser dominicano, reprova a imigração das primas. Conforma-se nesse momento um processo de naturalização dos discursos que pairam na vida social e que ganham forma na ação de sujeitos subalternos. Empreende-se, assim, uma dinâmica de manutenção dos privilégios das classes dominantes, a partir do momento em que os subalternos não só seguem silenciados, mas assimilam e reproduzem as práticas discursivas das elites. Cucurto apropria-se esteticamente desses processos sociais estruturantes e estruturadores. O grotesco aqui está envolto em uma cumplicidade cínica com estas práticas discursivas e, a partir da experiência do choque do real, acaba por expor essas construções sociais ao ridículo.

Uma das características do grotesco em Bakhtin (2010), por exemplo, é a espetacularização que aposta no drama de folhetim para realçar o tom farsesco. Em “Cosa de Negros” (2012), o grotesco se realiza, dentre outros momentos diegéticos, na história de amor entre Cucurto e Arielina, com quem só esteve por alguns minutos.

¡Traidor!”, le grita Benúa apenas lo ve tirado en el piso. Cucurto se levanta llevándose por delante. Corre por las escaleras. Choca con Arielina que bajaba en sentido contrario. Ruedan los dos, despatarrados, hasta la planta baja, donde Perseo Benúa permanecía con sus nietas y sobrinas. Al final del pasillo, en la puerta de entrada, se enciende una luz, y unos policías les dan la voz de alto. Los dos enamorados se encuentran en la oscuridad del pasillo. Se besan y se abrazan. “¡Cucu sólo mío! ¡Qué gracia divina de Dios!”, le dice ella llorando y lo llena de besos. “Arielina, amor mío, no puedo creerlo, huyamos ya!”, le dice él. “¡Nos anda buscando todo el mundo para matarnos!”, dice ella “No, importa, mi amor, nuestro amor los vencerá, ni la muerte nos separa”, dice esperanzado Cucu. “Te amo, Cucu, te amo. Casémonos ahora” “¿j Ahora!? ¿En este momento?” “Sí, sí.” “Bueno, dale...” Los policías disparan sobre Perseo, que cae muerto.(CUCURTO, 2012, p. 141)

Todavía, em Cucurto, o amor romântico não existe. O amor só faz sentido se houver uma forte tensão sexual, que se desdobra em fulgurantes encontros sexuais, emoldurados por cenas abjetas.

El polen expulsado por los cuerpos en el amor llena el espacio, inunda los pasillos como una gran niebla espesa. ¡Sangre a borbotones! Se abren todas las esclusas, todos los diques, todos los hospitales, todas las cárceles, todos los loqueros y las universidades; de pronto los cuerpos son dos volcanes erupcionando; los besos retumban como bombas molotov. ¡Váhos deliciosos, flujos vaporosos, hieles hediondas y afrodisíacas! (CUCURTO, 2012, p. 142)

Em outro momento da narrativa:

Arielina se puso en la boca el inflado glande lleno de flujo, pelos, pimientos y pimentones, que hicieronla toser y estornudar: Ahhh, qué despepite, !en cada estornudo se la tragaba más, hambrienta de pinga, casi hasta ahogarse! “Quiero un crío tuyo, Cucu, mandame leche de una vez”, le dijo ella mientras el negro la calzaba por atrás, bien a fondo.(CUCURTO, 2012, p.124)

Julia Kristeva (1982) comenta, em "The Horror of Power", que a abjeção social resulta em corrupção e dissolvência de laços, na medida em que apaga o outro ou envenena a intersubjetividade. O encontro de Arielina e Cucurto é representado em uma cena grotesca de perversão, como modalidade do abjeto, tanto pelo pastiche da “fantasia oferecida às massas” e seus fetiches, quanto pela razão cínica do narrador, sádico, visível apenas em sua subalternidade e distante. Tem-se aqui a figuração do universo como continuada entropia por meio de uma fantasia canibalística, na qual os seres se entredevoram, via sexo, consumo ou violência. No entanto, em Cucurto a construção diegética não leva somente a uma direção. Toda a conotação agressiva, machista e delirante é suavizada pelo elemento cômico e pela desestabilização causada pelo lugar escolhido pelo autor para os encontros sexuais: a escada de um prédio em meio a uma perseguição policial, a cozinha de um restaurante, dentre outros. Soma-se a isso, o exagero na descrição das cenas lúbricas.

Com Bakhtin (2010), é interessante notar que a carnavalização da História oficial, hegemônica, surge como outro poderoso recurso estilístico. Evita, Perón e Che Guevara vêm à baila no texto, mas sempre em circunstâncias cômicas e de disparate. Os políticos aparecem sempre como fantasmas nos sonhos de Cucurto ou como espectadores de seu show:

¡Viva Perón, viva Evita, viva el Che!” “¡Aguante nosotros!” “¡Alhaja la República!” “Por ese gran argentino... que se supo conquistar”... “¡Falta mucho para el Lito?”, preguntó Cucurto reponiéndose, “ya no los aguanto más a ustedes”. “¡Cantá, amargo!” le contestaron. “¡Estamos a tres cuerdas!” “Soos el primer trabajador” “¡Canten carajo! ¡Más fuerte que no se oye!” “¡El que no salta es un gallina!” “¡El que no salta es argentino!” “Los principios sociales... que el General ha establecido...” La energía alegre de los negros era contagiosa, pues a medida que el micro. El vocerío del barrio se escuchaba en otros barrio cantaba con el micro se acercaba a la bailanta toda la gente que lo veía pasar cantaba “la marchita” y aplaudía. Pronto todo el barrio cantaba “la marchita” y aplaudía. Pronto todo el barrio cantaba con el micro.(CUCURTO, 2012, p. 94)

“Viva Perón, viva Evita, Viva o Che!”, bradava o público, no show comemorativo do aniversário da “Rainha do Prata” e que termina com o sequestro do presidente diante das câmeras de televisão. Assim, a narrativa avança em ritmo frenético de aventuras. O clima farsesco ganha forma no discurso de aniversário da cidade:

“Como les iba diciendo, 500 años cumplimos todos, argentinos y paraguayos, tanos y gallegos, brasucas y charrúas, rosas y jazmines, 500 años en libertad e independencia. Y lo festejamos en esta casa, como no podía ser de otra manera. El Palacio de la música, la risa y la alegría. El hogar de todos nuestros hermanos paraguayos. Y ahora sí, vamos a mantener un aplauso sostenido para nuestras estrellas invitadas de lujo... El ingenioso gobernador de Tucumán y primo del Presidente, un representante del centro de estudiantes de la Universidad de La Plata, el monarca sirio Al Jalab-Jalamelá... ¡Continuemos con los aplausos por favor!” Saddam y Clinton que se arrojan migas de pan desde sus respectivas mesas. El árbitro mexicano de fútbol Francisco Codesal, a quien le obsequiamos un par de anteojos; el falso inventor del Sida, el Gran Tipeador de los Sorías, Cachito y Cachirula... ¡Fuertes los aplausos, que no paren! Isidoro Gesbor, las madres de Plaza de Mayo, las hijas de Plaza de Mayo, las nietas de Plaza de Mayo, ¡la Plaza de Mayo! El ministro del Interior de Santiago de los Caballeros. La novelista del boom y ex socióloga neurasténica. ¡Fuerte el aplauso para ella, la señorita Enriqueta Foguetta! ¡También Hermegenesia, la simpática portera de El Palomar! El cadáver de la señora Eva Duarte de Perón, las piernas de la Cucigliuta, Idalina, Justina y Miguelina, las chicas del grupo literario Chucofa (chicas unidas contra el falo), Vocé Abusó, Humberto Anachuri, Pili, Ricardo Bastillas y su secretaria Cirila Negrillas... ¡Vamos, no paren de aplaudir que la lista sigue!... Carlos Gamarra, líbero del Paraguay, Rosa de Lejos, Horripilante de Cerca, Ricardo Tose, Benjamín Escupe, Cecilia Aplaude, Suni Castiñeira, Sunilda Villasanti, Suni de la Vega, ¡tres reinas paraguayas!, Miss Tanga, Miss Tanga, Miss San Bernadino, Miss Bombacha Veloz... El inventor de los peñales descartables, el fundador de San Juan de la Manguana, Luiz Pastillas, intendente de Escobar, los mellizos Silvestre y Salvaje, los hermanos Cecilia Peor y Epifanio Imposible, Estrella Rapaz, Delfina y Vanna Cuchitril, la familia Coto, la familia Vega... ¡Y toda la familia argentina, en fin...! (CUCURTO, 2012, p. 83-84)

Arielina torna-se militante de um grupo revolucionário clandestino e se autoproclama filha de Evita. Tem-se aqui a minuciosa construção de uma teoria da conspiração regada de ironia, escárnio e obsessão com os mitos da política e da música argentina, em um empenho de contar uma contra-história do país. Os sujeitos subalternos, a partir do disparate cucurtiano, são os protagonistas dessa História. Desta maneira, o escritor maneja a inverossimilhança com elementos de veracidade. Eva Perón teria conhecido o pai de Arielina em um prostíbulo masculino que costumava frequentar na República Dominicana e o teria contratado como mordomo. Pouco tempo depois, Evita teria se apaixonado por Perseo Benúa, verdadeiro pai de Arielina, que pretende revelar toda a história para alcançar o poder. O escritor ainda traz à tona os boatos sobre a sexualidade de Juan Domingo Perón e faz piada com as ondas de instabilidade política no país. Por conta de seu envolvimento com Arielina, Cucurto é sequestrado pelo vice-presidente, que pretende impedir o golpe e restabelecer a ordem. O enredo caminha para um final apoteótico, quando todas as personagens se encontram na cozinha de uma pizzeria e uma irresistível atração entre Cucurto e Arielina descamba para uma orgia envolvendo todos os personagens:

!Y vuelta a empezar el culipandeo culinario, el metafórico singe gastronómico! Ya esta altura lo que estaba sucedendo era la mayor corrupción sexual en la historia del país, !y todita llevada a cabo por inmigrantes! El negro sacó el comoatí lagrimeando de la conchita de Arielina, cuando vio debajo de una pilleta llena de olla y caceroles el culo rectangular de Cucurto montado sobre Frasuquito. Entonces lo que hizo fue apuntar, y se excitó sobremanera. !Nada excita más que el culo de macho singando! Se lanzó sobre el culo cuadrado de Cucurto, separó la gruesa de pelo negro que cubría su raia y apuntó al médio. Divisó un orificio rosado, aburridamente virgen, y pidiendo a palpitaciones locas que hagan algo con eso, ya, Henry empujó una sola vez. El ano rosado brillaba entre los pendejos gruesos. El esfínter cucurtiano se contrajo pero sólo logró apretar más el tronco de la pija. Fue tal apretón, que hozo que Henry acabara adentro; fue un dolor intensísimo, de rompimiento total. !El desflore Cucurtiano! !Culeador culeado!

Arielina, sentada sobre la mesa, miraba excitadísima aquellas pijas entrando y saliendo, soplando el plumeiro; oía la música del friegue del frenillo con la pielcita del recto. !Qué gloria para la paraguaya ver a los machos meta darse entre ellos! !Qué momento digno y merecedor de las mejores pajas! !Qué batahola multitudinaria, qué descenso estruendoso de caribepuas, qué bellissima manifestación de las coloraciones, de los olores, de los grititos de placer! Para la anécdota.

Después de acabar un par de veces más, y ya cansado de bombear, Henry se levanta del cuerpo de Cucurto. Saca su cachambroso y impresionante atributo germinativo. !Oh tropel de los tropeles de tritones!, el cachimbolo guasquetoril, una vez afuera, todavía chorreaba la espesa sustancia y sangre, y tenía una mata de pelos negros enredados en el tronco. !Pelo ajeno! Se lo mostraba a Arielina, diligente, con certa pachorra, como un plumeiro buscando un cachivache de su bolso. (CUCURTO, 2012, p.127)

Mais adiante Henry e Cucurto encontram-se após o sumiço de Arielina:

Comenzó a llorar. Henry lo miraba parado a un costado, agarrándose un brazo del dolor: “Arielina, ¿por qué? ¿Amor mío, quién es el turro que nos separa? ¡Desde que llegué a este país no tengo paz!” Y se venció en llanto en los brazos de Henry, que en ese momento de le acercaba para tranquilizarlo. Cucurto se levantó y gritó: “¿Por qué a mí? Dios puto, ¿por qué a mí?”. Su negrura brillaba dentro de ese uniforme de tela blanca, sus casi dos metros de altura, su física escultural, se vieron achicados ante tanto dolor: Henry, también taíno, grande y fuerte como él, no levantaba la vista del piso. Entre llantos y mordeduras de puño, se abrazaron fuerte, llorando. Eran dos gigantescas figuras pisando los escombros, dos enormes torres negras, llorando, moqueando... Henry le agarró la nuca y se la acarició. Cucurto lo abrazó por la espalda. Alguno de los dos levantó con el pulgar el mentón del otro, lo miró profundamente a los ojos y le dio un beso en la boca. El otro lo aceptó y lo devolvió de todas las formas imaginadas y las que todavía quedan por imaginar. (CUCURTO, 2012, p. 129-130)

Nesse esforço em mobilizar a inverossimilhança em prol de um discurso de veracidade, tem-se aqui a subversão dos padrões heteronormativos da sociedade.

Los mozos, tirados debajo de las mesas, no podían creer e beso que se estaba llevando a cabo. Temblaban los escombros, temblaban las cucharas. Dos gigantes jugadores de la NBA besándose, abrazándose y acariciándose sin

pausa. Dos pijas erectas del tamaño de un brazo, apretadas una con otra, a punto de estallar; también se besaban. Nada, ni la desaparición de la Virgen María ni el gol de Maradona a los ingleses se asemejaba ni mínimamente a esta batahola de besos, mordidas y chupones. Nada en la historia mundial del sexo se acercaba a esta hipótesis metafórica, a este voluptuoso descenso de caribepeguás, a este intercambio de salivas masculinas y pegajosas. Nada, ¡te digo nada! Y fue el beso de amor más lindo desde Adán y Eva. Un beso de largo aliento, un chupón pa alquilar balcones. Un chuponazo de intensidades endiabladas y mitológicas, un beso como no hay dos... Y algo estallaba adentro de ellos y fuera también. ¿Sería que se habían cambiado para siempre las cosas en la tierra? ¿Sería que un sería se había encontrado con un posible en otro lado? ¿Qué significaría para el mundo que estos dos gigantes de la raza afroamericana estuvieran matándose a los besos? ¿Sería un mensaje del más allá para el más acá? Todo estaba por verse. (CUCURTO, 2012, p. 141)

Aqui, os sujeitos subalternos, marginalizados, sufocados e excluídos da partilha de recursos, são livres para assumirem seus afetos e desejos ante às convenções sociais. Mesmo em meio a um mundo diegético torpe, machista, misógino, homofóbico, xenófobo e racista, ainda é possível encontrar uma centelha de tolerância.

A cena final da orgia gastronômica é uma sátira da narrativa do *boom*, quando o autor faz voar pelos ares, com todos os personagens da novela, o cortiço onde vivia Arielina. Todos pairam sobre a Buenos Aires apocalípticamente tomada pelas águas do Rio da Prata.

Há um improviso no tom da novela que sobrepuja qualquer rigidez estruturante do relato. É preciso ler “Cosa de Negros”(2012) em empenho constante de conversão da verossimilhança em disparate, desatino. A verve do texto é grotesca e, por isso, Perseo Benúa, por exemplo, pode ser introduzido na história como avô de Arielina e, depois, sem grandes explicações, passa a ser o pai. Do mesmo modo, a personagem pode transitar entre os papéis de amante sensual e juvenil à guerrilheira revolucionária. Nota-se uma superficialidade aparente, que acelera o ritmo do relato, causa desestabilização e confusão no leitor. Contudo, reitero, essa superficialidade é aparente. Cucurto consegue, por meio de um recurso estético sofisticado, operar um manancial temático bem diverso em relação à narrativa argentina dos anos 1990. Ao trazer para a sua literatura as tensões da imigração e da pobreza, tecendo-as a partir dos preconceitos raciais e de discursos elitistas, Cucurto flerta vigorosamente com o contemporâneo, antes ausente na prosa argentina. Com acuro e preocupação para com História recente da Argentina, é possível adentrarmos impactos das políticas neoliberais de Menem, o crescimento da *villas*, do subemprego e da tortuosa relação entre meios de comunicação de massa e vida privada. Todas essas questões vêm disfarçadas pela comicidade grotesca que se traveste nas práticas discursivas xenófobas, racistas, homofóbicas e preconceituosas. Por isso, adentrar na tríade candidiana (2004), que visa investigar a dinâmica entre autor-obra-público é fundamental. Cucurto é argentino de origem paraguaia;

não nasceu em Buenos Aires (única cidade argentina que ostenta esses “ares europeus”); foi camelô e repositor de supermercado. Começou a escrever quando conheceu um cliente do supermercado que era poeta. Ainda hoje vive no Once, mais um bairro periférico da cidade, lugar de comércio popular. Esquiva-se da badalação em torno dos escritores renomados e gasta energia em transformar a *Eloisa Cartonera* em lugar onde as pessoas possam ficar o tempo que quiserem, possam ler e fazer livros e plantar.

Neste instante é possível notar os ecos da modernidade periférica nos meandros do texto e das conjunturas periféricas. Na concepção do seu trabalho artístico, a apropriação da modernidade periférica, contraditória, incompleta e fragmentada não dispensa a evocação da cultura popular. Afinal, as ambivalências são uma característica primordial dos universos periféricos. Neste instante, se cruzam dois tempos e dois espaços, mirando-se para uma tão almejada e longínqua totalidade. A perspectiva de Cucurto incorpora o senso histórico, social, político e cultural, mas não dispensa a invenção e o apuro formal. Pelo contrário, a imaginação do escritor percorrerá os espaços vazios, as frestas que os discursos já formulados não podem preencher e, de forma deliberada, a história irá se completar e fragmentar num continuum. As fronteiras tornam-se difusas, sem limites pré-estabelecidos entre o factível, o científico, o analítico e o artístico. Os elementos diegéticos partem de uma noção do real, do vivido, para que outras noções surjam, inclusive, as mais experimentais e vanguardistas, como é o caso da “escrita cinematográfica” e as incorrências do insólito ficcional.

3.4 A Eloisa Cartonera

Nos idos de 1930, Benjamin proclamava o fim da esfera autônoma da arte. O status da técnica permitiu-lhe adiantar algumas tendências sobre a cultura do contemporâneo, desde o instante em que o fluxo de informações desestabilizou a ideia de tramas de singularidade, originalidade, até o questionamento sobre o seu valor em termos de representação. Oitenta anos depois, passado um período de discussões intermináveis sobre o assunto, a tecnologia digital ocupa um lugar privilegiado no âmbito das sociedades modernas. O esvaecimento da autonomia da arte é um fenômeno que pode ser visto também na literatura, que não escapou a essa nova configuração. A multiplicidade e a complexidade das técnicas de comunicação (internet, chat, e-mail, blog, twitter, Facebook, orkut, sms) abriu a possibilidade

de novos tipos de discurso que alteraram o tratamento dado as esferas autônomas de pensamento, bem como trouxe à tona outros universos auto-referenciais fechados.

Para Resende (2008), estas outras técnicas, mais recentes, em oposição à análise de Benjamin, já não são somente reprodutoras, mas sim, também produtoras da realidade. Ao contrário do romance moderno que descreve Lukács (2001), já não está mais se buscando o sentido da vida: isso tem se tornado irrelevante. Esta “literatura do presente”, como afirma Resende (2008), foi dessacralizada e desaturizada. Nesta mesma chave, Palmeiro (2008) arremata:

Las literaturas postautónomas, estas en particular, se proponen como modos de experiencias dirigidos a sensación, al orden del cuerpo, capaces de producir algún tipo de mutación en el orden de la subjetividad. Politización de lo cotidiano a partir de una crítica de la subjetividad 'normal' capitalista. (PALMEIRO, 2008, p.2)

Na literatura de Cucurto nota-se um sentido de urgência, de presentificação, que se evidencia por atitudes, como a decisão de intervenção da *Eloisa Cartonera*. Na recusa dos mediadores tradicionais, as novas vozes da literatura contemporânea utilizam não apenas recursos de estilo, mas buscam também o imediato. O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, trazidos com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável.

A verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela academia ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet e-mails, formam listas de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos. (RESENDE, 2008, p.17)

Sarlo (2007) lembra que, diante das novas configurações do espaço geopolítico e da diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas.

Conheci a *Eloisa Cartonera* durante a pesquisa para esta tese de doutorado. Essa experiência possibilitou-me perceber que a pequena oficina onde funciona a editora e a livraria, no bairro de La Boca, na periferia de Buenos Aires, ganhou o mundo. Visitantes de diversos países procuram a *Eloisa* para comprar livros, conhecer a iniciativa e conversar com Cucurto. Este modelo de editora, que se difundiu não somente pela América Latina, mas

também pela Europa e África, caracteriza-se pela autoregulação, autogestão e criação artesanal de livros fotocopiados com capas de papelão coloridos à mão. A experiência da *Eloisa Cartonera* e de outras editoras sinalizam à construção de outra forma de prática de literatura, incorporando-a conotações sociais e sustentáveis, que, junto a outros matizes, a lança em novas possibilidades analíticas.

Os coletivos *cartoneros* são, em última instância, um exemplar de uma insubordinação que intenta contra a lógica do mercado e seu sistema financeiro, uma vez que impulsionam a publicação e a leitura, democratizando o acesso a este suporte libresco tão elitista em muitos aspectos. Tendo em vista estas questões, faz-se necessário apresentar cuidadosamente a *Eloisa Cartonera*: o coletivo de Buenos Aires, que surge em 2003, foi criada mediante o impacto da crise econômica argentina de 2001 (bem como os desdobramentos das crises dos anos 1990), e decide investir em livros muito mais que em dinheiro: “ el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, com movilizador de nuestro ser”, como sugere o grupo em sua página na internet. Idealizado por Cucurto, pelo artista plástico Javier Barilaro e pela galerista e escritora Fernanda Laguna, o projeto se consolida como um movimento artístico-social que privilegia o artesanal e o baixo custo frente a uma indústria que restringe tanto a publicação como o acesso à leitura da maioria dos latino-americanos. A ideia é tão simples quanto original: confeccionar livros com capa de papelão. Esta originalidade, ao mesmo tempo, implica na construção de práticas discursivas e sentidos sociais e culturais. Sobre a crise, Palmeiro (2008), em sua discussão sobre a literatura argentina contemporânea, sinaliza:

La crisis política, económica e institucional de 2001 en la Argentina reformuló una vez más la imagen ideológica de la nación y cuestionó los conceptos heredados de ciudadanía y representación, así como alteró los modos neoliberales de producción de subjetividad. La crisis y la movilización social produjeron una configuración política única en la historia argentina. (PALMEIRO, 2008, p.4)

A intenção declarada é a de gerar um empreendimento “cultural, social y comunitario sin fines de lucro”, que, necessariamente, envolveria a compra de matéria prima dos *cartoneros* (catadores de material reciclável) na via pública a um preço muito superior ao habitual. Esta dinâmica reverberaria, por sua vez, em uma fonte de renda a estes trabalhadores, assim como em um espaço de sociabilidade, já que qualquer um pode juntar-se ao grupo na oficina onde se fabricam os livros e pintar suas capas de papelão à mão, ao estilo da serigrafia. Este processo justifica a legenda “Asociación de lucha contra la exclusión social”, que surge na rubricado interior de alguns exemplares.

Concomitantemente, em pleno momento histórico em que há certa predominância da “virtualização” e da “desconstrução” do livro por meio da prática de leitura em novos suportes tecnológicos, a *Eloisa* consegue pautar um perfil inovador, a partir da difusão do acesso ao objeto livro. Com uma estrutura de gastos mínimos, o sistema se expandiu por todo o globo. Os *cartoneros* são incorporados como protagonistas neste processo, que une escritores, artistas plásticos e leitores.

Em seus mais de dez anos de fundação, os livros *cartoneros* transitam em orbes extremos, isto é, de ser uma produção simples e popular até tornar-se objeto de culto, com os direitos do autor cedidos por importantes nomes da literatura latino-americana. Ao mesmo tempo em que se utiliza desses grandes nomes como *headliners* de suas publicações, o coletivo endossa a abertura à publicação de jovens autores ainda desconhecidos. *Eloisa Cartonera* conta com mais de duzentos títulos, entre eles estão, por exemplo, autores como Ricardo Piglia, Roberto Piva, Glauco Mattoso, César Aira, entre outros nomes importantes e consagrados que, sem dúvida, se sentem atraídos pela “aura” de objeto de arte insubordinado dos livros *cartoneros*. A ação coletiva, como diria Becker, nasce da necessidade de sobrevivência econômica e cultural, e convive com um movimento que se torna cada vez mais cult.

A edição com estas características aparece definida por Cucurto (2013) como uma movimentação que pretende transcender o âmbito cultural para apresentar-se como gesto político. Para além de seu alcance como projeto social, a estratégia de posicionamento do editorial e de Cucurto dentro do campo literário implica em alguns aspectos relevantes: tem-se aqui a elaboração de uma estética das margens e do desfeito, do que é residual, isto é, lixo que é ressignificado por atores sociais marginais que procuram um meio de sobreviver, e que é transfigurado e convertido potencialmente em objeto estético.

O objeto-livro também se apresenta de algum modo estetizado desde o ponto de vista do editorial, que traz sua confecção em termos artesanais e denomina “taller de arte” o lugar onde são produzidos. Mas, fundamentalmente, tudo que circunda o suporte material se vê transfigurado nestes livros que não têm registro ISBN e que seus atores não cobram direitos de publicação (onde deveria aparecer o Copyright, vê-se um agradecimento ao ator que cedeu seu texto ao projeto). Esse absoluto desinteresse, desde o ponto de vista econômico – por parte dos autores que, em alguns casos, são jovens e inéditos, e em outros ocupam posições centrais dentro do campo literário – deve explicar-se em termos de capital simbólico.

Neste cenário, Juan Acha (1996) sinaliza que “la estética hegemónica irá assimilando elementos populares” (p.106). No caso das editoras *cartoneras*, tem-se um

movimento complementar a esta perspectiva: o artesanal, o popular apropriando-se do que a crítica entende como “alta cultura”. O livro *cartonero* é, antes de tudo, um livro-objeto, e é vendido sob este ideário. Todavia, enxergá-lo como objeto de arte não significa deslocá-lo de seu carácter popular e popularizador da leitura, e esta mescla, termina por desestabilizar antinomias como “alta cultura” e “cultura popular”, por exemplo. O livro *cartonero* articula dimensões de ambiguidade ao hibridizar-se. É precisamente por ser um espaço híbrido que este universo permite a aparição de vozes contra-hegemônicas em diversos níveis. A abertura artístico-social que representam as *cartoneras* fomenta novas concepções estéticas e expressivas que demonstram uma profunda diversidade imaginativa e reflexiva, que constrói práticas discursivas que se alinham numa posição diferente das grandes editoras.

A *Eloisa Cartonera* é emblemática do que Hernán Vanoli (2009) caracteriza como “desborde de la escritura por la sociabilidad”. Tem-se aqui um importante efeito democratizador no que se refere ao acesso ao universo da produção e da circulação literária, assim como há um elemento desestabilizante e contestador das instituições e do próprio campo literário, como diria Bourdieu (1996).

Estes fenômenos, ainda emergentes e em processo de conformação de suas práticas discursivas, poderiam ser compreendidos à luz da noção postautonomia, conceito proposto por Ludmer (2008). Noutra perspectiva, Daniela Szpilbarg (2010) aventa a possibilidade de refletir criticamente sobre o fim da autonomia literária, tanto na literatura do presente, que “se vuelve presente y performance”, quanto naquela em que sua especificidade se dilui a partir da relação que estabelece entre aquilo que se edita e as formas de edição adotadas, que implicam em tomar o livro como uma “totalidad social”. Deste modo, “lo político estaria en los modos de editar y en los modos en que la realidad y ficción se entremezclan” (2010). Sarlo (1982) sinaliza que um dos traços mais fortes que permitem distinguir esta movimentação é a particular relação que cada uma vai estabelecer com a cultura oficial, a alta cultura e a cultura de massa.

No caso da pós-vanguarda, para Palmeiro (2008), hoje se assiste a um tipo particular de “reciclagem” de materiais provenientes da cultura de massa, que se afasta das propostas da vanguarda histórica pelo grau de questionamento estético e ideológico e por uma particular adesão a uma marginalidade disposta a dizer o que lhe convier sobre as culturas. Perecebe-se aqui a “emergencia de una estética”, como avilta Reinaldo Laddaga (2006), que retira a literatura de sua especificidade e lança ênfase na contaminação com outras formas artísticas e culturais. Com Walter Mignolo (2002), por exemplo, poderíamos chegar a pensar que o *cartonerismo* constitui um importante aporte a necessidade de “políticas interculturais”,

dedicadas a amenizar associação de diferenças e desigualdades, as tendências comerciais que empobrecem a diversidade. O livro cartonero começa, pois, mimetizando o artefato livro para logo hibridizá-lo segundo um sentido lúdico e humorístico.

Passadas cinco décadas da explosão da literatura latino-americana no mundo, este tópico visa problematizar uma poderosa tensão: ao mesmo tempo em que todo um sistema armado nos impede o público de relacionar-se cotidianamente com a literatura, tanto no âmbito da publicação como no da leitura, vivencia-se a sensação de que a literatura é território aberto, conquistado e dominado desde antes do “boom”. O que faz o movimento *cartonero* é empoderar-se deste outro território que faltava, a saber, o da publicação, o do livro, sempre muito restrito e legitimado por gostos alheios e distantes.

4 FREIRE E SUAS CRIATURAS DA DERIVA SOCIAL

A Espanha estilhaçou-se numa poeira de nações americanas
 Mas sobre o tronco sonoro da língua do ão
 Portugal reuniu vinte duas orquídeas desiguais [...] (Mário de Andrade)

4.1 O mar de Rasif e a balsa que liga Pernambuco à São Paulo

Marcelino Freire nasceu em Sertânia, última cidade do sertão do moxotó pernambucano. Ainda criança, muda-se para o Recife, em um exôdo muito corriqueiro durante os idos dos processos de industrialização e crescimento econômico de Pernambuco, nos anos 1970. Aos nove anos tem seu primeiro contato com arte, ao entrar no grupo de teatro da escola:

No colégio Alfredo Freyre que fica em Água Fria, o colégio tem esse nome porque é o nome do pai do Gilberto Freyre. O Gilberto Freyre ia muito na escola, eu já fazia teatro na época. Então, o Gilberto Freyre uma vez por ano visitava a escola. Ele tinha muito carinho pela escola receber o nome do pai dele. Então, a gente fazia uma peça de teatro baseado nos textos do Gilberto Freyre pra ele assistir. Achava bonito aquele homem chegando com carro, motorista, escritor, sociólogo. Eu tenho uma entrevista com ele que é “Atrás Dele”. Quando dizia que era aluno da escola Alfredo Freyre ele adorava. Eu fiz teatro durante muito tempo nessa escola, eu tenho um paixão muito grande por teatro. Quando escrevo os meus contos eu penso em teatro, penso no ator, na atriz. Aí, escrevi. Não fui para teatro porque tinha muito pudor para ser ator, continuei fazendo meus contos, mas sempre pensando em teatro, eu escrevo os contos em voz alta, pensando, projetando a fala, né? A palavra, dicção...(FREIRE, entrevista concedida à Paula Santana, em 13 de Julho de 2013, Recife - PE)

Aqui começa uma ligação profunda com a forma teatral, que termina por reverberar fortemente na sua escrita. Dentro de seu mundo de leituras, Manuel Bandeira tem um destaque iniciático:

Ah, o primeiro poeta que eu li foi Manuel Bandeira. Eu percebo que tem um Bandeira ali mais, a poesia dele, mais social. Quando o Bandeira fala do bicho catando comida no lixo, sobretudo, eu lembro perfeitamente quando eu li esse poema. Quando o Manuel Bandeira, no poema dele chamado ‘Momento num café’, em que ele diz que quando o enterro passou as pessoas que estavam naquele café todas pararam e saudaram e cumprimentaram aquele corpo que passava. Saudaram maquínicamente porque eles estavam absortos na vida, soltos na vida e um único desses homens que estavam no café ficou longamente vendo o cortejo. Esse compreendeu que a vida é uma agitação feroz e sem sentido e aí eu ficava olhando esses poemas do Bandeira e dizia: ‘ah, eu acho que sou aquela figura que para pra ver longamente o meu destino sendo carregado naquele caixão’. Então, o Bandeira foi a primeira pessoa que abriu assim essa visão pro outro, essa visão pro bicho catando lixo. Eu gostava da poesia trágica dele, a sombra da morte o tempo inteiro. Então, ele me abriu esse olhar pro mundo como se eu estivesse anestesiado ou se eu... o Bandeira apareceu nesse momento em que eu estava precisando desse olhar ou precisando que alguém me acordasse. Ele me acordou e a partir do Bandeira eu fui descobrir outros poetas, outros companheiros de geração dele, né? E vai daqui, vai dali. Isso eu novo, 10 anos 11, 12 anos. (FREIRE, entrevista concedida à Paula Santana, em 13 de Julho de 2013, Recife - PE)

Com a mala cheia de afetos e o desejo de ser escritor, após ter passado parte da infância e toda adolescência no Recife, em 1991 muda-se para São Paulo. Logo de início, trabalha como redator publicitário e, em 1995, lança a sua primeira compilação de contos, “AcRústico”. A obra fora publicada de maneira independente e com uma tiragem muito pequena. Em 1998, publica, também de forma independente, “eraOdito”. O livro traz uma reunião de poemas visuais, aforismos que partem de ditados populares e provérbios, no entanto, ao final, sempre desfazem a ideia inicial dos ditos populares. Silvana Zandomeni realiza um cuidadoso projeto gráfico, que agrega potencial interpretativo ao texto e torna-se marca recorrente das obras de Freire. Foi a partir de “eraOdito” que Freire começa a aparecer para a crítica e o público. Em 2002 a obra foi relançada, em versão ampliada pela Atliê Editorial e termina por ser adotada pelo Ministério da Cultura para ser distribuído em todas as bibliotecas do país.

Depois disso, publicou “Angu de Sangue” (Contos, 2000, com fotos de Jobalo), “Contos Negreiros” (Contos, 2005), e, por fim, em 2008, lançou o volume de contos “Rasif: Mar que Arrebenta”, com gravuras de Manu Maltez. Atualmente tem cinco volumes de contos e um romance, além de escrever para o teatro, livros infantis. Em 2006, recebeu o Prêmio Jabuti, um dos mais importantes da literatura brasileira, por “Contos Negreiros”.

No entanto, a fortuna crítica em torno de sua obra ainda é rarefeita e consiste principalmente de resenhas de livros e artigos críticos em revistas acadêmicas. O conteúdo violento é, sem dúvida, uma das nuances de suas obras mais levantadas pela crítica e pelo público. Quando interpelado sobre esta questão em entrevista concedida ao caderno Prosa &

Verso³⁴ do “Jornal O Globo”, o autor é assertivo: “eu não escrevo *sobre* violências, mas *sob* violência” e que todos os seus textos têm “um pouco da miséria do Recife”. Freire é contundente ao afirmar que não é a violência das histórias o que mais lhe interessa, e sim a violência das relações sociais e os seus ecos sobre os indivíduos. Pécora (2001) ressalta que, além da recorrência da violência, há uma temática “manifestamente gay” nos textos de Freire, bem como cenários facilmente identificáveis da cidade de São Paulo e uma multiplicidade de recursos estéticos manejados pelo autor, que incluem a oralidade, diálogos secos e cortantes, humor *nonsense*, equívocos e rimas internas.

Há um caráter provocativo nos contos de Freire(2008) e que gera muita polêmica entre a crítica e o público. Os procedimentos estéticos e narrativos do escritor, brevidade, superficialidade na construção da psique das personagens, discurso em primeira pessoa, musicalidade e oralidade despertam olhares díspares. Há uma parte significativa da crítica literária, inclusive acadêmica, que qualifica a obra do autor como grosseira, indecente, reprodutora de estereótipos e preconceitos e primitiva. Essa vertente da crítica confunde as vozes das personagens com a fala do autor e não é capaz de reconhecer que é preciso estar aberto para lidar com essas vozes de revolta e insubordinação, vozes amargas, infelizes e difíceis de suportar.

Notadamente, a obra de Freire surge como um campo fértil para o público que, com disposição, pode encontrar uma obra com diversas camadas de leitura, e para a Sociologia da Literatura, que pode desvelar ação reflexiva, questionadora e criativa nas intersecções entre autor-obra-público. Diante disto, optei, aqui, em me debruçar sobre uma análise de seu livro de contos “*Rasif: mar que arreventa*” (2008), que faz menção em seu título à cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco, mas que, de maneira alguma, faz um elogio à cidade. A obra, a segunda lançada pela editora Record, reúne dezessete contos e incide mais uma vez em seu estilo de frases curtas, pontuação que subverte a sintaxe e a construção de rimas, aliterações e uma gama de recursos estéticos e figuras de linguagem que complexificam a experiência da leitura. As personagens são seres relegados às bordas dos centros urbanos, às sombras de um mundo que a classe média e as elites não conseguem enxergar. O discurso é em primeira pessoa e, junto ao grito de mulheres, homossexuais, crianças exploradas e miseráveis de toda sorte, há espaço-tempo para o homem-bomba. As

³⁴FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire fala sobre seu novo livro, 'Rasif'. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/09/29/marcelino-freire-fala-sobre-seu-novo-livro-rasif-129320.asp>, 2008 Acessado em 22 de novembro de 2014

guerras no Oriente Médio aproximam-se da realidade urbana brasileira e das guerras particulares de cada um. Assim, Freire opera uma diluição dos limites e das certezas.

Ao iniciar a leitura, já nas páginas primeiras, Freire (2008) oferece ao leitor um pequeno dicionário, em que define:

“recife. *s.m.* um ou mais rochedos no mar, à flor da água, ou perto da costa. do árabe **rasif**, terreno pavimentado com lajes, estrada pavimentada com rochedos.

pernambuco. *s.m.* do tupi-guarani *paranã-puca*, que significa ‘onde o mar arrebenta’”(FREIRE, 2008, s/p)

Aqui há referência à origem árabe e tupi-guarani do Estado e de sua capital. Logo depois, Freire traz citações de Miró da Muribeca e Lia de Itamaracá, ambos pernambucanos e uma dedicatória dirigida aos escritores de origem árabe, a saber: Hatoum e Nassar. Sob o subtítulo de “Cirandas, cirandinhas”, clara alusão à Lia de Itamaracá, os contos são finalmente apresentados no índice. Essas interferências em cadeia geram estranhamento à primeira vista, uma vez que cria um movimento que dilui as fronteiras linguísticas e aproxima culturas. Cada um desses itens (notas, dedicatórias, epígrafes e etc), é importante ressaltar, aparece em páginas separadas. São textos, tanto quanto os contos, que colaboram à construção/desconstrução do mundo de Freire e da vida social.

Além disso, a própria disposição dos contos nas páginas também aponta uma diluição das estruturas do texto em prosa, imprimindo um ritmo cadenciado à cada história, impondo ao leitor um modo de postar-se frente ao texto. Para Zumthor (2000), essa escolha é corriqueira de muitos poetas contemporâneos, que criam uma composição entre o texto e as lacunas da página, organizando as palavras de modo significativo na folha de papel. O poema torna-se um objeto, um instrumento de fruição da obra, enriquecendo, como afirma Paul Zumthor (2000), as profundezas do olhar.

A primeira ruptura de borda, ao primeiro contato com a obra, é aquela que delimita as diferenças entre prosa e poesia. Ao contrário da maneira como o livro foi rotulado, a disposição dos contos nas páginas se aproxima mais da poesia do que do conto. Nenhum dos contos apresenta a forma, a estrutura gráfica tradicional do texto em prosa, nem mesmo a pontuação dos diálogos encontra-se nos padrões.

Esta apresentação detalhada da semiótica da obra faz-se imperiosa pois denota uma movimentação importante ao todo de “Rasif”(2008): Freire traça um cuidadoso jogo

entre aproximação e distanciamento entre o seu lugar de fala, o Recife, e o Oriente, o outro da civilização que Said (2008) menciona. Os contos seguem o ritmo de uma ciranda³⁵, indo e vindo, alargando e estreitando laços, críticas, endossos e afetos. O mesmo movimento leva às tramas seguintes, algumas situadas em grandes cidades (no Recife ou em São Paulo), bem como outras remetem ao Oriente. Há também a aproximação entre espaços públicos (parque, rua, ônibus) e privados (casa, carro). Segundo Freire, em entrevista concedida quando do lançamento do livro, essa é uma obra apocalíptica, sobre o fim do mundo, a partir daí, é possível depreender também que além do espaço, o tempo também se movimenta ao bel prazer do autor. O último conto do livro, por exemplo, “O futuro que me espera”, o narrador elabora sobre o retorno à sua terra natal porque sente saudades. É pelo prisma do passado que se chega ao futuro. A voz narrativa lista suas saudades de Pernambuco, com jeito e sotaque de pernambucano. Ao final, o narrador se despede sugerindo um novo começo.

Já que os contos são cirandas, também são poemas e distanciam-se das categorias artísticas pré-estabelecidas. Assim, chega-se à apresentação da obra, em ritmo de ciranda, indo e vindo. “Sua paixão por sons e palavras é o que torna a sua prosa tão próxima da poesia, do teatro.” (2008, p.15), aponta o escritor Santiago Nazarian, responsável pela apresentação. A musicalidade das palavras, dos ritmos e rimas impressos na narrativa não só sustentam os contos, no que tange à forma, como dão vida à polifonia de vozes. Nazarian propõem ao leitor que a leitura dos textos seja feita em voz alta, para que seja possível sentir os textos.

Sobre as qualidades poéticas do texto, Nazarian (2008) destaca ainda a “beleza lírica, onírica e melancólica” (2008, p.16) com que Freire lida com as guerras do cotidiano, por vezes com “humor satírico e sarcástico”. Freire busca, incansavelmente, “detonar barreiras e alargar fronteiras”, assim como dicotomias como amor e ódio, realidade e ficção, sonho e realidade, apocalipse e eternidade, beleza e feiúra perdem os seus contornos definidos e misturam-se com as criaturas híbridas de Maltez. “Rasif” afasta o leitor do conforto de sua casa e o lança no meio da degradação das normas, da fragmentação, da vida e das certezas. Pertubação e desequilíbrio são o *leit motiv* de sua prosa.

³⁵ Brasil afora, a ciranda é conhecida como brincadeira de roda de crianças, no litoral pernambucano, é um gênero musical e uma dança tradicional da cultura popular, na qual os brincantes simulam o movimento das ondas do mar. A dança já havia sido referenciada na obra, com a citação da canção de Lia de Itamaracá, contudo, é importante mencionar a origem árabe da palavra, que chegou à língua portuguesa por sua forma espanhola “zaranda”, que também dialoga com a ideia de uma movimento de idas e vindas.

4.2 À deriva na sociedade

O tempo de “Rasif: mar que arreventa”(2008) é uma espécie de tempo suspenso, tenso, que vai das atribulações da perda até o descortinamento de um futuro inimaginável, não necessariamente nesta ordem resiliente e edificante. É nesse momento da morte, que “Rasif” chega à “Da Paz”. É nesta temporalidade agonizante que a *diegese* acontece. Esta história é introduzida por uma narradora em primeira pessoa, colocada à margem da sociedade em um ambiente urbano hostil e estigmatizado. Neste relato, corriqueiro em sociedades modernas assentadas em desigualdade sociais abissais, a paz, é personificada e tornou-se inimigo e causa de todos os males da humanidade. Este processo de inversão, indubitavelmente altera o campo de percepção do leitor, tirando-o de sua zona de conforto e obrigando-o a encontrar um novo lugar para si no objeto estético.

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Uma dor. (FREIRE, 2008, p. 31).

Aqui, a narradora fora lançada para as bordas da sociedade em um meio social inóspito e dessacralizado. Freire (2008) dá voz a uma personagem deslocada, injustiçada e cética, que se sente coagida pela onda politicamente correta da classe média que decide bradar pela paz, uma vez que, apesar do seu poderio em defender-se da violência urbana com carros blindados, grades, câmeras e radares, acaba inevitavelmente sendo atingida por ela. Por meio de um estilo textual condensado, Freire (2008) propõe por injúria, pelo discurso agressivo, em um ambiente hostil, que as expectativas iniciais não se realizarão. Começando com o título, “Da Paz”, o pensamento linear e os imaginários construídos em torno do discurso pacifista leva-nos à conclusão óbvia de que este é o caminho. Mas a história é marcada pela negação deste fato alegado:

Eu não sou da paz. Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma não, senhor. Não solto pomba nenhuma não, senhor. [...] Se quiser vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. [...] (FREIRE, 2008 p. 28).

“Paz”, enquanto a possibilidade de rendençãao de uma sociedade utópica é desconstruída e ganha um novo significado, tornando-se algo inacessível para os que levam uma vida miserável em comunidades pauperizadas. Aqui, a paz é instrumentalizada como uma arma de poder para conter seu desejo de vingança. O discurso aparentemente monológico se torna dialógico e conflitivo. Mais uma vez, a diegese é apocalíptica, enredada por momentos de tensão, insolitude e estranheza. Percebe-se aqui contraposição entre a periferia (que pode ser a Muribeca de outros contos de Freire ou qualquer outro bairro suburbano, excluído e pobre do mundo) e o asfalto, acentuada pela miopia na percepção de mundos diversos. Concomitantemente, essa miopia termina por disseminar (via estereótipos, estigmatizações e imaginários) a violência atribuída aos lugares pobres e excluídos.

É então que se instala a diferença da concepção de violência e paz: “[...] a paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador de futebol” (FREIRE, 2008, p.28). Nota-se aqui a recusa de um tipo de paz encenada nas avenidas e na mídia. É válido lembrar que o conto fora escrito sob encomenda do jornal *Estado de S. Paulo*, por ocasião dos arrastões que assustaram a cidade de São Paulo em 2006, e, diga-se de passagem, não foi aceito para publicação pelo jornal. “Da paz” desvela relações sociais abjetas, de um real que extrapola o vivido pelas elites e que ameaça a ordem social alicerçada sobre desigualdades e injustiças sociais.

Tendo em vista isto, é preciso mencionar que a percepção da realidade não é apriorística, mas construída por meio de uma prática discursiva, o que, no caso do texto literário, termina por resvalar na realidade extratextual. Diante desta perspectiva, é fundamental pensar sobre o que separa a ficção da literatura. Levando em consideração que todo discurso corresponde a uma representação, uma vez que dá acesso indireto à realidade empírica, eles poderiam ser considerados ficção. Todavia, a representação ficcional, compreendida aqui no seu sentido mais amplo, é diferente de outras formas de representação, devido à sua ação indireta na realidade. Costa Lima (2000), em sua teoria que procura distinguir mimesis de outras formas de representações sociais, sinaliza que, diferentemente da linguagem comum, que se volta para o propósito comunicativo de transmitir uma mensagem, alegando que uma ação direta sobre a realidade, o texto de ficção, imbuído da função estética, caracterizado por uma forma específica comunicação tem a vantagem de permitir a representação de múltiplas realidades. A ficção tem elementos de realidade, mas a descrição do real não é o objetivo final.

Dentre os recursos estéticos possíveis para narrar uma obra literária, o de Freire circunscreve-se a uma necessidade de discursar. Em entrevista concedida para esta pesquisa,

em julho de 2013, Freire afirma de maneira contundente: “Eu quero é fazer o que fizeram os artistas que eu admiro: jogar merda no ventilador. Eu quero dar minha contribuição ao desconforto.” (FREIRE, 2013). Esse desejo de discursar transfigura-se em movimento, em polêmica, em empatia. Conteúdo e forma se debatem com histórias hegemônicas e discursos dominantes na vida social.

A verve estética de Marcelino Freire ocupa-se desse jogo dialógico entre as camadas do imaginário do empírico real e a imaginação. A sociedade extratextual brasileira tornou-se, a partir dos anos 1950, preponderantemente urbana, mas, esse contexto de urbanização emerge a partir de relações de subordinação e exploração em âmbito global e local, o que gera assimetrias regionais, desigualdades sociais multidimensionais e violências diversas. Mediante tal contexto, há uma tensão perceptível na dificuldade de representar o ambiente urbano brasileiro na literatura contemporânea. Predomina, dentre parte significativa dos autores, uma correspondência estrita neoarquivista entre etnografia e ficção, como uma espécie de “imposição de representação”. Jaguaribe (2007), em um estudo detalhado dos elementos estéticos presentes nas obras que se atém às realidades urbanas, diz que há um “novo realismo” presente em gêneros como o thriller policial, cuja violência marginal é o cerne da representação. Estes trabalhos fazem uso da vivência da urbanidade moderna periférica, da experiência contemporânea como alicerce de uma representação em que a intensidade dramática visa proporcionar uma pedagogia da realidade acessível a leitores e espectadores distantes dos cânones. Embora possa “retratar” de forma crítica e mitigar os males das realidades sociais, tal empreitada apenas reforça o desnudamento do contexto. Para Jaguaribe, o novo realismo literário do século XXI revela a necessidade do uso de “efeitos reais” sobre sociedades que já estão saturadas de imagens históricas e acesso à informação e consumo. Entre os desdobramentos específicos deste novo realismo, o autor define o “verdadeiro choque”, presente na literatura e no cinema. O mote seria usar a agenda da vida metropolitana, como estupro, assassinato, assalto, etc., com a intenção de despertar um efeito catártico de surpresa no leitor ou espectador, causando forte ressonância emocional.

Tem-se em Freire a configuração daquilo que Kristeva (1982) aponta como radical dissolução da sacralização, da moral e do direito, por meio de uma sublimação do abjeto, que se caracteriza por ser a outra face da religião e dos códigos ideológicos, o reprimido, aquilo que sustenta a respiração da sociedade. Para a autora, a literatura, nestes termos, ocupa o lugar da mística e do segredo, pois carrega uma natureza também catártica. A atualidade dos fluxos vertiginosos, das metamorfoses e dos simulacros em cadeia constitui a dinâmica do que Kristeva considera abjeto.

Não é, portanto, a falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção, mas sim aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O "entre-deux", o ambíguo e o compósito. [...] Abjeção [...] é imoral, sinistra, calculista e sombria: o terror que dissimula, o ódio que sorri, a paixão que usa o corpo para troca, ao invés de inflamá-lo, um devedor que te vende, um amigo que te apunhala. (Kristeva, 1982, p. 4.)

O abjeto, para a psicanálise, se contrapõe à formação do objeto, e portanto, à distinção entre o sujeito e seus outros, reconduzindo o "eu" obstruído à regressão e à morte. A arte abjeta, assimilada pela manifestação da economia psíquica arcaica e anterior à formação do "eu", é considerada por Kristeva como uma espécie de alquimia que transforma a pulsão de morte em pulsão de vida, na medida em que se empenha para recriar, por meio da linguagem, a treva originária da repressão primária, onde o sujeito e objeto entram em colapso e fundem-se (KRISTEVA, 1985, p.17). A arte, deste modo, seria ritualística, uma vez que "tendo ocupado o lugar do sagrado [...] veste-se com o poder do horror para, concomitantemente, resistir e desvelar o abjeto" (KRISTEVA, 1985, p.208).

O abjeto é o refugo, aquilo que é recusado, expelido e vomitado. O abjeto nos coloca de frente com o que a autora denomina de "estados frágeis onde o homem erra nos territórios do animal". Se o sublime é todo derivado da autopreservação, o abjeto lança luz à fragmentação dos sujeitos: ele também é originário e também dele nasce a vida, mas o foco agora é lançado da margem sem linha do "sujeito" pré-subjetivo, quando o mundo ainda não era mundo. Se no sublime existe deleite, no abjeto existe gozo, um prazer ambíguo derivado da catarse do Outro, que traça, para Kristeva, a catastrófica topografia do ser. Ou seja, o abjeto é pensado a partir de Kristeva como algo que remete ao momento ritual de cultura, ele obriga o simbólico a um ato regressivo para garantir a si mesmo, já que este mundo está desde sempre ameaçado de romper sob a força de uma massa abjeta originária que insiste em vir à tona.

Entre o deleite e a sensação de perda, na carência de um abjeto delimitado, o receptor se constitui como sujeito do sublime diante do inominável e do ilimitado, distante de simbolizar o que experimenta. Contudo, para Kristeva, na arte contemporânea, a fascinação pela treva originária, em vez de conduzir o ser humano a um sentimento transcendente, como ocorria no romantismo, só leva ao corpo, aos fluxos e à dissolução do dentro/fora que o compunha contra a morte e o não ser/existir.

Assim, a literatura seria o espaço da perversão, da corrupção da lei do simbólico ou da relutância ante o autoritarismo da língua. Para Kristeva, o escritor é que perverte a linguagem ao transformá-la num tipo de fetiche esvaziado, que amedronta, causa estranhamento e atrai profundamente.

Neste sentido, a arte abjeta tem recebido importantes aportes teóricos de Foster e Krauss, que têm levado em conta a psicanálise lacaniana e a noção do informe, fomentada por Bataille, em 1929. Bataille é um importante nome emergente do movimento surrealista (muito embora tenha caminhado pelas bordas e em paralelo ao movimento), e surge aqui como uma figura central da crítica ao modelo clássico, e como continuador da reestruturação do estético a partir daquilo que Adorno definiu como “desencadeamento do elementar”³⁶. Influenciado pela psicanálise freudiana, que compreende a neurose como a repressão e a sublimação das pulsões sexuais, Bataille propõe um radical despojamento das ilusões sublimatórias, no afã de dar às palavras, não um sentido, mas sim uma tarefa. O conceito de informe é munido, assim, de um materialismo imanente, que o destina a subverter as formas como abstrações e a voltar-se para a concretização da linguagem como ação no mundo. Interessante lembrar aqui a leitura realizada pelos surrealistas - e por Bataille - da imagem da obra "Os cantos de Maldoror", de Isidore Ducasse (Lautréamont): "Belo como...o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação" (LAUTRÉAMONT, 1980, p. 743). A frase-imagem ecoou forte nos ouvidos dessa geração. Para o grupo, apontava novos caminhos para a experiência estética. Para Breton, o guarda-chuva representava um home, a máquina de costura uma mulher e a mesa de dissecação a cama, equivalente geral de vida e morte, onde ambos fazem amor. Já para Bataille, a fusão dos corpos corresponde à violência e violação das identidades, dissolução da ordem e das formas. A mesa de dissecação seria uma mesa de sacrifícios.

Com Bataille, este movimento de entrega à crueldade e a uma estética do sangue e da dor se radicaliza: a tragédia deste modo é reatualizada no seu elemento dionisíaco e enquanto capacidade de se extrair prazer do medo. O belo só encontra lugar aqui enquanto algo a ser sacrificado: como espaço para dessacralização e fonte de gozo na sua desfiguração e “defloração”.

Contudo, Seligmann-Silva alerta que é preciso estar alerta para não confundir a perspectiva de Bataille sobre o abjeto com a proposta por Kristeva:

Mas mesmo tendo escrito sobre a “abjection humaine” não podemos confundir a antiestética de Bataille com o conceito de abjeção de Kristeva. Em Bataille não vislumbramos, como Menninghaus notou, nem uma teoria da economia das pulsões, nem as dimensões psico-históricas e não objetais, tão centrais para Kristeva e sua noção de abjeção

³⁶ Para Adorno, este processo estaria vinculado à “autoconsciência” do “ser natural”. Desdobramento possível do momento em que a arte passa a ser comandada (a partir, sobretudo, do romantismo) por uma dialética entre o “espiritual” e o “elementar”.

originária da mãe. Além disso o erotismo em Bataille está calcado no desejo masculino, enquanto Kristeva fala da “economia biopulsional” de um corpo materno pré-objetal e de um tornar-se objeto. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.213)

Por isso, tanto o conceito de informe de Bataille (1997), quanto a abjeção de Kristeva (1982), podem colaborar para compreender a produção de Freire, que procurar libertar-se da ilusão positivista de representar o mundo maneira objetiva e da ontologia modernista da grande obra, perfeita, tão intocada em seu formalismo que é merecedora de ser canonizada.

Em Freire (2008) há um esforço em manifestar o real como trauma, buscando apresentar personagens e falas sem grandes mediações, como atos, numa busca de aproximação entre eles e o leitor. Entretanto, apesar do uso desses recursos impactantes, Freire (2008) permeia seu texto com humor, uma forma satírica que, ao mesclar-se com o choque traumatizante do texto, torna “grotescamente” risível o abjeto.

[...] Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. [...] (FREIRE, 2008, p.25)

[...] A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada [...] (IDEM, p.25)

[...] A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue. [...] (IDEM, p.26)

Aqui, Freire (2008) faz uso, de maneira reiterada, de ironia, chegando a zombar da tão almejada paz dos ricos e famosos. E vai além, inverte completamente o sentido atribuído ao conceito de paz e diz que de tão pálida, ela precisa é de sangue, dor e sofrimento para ter significado. A partir daí, é possível aludir às formulações de Bakhtin (2010), em que é possível encarar o grotesco como outro estado de consciência, uma radiografia inquietante, surpreendente e risonha da realidade. Sobre este recurso, em entrevista concedida ao blog de "O globo"³⁷, em 2008, quando do lançamento do livro, Freire é definitivo:

³⁷FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire fala sobre seu novo livro, 'Rasif'. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/09/29/marcelino-freire-fala-sobre-seu-novo-livro-rasif-129320.asp>, 2008 Acessado em 22 de novembro de 2014.

De fato, existe uma graça na desgraça. Um quê de tragicômico, digamos, no que escrevo. Creio que o que me salva como escritor, por incrível que pareça, seja o humor. Senão, a fala ficaria discursiva, demagógica, sem vida. Trabalho em registros muito fronteirços. O meu conto corre o perigo de virar panfleto, propaganda de ONG. Ave nossa! Longe disso. Por isso o humor impiedoso, ácido. Sobre violência, não canso de dizer: eu não escrevo sobre violência. Eu escrevo SOB violência. Já que vamos morrer todos, pelo menos vamos morrer, assim, de rir (essa foi péssima - perdão pelo trocadilho. Rarará).

Vale lembrar que, para Sodré e Paiva (2005), na contemporaneidade o grotesco ganha outros ares, pois assume um compromisso com o riso, o paródico e suas outras categorizações estéticas, isto é, com tudo aquilo que normalmente se classifica como vulgar, torpe ou grosseiro, de um modo geral. Em “Da paz”, o leitor tem a oportunidade de defrontar-se com vozes dissonantes, que invertem os códigos previamente estabelecidos do contexto social, ao trazer para o front e dar ouvidos a um sujeito socialmente excluído da modernidade: uma mulher, pobre, da periferia e do nordeste do Brasil. Contudo, Freire (2008, p.31) também inverte os códigos do texto literário, como no trecho: “Uma dor na vista. Um cisco no peito”. Aqui, vemos e sentimos como a forma e conteúdo se imiscui em uníssono, para bradar o grito dos excluídos, dos mal quistos, dos abjetos e deletérios da modernidade periférica. Nesse choro sofrido e raivoso, é trazida à tona a violência das relações sociais e o que seria um jogo de cena para as telas de TV: “A paz fica bonita na televisão” (FREIRE, 2008. p. 28).

O enredo do conto é sucinto, não há peripécias ou uma ação dramática no sentido estrito do conceito. Há, portanto, somente a monotonia de um discurso que reconhece sua incapacidade de se fazer ouvir, quanto mais compreender. Exatamente por isso, explode em raiva e violência. Sobre esta construção da diegese, Freire elabora: "De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora." (Entrevista concedida para o blog de "O globo", em 2008³⁸)

Ainda assim, existepoesia em sua prosa de urgênciae a utilização de recursos poéticos restituem à diegese a estranheza e o incômodo que a violência, em suas duas

³⁸FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire fala sobre seu novo livro, 'Rasif'. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/09/29/marcelino-freire-fala-sobre-seu-novo-livro-rasif-129320.asp>, 2008. Acessado em 22 de novembro de 2014.

camadas (a violência sofrida pela mãe com o assassinato de Joaquim e a violência de seu discurso), deve causar. Em Marcelino Freire (2008), pessoas, coisas e lugares se misturam (mesmo que à revelia), se deslocam e desestabilizam a ordem social vigente.

A obra de Freire ganha corpo em um momento histórico em que a sociedade brasileira parece se habituar à democracia ainda recente e vê-se de frente à necessidade de criticar, confrontar e posicionar-se politicamente diante da realidade de violência e desigualdade. O seu texto beira o dialético, pois enfocam as assimetrias, tendo como personagens sujeitos subalternos, silenciados pela sua condição social, étnica-racial e sexual. A escrita de Freire, muitas vezes, se afasta do politicamente correto e do panfletário, na contramão do que bradam alguns críticos. No conto *Para Iemanjá*³⁹, é possível dimensionar esse processo de tessitura do texto e do contexto:

Oferenda não é essa perna de sofá. Essa marca de pneu. Esse óleo. Esse breu. Peixes embrulhados. Assassinados. Minha Rainha. (FREIRE, 2008, p. 21)

Não fui eu quem lançou ao mar essas garrafas de Coca. Essas flores de bosta. Não mijeji na tua praia. Juro que não fui eu. Minha Rainha. (IDEM, p. 21)

O texto rompe com as características atribuídas ao conto tradicional, estrutura definida, forma em prosa, brevidade, começo-meio-fim, unidade de tempo e espaço e um único núcleo dramático. Aqui há apenas uma voz narrativa, que se dirige à Iemanjá em prece. Todavia, a identidade deste narrador não aparece no texto. O leitor tem apenas a possibilidade de "escutar" a sua prece. O autor inscreve o leitor no espaço da dúvida e não lhe oferece respostas. Há aqui um deslocamento de fronteiras de gênero, que causam profundo estranhamento sensorial. Olhar o texto na página não esclarece muito. É preciso estar atento às minúcias do conteúdo e da forma, é preciso ouvir a voz que narra, A raiva e a insatisfação do narrador são condensadas em frases curtas, imagens são encapsuladas. O refrão “Minha Rainha” dita o ritmo do texto. O vocabulário prosaico e os palavrões não facilitam a leitura, pelo contrário, lança o leitor em um mar de estranhamento, uma diluição de seu horizontes de

³⁹ Iemanjá é um orixá da cosmologia do Candomblé, religião de matriz africana muito presente no nordeste do Brasil, sobretudo, no Recife e em Salvador. Iemanjá é a mãe de todas os orixás, regente dos lares e protetora das famílias. Senhora dos mares, o Candomblé dedica o dia 02 de fevereiro à sua devoção. Seu culto chegou ao Brasil durante o período colonial, por meio dos indivíduos que foram escravizados e trazidos da costa oeste e sul africana. A língua ioruba possui mais de 30 milhões de falantes, principalmente na Nigéria, Togo, Benin e Costa do Marfim. Nas Américas, o ioruba se mantém vivo nos ritos afro-brasileiros e afro-cubanos, que se espalharam pelo continente.

expectativas. O que há de lírico e poético no conto, mescla-se com a virulência e a injúria, com a revolta e a raiva. Os pensamentos não se sobrepõem, pois se equivalem. Freire (2008) abstém-se do uso de conectivos para encadear as ideias e as oferendas são listas em sentenças muito curtas.

Não são para o teu altar essas lanchas e iates. Esses transatlânticos. Submarinos de guerra. Ilhas de Ozônio. Minha Rainha. (FREIRE, 2008, p. 21)

Oferenda não é essa maré de merda. Esse tempo doente. Deriva e degelo. (IDEM, p. 21)

O tempo do conto é o tempo da negação da vida. As oferendas são alegorias da morte: “peixes entulhados. Assassinados”; “baleias encalhadas”. A morte aqui tem faces diversas, é o lixo atirado ao mar, a escravidão de Cuba e da Guiné, o consumismo (“quem lançou ao mar essa garrafas de coca”), a desigualdade social (“lanchas e iates”), a degradação do meio ambiente (“Ilhas de Ozônio” e “degelo”). “Oferenda não são os crioulos da Guiné. Os negros de Cuba. Na luta. Cruzando a nado. Caçados e fígados. Náufragos. Minha Rainha. (IDEM, p. 21)

Freire traz à tona a representação de grupos subalternos da sociedade, aqui, praticantes de religiões de matriz africana. O tratamento irônico dado por Freire, a partir de um pedido de desculpas ao orixá pela degradação ao meio ambiente, pela exploração de seres humanos e pela opulência, demonstram a preocupação do autor em tornar centrais as vozes polifônicas silenciadas pela história oficial. No Brasil, o mito da democracia racial ainda sedimenta imaginários sobre harmonia e boa convivência entre brancos e negros. O problema da branquitude é tão severo que mesmo políticas públicas reparatórias, de ação afirmativa, são compreendidas como enfatizadoras ou reprodutoras de discriminação, uma vez que racismo não existe na sociedade brasileira. O problema da desigualdade racial ainda é tão escamoteado que aparece sempre muito timidamente nos programas de governo, durante o período eleitoral.

Em entrevista, Freire vincula seu texto à realidade social.

Eu escrevo não porque eu quero falar, mas porque eu quero escutar. Essas minorias sempre estiveram perto de mim. Eu tenho ouvido atento a elas. E, Graças a Deus, amém Jesus, que trabalhamos também com os nossos preconceitos. Eu estou escrevendo trabalhando com as minhas deficiências e compreensão do mundo, ou pro lado machista ou pro lado isso, num vou fugir, num sou pasteurizado para que isso não contamine o meu olhar, num é? Num sou... um olhar...Eu escrevo na fronteira. Se erro a mão, posso descambar para o discurso panfletário, para o melodrama. Sei disso. Acho, creio, que perco o tom às vezes... (FREIRE, entrevista concedida à Paula Santana, em 13 de Julho de 2013, Recife - PE)

Esse olhar de Freire para a sua elaboração de forma e de conteúdo nos lança num aspecto interessante de suas obras e que reverberam de modos diferentes na crítica e no público. O público, pela experiência do choque com o real, pelo confronto com as criaturas supernaturalistas e da deriva social freirianas ou rechaça ou adere à proposta de estética de Freire. Não há meio termo diante da prosa do autor. Já a crítica, é condescendente com a persona do escritor, sempre prestimosa, bem-humorada. Freire é um trabalhador como outro qualquer. Desaturatiza o fazer literário e o ser humano por trás das letras. No entanto, os seus textos, por vezes, são criticados por evidenciarem um discurso que não pertence às personagens reais. À crítica, salta aos olhos o escritor branco e bem sucedido, que, empresta à voz da personagem um discurso elaborado a partir de um lugar privilegiado. Ainda assim, é preciso relativizar. Freire carrega os privilégios de ser branco e homem, todavia, é homossexual e nordestino. Essas ambivalências, facetas diversas das desigualdades sociais ecoam em sua prosa. Estaria Freire, desautorizado a trazer à tona vozes subalternas, silenciadas pela história oficial, assim como firma uma parte da crítica literária?

Martins (2001), por sua vez, enxerga em “Muribeca”, conto da compilação *Angu de Sangue*, a alegoria do papel do escritor contemporâneo, que busca nos dejetos o material para o fazer literário. Freire foca uma denúncia que extrapola a ideia de “social”, uma vez que é humana, sobremaneira. Mais do que lançar luz para as desigualdades sociais, Freire propõe uma mudança de perspectiva, uma desestabilização da ordem social vigente. Não importa que o discurso não seja fidedigno aos indivíduos subalternos. Freire não está a fazer uma etnografia, pelo contrário, o respaldo humano é alimento para a arte e a composição ficcional. O desdobramento possível é retumbar as práticas discursivas de movimentos sociais, fazendo frente ao machismo, homofobia, misoginia, pedofilia e manifestações violentas de toda natureza. Ainda assim, por vezes, como aponta o próprio Freire em entrevista concedida para esta pesquisa, em julho de 2013, o preconceito é reproduzido na diegese. Freire busca, e encontra, diálogos possíveis quando anda ao lado das vozes subalternas, quando se opõe à elas, via preconceitos reproduzidos e no entre-lugar. Todo este manancial conforma-se como importante documento analítico para a Sociologia da Literatura.

O manejo que Freire opera nessas temáticas causa incômodo e revira uma realidade latente às elites. Dessa maneira, o escritor aproxima-se do leitor, mesmo que pela repulsa e rechaço de sua obra. Sobre a compreensão e, sobretudo, a comunhão do público com os seus textos, Freire elabora, em entrevista para esta pesquisa:

Aquilo acaba tendo um registro mais rápido. É um texto que vem sendo composto pela sonoridade, pelas rimas, às vezes como se estivesse ouvindo uma música ou uma fala. Aí, eu falo que é onde reside a minha busca, o meu trabalho, mas onde resIDEM também as facilidades que podem me atrapalhar e as facilidades que eu posso utilizar, que eu posso dar pra explicar a fala. Fico muito com cuidado pra que isso não aconteça. (FREIRE, entrevista concedida à Paula Santana, em 13 de Julho de 2013, Recife - PE)

Freire, deliberadamente, aposta na aproximação com o leitor. Além do já enunciado recurso da oralidade e da música, para dar a fluidez do falar cotidiano ao texto, há ainda o uso de palavrões, do calão pernambucano e por meio de subversões da norma culta da gramática, muito corriqueiras no dia a dia. É possível, ainda, acrescentar aqui a construção de uma trama assentada nas bases do grotesco, que denota um posicionamento político ao narrar.

Vamos lá em casa tomar um café, disse meu pai para o travesti. Café? É. Mas o cara não era casado, bem casado? E a tua mulher? Um cafezinho rápido. (FREIRE, 2008, p. 51)

Senta aí. Sentou. Meu pai foi colocar água para esquentar. E o sol também começou a borbulhar em algum lugar. E meu pai trouxe biscoitos. E pôs manteiga no prato. Perguntou se o travesti queria um pouco de ovo. Quero sim. O quê? Quero sim, obrigada. Não precisa falar baixo. Minha mulher dorme que nem uma pia quebrada. Hã? Essa pia está quebrada. Onde fica o banheiro? Eu acho que esse porra está me enganando. O quê? Ele não tem mulher nem nada. Vive sozinho. (IDEM, p. 51-52)

Aí na sala, na primeira porta à direita, olha. O travesti foi pisando alto. Equilibrando-se no salto. Como se a qualquer hora aparecesse a polícia e perguntasse: o que você, viado, está fazendo nesta casa? O cara me convidou para um café, ora, ora. (IDEM, p. 52)

O travesti mijou, nem deu descarga.
Olhou-se no primeiro espelho que encontrou.
Coragem Magaly Sanchez, coragem. (IDEM, p. 52)

O travesti sem saber o que dizer. Não podia rir direito. Nem gargalhar. Nem gemer. Um travesti em silêncio é a coisa mais triste que alguém já viu, puta que pariu. Quando a vida parece não ter fim. (IDEM, p. 53)

Posso ir? Foi quando eu apareci e corri para o colo do travesti. Eu, de fraldinha. Devia ter uns dois, três anos, a coisa mais lindinha.
Mamãezinha.
Não esqueço, até hoje, os olhos que ele tinha. (IDEM, p. 53)

O excerto acima, do conto “Júnior”, possibilita ao leitor adentrar em um universo segmentado, em que dois mundos são construídos em lados opostos, mesmo que uma das imagens não apareça no texto, pois só emerge pelo contraste no imaginário do leitor. De um lado, pobres, negros, mulheres, mendigos, homossexuais e crianças partilham um universo

distante, inacabado, sujo e fétido. Do outro, ricos, intelectuais, homens brancos e heterossexuais vivem e exaltam o belo renascentista, a assepsia e a perfeição.

Amor é a mordida de um cachorro pitbull que levou a coxa da Laurinha e a bochecha do Felipe. (FREIRE, 2008, p. 77)

Amor é o tiro que deram no peito do filho da dona Madalena. E o peito do menino ficou parecendo uma flor. Até a polícia chegar e levar tudo embora. Demorou. Amor que mata. Amor que não tem pena. (IDEM, p. 77)

Amor é você esconder a arma em um buquê de rosas. E oferecer ao primeiro que aparecer. De carro importado. De vidro fumê. Nada de beijo. Amor é dar um tiro no ente querido se ele tentar correr. (IDEM, p. 77)

Amor salvador. Cristo mesmo quem nos ensinou. Se não houver sangue. Meu filho. Não é amor. (IDEM, p. 77)

Em “Amor Cristão”, é possível notar que, apesar do lugar destacado do grotesco em sua elaboração discursiva, a construção formal é harmônica e preme de imagens poéticas, no sentido mais ortodoxo do conceito. Freire (2008) ainda carrega outro elemento formal que confere ainda mais força à sua verve grotesca, a saber: a concisão de suas frases. Freire (2008) imprime ritmo, compasso e cadência em sua parcimônia. Rimas e aliterações terminam por conferir uma sonoridade muito coloquial ao texto.

Chá

Piorou. Hã? Piorou. Hum? Piorou, piorou. Xaropou. Não diz coisa. Com coisa. A bolacha. Nada com nada. Coitado! Hã? Coitado! Fulminante. Deu derrame. A bolacha. Passa. Ficou caduquinho. Tira a roupa. O quê? Não estou ouvindo. Dizem que fica nuzinho. Nu? Nuzinho. Hum, hum. Deve ficar uma graça. Nuzinho. Só tem osso. De quê? Camomila. Hã? Não ouço. Ca-mo-mi-la. Obrigado. É a vida. É a vida. E o que disse o neto? Vovô não volta. Hum? Não tem melhora. E agora? A manteiga. Está bom, está bom. Chega. Um pouco quente. De repente, não foi? Foi, de repente. Pode acontecer com qualquer. Hum, hã? Passa a colher. Pois é. Torta. A língua caída. Molenga. Lembra do outro? Lembra? Biscoito fino. Quando viu já estava morto. Pimba! Pumba! Com a cara no chão. A bruxa anda solta. Meu Deus! O quê? Eu disse que a bruxa anda solta. Lá vem ela. Hum, hum. Hoje vamos fazer uma homenagem. Mais alto. Uma homenagem. O discurso de sempre. Argh! Nem morreu. Amigos. Hum, hum.

E nhec, nhec. Amém. Plec. É possível que ele não resista. Não resista. Bláblá. Já não estava lá essas coisas. Lembra? Hã? Lembro. Mais um pouco. Obrigado. Não reconhece ninguém. Nunca foi o forte dele. O quê? Nunca foi o forte dele. Reconhecer. É. Hum. Sei que não é hora. Isso não é hora. De falar de boca cheia. Hã, hein? Rezemos. Agora mais essa. Lá vem ela. Pai nosso. Nunca foi um santo. Santificado seja o vosso nome. Ateu. Silêncio. Parece que nunca leu o que ele escreveu. Hã? O pão nosso de cada dia nos daí. Flump. Vapt. Hum. Hum. Nhec. De quê? Hã? Frutas vermelhas. Fru-tas Ver-me-lhas. Não tem jasmim? É o fim. Agradecido. É o fim. E o doce? O que é que tem? Cadê o docinho? Nhec, nhem,

nhem, nhum. E o que mais? Xiii. Mija em tudo que é lugar. Triste. O neto disse também. Hã, hein? O neto disse também que ele está tão mal. Mas tão mal que anda comendo. Posso falar? O quê? Pirou. Hum, hum. Excremento. Como? Cocô. Como? Torcilhão. Argh! Veja bem. Não é coisa de falar à mesa, uma Rã. Coitado! Que coisa! Meu Deus! De que é? Fios de ovo. Uma delícia, delícia. Obrigado. Esse não vai longe. Não vai. O guardanapo voou. Meu guardanapo voou. Aqui, ó. Voou. Agora Deu para ver fantasmas. O quê? Agora ele deu Para ver fantasmas. Fantasmas? Espectros. Fica apontando para o teto. Machado, Machado, Machado. Fica chamando pelo Machado. O outro pelos anjos do Augusto. Lembra? Credo! Sei não. Desta semana ele não passa. Não passa. Uma pena! Lamentável! Vai deixar uma grande obra. O quê? Eu disse que ele vai deixar uma grande obra. É. No meio do caminho tinha uma minhoca. E agora? Hã? E agora, o que a gente vai fazer? Comer. Hum, hum. E beber. O que tem de gente querendo entrar. É. Criticam, criticam. Mas querem participar. Hã? Deste nosso chá. De quê? De rosas. Chá de quê? De rosas. Todo Mundo já está de olho na cadeira dele. Na cadeira dele. O quê? Eu disse cadeira de rodas. (FREIRE, 2008, p. 81-83)

Em “Chá”, Freire traz uma série de elementos cotidianos alicerçados em uma estrutura incômoda, em uma leitura inicial, mas que ganha sentido e fluidez a partir do instante em que se lê o conto como um diálogo, uma interlocução. Há uma cadência, por exemplo, que se confunde com o resmungo, um fluxo de consciência constantemente interrompido pelos ruídos da comunicação “Hã?”, “Hum,hum.”, “Hum”, dentre outros. Essas interrupções são recorrentes nas interlocuções do mundo da vida, mas que se diferem de uma mera reprodução de um diálogo cotidiano pelo uso da rima em alguns momentos, mesmo que de forma aleatória. Há ainda as construções de orações que fogem completamente dos padrões da norma culta, como em: “Agora *ele deu para* ver fantasmas.”. A conjunção desses elementos humaniza e aproxima o texto do cotidiano, além de descaracterizá-lo como recurso discursivo erudito.

O escritor, por meio de suas rimas e aliterações, imprime ritmo, cadência, harmonia, melodia e compasso ao texto. Freire expõe suas influências da tradição oral deliberadamente. Há uma forte aproximação com a poesia do sertão do Pajú, por exemplo, região fronteira de Sertânia. O ritmo, a rima e o modo de recitar são muito representativos do que se produz às margens do rio. No tocante ao conteúdo, há ainda à alusão à música popular, o formato dos contos, os desenhos que acompanham cada história e o cotidiano que sai do prosaico e ganha centralidade na diegese.

Repito: é o demo. Anjinho enviado pelo anjo das trevas. O inimigo comum. O bruxinho do inferno. É isso. Não retiro o que eu digo. Não me arrependo. Podem até me enclausurar. Na cela, me torturar. Arrancar meus olhos com os dentes. Não estou nem aí. Não ligo. Quer saber? Condenado já estou desde o dia em que este recém-parido resolveu aparecer. No meu sossego.[...]Não está certo só euzinho amargar no prejuízo. E ela ficar por aí. Esta criança destruindo outros velhos. Adultos. Cansei de falar, falar, falar. E se a gente brincasse de bafo? Como antigamente: figurinha?

Sei lá. Não. [...]Quando via, a criança já estava nuazinha.
 Correndo para cair no banho. Pulando na espuma do sofá.
 Aí o povo vai comentar: que é coisa pura. Uma nudez de candura. A maldade está no meu olhar. Eu é que não me enxergo. Vejo além. Vejo desonesto. Vejo o que não está. Tenho um coração feio, que não se contém. Algo em mim precisa se exorcizar. Miolo mole, que não bate bem. [...]Hein?
 Acha o senhor que eu também não fui rezar?
 Não me cerquei de novena? Paguei penitência? Fui me confessar. Ao menino Jesus. Pedi para Ele me contar: se era natural. Criança no cavalinho. Só querendo galopar. No cavalinho.(FREIRE, 2008, p. 89-90).

Em “I-no-cen-te”, apesar do conto não se remeter a uma história típica de tradição oral, vê-se a presença de um narrador tradicional, que trava uma interlocução com quem escuta o texto. Sodré (2004), em sua análise sobre a incorporação da tradição oral na cultura de massa brasileira, sinaliza que a esta traduz, via incorporação, valores residuais da cultura oficial e de arquétipos da consciência coletiva. É possível analisar o texto de Freire (2008) nessa senda. O escritor aposta nesta referência ao tradicional, aos elementos da oralidade, dentro de um universo estranho a este. A linguagem oral empregada aqui não é um modelo para destacar a variação linguística de uma região, como aconteceu com a literatura regionalista decorrente do experimentalismo ds geração de 30. A oralidade do escritor funciona, portanto, como forma de registrar a voz daquele que vive e experimenta angústias pessoais e sociais, fazendo com que o discurso pareça concordar com a miséria imposta pela sociedade, numa ironia perturbadora. O que se apresenta é novo, contudo, as referências aludem à uma produção poética mais tradicional.

“Tupi-guarani”

Por isso, ele pergunta. Onde foram parar as folhas de coca que Macuxi levava? Paricá no porongo? E ayuasca? Cidade Perdida, afirma Paranapanema. Só rezando. A Jupari. Caupé. Não ao Senhor de vocês. Que roubou o que a gente fez. O mundo. Por isso, decretou: o fim. O extermínio. De agora não passa. Diz o Cacique. Enfrentamos qualquer ameaça. Gás, veneno. Bomba. Daqui só sairemos para uma nova vida. Uma outra terra. *Vocês que se fodam!* A matança já vai começar. Ele está dizendo. Nesta língua que só eu entendo.
 Fiquem com Deus, meus irmãos.
 Que tá na hora de eu sair correndo. (FREIRE, 2008, p. 105)

“Amigo do rei”

Ah! Se mato. Que desgraça! Ele e esse tal de Manuel Bandeira. Suados e abraçados, em campo. Para todo mundo ver, quem diria? [...] Fazendo a alegria da torcida brasileira. (IDEM, p. 98)

Outro elemento articulado por Freire é o uso de palavrões como em “Tupiguarani” e da escatologia, como em “Amigo do Rei”. Nos contos trazidos à baila, Freire incorpora o sujo e a contundência à linguagem poética que predomina em sua prosa. Interessante notar que a repulsa provocada pela força do verbo “matar” em várias inflexões possíveis (“matança” e “se mato!”), a força dada pela pontuação da linha “Gás, veneno. Bomba.”, o viés homofóbico de “Que desgraça! Ele e esse tal de Manuel Bandeira. Suados e abraçados, em campo. Para todo mundo ver, quem diria?” e o chiste do final cômico, em ambos os contos (“Que tá na hora de eu sair correndo” e “Fazendo a alegria da torcida brasileira”) são elementos do grotesco que terminam por atrair, mesmo ante o incômodo.

Bakhtin (2010) denota que o arraigamento do grotesco enquanto categoria estética tem suas bases na cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Para tanto, o autor sublinha a ligação do grotesco com o carnaval, festa popular profana que provoca a remissão por meio de suas indumentárias e práticas: a máscara, a fantasia, a hipérbole, o expurgo e o caos. Para Bakhtin (2010), o carnaval é a oposição de uma cultura “oficial”, pois congrega a sociedade pela horizontalidade. O grotesco se define por ser a expressão da liberação, já que derruba convenções e o que fora previamente estabelecido.

Para Sodré (2004), as culturas orais (influenciadas por concepções religiosas e filosóficas) estão, em alguma medida, ligadas às formas escatológicas que dão sentido aos seus mitos sobre o ser humano e a natureza. Sendo assim, a escatologia perpassa esta mesma discussão e se constitui como outra via de interação entre público e autor, uma vez que funciona como reflexão das coisas finais e reverbera em uma atitude cultural com relação à História. Sodré ainda alude ao fato de que o recurso à escatologia nas tradições orais remonta às suas origens afro-indiano-lusitanas, em que havia uma escatologia naturalista que vê o ser humano como parte de uma natureza cíclica e recorrente. Para o autor, “qualquer desacerto, injustiça, ou aberração, deveria ser vista como uma alienação do estado natural, remediável pelo culto ou pela magia”. (SODRÉ, 2004, p.37)

Deste modo, o grotesco seria a categoria estética mais apropriada para a apreensão do escatológico: “o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente – enfim, tudo que à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à normalidade humana – encaixam-se na estrutura do grotesco.” (SODRÉ, 2004, p.38). De Kayser (2003), Sodré (2004) apreende que o grotesco, numa obra de arte, seria a manifestação de uma angústia. Em Freire, o grotesco manifesta uma angústia por meio da espetacularização do que costuma ser tratado como estranho, isto é, aquilo que pode gerar distanciamento e alívio no público.

Desta maneira, as imagens do grotesco, mesmo as literárias, terminam por aproximar o público, dada a sua vinculação com a terra e com o natural. Do mesmo modo, provoca encantamento pelo estranho e pelo bizarro. Freire escreve de e para os sujeitos subalternos, fundindo estilos, o elemento trágico, dramático, cômico e melodramático. Alterna ainda prosa e poesia num esforço de encontrar uma nova escritura. Por meio da linguagem, Freire (2008) busca convidar o leitor, com agudeza, a perceber as fraturas da vida contemporânea, desmascarando a vida no que ela tem de mais perversa e cruel, através de enredos preñes de discursos prosaicos, mas com uma visão ainda não descortinada pelas elites. Se os temas tratados não chocam (pedofilia, estupro, sequestro, fome, degradação), choca a forma como o escritor transforma estes fenômenos em linguagem, “fazendo cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna” (BOSI, 1997). Freire (2008) está ciente de que “a história não pode ser discurso de construção, mas de desconstrução, voltado para entender o fragmentário que somos” (ALBUQUERQUE, 2007, p.87)

4.3 Os desenhos de Manu Maltez e a *diegese* em Freire: formas do grotesco

“Rasif”, o livro, é antes de tudo um objeto de arte. Por isso, desperta, desde a primeira experiência com ele, antes mesmo da leitura, certa estranheza. Manu Maltez⁴⁰, o artista escolhido para ilustrar *Rasif: mar que arreventa*, desenvolveu todas as ilustrações a partir da leitura dos contos⁴¹ e estas deram origem a série de obras “Anjos e Urubus”. A técnica utilizada nas ilustrações é a gravura em metal e, conforme o artista, fora escolhida em função do tema do livro, pois carrega em si intensidade e contundência. As criações de Maltez não cabem a uma representação referencial do conteúdo dos contos, a ideia é sublinhar uma

⁴⁰Manu Maltez é músico, artista gráfico e desenhista. Nascido em São Paulo no ano de 1977, é ainda líder e compositor do grupo Cardume, com o qual lançou o CD “Neves do Kilimanjaro” em 2001. Como desenhista, ilustra a revista Ácaro. Fez também algumas capas de livros, entre eles, os dois primeiros livros de Chico Lopes (“Nó de Sombras” e “Dobras da Noite”), “Rasif: mar que arreventa, de Marcelino Freire e “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis.

⁴¹ “Eu conheci os desenhos do Manu Maltez no ano em que lancei o “Contos Negreiros”, em 2005. Aí disse para ele: “olhe, no meu próximo livro (daqui a uns três anos), eu quero os seus desenhos lá. Não sei que livro vai ser, mas sei que quero você lá”. De fato, foi um casamento certo. Esse traço apocalíptico, fodido que o Manu tem. Ele não trabalhava, à época, com gravuras em metal. Nesse tempo que passou, até eu escrever o “RASIF”, ele começou a fazer desenhos em metal. Eu ia entregando os contos e ele ia fazendo os urubus, os anjos sujos, enfim (ao lado, uma das ilustrações do livro). Aí o resultado é este: Manu não deixa de ser co-autor desta minha viagem aos infernos e paraísos de “RASIF”. ” (Freire, em entrevista concedida para o blog “O globo”, em 2008).

atmosfera sombria e apocalíptica. Assim, ilustração e texto dialogam em toda a obra.

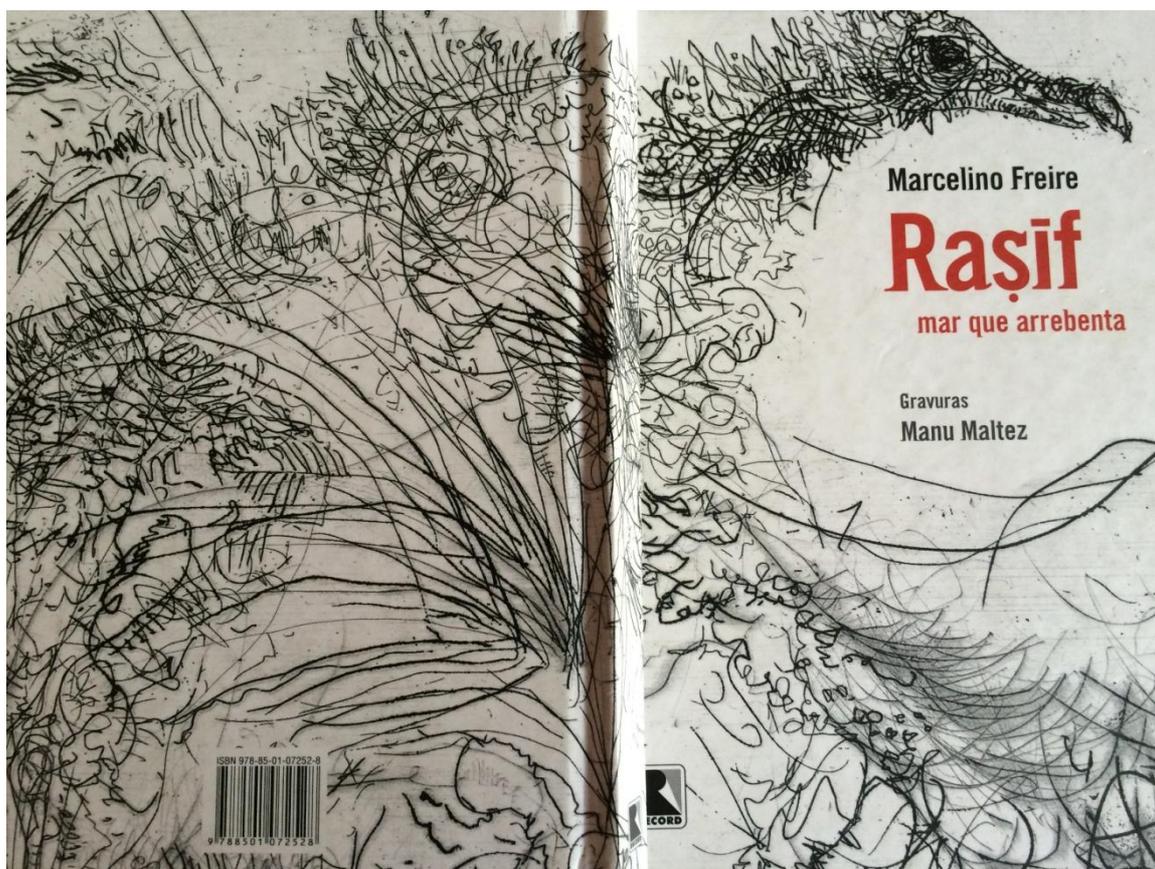


FIGURA1

Interessante notar que em Freire (2008) a verve grotesca compõe-se também pelo aspecto gráfico de sua obra. O contexto narrativo e os desenhos estão em plena harmonia com a linguagem crua e supernaturalista de seus contos. Maltez traz, como marca de seu trabalho, a hibridização entre animais humanos e animais não humanos, sempre com uma proximidade perturbadora e surrealista entre os dois reinos, isto é, o animal e o humano. Há também um forte conteúdo erótico, sobretudo no que tange a aproximação entre os genitais. Pensa-se na emoção e na volúpia das metamorfoses, que envolveriam um drama de ordem ontológica. Remete-se, também, a nomes do surrealismo como Max Ernst e cineastas como David Lynch. Têm-se, em Maltez, desenhos com uma profunda verve grotesca, que corroboram profundamente ao intento da produção de Freire (2008).

A alternância entre luz e sombra, a fluidez dos traços e ausência de contornos definidos porpõe um movimento incessante, que ultrapassa os limites físicos do livro. As

margens das páginas são como ondas que vão e vêm, oscilando entre violência e sutileza. A confusão das linhas finas de Maltez é perturbadora. Aqui se tem uma ave composta por traços que mais parecem restos. Há um constraste, pouco harmônico visualmente e bastante significativo, do ponto de vista simbólico, entre a destruição e a composição. Freire (2008) e Maltez (2008) apostam, em toda a obra, na alusão à organicidade, mesmo que por meio do traço caótico de Maltez.



FIGURA 2

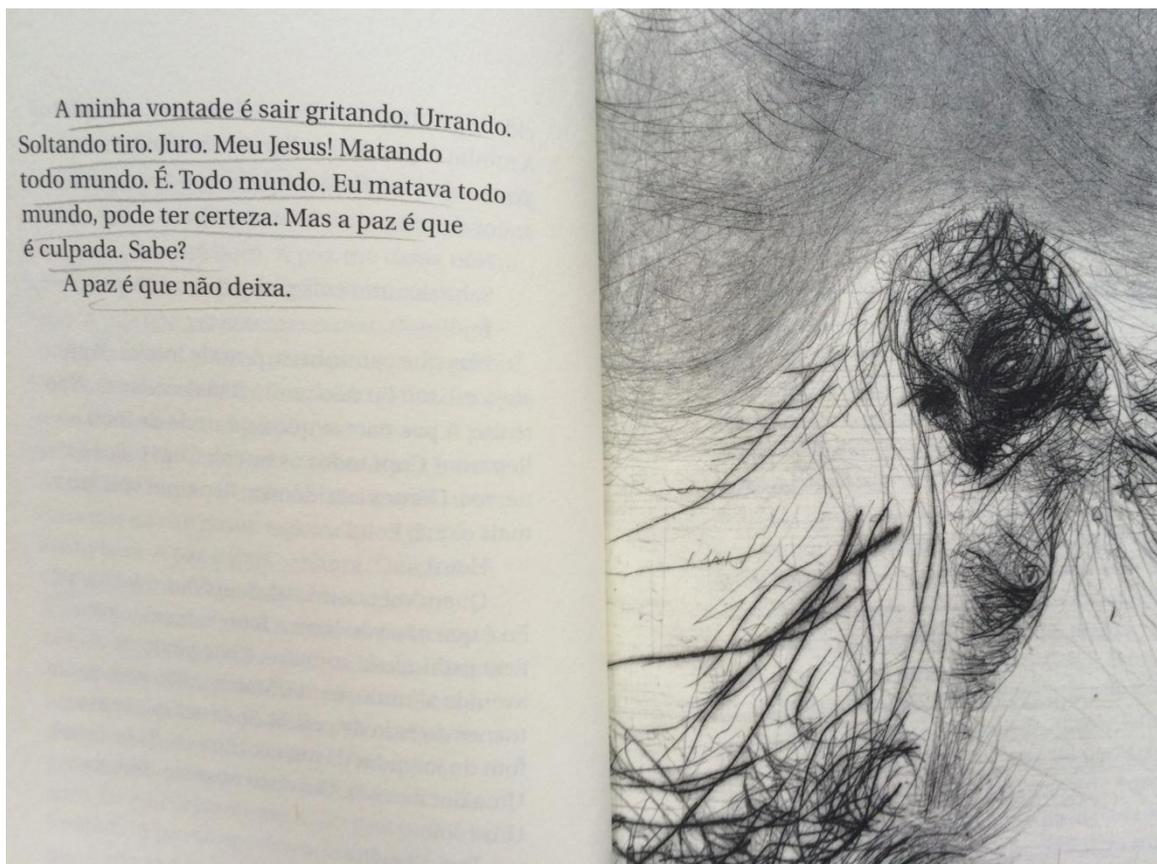


FIGURA 3

Como na *diegese*, o que os desenhos comunicam ao leitor segue a mesma lógica de construção discursiva dos contos: há uma realidade e maneiras diversas de enxergá-la. As formas aberrantes de Maltez, que extrapolam os preceitos da arte figurativa, têm a mesma intenção de escrachar, debochar, ferir e violentar quem lê e vê. A proposta aqui é transgredir regras estéticas. Em Freire, nota-se um esforço de desconstruir o discurso politicamente correto, mesmo que por meio do reforço de estereótipos. A elaboração gráfica do livro perpassa essa proposta. O que se encontra aqui é uma construção discursiva estética, de linguagem, que reverbera este intento do texto. Os desenhos de Maltez são pouco ou quase nada referenciais, o que termina por dificultar uma fruição somente pelo conteúdo dos desenhos.



FIGURA4

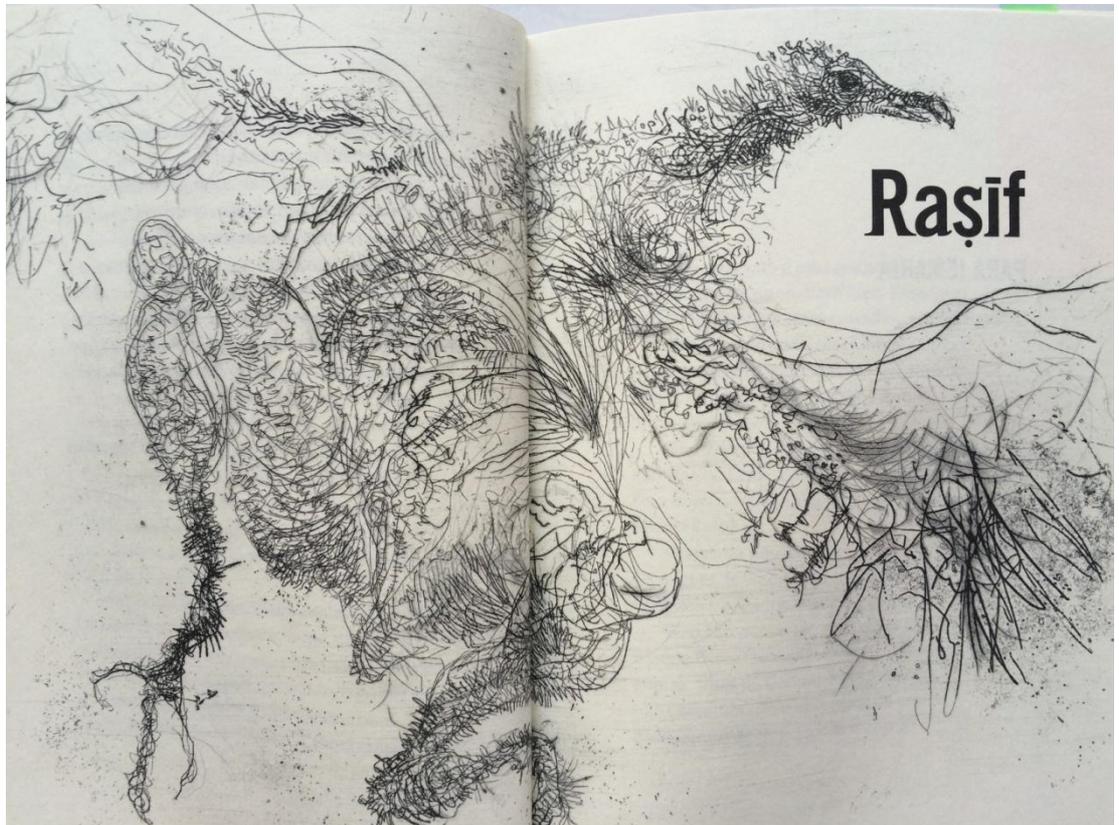


FIGURA5

A técnica da gravação em metal utilizada por Maltez é da água-forte, que consiste na utilização de um instrumento cortante para criar sulcos na superfície do metal revestida por verniz. O artista desenha sobre essa chapa metálica, à mão livre, de modo a descobrir o metal. Depois de ferir a chapa com um estilete, utiliza um reagente que penetrará e atacará o metal, gravando, assim, a imagem.

A técnica de Maltez é alegórica da produção de Freire. Chama-se água-forte e só é eficaz via a rasura da lisura do metal. Freire faz o mesmo com a folha do papel. Rasura o texto, machuca e penetra para que a palavra, disforme, feia e inacabada ganhe sentido. O grotesco, como estratégia narrativa, torna-se ainda mais perceptível quando se adentra no projeto estético do escritor. Apresenta-se como prática discursiva ao incorporar as fraturas do texto e da vida social, as inversões, repetições, ruídos, interrupções e a inexatidão das formas e contornos. O texto pode parecer ilegível, torpe e caótico a um leitor indisposto. Mas é preciso estar aberto a perceber as fraturas do cotidiano. As deformações que cercam os indivíduos na vida social. Há muito mais além da fronteira. A articulação da verve grotesca proposta por Freire, enquanto método de construção artística, lança o leitor em risco, em mar aberto, onde as certezas se diluem e o contingente vive.

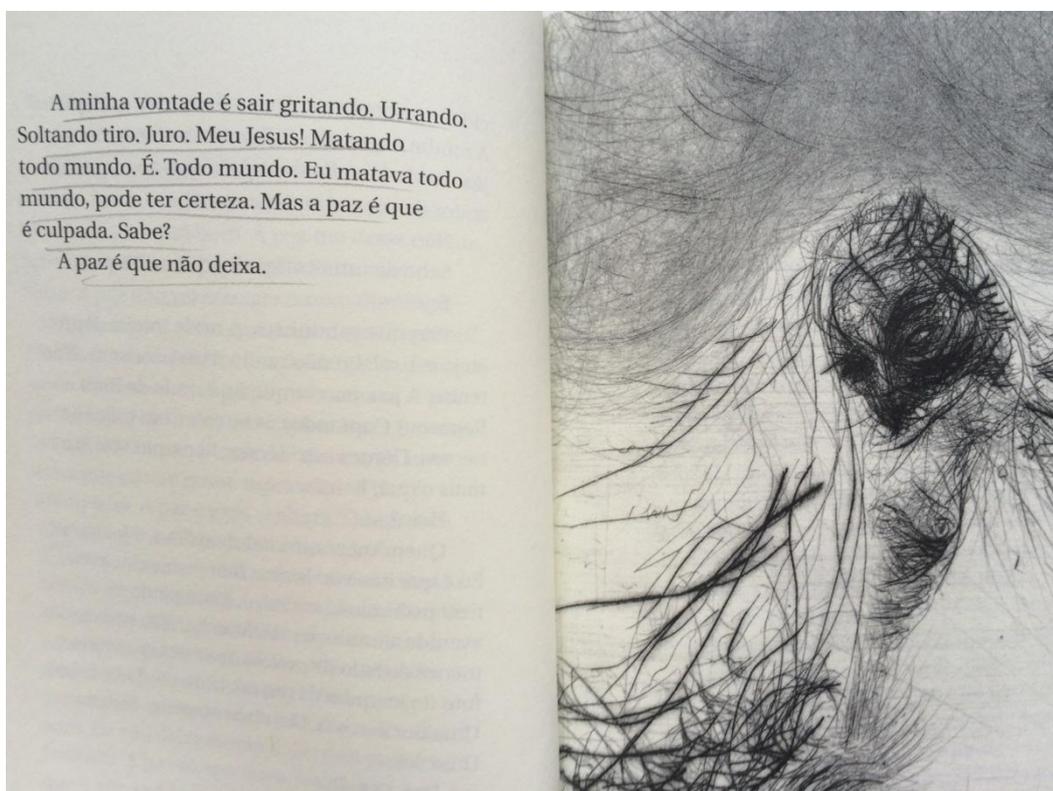


FIGURA 6

**FIGURA 7**

O livro, em sua totalidade, se propõe a este processo de desconstrução e de embate dialético. A edição da Record é luxuosa, de capa dura, em tons de bege, branco, vermelho e preto. O papel utilizado no miolo do livro não é dos mais baratos e o número de ilustrações faz com que a obra tenha tido um alto custo para a editora. Há um contraste entre o conteúdo de Freire, grotesco, repleto de personagens marginais, sujas e decrépitas e a forma sofisticada com que o livro se apresenta nas estantes.



FIGURA 8

4.4 A marginalidade na literaturaperformática de Freire: estetização da monstrosidade?

A literatura marginal ganha forma naquilo que Williams (1981) denominava de “Era da cultura”, isto é, em meio ao predomínio dos meios de comunicação de massa e do transbordamento das questões políticas e econômicas para a cultura. A literatura contemporânea tem, neste contexto, a possibilidade de manejar a divergência, o conflito, a exclusão e as diferenças. A literatura anticanônica emerge em meio a uma literatura elitista, aurática, não apenas ampliando, mas modificando o olhar sobre a cultura e o próprio campo literário.

Neste bojo, os Estudos Culturais e Pós-coloniais têm lugar importante, pois se debruçam sobre toda e qualquer manifestação cultural, independente de seu lugar de fala. Concomitantemente à insurgência dessas áreas do saber em um campo epistemológico eurocêntrico e nordocêntrico, artistas contemporâneos investem seu potencial criador em outros campos, forçando outros modos de ler um dado processo artístico.

Nossa própria noção de cultura baseia-se, assim, em uma alienação peculiarmente moderna do social em relação econômico, o que significa em relação à vida material. Só numa sociedade cuja existência cotidiana parece desprovida de valor podia a “cultura” vir a excluir a reprodução material; porém, só desse modo podia o conceito tornar-se uma crítica dessa vida. Como comenta Raymond Williams, a cultura emerge como uma noção a partir do “reconhecimento da separação prática de certas atividades morais e intelectuais do ímpeto conduzinte a um novo tipo de sociedade.”. Essa noção se torna, então, “um tribunal de recursos humano, a ser colocada acima dos processos de julgamento social prático...como uma alternative mitigante e arregimentadora”. A cultura é, assim, sintomática de uma divisão que ela se oferece a supercar. Como observou o céptico a respeito da psicanálise, é ela própria a doença para a qual propõe a cura.(EAGLETON, 2002, p.49-50)

Para Geertz (1975), a cultura seria uma gama de redes de significação nas quais está suspensa a humanidade. Já Williams (1981), define cultura como o sistema significante através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada. Hall (1982) propõe uma concepção de cultura igualmente generosa, como práticas vividas ou ideologias práticas que capacitam uma sociedade, grupo ou classe a experimentar, definir, interpretar e dar sentido às suas condições de existência. Said (2008), por sua vez, compreende a cultura como um campo de batalha no qual as causas se expõem publicamente

e combatem uma contra a outra. Diante de tantas elaborações possíveis para este campo, o que resta é que para todos estes autores, a literatura herda uma gama de tarefas éticas, ideológicas e políticas que tinham sido confiadas a discursos mais técnicos e práticos.

A abrangência do conceito de “cultura” termina por engendrar uma série de definições que não dão conta da complexidade analítica do conceito, a saber: a separação entre uma cultura canônica e a cultura popular; a segmentarização dentro da própria ideia de cultura popular; a configuração política dentro desse universo, em que há uma concepção romantizada que universalize a cultura popular por meio do nacionalismo; a iluminista, que propõe o desaparecimento da cultura popular através da educação formal; a populista que busca garantir o domínio do Estado sobre a cultura. Há ainda um processo em curso de ocultamento dessas divisões, reforçado pela cultura de massa ou indústria cultural.

Para Santiago (2004), há uma clara distinção entre espetáculo e simulacro pairando sobre a indústria cultural. A primeira seria a manifestação legítima da cultura, aquela que leva à crítica, à reflexão. Já o simulacro, representa o entretenimento da indústria cultural, um arremedo bastardo produzido apenas para o lazer, esvaziado de sentido. Santiago e Candido concordam que essa disputa cultural no Brasil começa e passa pelo consumo do livro como produto literário restrito à uma determinada parcela do público. Essa restrição implica em uma condição negativa prévia à fruição de obras literárias e, sobretudo, ao acesso das classes subalternas ao produto. Santiago (2004), sobre os modelos de análise da literatura brasileira:

[...] os respectivos cânones que eles representam, estão sendo questionados pelas novíssimas gerações, talvez mais o modelo de fundamento econômico (e cânone correspondente) e talvez menos o fundamento cultural (e cânone correspondente). As razões são várias para a opção cultural por parte das novas gerações e podem se referir tanto ao colapso do comunismo soviético, simbolicamente representado pela derrubada do muro de Berlim, quanto pela repercussão e conquistas acadêmicas do multiculturalismo anglo-saxão, tanto pelo aperfeiçoamento e expansão da tecnologia que sustenta as grandes conquistas da informática quanto pela consequente e rápida globalização do capitalismo periférico [...]. (SANTIAGO, 2004, p.37)

Conforme Santiago (2004), esses modelos precisaram sofrer reparos consideráveis após o golpe militar de 1964. Em consequência da repressão policial e da censura política, o intelectual brasileiro que trabalha com a desconstrução do etnocentrismo perde o otimismo nacionalista dos primeiros modernistas, reveste-os de cores céticas, ao mesmo tempo em que

fica mais sensível a questões que giram em torno do poder e da violência no processo histórico de construção nacional. Há também a perda da segurança e do apoio político universalizante, que conveceu e arregimento massas pelas grandes conquistas no campo social, durante as décadas de 1930 e 1940. Ao ter seu interesse pelo microcosmo em que vive acentuado, ele passa a ser permeável à situação miserável das camadas populares, sempre discriminadas na sociedade brasileira e, por isso, facilmente passíveis de manipulação pelas forças políticas populistas. Nesse processo, surgem nas novas gerações duras críticas aos modelos culturais universalizantes engendrados por escritores e pela crítica entre anos 1920 e 1940.

Com o passar das décadas, lembra Santiago (2004), a prática da literatura brasileira foi-se revestindo de uma capa, ou seja, duma dupla meta ideológica. Ao explorar os meandros da observação direta dos acontecimentos cotidianos e históricos e ao incentivar a reflexão sobre os observadores privilegiados, a literatura começa a configurar a carência socioeconômica e educacional da maioria da população do país, ao mesmo tempo em que define, pelo exercício impiedoso da autocrítica, o grupo reduzido e singular que tem exercido de uma forma ou de outra o caráter clássico de mando e governabilidade nas nações da América Latina.

Ainda para Santiago (2004), o trabalho literário busca, por outro lado, dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos e, por outro lado, procura avançar uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. Dessa dupla e antípoda tônica ideológica, de que os escritores não conseguem se desvencilhar em virtude do papel que eles ocupam na esfera pública da sociedade brasileira, advém o caráter "anfíbio" da produção artística do país.

É em meio as tensões dessa literatura "anfíbia" que a literatura marginal emerge. Especialmente, no esforço de fazer a literatura *contemporânea-anfíbia* existir em meio às fraturas da cultura, promovendo o embate com as ideologias dominantes que tentam falsear a realidade por meio da homogeneidade cultural, histórica e de discursos. O termo, literatura marginal, tem origem durante as ditaduras latino-americanas, nos anos 1960. Durante muito tempo carregou um quê pejorativo, depois, tornou-se uma modalidade de difícil enquadramento pela crítica literária e, nos últimos anos, associou-se à produção artística de uma maneira geral. Contudo, o fenômeno não importa apenas como notícia em cadernos literários ou como objeto de estudo. Seu alcance é muito amplo, à medida que interfere nos

processos de produção, recepção e circulação da obra literária, deslocando posições canônicas acerca do conceito, da função e da relação da literatura com a sociedade.

Neste sentido, antes de iniciar o debate sobre a gênese da literatura marginal, faz-se necessário problematizar os termos "marginal" e "periférico":

Os termos “marginal” e “periférico” abarcam um largo espectro de significações que é preciso explicitar, para melhor situarmos as questões envolvidas nessa produção literária do Brasil contemporâneo, originada no espaço da neofavela. Numa acepção estritamente artística, marginais são as produções que afrontam o cânone, rompendo com as normas e os paradigmas estéticos vigentes. Na modernidade, uma certa posição marginal da arte sempre foi a condição aspirada como possibilidade para a criação do novo. Contudo, a inovação, uma vez assimilada e introduzida na tradição, deixa de ocupar uma posição à margem, exigindo novos processos de ruptura, que marcam, na perspectiva de Tynianov (1978), a evolução literária. Sob esse ponto de vista, a história da literatura e da arte consiste nessa dialética de posições que se alternam entre o centro e a margem, o que envolve não apenas transformações de ordem estética, mas também social e política. (OLIVEIRA, 2011, p.11)

“Marginal”, do ponto de vista estético-cultural, tem uma origem específica na história da literatura brasileira, uma vez que se refere ao movimento da década de 1970, que se opunha às formas comerciais de produção e circulação da literatura, conforme os ditames das grandes editoras. Nesse afã de romper com o modo de edição e circulação do *mainstream*, surgem obras, sobretudo poéticas, produzidas artesanalmente, dando lugar à proliferação de “livrinhos” distribuídos diretamente pelo autor em bares, portas de museus, teatros e cinemas (HOLLANDA, 2004, p. 108).

Em consonância com Nelson de Oliveira (2011), essa movimentação teve como protagonistas um grupo de artistas e intelectuais pertencentes à classe média, com amplo acesso ao meio acadêmico, mas que não dispunham de meios econômicos para patrocinar uma “revolução” estética nos moldes modernistas. Desta maneira, a literatura marginal dos anos 1970 no Brasil faz-se à margem do sistema social e cultural vigente. No entanto, vale reforçar, o movimento não tinha como norte a renovação das formas estéticas, pois propunha uma mudança nas próprias práticas culturais, insistindo em uma concepção de cultura fora de parâmetros eruditos, com atitude crítica à ordem do sistema.

No que tange à crítica literária, somente nos anos 1980 se começou a refletir sobre a literatura marginal. Sérgio Gonzaga (1981), por exemplo, apresenta três tendências para essa literatura: a primeira se refere aos marginais da editoração. Os criadores de obras que fogem dos padrões de edição, distribuição e circulação. A segunda diz respeito aos marginais

da linguagem que recusam a forma institucionalizada, proveniente de um imaginário dominante. A terceira tendência, por fim, remete aos marginais que dão voz aos sujeitos subalternos da sociedade. Oliveira (2011) vai fundo na análise do que definiria (ou não) a literatura e os escritores marginais:

:

Além das novas formas de representar o mundo, que remetem mais ao uso da linguagem e aos significados textualmente construídos, existe ainda, por parte dos “marginais” dos anos 70, a adoção de um comportamento, de uma atitude marcadamente crítica em relação à ordem econômica e social, que também constitui uma forma diversa de representação do artista e do intelectual. Extrapolando procedimentos literários, os indivíduos assumem um outro papel no cotidiano, vivem uma nova situação, uma experiência grupal e afetiva que revela modos diferentes de viver e de encarar a relação com a arte e a cultura. Assim “a marginalidade desse grupo não é apenas literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano” (HOLLANDA, 2004, p. 113). Percebemos aqui que o sentido de marginal desliza para um modo de vida de sujeitos qualificados como “alternativos”, ou excêntricos, alheios aos padrões de comportamento socialmente aceitos. Um outro grau de deslizamento de sentido, na linha da atitude do sujeito perante o mundo, em regra geral não identificado à categoria de artistas e escritores, refere-se àqueles classificados de bandidos e delinquentes, que vivem à margem da lei, geralmente presentes na literatura como objeto de representação, ao lado de toda uma classe de desfavorecidos, excluídos e marginalizados social, econômica e culturalmente. (OLIVEIRA, 2011, p.2)

Soma-se aqui a perspectiva de Carlos Zílio (1982, p. 144), de que "todos os artistas que pretenderam questionar a harmonia do universo simbólico da sociedade industrial foram colocados à margem. Quer pelo ‘degrado social’, normalmente sob a forma de pobreza, ou até mesmo, como no caso Van Gogh, pelo suicídio". Para ele, analisando a obra de Hélio Oiticica, marginali é aquele que nutre intransigência com qualquer forma de ideologia dominante, que desenvolve o seu trabalho fora dos esquemas estabelecidos pela arte moderna.

Nota-se que o termo marginal está mergulhado em uma série de complexidades que perpassam representações estéticas, políticas e sociais de naturezas diferentes. Sob a mesma perspectiva, o termo “periférico” também se presta a uma gama de ambiguidades conceituais. Periférico pode assumir uma conotação espacial, que diz respeito à linha que define o limite de uma superfície. É também um conceito urbanístico, em que a periferia abarca as regiões afastadas dos centros urbanos, em geral habitadas pelas camadas mais pobres da sociedade. Deste modo, numa aproximação com a Sociologia Urbana, periferia trata-se, também, de um espaço social, um lugar ocupado pelos sujeitos que a sociedade hegemônica não quer ter por perto. Há também um viés político para o conceito de periferia,

quando esta se define em oposição ao centro, sob um modelo de desenvolvimento não só político, mas econômico, cultural e social também. A periférica assume, assim, uma posição heterônoma e de dependência diante do centro. Deste modo, ao discutir a posição periférica de um país, engendra-se um procedimento de posicioná-lo em relação a um modelo hegemônico, cuja matriz é, via de regra, europeia, responsável pelo estabelecimento dos padrões culturais e estéticos, traduzidos a partir da imposição de suas línguas nos países colonizados.

O fenômeno da globalização amplia as possibilidades de trocas culturais, abre caminho para diversas interações advindas dos fluxos migratórios e da compressão espaço-tempo, como também pela disseminação de informação via internet e celular. Contudo, em consonância com Néstor Garcia Canclini (2008), estas aberturas causam desequilíbrio às relações entre centro e periferia, uma vez que os espaços geográfico, social e cultural resultam de processos de hibridização e desterritorialização. Tais processos geram desigualdade no mundo globalizado, por meio de fenômenos como a massificação e a homogeneização cultural, que instauram padrões de comportamento e visões de mundo desenhados a partir do centro e, todavia, reapropriados pela periferia.

Tanto o marginal como o periférico são conceitos intrinsecamente ligados a modelos de representação, que põem em causa não apenas modos de significar o mundo, como também de produzir identidades. Essa consideração é fundamental para pensarmos sobre a produção literária contemporânea originada nos morros e favelas das grandes cidades brasileiras, o modo como ela se inscreve no contexto sociocultural em que se situa, as experiências que ela traduz e as identidades que engendra. Vale lembrar que a condição periférica, marcada pela pobreza e exclusão social, econômica e cultural, sempre ganhou as páginas da nossa literatura. O livro de Roberto Schwarz, *Os pobres na literatura brasileira*, tem seu mote nessa opção pela “marginália”, do que são exemplos os miseráveis explorados pela metrópole nos poemas satíricos de Gregório de Matos, os escravos da poesia libertária de Castro Alves, os moradores dos cortiços de Aluísio Azevedo, os sertanejos de Euclides da Cunha, os desvalidos de Lima Barreto, o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, os severinos de João Cabral, os retirantes de Graciliano Ramos, os pequenos trabalhadores e contraventores de João Antonio; os mendigos e criminosos das ruas do Rio de Janeiro de Rubem Fonseca. A galeria de personagens pobres, vivendo em condições degradantes, é muito vasta e compõe um painel diverso de tipos humanos produzidos pela desigualdade social brasileira (SCHWARZ, 1983). Na história recente da produção literária e cultural brasileiras, marginal e periférico adquirem, porém, novas feições, se pensarmos, sobretudo, nas condições de produção dessa literatura, no lugar assumido pelo escritor e no tipo de laço que sua obra estabelece com a comunidade. O aspecto característico da literatura marginal contemporânea é o fato de ser produzida por autores da periferia, trazendo novas visões, a partir de um olhar interno, sobre a experiência de viver na condição de marginalizados sociais e culturais. Essa é uma diferença crucial, pois a maior parte dos escritores que povoaram suas páginas com os marginais e marginalizados da sociedade, salvo algumas poucas exceções³, não pertencem a essa classe de indivíduos, senão que assumem o papel de porta-vozes desses sujeitos, falando em seu lugar, assumindo a

sua voz. Não é o que acontece com os escritos “da” periferia (e não “sobre” a periferia), os quais transformam tanto o foco da representação da vida marginal, como conferem um novo ethos à produção literária e cultural, apresentando-se como uma resposta aos discursos daqueles que falam no lugar dos marginalizados. (OLIVEIRA, 2011, p.5)

No século XXI, a literatura marginal extrapola essas primeiras tendências, uma vez que abarca atividades artísticas diversas, hibridizam gêneros, rompem com os padrões de conteúdo e forma. Vêm à tona, cada vez com maior vigor, escritores que representam essas vozes silenciadas pela história oficial. São autores que promovem um corpo a corpo com a vida, preocupando-se com a inscrição de um cotidiano de setores oprimidos. A literatura marginal opera uma profunda transição entre o convencionalismo e a construção de uma forma revolucionária de fazer literatura.

Este preâmbulo foi importante para sinalizar exatamente o que eu *não* pretendo fazer neste tópico. A proposta aqui não é reproduzir o que a crítica literária tem feito ao longo dos anos, que é enquadrar os escritores e suas literaturas em rótulos inalienáveis. Para complexificar ainda mais, a crítica repercute essas rotulações para o mercado do alto de sua posição privilegiada no campo literário e na vida social. Tudo para tornar autores e obras mais vendáveis. Diversos escritores que surgem das camadas subalternas da sociedade não aprovam o rótulo, já que este pode tornar-se um nicho, fazendo com que estes escritores jamais sejam considerados escritores em sua plenitude, apenas escritores de literatura marginal. A proposta aqui é problematizar a performática de Freire a partir da ideia de margem.

Resende (2008) afirma que, adentrar no universo da literatura contemporânea requer uma revisão dos conceitos tradicionais enraizados sobre linguagem, conteúdo e modelos pré-estabelecidos que, a partir dos anos 1990, não mais tem poder explicativo sobre o fazer literário. Para Ferréz (2005), os escritores das periferias brasileiras propõe uma forma literária com sentido e princípio, que dá voz a uma imensa parte da população que parece não existir para o país, ou seja, “a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composta de minorias mas, em seu todo, uma maioria”. Freire (2008) transfigura muitos desses sentidos de representação a que se refere Ferréz.

Neste sentido, é fundamental aludir à ideia de que a noção de autor foi construída, desconstruída e reconstruída de acordo com os diferentes momentos da história. Há não mais

que sessenta anos, o autor foi assassinado⁴² e, agora, na virada do século XX para o século XXI, o autor ressurgiu vigoroso. Ana Cláudia Viegas (2007), por exemplo, tenciona a tendência estruturalista de negar a importância daquele que escreve, ao afirmar:

[...] a figura do autor nunca deixou de rondar a noção de obra. Pelo menos no campo literário, permanece em nós, leitores, a vontade de encontrar do outro lado da página um ser que nos abraça; o que mantém o fetiche em torno de exposições de objetos pertencentes aos escritores (livros, máquina de escrever, fotos, documentos pessoais, entre outros) ou da oportunidade de ter a presença do autor, seja em programas de televisão ou ao vivo, nas tão badaladas "mesas de escritores" (VIEGAS, 2007, p. 15).

Neste universo, Philippe Lejeune (2008) reitera que os textos literários despertavam em seus leitores o desejo de conhecer e se aproximar daquele que escreve. Neste sentido, para fechar a lacuna deixada pelo distanciamento do escritor, os leitores buscavam as biografias (ou formas biográficas) canônicas para se aproximar daqueles que provocavam sensações por meio de seus textos. Contudo, com o avanço da cultura midiática do século XX, entram para o cenário de interação formas biográficas não canônicas, através da cada vez mais crescente participação midiática do escritor. Entretanto, assim como sinalizou Santiago (2004) lá atrás, na atualidade, é a performance do autor enquanto ícone midiático que desperta, no leitor, o interesse pela sua produção textual e não mais o texto. O autor agora precisa se assumir enquanto personagem e matéria de ficção.

Por sua vez, Leonor Arfuch (2010), se apoia no conceito desenvolvido por Lejeune (2008) para criar o mais ampliado “espaço biográfico”. Para a autora, o espaço biográfico extrapola a ideia de gênero narrativo canônico, desdobrando-se em modalidades de registro como as entrevistas, a interação em redes sociais virtuais e blogs, que, juntos constituem o corpus de análise para a leitura da vida na contemporaneidade. Para a autora, o leque de formas que compõem o espaço biográfico possui a característica comum de contar, ainda que de diferentes maneiras, experiências de vida, seja essa a vida pessoal ou relacionada à atividade artística. Assim, é preciso compreender o espaço biográfico não como um dado

⁴² Nos anos sessenta do século XX, emerge uma profunda crítica do sujeito e a consequente descentralização da figura autoral. Embora Maurice Blanchot já anunciasse pela primeira vez, em 1955, a decadência do autor, é somente na década de 1960, e no auge da Virada Linguística, que dois textos tornam-se símbolo desse movimento: “A morte do autor”, de Roland Barthes (1988) e “O que é um autor?”, de Michael Foucault (2006). Negando a existência de um autor que precedesse sua obra, ambos os teóricos destacam, cada um a seu modo, a ideia de que o autor, ao mergulhar na obra, aceita o seu desaparecimento (morte) uma vez que só a obra, através da linguagem, fala.

particular de cada gênero e sim como o entre-lugar de interação entre eles. Aqui emerge uma tendência ainda pouco elaborada dos textos contemporâneos, que privilegia a convergência de mídias como estratégia central para atrair diferentes públicos em torno de uma obra.

Contudo, não é somente o universo das correspondências que acusa o impacto da internet, mas a totalidade do espaço biográfico, que se abre à existência virtual: sites, páginas pessoais, diários íntimos, autobiografias, relatos cotidianos, câmaras perpétuas que olham – e fazem olhar –, experiências on line em constante movimento, invenções de si, jogos identitários, nada parece vedado à imaginação do corpo e do espírito. No entanto, essa liberdade sem necessidade de legitimação e sem censura, essa possibilidade de desdobrar ao infinito redes inusitadas de interlocução e sociabilidade – ao mesmo tempo anônimas e personalizadas, investidas de afetividade e descorporizadas –, não altera em grande medida o esperável – e sem dúvida estereotípico – dos velhos gêneros. [...] A internet conseguiu, assim, popularizar novas modalidades das (velhas) práticas autobiográficas das pessoas comuns, que, sem necessidade de mediação jornalística ou científica, podem agora expressar livre e publicamente os tons mutantes da subjetividade contemporânea. (ARFUCH, 2010, p. 149-150)

Freire, por exemplo, é um autor muito mais cultuado pela sua performance do que pelos seus textos. Isso ocorre porque a sua obra é muito menos lida do que "vista", no sentido de que o público, muitas vezes, apropria-se da sua obra a partir de suas interações nos meios de comunicação de massa. Este fenômeno se dá porque a mídia termina por interferir diretamente nos conteúdos que neles (e a partir deles) são construídos.

Diante disto, Lejeune (2008), Arfuch (2010) e Santiago (2008) concordam que o acesso rápido, fácil e irrestrito a esse manancial diversificado de opções, somado à possibilidade de manifestar-se acerca de qualquer coisa, certamente influem na forma como os escritores elaboram suas formas de (se) dizer o (no) mundo. Surge, pois, um fluxo intermitente de contaminações, ao mesmo tempo em que os novos suportes tecnológicos influenciam os processos de subjetivação contemporâneos. Desta maneira, as novas formas de se pensar e fazer arte funcionariam como orientadoras das escolhas pelos meios mais adequados de enunciação.

Benjamin, em "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" (2000), defende a ideia de que a arte reverbera as mudanças sociais. Outrora sacralizada, a arte teria

se tornado, graças ao desenvolvimento técnico que possibilitou meios para sua reprodução e divulgação, mercadoria. Como consequência das relações que se estabelecem a partir desse novo cenário, há também grandes mudanças na produção de subjetividades e, conseqüentemente, há, em nosso campo de trabalho, o surgimento de novas formas textuais. Diante desse pressuposto, para ocupar espaço de destaque na cena literária contemporânea, é preciso que o autor jogue com a sua própria voz, escolhendo espaços para uma infundada construção diegética. É preciso, pois, que os textos sejam escritos para além dos livros publicados, em uma narrativa que se tece em diferentes meios e nunca se encerra, uma vez que, a todo o momento, novos elementos podem ser acrescentados à obra.

Em comunhão com a perspectiva de Arfuch (2010) e Benjamin (2000), Freire é um escritor performático, sem intermediários na mediação de sua produção artística. Acessível ao público, responde e-mails, adiciona leitores em sua conta no facebook, atende gentilmente todos que vêm até ele, dialoga com o público em seu blog. O relacionamento virtual com o seu público foi ressaltado por ele em entrevista concedida para esta pesquisa: “Adoro blogues, sites. A internet é coisa viva. Nada na internet é mortal. A internet está longe das academias e ninguém está no Olimpo. O Olimpo é sujo. Digo e repito!” (Entrevista concedida à Paula Santana, arquivo digital, em 13 de julho de 2013, no Recife - PE). Interessante notar o posicionamento político e social de Freire aqui: enquanto a crítica e o público mais elitizado acusa a sua obra de estetizar a monstruosidade ou de banalizar a pobreza, a sujeira e a degradação, o autor define que aquelas esferas quase inalcançáveis da vida, sob a metáfora do Olimpo, é que são sujas e asquerosas. É preciso estar dentro da vida para saber o que ela é.

É importante notar como a perspectiva performática de Freire coaduna também com a definição de Santiago do escritor contemporâneo. Para o autor, a entrevista é o modo que o escritor encontra para poder comunicar-se com um público mais amplo sem perder as prerrogativas excludentes do ofício que abraçou. Santiago afirma que, ao contrário do que acontece em sociedades com maior taxa de alfabetização e escolaridade, o livro no Brasil pode ser o móvel da entrevista midiática, mas nunca o seu fim. Deste modo, além de falar sobre os seus livros nas entrevistas, Freire surge como um nome importante no campo literário brasileiro para debater a dificuldade de divulgação, a importância da internet, o escasso público leitor de livros que não sejam de autoajuda e *best sellers*, a dificuldade de entrar nos festivais literários e etc. Este são somente alguns dos elementos que mobilizam o

seu projeto. Marcelino Freire traz ao público a imagem de um escritor desglamourizado, um trabalhador das letras que dispensa a imagem de artista superior.

Santiago aventa que o livro é raramente apreciado pela leitura. Consume-se a imagem do intelectual, assimilam-se suas ideias, por mais complexas que sejam. Destas derivam um motor civilizacional de baixíssima rotação, que impele o leitor (ou telespectador, pois só vai conhecer o escritor pelas entrevistas nos grandes meios de comunicação de massa) comum a enfrentar problemas nacionais, sem ter de apoiar apenas nas agruras do cotidiano como alicerce para a revolta. Há, por outro lado, um perigoso culto da personalidade a rondar o aprendiz de escritor. Para Santiago (2008), esta auratização leva muitos jovens escritores a descuidar do artesanato literário, quando não o abandonam de vez. Contudo, Freire parece esforçar-se para mobilizar esse fenômeno a favor de sua obra.

Freire (2008) preocupa-se em levar sua literatura aos sujeitos que são o centro de sua prosa. Sempre participa dos saraus nas periferias de São Paulo, promove a *Balada Literária* há nove anos, evento gratuito (diferentemente da grande maioria dos festivais de literature do Brasil, que cobram ingressos caros ao público), os escritores dos *slams* da perifeira sempre participam da *Balada* também. Não basta ter um trabalho interessante, irreverente, impactante e inovador, é fundamental divulgá-lo. Freire (2008) tem uma profunda preocupação em incentivar leitores, formar público, ao passo que participa das festas literárias, bienais, bolsas e prêmios, também divulga novos escritores e possibilita que estas histórias sejam aceitas no campo literário.

Os artistas contemporâneos, de uma maneira geral, investem na possibilidade de promover e divulgar seus textos como caminho de promover cultura, ao mesmo tempo em que se debatem contra a indústria cultural que está disseminada em todo o mercado editorial, distorcendo o sentido do livro. Freire é um dos maiores nomes desse processo performático. Preocupa-se em difundir eventos literários por meio de seus blog, anuncia mostras de arte, lançamentos de livros e shows. Além da *Balada*, que é um evento enorme, que traz quase 100 convidados todos os anos, artistas de linguagens diversas, numa perspectiva de super descentralização pelos bairros da Vila Madalena e Pinheiros, e dura quase duas semanas, Freire promove uma versão do evento no Recife e a *Ressaca Literária*, logo depois da *Balada*. Eventos grandiosos como este, incrivelmente estão fora do circuito *mainstream* da literatura brasileira. Por outro lado, essa performance não pode ser estruturada e organizada nos moldes canônicos. Ela precisa ser elaborada por outras vias, sem, contudo, ceder à

espetacularização da cultura. Freire busca, além de inovação, expor a realidade social, forçando uma reflexão, ao mesmo em que promove debates acerca dos problemas do campo literário.

Dalcastagné (2002) sugere que, esse tipo de literatura, que dá voz à classe subalterna, oportuniza uma democratização no meio, porque:

[...] esta preocupação com a diversidade de vozes não é um eco de modismos acadêmicos, mas algo de importância política (...) a luta contra injustiça social inclui tanto a reivindicação pela redistribuição da riqueza como pelo reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos: o reconhecimento do valor da experiência por trabalhadores, mulheres, negros, índios, gays, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação pela legitimidade social que ela ainda retém. (DALCASTAGNÉ, 2002, p.71)

Esse é o vergalhão da obra de Freire. A sua trajetória de sertanejo partindo em êxodo para a capital do Estado e depois para São Paulo e a sua orientação sexual em meio a uma sociedade fortemente reacionária, preconceituosa e homofóbica o coloca à margem. Esse seu ímpeto em dar voz aos subalternos, sendo um sujeito em que somente a cor branca da sua pele lhe confere privilégios é particularmente interessante.

Muito embora exista um forte interesse da crítica pelos textos de sujeitos como Freire, sobremaneira a partir de uma abordagem dos Estudos Culturais, grande parte da fortuna crítica sobre essas obras recaem na reprodução da exotização e distanciamento do outro. Ora são acusados de terem um lugar privilegiado dentro das periferias de onde vieram, ora são exaltados por trazerem à tona uma linguagem e uma temática corriqueira das margens, mas, apesar da exaltação, estão longe da consagração. O escritor que chegou mais perto disso foi o próprio Freire, quando recebeu o prêmio Jabuti. Ainda assim, a crítica da sua obra recai, quase sempre, para esses dois lados. Para Carvalhal (2006), o escritor “é um homem que absorve o proquê do mundo no como escrever, e a literatura se constitui numa pergunta ao mundo, nunca, em definitivo, em uma resposta”. (p.5)

5 A “VERVE NARRATIVA IRÔNICO-GROTESCA” DE ONDJAKI

En el pátio de la casa en ruínas el viejo árbol sigue dando frutos. (Alejandro Jodorowsky)

5.1 O autor

Ndalu de Almeida já há algum tempo é Ondjaki⁴³, o nome com o qual deveria ter sido batizado, mas, que numa conversa de sua mãe com a vizinha, acabou sendo preterido⁴⁴. Ondjaki nasceu em Luanda, em 26 de novembro de 1977, dois anos após a independência do seu país. É descendente de portugueses e angolanos. Sua mãe é professora e seu pai fora um militante ativo do MPLA. Estudou em Angola até o 10º ano. Depois, mudou-se para Lisboa, onde concluiu a graduação em Sociologia no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), no ano de 2002⁴⁵. Frequentou o 1º semestre do Mestrado em Cinema, na Columbia University (New York, School of the Arts, Film Division). Além de romancista, poeta e roteirista⁴⁶, interessa-se pelo teatro e pela pintura, tendo realizado duas exposições individuais, em Angola e no Brasil. No cinema, escreveu roteiros para curta-metragem e co-realizou o documentário "Oxalá, cresçam pitangas", em 2006. É membro da União dos Escritores Angolanos. Em 1996 participou do Curso de Escrita Criativa no Instituto de Artes e Espectáculos de Lisboa, que alega ter sido um momento importante na produção de seus textos. Leitor desde muito cedo, Ondjaki adentrou na literatura de Angola e de outros países. Este universo literário teve um importante papel em formação intelectual e artística. Traz em sua escritura os ecos de conterrâneos, como Luandino, Pepetela, Manuel Rui, assim como de escritores da América Latina, como Pablo Neruda, Gabriel Garcia Márquez, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Manuel de Barros.

⁴³ Ondjaki em umbundu significa guerreiro

⁴⁴ História contada no programa de televisão Roda Viva, de janeiro de 2007, na TV Cultura.

⁴⁵ Sua monografia de conclusão de curso foi na área da Sociologia da Cultura (mais especificamente em Sociologia da Literatura). Título: «Dar Voz ao Silêncio» – aspectos sociológicos na obra “Nós, os do Makulusu” de Luandino Vieira (uma hipótese interpretativa).

⁴⁶ Em entrevista concedida para esta dissertação, Ondjaki fala de sua vivência como cineasta "Eu só sei escrever livros, não é. Quando faço roteiros é por brincadeira, quando participo em filmes é porque gosto da área. Não me considero minimamente capaz até de fazer isso, então pra mim é mesmo uma experimentação, não me levo tão a sério no cinema" (ONDJAKI, Junho de 2008)

Agora, eu lembro já com 18, 19, 20 anos, quer queira quer não, teve um impacto muito grande na minha obra ter lido não só o Garcia Márquez, como o Borges, isso em absoluto eu senti uma grande diferença, não é. E o livro, não é todos, mas o livro "O sorriso do lagarto", de João Ubaldo Ribeiro, também me foi muito revelador, uma certa técnica, uma certa coragem de dizer as coisas. (ONDJAKI, 2008, entrevista inédita concedida a Paula Santana)

A sua vivência em Luanda e o trânsito por diversos outros países colaborou na construção de uma veia literária aguçada e atenta às questões sociais, contudo, o autor não considera sua literatura panfletária, muito embora suas experiências em Angola tenham lhe impingido a recorrência aos fenômenos sociais relevantes ocorridos em seu país. Seus textos são notadamente ideológicos, assim como define Barthes: “texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, [...]” (BARTHES, 2006, p 41).

Sua obra literária é profícua e diversa, tendo publicado romances, contos e poesia: *E se amanhã o medo* (2005 - Contos), *Momentos de Aqui* (2001 - Contos), *Quantas madrugadas tem a noite* (2004 - Romance), *Há prendisajens com o xão* (2002 - Poesia), *Materiais para a confecção de um espanador de tristezas* (2008 - Poesia), *O leão e o coelho saltitão* (2008 - infantil); *O voo do golfinho* (2009 - infantil); *Ynari: a menina das 5 tranças* (2004 – Romance Infanto-juvenil), *Ombela, a origem das chuvas* (Infantil - 2011), *O assobiador* (2002 - novela), *Actu Sanguineo* (2000 - Poesia), *Dentro de mim faz sul* (poesia - 2010), *O céu não sabe dançar sozinho/ sonhos azuis pelas esquinas* (contos - 2014), *A bicicleta que tinha bigodes* (Juvenil - 2011), *Uma escuridão bonita* (Juvenil - 2012), *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008 – Romance), *Os Transparentes* (romance - 2012). Neste mosaico, insurge um universo em que a minuciosa descrição dos fatos, lugares, cheiros e pessoas, em conjunção com um estilo imagético, sinalizam para características que são comuns tanto ao cinema quanto ao romance contemporâneo.

Ondjaki costuma escrever obras que possuem uma tônica mais abertamente memorialista, que dá relevo às lembranças de um tempo que, mesmo marcado pelas dificuldades e pela atmosfera sombria e opressora de um cotidiano povoado de morte, violência e miséria, abre espaço a uma visão de passado distante da desesperança (muito embora, note-se certo cinismo e ceticismo em algumas passagens) que o cenário externo poderia levar. Seus narradores emprestam o olhar e o leitor pode recuperar alguns fios de vida

que permitem encontrar luz onde o senso de realidade teria dificuldade de localizar (CHAVES E MACEDO, s/d, p.49).

Diante disto, é impossível não mencionar a pesquisa realizada durante a dissertação, Santana (2010), uma vez que todo o trabalho versou sobre as obras de Ondjaki. Durante este processo, entre 2008 e 2010, realizei três sessões de entrevistas semi-estruturadas em profundidade com Ondjaki, durante o curso "Escrita criativa: os caminhos da sensibilidade", ministrado pelo próprio escritor, realizado entre 05 de junho a 03 de julho de 2008, no Pólo de Pensamento Contemporâneo, no Rio de Janeiro - Brasil.

Este curso foi um espaço interessantíssimo para a compreensão dos ecos das influências e referências literárias (e cinematográficas também) no processo de construção dos textos do autor. Somente uma parte das entrevistas foi analisada em minha dissertação, o que reverberou o desejo de manejá-las novamente na tese. Além disso, naquela pesquisa, fiz a escolha de não realizar um recorte de obras a analisar. Permiti que as obras publicadas por Ondjaki até aquele momento falasse e dialogassem entre si. Por isso, terminei por aprofundar menos do que gostaria a análise de "Quantas madrugadas tem a noite". A quantidade de material de pesquisa inédito por analisar (nem todas as entrevistas foram tratadas na dissertação, por isso, trarei aqui trechos inéditos), o desejo de ampliar o escopo da dissertação e a gana em ir mais fundo em "Quantas as madrugadas tem a noite" me fizeram chegar aqui.

Sempre que necessário, serão retomados trechos dessa pesquisa (inclusive de entrevistas), ora para reiterar ideias, ora para apontar limites ou dar saltos analíticos. Neste sentido, para lançar a pesquisa sobre a obra de Ondjaki em outro patamar em relação à dissertação de mestrado, em 2012 estive em Luanda para realizar pesquisa de campo. Assim como já fora discutido na cartografia apresentada do primeiro capítulo, fui convidada para participar da I Conferência Internacional do Kuduro, realizada no teatro da Associação Chá de Caxinde, na cidade baixa da capital angolana. Durante dez dias pude realizar entrevistas, construir mapas, conviver com angolanos e angolanas e enveredar pelos becos, ruelas e avenidas da cidade. Essa experiência foi particularmente significativa, pois a obra analisada aqui foi a primeira narrativa ondjakiana a tematizar na diegese a Luanda do presente. Esforcei-me para percorrer os bairros, os prédios históricos, as praças da cidade que foram aludidas na obra. Além da câmera fotográfica, do gravador e do caderno de campo, tinha sempre em mãos o "Quantas madrugadas tem a noite" com as notas sobre lugares a conhecer.

Diferentemente de Buenos Aires, que desbravei como um flâneur, caminhando sem norte pela cidade, em Luanda precisei desenvolver um método. O pouco tempo na cidade, restringido pelos preços exorbitantes de alimentação e transporte, e a dificuldade de mobilidade (Luanda não possui muitas placas de sinalização, o que impede um circuito solitário por suas ruas) me obrigaram a aperfeiçoar a construção das cartografias. Em Luanda, conversei com artistas plásticos, estilistas, kuduristas, atores, estudantes, zungueiras (vendedoras de rua) e intelectuais, elemento outro que possibilitou a elaboração dos mapas pensados aqui. Interessante perceber que, em consonância com a proposta de Deleuze e Guattari, as cartografias de Luanda, Buenos Aires e Recife/Sertão foram mediadas por aspectos distintos, que acabaram por ser determinantes de suas elaborações. O fluxo e o desvio contextual foram a pedra de toque desse processo.

No tocante ao acesso e ao contato com os informantes, vale ressaltar que o primeiro contato com Ondjaki se deu no Festival Recifense de Literatura, em 2007, para levantamento preliminar de dados. Desde então, já o encontrei pessoalmente em duas ocasiões, a saber, no curso de Escrita criativa, no Rio de Janeiro (primeiro semestre de 2008) e na Festa Literária de Porto de Galinhas - Fliporto (no segundo semestre de 2008). Para além disto, mantemos um diálogo constante por e-mail

5.2 A *Luuanda*⁴⁷ ontem e hoje em Ondjaki

Antes de iniciar a análise do romance, considero pertinente problematizar o percurso traçado em minha dissertação de mestrado, uma vez que ela foi o lugar de origem desta pesquisa de tese. É preciso situar as veredas percorridas naquela pesquisa, para poder lançar luz sobre as superfícies de contato em relação ao que proponho hoje.

Em Santana (2010), procurei dar relevo aos os jogos que a literatura ondjakiana estabelecia com a memória, a tradição e a modernidade em tempos de globalização, assim como os contornos destas diversas nuances na sociedade angolana de hoje. Para tanto, naquela pesquisa, tratei da abordagem da dimensão alegórica dos contos e dos excertos do romancediscutidos por meio da análise do discurso bakthiniana, já que a ideia de hibridismo adotada por Bhabha (2005) tem sua origem na análise desse autor. Ainda considero esse

⁴⁷ Referência a obra de "Luuanda" (1963), do escritor José Luandino Vieira.

recurso metodológico pertinente, uma vez que Bhabha consolida-se como um autor central à apreensão de universos literários pós-coloniais.

Muitas das personagens centrais de Ondjaki possuem interdependência e espaço para a realização de seus discursos que, embora conflitantes, não anulam ou negam o discurso do outro. São discursos polivalentes, que convergem para um fim. Em suas obras os discursos são intercalados, fundem-se, sucedem-se, não existem independentemente daqueles aos quais são endereçados, o que corresponde às teorias de Bakhtin quanto à polifonia e ao dialogismo. A palavra é a revelação de um espaço no qual os valores de uma dada sociedade se explicitam e se confrontam. É nesse espaço de enunciação dialógica e polifônica que os bebedores da madrugada caluanda e uma série de outros personagens resgatam sua memória, articulam imaginários da vida social e afirmam-se como parte de uma modernidade periférica.

Em Santana (2010), havia uma preocupação em pensar mediações possíveis entre arte e vida a partir das ambivalências e linhas tênues tematizadas por Ondjaki, numa correlação com as dinâmicas globais. A política da globalização, que rege os intercâmbios financeiros mundiais, teve grande impacto nos paradigmas ideológicos dos anos 1960,1970, gerando a chamada "crise das utopias". Nesta conjuntura globalizante, os grandes temas, épicos, têm seus sentidos esvaziados. O esfacelamento das "verdades", do purismo ético e moral, das liberdades, provoca uma guinada na visão de mundo dos países periféricos. Prenhes de tradições e mitos, com suas múltiplas facetas culturais, esses países podem impor-se neste novo cenário mundial. A valorização da heterogeneidade, como apregoam Said e Bhabha, o contato entre culturas, o diálogo entre as diferenças, deve ser pensado como elemento dialógico, num jogo entre "presente-passado-futuro". As especificidades múltiplas de seus respectivos imaginários sociais mesclados pelo contato com outras culturas pode ser alcançado por intermédio da literatura, sublinha Tindó Secco (2008).

Outro aspecto importante da pesquisa de mestrado, refere-se as temas transversais, que, durante a pesquisa, ganharam atenção especial. Dentre as categorias analíticas insurgentes, o problema do passado-presente e da memória ocupou um lugar especial.

Para Said, a invocação do passado constitui uma estratégia comum para a interpretação do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que sob outras formas. No caso específico de Angola, a memória parece ser um dever pós-colonial. Para Sarlo (2009), o testemunho possibilita a condenação do terrorismo do Estado; a ideia do "nunca mais" se sustenta no fato de sabermos ao que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento

jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória se tornam uma peça fundamental para a transição democrática, para o adentramento numa nova conjuntura social, histórica e política, como é o caso da globalização e da modernidade. Ainda para Sarlo (op.cit), é evidente que o campo da memória é um campo de conflitos entre os que mantêm a lembrança de um passado recente, de subjulgo colonial, guerras, crimes e corrupção e os que pretendem passar para outra etapa. Mas também é um campo de conflitos para os que afirmam ser esse passado recente um capítulo que deva permanecer aberto, e que o aconteceu deva ser ensinado, discutido e divulgado. Para a autora, este é, inexoravelmente, um campo de conflitos também para aqueles que sustentam que o "nunca mais" não é uma conclusão que deixa para trás o passado, mas uma decisão de evitar, relembrando-as, repetições. (SANTANA, 2010, p.131)

Corroborando esta perspectiva de Sarlo, Santiago (2004) relembra que o engrandecimento do Estado-nação se deu pelo apagamento da memória individual do marginalizado, em favor da artificialidade da memória coletiva. Para ilustrar essa ideia, podemos remeter ao caso das teorias luso-tropicais brasileiras, assim como da ideologia da cordialidade, que fizeram com que uma série de idiossincrasias da cultura brasileira fossem usadas a serviço de uma lógica dominante, esvaziando muitas vezes o seu caráter subversivo da memória individual. Como diria Santiago, “misturaram-se (as várias culturas) para construir outra e original cultura nacional, soberana” (Santiago, 2004, p.56).

Durante a entrevista, quando questionado sobre como conjuntura social, política e histórica interfere em sua obra, Ondjaki rememora o seu passado e perfaz eloquentemente esses intercâmbios constantes entre passado-presente-futuro de que nos fala Sarlo (2009):

Olha, eu acho que ela acaba por ser constantemente um pano de fundo, sobretudo nas obras mais longas, como é o caso do "Madrugadas" e o caso agora da "Avó Dezanove", como é o caso do próximo romance que agora eu to a pensar. O fato é que o ponto de partida são questões sociais, normalmente é Luanda, mas são questões sociais. Eu costumo dizer que não há ainda modo pra nenhum angolano, nem vai haver nos próximos 50 anos, de pensar Angola sem passar pela guerra. Quer dizer, a nossa realidade é uma realidade política. Nós não somos ainda um país com suficientes anos de história e com suficiente respiração na nossa história para que uma pessoa se debruce simplesmente sobre um dos aspectos. Não. A política mancha todos os aspectos da nossa realidade, a poesia está cheia de política por causa disso. Não estou a falar da poesia panfletária, mesmo a poesia intimista tem política, eu acho. Mesmo a poesia da Ana Paula Tavares, quando aparentemente não tem nada, tem, obviamente que tem um pedaço de guerra, um pedaço de postura política, um pedaço de resquício disto, daquilo, obvio. São as nossas referências contemporâneas. E quando eu digo as nossas, por exemplo, o que eu estava a dizer, o fato de ter convivido com Luandino, com Pepetela, com Henrique Abranches, Fernando Costa Andrade, João Melo, todos dessa gente, o fato de eu ter convivido com eles, e a minha referência dos meus pais, gente que se juntou à guerrilha muito cedo, conheceram-se na guerrilha, casaram-se na guerrilha, isso pra mim faz com que eu tenha duas vidas automaticamente. A vida que eu tenho, desde 77, a vida que

eu vivi, soviéticos, cubanos, patati, patatá, e todas as memórias, mais as da minha avó, que já vem com memórias dos anos 40, quer dizer, eu tenho as memórias dos meus avós do tempo dos portugueses com as quais muitas vezes até os velhos concordavam. Tenho a vivência dos meus pais contra a dos teus próprios pais, porque o meu pai andou na guerrilha pra derrubar o sistema que o pai dele, no fundo, que o pai dele colaborou. Bom, o meu avô, pai dele, não era propriamente um colonizador mau, não era isso, mas estava inserido num sistema que o filho dele queria derrubar. Se tu não tavas na guerrilha tu colaboravas. O meu avô não tava na guerrilha, era pescador, tava ali, colaborava com o sistema. O filho dele que ele educa, que ele dá dinheiro pra estudar, não sei o que, vai pra Portugal, vai pra Alemanha, vai pra Argélia e volta fardado, de barbas, com uma Aká nas costas. Ta bem, gosta dele porque é filho, mas representa tudo que ele não gostaria que fosse, ele queira que o filho dele fosse um tipo porreiro, um médico para trabalhar em Luanda, mais um branquinho lá do sistema, não é. Isto é complicado. E eu cresço, eu absorvo essas histórias, a minha realidade é a realidade da nossa juventude. Todos nós na escola, no dia-a-dia ainda, é muito próximo. Ninguém tem uma realidade só de anos 80 ou só de anos 90. Talvez esses meninos que nasceram em 95, 2000, já vão começar a ser uma outra história, não é, essa é a realidade dos raper's da MTV, das outras novelas brasileiras. (ONDJAKI, 2008, entrevista inédita concedida a Paula Santana)

Neste sentido, a categoria testemunho emerge mais uma vez com pertinência para a pesquisa que proponho hoje, pois se apresenta não só como uma forma de discurso, mas também como uma produção, fruto das condições culturais e políticas, o que o torna fidedigno. Ondjaki não se alija deste processo como se vê na entrevista.

5.3 Entre a “saidera” e uma história sem fim: ironia e riso em “Quantas madrugadas tem a noite”

"As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar" (SANTIAGO, 1989, p.46). Com esta assertiva de Silviano Santiago, é possível depreender que o status da literatura hoje contraria as prerrogativas da narrativa clássica, condicionada, sobremaneira, por um desejo de compartilhar experiências. Tem-se hoje uma metaficção, que constrói a história, numa oposição ao discurso historiográfico tradicional. São procedimentos deste tipo que Ondjaki articula em "Quantas madrugadas tem a noite". A partir de um diálogo com a histórica recente de Angola, o autor tenta desconstruir uma profusão de discursos construídos sobre o seu país e sobre África, de uma maneira geral. Desta maneira, a sua trama irá tecer relações conflituosas com a história, com as práticas discursivas vigentes e com os imaginários.

O mote de seu romance é o próprio tempo presente, norteador do enredo e das peripécias e agruras de suas personagens centrais. O enredo gira em torno de AdolfoDido, narrador-protagonista, que se encontra em um bar e propõe a um outro sujeito que lá estava a troca de algumas cervejas por uma “pura estória daquelas com peso de antigamente” (ONDJAKI, 2004, p 13). Logo em seguida, uma longa e estranha história começa ser contada. O narrador, então, volta à sua infância, lembrando seus *cambas* (amigos): Burkina Façam, o anão, Jaí, o albino, e AdolfoDido. Somente mais adiante, na parte derradeira da obra, o narrador revela ser ele o próprio AdolfoDido: “o morto, esse morto que lhe bebemos aqui..., tou ta pôr: esse morto sou eu!, AdolfoDido, eu mesmo!” (ONDJAKI, 2004, p 188). Nesse jogo entre idas e vindas entre passado e presente, a história, através da memória ainda muito recente do narrador, passa a relembrar o cotidiano desse grupo de amigos numa Luanda caótica.

AdolfoDido é um azarento nato. Até mesmo a sua morte foi digna de um imbróglia sem precedentes na história de Luanda. Em função de uma dúvida remanescente do laudo de sua autópsia, sobre a sua *causa mortis*, AdolfoDido fora impedido pelas autoridades de ser enterrado. A partir daí, o seu caixão passa a circular de maneira errante pela cidade, consoante o próprio, circulou mais do que quando estava vivo.

A partir desta premissa, Ondjaki desenvolve um jogo de metáforas, alegorias, provocação e diálogo com o leitor, num tom fortemente irônico e pautado pela oralidade. O recurso da ironia, por exemplo, termina por colocar em xeque os discursos históricos, os imaginários ocidentais, os esterótipos e os preconceitos, provocando no leitor desavisado uma experiência de choque profundamente ambivalente, uma vez que há na obra uma profusão de verdades difundidas como meta-narrativas e também outro olhar, construído por vozes polifônicas que emergem da diegese.

A ironia constitui-se como uma categoria estilística importante nesta obra, uma vez que reproduz um discurso vigente para escarnecê-lo. Neste sentido, é importante fazer uma rápida circulação pelos conceitos de ironia proposto por alguns estudiosos do termo. Apesar das escolhas teóricas que procedi até o momento, ainda incide certa indefinição tautológica na apreensão dos conceitos de paródia, sátira, (tragi)comédia, farsa, abjeto, grotesco e ironia, uma vez que estes são termos afins que se complementam e se explicam apenas dentro de um sistema de analogias. Para tanto, considero um ensaio de Luigi Pirandello, datado de 1908 e denominado "O Humorismo", um importante marco introdutório

deste debate. Profundamente interessado no potencial estético do humor, Pirandello distingue o universo do cômico do universo do humor propriamente dito. Para o autor, somente o humor tem capacidade de levar ao extremo a perspectiva de deslocamento entre objetos/seres deslocados/desajeitados em relação a um tipo ideal de perfeição. Deste modo, o humorismo consistiria no sentimento do contrário provocado por aquilo que chama de "especial atividade reflexiva" (PIRANDELLO 1960, P.115).

Para o autor, o domínio do humor apenas se configura quando se começa a procurar as causas da não correspondência entre a percepção de um evento entendido como cômico e a sua representação exemplar. Passada a reação cômica inicial, o riso fica obstruído pela capacidade de reflexão, responsável pelo questionamento de ideias e imagens antes supostamente harmônicas. Para evitar essa invasão do pensamento reflexivo no recurso humorístico, Pirandello aventa que as obras literárias consideradas humorísticas têm como característica mais marcante o fato de serem “desorganizadas, desconectadas e interrompidas por constantes digressões” (Pirandello 1960, p.119). A quebra com a linearidade narrativa, em que são comuns os interditos, as metáforas, alegorias, os recuos analépticos e as habituais interrupções no fluxo do discurso, estaria relacionada com a própria oscilação de humor do narrador ou narradores. Na concepção de Pirandello (1960), o escritor humorista convive com um mundo de valores afirmativos e negativos que se permutam sem cessar: “Cada sentimento, cada pensamento ou cada impulso que surge no humorista imediatamente divide-se em seu contrário: cada afirmação torna-se uma negação que finalmente acaba por assumir o mesmo valor da afirmação” (Pirandello 1960, p.125).

Dentro da ambiência humorística, a ironia fora aplicada de diferentes formas. Em vários momentos da história, o conceito de ironia se amplia especialmente no período romântico. Muecke, ao revisar uma série de teorias acerca da ironia, demonstra que, no século XX, o seu sentido é relativista e localizado. Ocorre uma substituição da definição anterior de ironia, que entendia o conceito como o ato de "dizer uma coisa e dar a entender outra" e passa a ser vista como um modo de "dizer alguma coisa de uma forma que ativa não uma, mas uma infundável de interpretações subversivas". (MUECKE, 1995, p. 48). O crítico Massaud Moisés (1974, p 295), por sua vez, distingue ironia de sarcasmo, ao sinalizar que "a ironia é resultado do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor, ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo".

Desta maneira, Hutcheon enuncia que o fundamental é perceber a ironia em uso no discurso, isto é, as suas articulações no contexto social. A autora procura analisar o modo como a ironia ocorre e as possíveis consequências de se interpretar em um contexto irônico. Assim sendo, "a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações." (HUTCHEON, 2000, p.30).

Partindo desta acepção, é possível depreender que o leitor assume papel preponderante na recepção e no efeito que a presença da ironia pode provocar em um texto. Em "Quantas madrugadas tem a noite"(2004), por exemplo, o leitor é convidado constantemente a participar do jogo de ironias entre ficção e realidade. Logo no início, o narrador se assume como alguém que não é confiável, que se isenta de qualquer obrigatoriedade para com a verdade, deixando claro que pretende suscitar dúvidas e lacunas sobre o que pretende narrar. O romance é todo tecido no plano da suspeição, do fingimento, das incertezas e ambiguidades. É exatamente esse jogo discursivo que perpassa a ironia onde, conforme Hutcheon (2000), esconde-se o perigo:

[...] o sentido irônico, não é, assim, simplesmente o sentido não dito e não dito nem sempre é uma simples inversão ou oposto do dito [...] ele é sempre diferente – o outro do dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia [...] ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de um significante: um significado" e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação de sentido irônico. (HUTCHEON, 2000, P. 30)

Adolfo Dido é caracterizado como um sujeito comum, a desfrutar a vida social anonimamente. Entretanto, a partir da sua inusitada morte passa a causar uma série de eventos absurdos. Seu falecimento coincide com a estranheza de uma chuva intermitente que promove uma calamidade pública em todo o país: "as costuras do céu tinham rebentado e o costureiro-anjo tava de férias – e nós aqui a agüentar as aquáticas conseqüências" (ONDJAKI, 2005, p. 23). A chuva intensa colabora para dificultar o deslocamento do corpo do morto, ao mesmo tempo em que é o cenário ideal para uma série de disparates e confusões que são lembradas pelo narrador-protagonista. A diegese em uma noite de bebedeira segue em um ritmo progressivo e incessante, próprio da oralidade, em irônica oposição ao descanso eterno do morto.

A celeuma da pós-morte da personagem, assim como as peripécias ocorridas em meio ao trânsito do defunto são narradas até o final do último capítulo, à página 188, e são o ponto nodal da narração. Fluída, a narrativa permite a evocação de lembranças e a articulação com outras histórias que a todo instante desviam a atenção, alertam, surpreendem e também divertem naturalmente o leitor, construindo uma incomum linearidade que sustenta o romance até o final, de acordo com o que propõe Pirandello (1960).

Então: tava lá no jornal, na sequência da notícia dos assuntos parlamentares dos dorminhocos da Assembleia, que tava outro assunto no bailar das discussões atuais: as pensões, os cumbus todos dos antigos combatentes, que era maka antiga, com direito a ministério e tudo, mas não só iso e principalmente as damas dos ex-combatentes, quem ganhase estatuto de viuvez. [...] Elas eram espertas então: viúva que comprovase mesmo pura, nos laços com o ex-combatente, ia receber a pensão do gajo, mais um dinheiro extra pela morte do falecido, mais uma viatura - brincas, ou quê?, num te dizia o dinheiro move o mundo nas vintiquatro horas dele se renovar? (ONDJAKI, 2004, p.70)

[...]afinal a dama tava convencida que o Adolfo então tinha as puras influências, só porque era primo de um gajo aí do éme[...] Sabe o quê meter requisição, geleira pro cúbico e binapros candengues, e assinar mesmo sem vergonha no dedo, *a mulher do primo do camarada fulano de tal, do éme?* (ONDJAKI, 2004, p 25)."

Neste trecho, o narrador ironiza, por meio do reforço da história e da ênfase hiperbólica no tom em que ela é narrada, o fato de que uma das viúvas estava convencida de que Adolfo era um sujeito influente (porque seria primo de alguém do MPLA) e que este fato poderia gerar benesses materiais para a família e prestígio perante a sociedade.

Mais adiante, as viúvas da personagem, com o intuito de receberem a pensão do Estado, forjam um documento que atestava ter sido o marido delas combatente do MPLA no Namibe: "dissemos que ele combateu no Namibe. Gargalhada que o Burkina desconsseguiu evitar no Namibe?!, porra, no Namibe nunca houve guerra!" de (ONDJAKI, 2004, p 91).

Se a vida de Adolfo não foi fácil, a morte de um sujeito azarento também não poderia ser: são duas viúvas assumindo-se como "esposas oficiais", ambas visando à pensão do morto, os parentes a "ralhá-lo na missa de corpo ausente" e toda uma burocracia que atravanca o seu descanso eterno. Tendo este enredo como fio condutor, Ondjaki opera um jogo de avesso e reverso. A farsa e a verossimilhança, bem como a ficção e a realidade são

elementos que se misturam numa retomada às origens da sátira e da paródia na Grécia antiga e depois transmitido, a partir de versões variadas, à Idade Média.

Contudo, Ondjaki articula de modo muito peculiar esse recurso, pois faz da história e do contexto social o outro lado da moeda. A guerra civil entre MPLA e UNITA, o *apartheid* na África do Sul, a conjuntura atual de Angola, as relações internacionais com o Brasil tornam-se elementos importantes nesse processo. Ora por meio da verossimilhança, ora pela farsa. Vale ressaltar que, ainda que o “mundo às avessas” originado no Ocidente seja uma espécie de constante literária e que tenha emprego quase universal na literatura, é notável a maneira pela qual este tópico adquire um valor idiossincrático nesta obra, sobretudo levando em conta o contexto pós-colonial em que está inserida. Assim, a prosa de Ondjaki, na medida em que persegue radicalmente certo experimentalismo com a linguagem, elabora novas traduções de tópicos da literatura ocidental e da literatura mais tradicional africana. Dessa maneira, irrompe no romance uma gama de histórias e fenômenos heterogêneos e disparatados que, mesclados, desestabilizam o leitor. O deslocamento do corpo, aos solavancos nas ruas esburacadas e alagadas de Luanda e o novo status de Adolfo Dido como “ex-combatente e de responsabilidade do Estado”, colaboram para construir a diegese dramática, irônica e zombeteira que acompanhará o morto que, por motivos excepcionais, não pode ser enterrado. Para espanto geral, o corpo não cheira mal, não incha, nem se decompõe, por isso fora conservado apenas com os “méis” especiais da Kota. Completa esse cenário caótico e bizarro, o cortejo esdrúxulo que o acompanha: o professor albino e namorado, o anão amigo das prostitutas Eva e Madalena e presidente do Sindicato Nacional das Prostitutas, um menino morador de rua com uma deficiência na perna, uma “Juíza Meretíssima” vestida de “luto oficial” e que é objeto de desejo do anão, uma “advogada-tipa” soberba e entendida de leis, um motorista abusado “nas damas”, duas viúvas-falsas e suas histórias mirabolantes, um Sub Gadinho ou SubGadinho atrapalhado e orgulhoso, cujo nome em sua forma diminutiva sugere subserviência, e, ainda, funcionários e jornalistas oficiais. Soma-se a esse grupo as confidências, memórias, estratégias, críticas, indagações e especulações, que o narrador-protagonista não esquece. “Meu, eu num esqueço nada, até agora pelo menos inda num esqueci nada, tou ta pôr as coisas como eu sei, no ritmo dessas nossas ngalas aqui da madrugada” (ONDJAKI, 2004, p. 171)

Neste cenário, o morto cansa de tantos deslocamentos no caos da cidade e decide ressuscitar:

filipado mesmo de arma na mão e tudo, só a se olhar assim no corpo dele besuntado daquele mel estranho [...] porque assim já autorizado a circular no mundo dos vivos, não tava precisar mais daquelas bezuntices dos méis [...] assim, parado na rua! Fardamento de morto dele bem bangão [...] ele tava a se reabituair de pensar, sentir outra vez as circulações sanguíneas [...] o sol a lhe perturbar as vistas habituadas na escuridão dos últimos dias e, num te conto, muadiê: a chuva tava só a parar e o sol voltou a brilhar assim tipo queimadura viva! (ONDJAKI, 2005, p. 173-174).

O narrador, em seu retorno ao mundo dos vivos, assume uma voz irônica, que se utilizada do humor para criticar os problemas sociais enfrentados por Angola e por outros países que com ela travam relações. Tem-se aqui uma espécie de onomástica risível, que perpassa todas as personagens e termina por desvelar aspectos relevantes da cultura angolana. Um exemplo interessante é o fato de todas as personagens principais terem apelidos, todas carregam em suas alcunhas um atributo pessoal ou um traço marcante de suas vidas.

Burkina Façam, o amigo de longa data de AdolfoDido, que “na escada do tempo, esqueceu de crescer” (ONDJAKI, 2004, p 15). Por ser anão, acabou largando os estudos quando criança por não suportar as piadas de seus colegas. Com esperteza e malandragem, tornou-se dono de uma frota de lotações, com direito à motorista e placa exclusiva em seu carro. Dentre todos os amigos de sua turma, foi o único que conseguiu ascender socialmente. Mora na Corimba, um bairro nobre de Luanda, faz sucesso com as mulheres: “Mas era potente nas damas, xaxeiro de competência reconhecida até na Ilha, único que num era kiungueiro, só o kijangodele, avilo!, tava a nos meter respeito quanto mais nas damas!” (ONDJAKI, 2004, p 16). Sobre o seu apelido: “esse nome a origem dele é a preguiça [...] preguicite aguda” (ONDJAKI, 2005, p. 16), é assim conhecido desde a infância. Apesar da origem do nome, o personagem sempre foi repleto de iniciativas e projetos, como esse que apresenta a Jaí:

Jaí, epá, eu tenho uma idéia, meu, mas preciso que m’ajudes [...] foi assim que começou a falinha bem mansa do anão BurkinaFaçam que o Jaí já sabia que vinham chumbos grossos dali, mas tinha que lhe ouvir. Meu, tu sabes aquelas miúdas, a Madalena e a Eva, boas miúdas, de vez em quando dou lá uma curva, epá, eu gosto de ver aquelas miúdas felizes então de vez em quando lhes enfio uma balda (ONDJAKI, 2005, p. 78-79).

Por conta disto, termina por fundar o Sindicato Nacional das Prostitutas para agradar suas amigas profissionais do sexo e também para obter vantagens no ramo da

cafetinagem. Além da vida de empresário e de frequentar assiduamente o prostíbulo das miúdas, o anão “tem um grupo musical, chama-se Burkina e *Sus muchachos*, é homenagem nos cambas dele cubanos” (ONDJAKI, 2005, p. 67).

De acordo com Henri Morier (1981), uma das modalidades da fala irônica é a reversão dos papéis sociais, caso em que o irônico assume a posição do ironizado, arguindo-o ou lhe atribuindo feitos antes praticados porque quem ironiza. É assim que Ondjaki constrói BurkinaFaçam. O autor rememora a trajetória errática e sofrível da personagem na escola, mas, no presente da diegese, enfatiza os seus feitos como empresário e amante.

A outra ponta do triângulo de personagens principais, Jaí, também tem uma característica física marcante: é albino. Por conta disto, chegou a ser ameaçado de morte, pois, na época, havia a crença de que albinos tinham um líquido na nuca que curava a AIDS: "Mambos da estupidez, meu: lembrás quando tavam a caçar albinos para curar sida? [...] Époça da caça total, albinos a gastar cumbú na tinta para cabelo e bigode, uns já não saíam de casa mas de três meses, outros bem agasalhados só, catinga aí no pleno meio dia, ai uê, a cor é um problema, avilo!" (ONDJAKI, 2004, pp 28-29).

Jaí era professor de português apaixonado pela sua profissão. Crítico do modelo de desenvolvimento econômico adotado por Angola nos últimos anos, chegou a se afastar do MPLA, quando percebeu pequenos indícios de corrupção no partido. Por ser albino, era estigado: “kilombo, toma graxa de sapato, uê” (ONDJAKI, 2004, p 14); por sua remuneração, também o era: “coitado, salário dele só dá mesmo para nós lhe estigarmos” (ONDJAKI, 2004, p 26).

Os apelidos são um recurso cômico poderoso na sociedade brasileira e na sociedade angolana. No caso do romance, os apelidos não se relacionam com as características físicas das personagens, assim como é corriqueiro:

Lá, muito antigamente, todos tinham nome: eu num sei quem pôs o *Façam* no Burkina, familiares talvez; o Adolfo foi num primo dele que lhe pusera, só para diversão dele, do primo, de ver a cara dos mais-velhos a chichilarpra dizer o nome do Adolfo assim rápido *AdolfoDido*; e o Jaí, fomos todos nós, os do futebol [...] na hora dos futebóis, frase preferida na boca dele *venho já aí!* (ONDJAKI, 2004, pp 27-28).

Ao recriar o recurso dos apelidos na obra, Ondjaki termina dando outra tônica ao romance, mais próxima de um “cômico absoluto”, conforme o nomeia Tetel, que resulta puramente da fantasia sem conseqüências, da caricatura dos enigmas, que se diverte livre dos compromissos morais de corrigir os vícios humanos. Espontâneo e ligado ao grotesco, esse riso psicológico ri do ser humano que está em todos nós; ri conosco e não somente de qualquer coisa exterior a nós.

Dona Divina, a primeira esposa de Adolfo, recebe este nome por justamente não ter nada de santa. Segundo o narrador, a personagem sofreu com as misérias da vida, mas não chegou a aprender nada com estas: “[...] já passou fome, já comeu comida de lata pra cão [...] limpava cu com plantas, mas porra, num aprendeu merda nenhuma – das simplicidades da vida” (ONDJAKI, 2004, p 25).

[...] ela já andava a gastar nas contas do que ainda nem tinha recebido, porque modista daqui e unhas d’acolá, cabeleireiro das lacas pulverizadas, celular novo e outros apetrechos sociais, aí lhe vemos, a madama fênix ressurgir-se das lamas e querer aparecer nas páginas frontais do niuspeiper *eu é que sou a primeira viúva do estado!*(ONDJAKI, 2004, pp 125- 126).

Logo após a separação do casal, sua situação financeira melhorou bastante, e de forma misteriosa. De tanto esbanjar dinheiro, acabou por empobrecer novamente. Contudo, a viúva nunca aceitou a pobreza e passou a viver de aparências. Deste modo, viu na morte de Adolfo e em seu possível parentesco com uma figura do MPLA a possibilidade de se tornar viúva do Estado. Para o morto-ressuscitado, as mulheres “eram espertas: viúva que comprovasse viuvez mesmo pura, nos laços com o ex-combatente, ia receber a pensão do gajo” (ONDJAKI, 2005, p. 76). Para tanto, DonaDivina se esforçava para representar de maneira chorosa e teatral seus sentimentos, “o meu marido, o meu marido” (ONDJAKI, 2005, p. 39)

Ainda para Morier (1981), o que ocorre com Dona Divina é a inversão, com certa hipocrisia, da situação moral: conhecida pela alcunha de Dona Divina, mas de divina não tinha nada. O mesmo acontece com a segunda viúva, Dona Kibebucha, que tem seu nome marcado por seu tipo físico, já que a palavra “bebucha” significa mulher gorda e desejada pelos homens: “[...] carnes aqui e ali bem postas nas contracurvas do corpo [...]” (ONDJAKI, 2004, p 100). Neste caso, a hipérbole serve, igualmente, aos processos irônicos, criando e ampliando uma diferença caricatural que beira o absurdo. O procedimento aqui se dá pela evidência de um traço físico por extração ou isolamento deste.

O *puto*PCG, "pisa com gêto", é outra personagem que leva este nome porque possui uma deficiência em uma das pernas, que o faz mancar ao caminhar. Depois de ter sido atropelado pelo motorista do Burkina, o garoto conquistou o coração do anão com sua esperteza e alegria. Por trás da marcação estereotípica do apelido, ele aparece no texto como alegoria das crianças em situação de vulnerabilidade social, que viviam em castelos de papelão, nas avenidas de Luanda, trabalhando como guardadores de carros ou pedindo esmolas: “[...] esses putos nem sempre são miúdos *de* rua [...] (mas) miúdos *na* rua, coisa bem diferente, que virou salodeles aqui na city, estarem mesmo a pedir, fim do dia fazem as contas e te põem *hoje facturei, avilo!*” (ONDJAKI, 2004, p 94).

Há também as prostitutas, amigas do Burkina, que tinham nomes significativos: Eva e Madalena, em menção às personagens da Bíblia que representam o pecado original e o prazer carnal: “[...]essa Eva, que até tinha trazido amigas que não eram da profissão mas que depois daquela reunião se calhar iam ver aquilo como um ramo vantajoso [...]” (ONDJAKI, 2004, p 105).

Apesar da ironia para com o trabalho de Eva e Madalena, ao sugerir que de tão prazeroso, outras mulheres também poderiam andentrar neste universo, Ondjaki não se furta de mostrar o empoderamento dessas mulheres em meio a uma sociedade machista e patriarcal:

[...] miúdas engraçadas, gente nova, só que foder não é mais assunto da intimidade, pensas o quê, foder é profissão muito antiga, toda gente fala, fala, mais é só um assunto nenhum, principalmente quem não fode pra sobreviver num devia falar das outras, profissão delas que custa é no corpo delas, ninguém mesmo calcula – porra, muadiê, te pergunto: você dava o cu pra alimentar teus candengues? Não davas, né, mas essas gajas dão, dão tudo, porque é modo de vida já, profissão delas [...] (ONDJAKI, 2004, p 41).

Há aqui uma inversão dos padrões de moralidade estabelecidos socialmente, por meio do grotesco. As personagens são caracterizadas pela rejeição, por serem criaturas da borda de uma sociedade que se esforça para escondê-las nas periferias. Ao mesmo tempo em que o narrador reproduz as ironias e chacotas do senso comum, sempre pautadas no conservadorismo e em uma moralidade judaico-cristã, em outro instante, há um mergulho

profundo na psique dessas personagens, desvelando outras facetas para além dos estereótipos, estigmas e reproduções sociais.

Mais um elemento que aproxima os procedimentos estéticos de Ondjaki ao grotesco é a construção de personagens e de um mundo diegético com fortes marcas no real extratextual, inclusive, no que tange à indignação frente a certo alheamento do mundo. Em determinada altura, o narrador pergunta a seu interlocutor sobre as suas inclinações ante à vida: "[...] Porra, meu, dás pena, quer dizer, estás neste mundo só pra o que der e vier, não queres meter o corpo e o coração nele?!" (ONDJAKI, 2004, p 60). Pela indignação do narrador, é possível perceber a tendência de uma intensa participação quanto às atitudes e aos pensamentos das personagens. Este recurso colabora ao tom farsesco e de fingimento imprimido na obra.

A farsa supõe uma encenação exagerada, contribuindo para que se perceba os calços que ajustam a mecânica e as formas do poder. Independentemente de suas simpatias, a farsa espera daquele a quem se dirige a compreensão da sua mensagem e da força do seu significado irônico. A farsa não imita o real, antes se apossa de suas representações para ampliá-las, levando suas personagens a desorientar o público e o fazendo oscilar entre o sentimento alegremente sádico da revanche e certa comoção interior. O exagero, se mal formulado na farsa, pode privar o espectador do prazer intelectual e despertar fortes sentimentos de pesar, opostos ao riso. (JÚNIOR, 2002, p.84)

Para operar a farsa, o narrador de "Quantas madrugadas tem a noite" fora construído com características bem específicas: aparece ao longo de toda história como sendo de terceira pessoa, mas, no fim, nos revela ser ele o AdolfoDido, a personagem principal, o que também o torna um narrador-personagem, ou seja, um narrador autodiegético.

Contudo, o narrador também elabora questionamentos para si e, em dado momento, se reconhece como fictício. "[...] se não comé que o gajo ia mesmo pôr nome de capítulo *missa de corpo ausente?*[...]" (ONDJAKI, 2004, p 161). Aqui o narrador menciona e interpela os procedimentos do autor. Esses chistes com o leitor acabam por caracterizar-se como mais um elemento desestabilizador do texto, que retira o leitor do prumo e o faz problematizar o jogo entre verossimilhança e ficção. Durante toda a obra, AdolfoDido reitera que é verdade tudo o que conta, mas, eventualmente, joga com o seu interlocutor, dando pistas de que pode tratar-se de uma história de bêbado: "[...] pensas que tou grosso já; mas não, tou em plena forma do levantamento de copo, neste caso garrafa [...]" (ONDJAKI, 2004, p 124).

Neste sentido, a noite e, especialmente a madrugada em que a dupla bebe e conversa, seria um entre-lugar de sonho e realidade. Ondjaki não oferece brechas onde seria possível visualizar o que é verdade e o que é invenção na diegese: “Amanhã, cuidado!, depois do sono, não vale a pena acordares maluco a pensar que aqui saiu só sonho, mas também num é pra ires aí no mundo desbocar a nossa conversa ...”(ONDJAKI, 2004, p 196). Aqui Adolfo Dido chama a atenção para as possíveis inverdades que tenham sido contadas nesse encontro.

Soma-se a isso a maneira como esse encontro diegético fora construído, uma vez que seus procedimentos muito se assemelham com situações cotidianas do real extratextual, em que as recordações vêm à tona de forma fragmentada, ao sabor da conversa. Em pouco tempo, é possível começar em um ponto, ir tecendo a narrativa a partir de afinidades eletivas e/ou aleatórias e terminar em outro lugar, distante do ponto de início da prosa. Do mesmo modo ocorre na obra, em que a trama se dá de forma fragmentada, isto é, o narrador vai-se lembrando dos acontecimentos, na medida em que estes são solicitados por sua memória.

O narrador, ao final de toda a história contada, pergunta ao seu interlocutor se ele (narrador) morrera, depois de ter finalizado a história. Imaginando que o interlocutor não houvesse compreendido sua angústia e indagação, o narrador explica: “[...] queria era tar morto, quer dizer, calma então!, morto só de afirmar isso nas palavras artísticas que te ponho. É que um mô camba um dia me falou: pra contar uma estória, um gajo deve morrer nela.” (ONDJAKI, 2004, p 196).

Ao terminar, Ondjaki nos apresenta seu narrador também ávido de uma resposta a esta instigante dúvida: “Quero só saber se posso ir no mô camba Vêncio lhe dizer que morri tudo, ou se ainda sobrei mais em mim, um poucochitoe as esquebras...”(ONDJAKI, 2004, p 196). Aqui, Adolfo Dido dialoga com João Vêncio, personagem de Luandino Vieira. É recorrente, portanto, a intertextualidade, isto é, um afã de dialogar com outras literaturas. As obras literárias são relacionais, autônomas e interagem no tempo e no espaço com a sociedade e com outras literaturas (Candido, 2006a).

No entanto, esse recurso complexifica ainda mais o tom farsesco da obra, uma vez que os diálogos construídos por Ondjaki no transcórre da narrativa exigem um leitor iniciado nas Literaturas Angolanas e, mesmo aqueles que consigam adentrar nessas intertextualidades, precisam ter sagacidade para perceber o jogo farsesco. Em outro trecho, o narrador levanta a hipótese de que os problemas enfrentados pela humanidade seriam reflexos de uma anomalia

na pata do cágado da obra de Pepetela, elaborando, assim, uma reverência ao escritor e uma forma de buscar na tradição uma resposta para as dificuldades contemporâneas.

O mundo, eu lhe olho, eu lhe sinto: está bem torto de se viver nele, mesmo me pergunto qual será a causa de ele estar assim – avariado... Num será que o cágado do kota Pepe apanhou bitacaia numa das quatro patas e está assim coxo no caminhar, vintinoverinta, pisa com jeito? (ONDJAKI, 2004, p 195).

Outro escritor angolano que é citado no romance de Ondjaki é Ruy Duarte de Carvalho, que além de aparecer na epígrafe de um dos capítulos do livro, é citado nesta passagem:

Qual mata é esta, nos desertos lindos do Namibe?, o outro mais-velho que fala nos livros dele, este com nome de ipslon – Ruy, todos kuales e leites de cabra das anotações dele, meu, muadiê tipo dos filmes[...] Meu, esse kota, no antigamente das minhas leituras, é que me mostrou – ir conhecer as pessoas, todos hábitos delas, tradições e casamentices, não basta só sentar e perguntar, você tem que entrar dentro das pessoas, táis a galar, e isso demora quanto tempo? (ONDJAKI, 2004, p 103).

O conhecedor da obra de Ruy Duarte de Carvalho logo associa a região do Namibe ao escritor, uma vez que o Namibe é o centro da obra "Vou lá visitar pastores". Notadamente, esta obra, de Ruy Duarte, deixa marcas na escrita de Ondjaki. Outro elemento intertextual interessante é o fato de Ondjaki referir-se à Ruy Duarte de Carvalho como aquele com “nome de ipslon”. Esse recurso tem a finalidade de distingui-lo de Manuel Rui, outro escritor angolano que influencia a produção de Ondjaki e é xará do primeiro, diferenciando-se daquele pelo "i" no nome. Mais uma lembrança afetiva que vem à tona no texto é a da escritora angolana Ana Paula Tavares, que tem relação muito próxima com Ondjaki, tendo escrito várias notas e comentários sobre seus livros e que, eventualmente, foram publicados nos livros do escritor:

[...] massambalada Kota Tavares [...]” (ONDJAKI, 2004, p 190). Aqui Ondjaki não somente dialoga e transforma em personagens ficcionais outros escritores, mas também músicos como os angolanos Man Ré e Dionísio Rocha. Este primeiro é

homenageado por Ondjaki ao ser citado em "Quantas madrugadas tem a noite" (2004): "[...] o Man Ré mesmo é que sabe: *a mulher tem muito gêto* [...]" (ONDJAKI, 2004, pp 26-27).

Este artista fez sucesso como cantor na década de 1970, mas morreu pobre e desconhecido, tocando sua viola nos mercados. Ao aparecer no romance como sendo um amigo da personagem Burkina, Dionísio Rocha é também ficcionalizado por Ondjaki: "[...] ele ia mesmo chamar camba dele – kota Dionísio Rocha – para lhes pôr uns conselhos na percussão e nos ritmos da viola [...]" (ONDJAKI, 2004, p 139). Além destes músicos angolanos, até mesmo o grupo musical brasileiro "Demônios da garoa" é lembrado através da semelhança do discurso do narrador com a música *Trem das onze*: "[...] como num vives em jassanã nem aqui tem nenhum comboio das onze horas, vou-te pôr uns passados [...]" (ONDJAKI, 2004, p 111).

Há também a assimilação pelo narrador, Adolfo Dido, de bordões de novelas brasileiras dos anos 1970 e 1980, especialmente "O bem amado" e "Roque Santeiro", ambas de Dias Gomes:

[...] seres das novelas todas, cravo na canela do antigamente e Roque Santeiro dos lobisomens cantantes [...]" (ONDJAKI, 2004, p 61)

apesarmente do dito e do redito" (ONDJAKI, 2004, p 38); "as iludências aparudem!" (IDEM, p 63); "retórica criativa ou derrapagens discursistas" (IDEM, p 111); "um tantamente enormístico" (IDEM, p 178)

É sempre assim, como dizia o kota Odorico, onde se dão acontecimentos revelosas, os jornalheiros aparecem abutemente, tendo as notícias factuais como não, inventando mesmo se for preciso. (IDEM, p 159)

As interferências, intertextualidades e sinergias diversas da obra apontam para um profundo esgarçamento das fronteiras entre literatura e vida. Nas inscrições de uma "experiência fictícia" é possível perceber no texto o jogo entre o imaginário e o real. A escrita na literatura aparece como um acontecimento, causa reações sobre o mundo, pelo cenário que constitui, naquilo que Wolfgang Iser (1996) denomina de "como se fosse" da realidade (ISER, 1996, p. 29). Neste sentido, o texto ficcional carrega elementos do que seria o real

extratextual, muito embora não o esgote e nem dê conta de sua plenitude. Assim sendo, o fictício seria um ato de fingir, e é “enquanto fingido, a preparação de um imaginário”.

A ironia farsesca, conforme Leão Júnior (2002), joga frequentemente com a relação de saber e desconhecimento. Esta espécie de cegueira insinua um sentimento de superioridade, que se desfaz em dubiedade à medida que a encenação não é levada a sério. O ato de fingir traz em seu bojo a dinâmica relação entre realidade e ficção, ao passo que o texto ficcional repete a realidade nas suas linhas, atribuindo nessa repetição uma realização do imaginário. Todavia, essa realidade é repetida num “como se fosse” e neste instante aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Nestas frestas o real é evocado. O ato de fingir como a “irrealização do real e a realização do imaginário” possibilita pensar nas transgressões dos limites, ou seja, provoca a condição para reformular o mundo, a compreensão desse mundo formulado e permite que tal acontecimento seja experimentado (ISER, 1996, p. 13-16). O ficcional encena a “plasticidade dos seres humanos”, como a “multiplicidade dos padrões culturais”, estando sensível ao caráter ilimitado e contínuo do ser humano (ISER, 1996, p. 357). Nas encenações presentes na escrita literária, configura-se a “incorporação de alteridade” no “espelho das possibilidades” (ISER, 1996, p. 363). O personagem dentro da escritura literária é quem “faz a ação narrativa”, define Paul Ricoeur (1991). Os efeitos de sua ação é que interessam, pois são eles os simulacros do real e da realidade. Assim, Ondjaki cria um fingimento a partir do jogo narracional: tece o romance entrelaçado a lembranças, como se fossem diálogos, todavia, o pseudo-interlocutor nunca interage, o que torna o texto um monólogo repleto de farsa e ironias.

5.4 Espaço e discurso como recurso ao grotesco

A obra literária de Ondjaki é um excelente laboratório para observações das mudanças, em que o narrador, personagem, tempo e espaço, estruturantes básicos da forma narrativa, sofrem abalos sérios. Em “O narrador”(1994), Walter Benjamin lembra que a narrativa é a forma originária da comunicação, que narrar significa conhecer essencialmente. Benjamin distingue o romance da narrativa, pois, nesta, o narrador retira da experiência aquilo que conta, sua própria subjetividade ou a alheia. O narrador incorpora elementos

narrados às experiências daqueles que o ouvem. O romancista, por outro lado, segrega-se, estando só diante do papel. A origem do romance é o indivíduo isolado.

Já em minha dissertação de mestrado, Santana (2010), havia um esforço em evidenciar a produção de sentido implicada em certa construção do olhar pela montagem cinematográfica, dentro da questão mais geral do "ponto de vista" que domina uma narração. Essa questão do "foco" do qual emana a "voz narrativa" envolve uma descrição de formas e procedimentos que, até certo patamar de observação, mobiliza noções comuns à literatura, ao teatro e ao cinema. Essa pesquisa mostrou que, em face de todos, trata-se de examinar a partir de que perspectiva uma história é contada, um drama é concebido, personagens são desenhadas em menor ou maior detalhe, permanecendo mais misteriosas ou mais transparentes para quem acompanha o relato. Em termos temáticos, em "Quantas madrugadas tem a noite"(2004) teremos Luanda como espaço e o discurso de seus personagens em diferentes temporalidades.

Em "Quantas madrugadas tem a noite" (2004) o tom cinematográfico muito lembra um filme neorrealista. Há poesia, mas há aridez.

[...]África do sul- lembras, porque aparteide, porque brancos e pretos e indianos e coloridos? Estupidez, meu, tu já galaste mesmo, te tocarem uma sirene nos ouvidos pra tu bazares na tua buala? O quê, eu, mentira? Num sabias? Janesburgo: fim de tarde, o puro cenário, vais pensar que é filme, não, era realidade dura mesmo, as sirenes a tocar e tu mesmo, bléque, só podias ir no maximbombo dos bléques; se eras apanhado, chicotada!, bofa, ou cadeia mesmo. Tiro também, de vez em quando – brancos maldispostos.⁴⁸ Duvidas? Violência, avilo, loucura das raças, uns mais que outros? Onde é que isso tá escrito na bíblia? Se li?, não, nunca li, mas porra, não pode ser: se tu tens mais cumbú que eu, tudo bem, tu me pagas as birras; se eu tenho mais estória que tu, eu te ponho as danças falantes, e vamos navegar aqui, nas borbulhas da cerveja. Mas, porra, cor virar documento? Essas makas, avilo essas makas que te falo, porra, coitado do Jaí, o gajo é professor, abdicou das corrupções, só vive disso e tinha mesmo que ir dar aulas. E agora a maka da sida, se diziam que os líquidos do nguimbo dos albinos é que tinham o puro milongo? O muadiê passou mal... Calma, já te conto onde é que entra o Burkina. É preciso inda molharmos mais uns coche o discurso. (ONDJAKI, 2004, p.28-29)

Com o arcabouço contextual adquirido no decorrer do texto, em meio as proximidades do mercado Roque Santeiro, podemos visualizar o cenário humano que compõe a cena: vendedoras de rua, jovens cantando rap, crenças tradicionais, candongueiros,

⁴⁸ Grifo meu

estudantes, delinquentes, malandros – todos em um mesmo espaço, ora apartados, ora acolhidos por uma cidade com mais de cinco milhões de pessoas. Avenidas marginais, mercados, aos musseques, ruas de poeira e lama, mar, escola, chuva, tudo envolto em um trânsito caótico, todos parecem ir ao mesmo lugar, vindos de lugar nenhum, os de fora. Soma-se a isso a trilha sonora: o kuduro que o puto PCG tanto gosta de ouvir.

Em Santana (2010), proponho que dentre os aspectos formais mais representativos da obra de Ondjaki, há um, ainda pouco estudado, que muito pode elucidar sobre os caminhos trilhados pela sociedade angolana na contemporaneidade (assim como sobre o Brasil também) e pelo seu sistema literário: refere-se à multiplicidade de soluções formais utilizadas pelo autor, que conglomera uma série de artifícios e convenções, isto é, recursos de composição, montagem e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear, destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com as palavras o que o cinema faz com as imagens.

e afastou essas idéias pra poder olhar mais bem a besta, enquanto podia, porque ele também sabia que a qualquer momento a vida dele podia terminar ali, dentes caninos enormes no pescoço albino dele, e nada de nada interrompia aquele momento de pause, como quando pões no vídeo pause-estilo e ficas a apreciar a imagem assim paradinha, os pormenores todos, o Cão ali só mexeu um bocadinho a ponta da orelha e o abanar muito curto da cauda enorme que ele tinha, a KotaDasAbelhas corrigiu posição de mãos, e na parede havia de tudo, estátuas, decorações de crucifixos de Cristo e outros menos santos, livros poucos, cristaleira de copos de cristal antigos e mais panos no chão, quase não se via chão, se via era mais mantas e tapetes assim asiáticos, e na cabeça do albino Jaí a única idéia que tava a aparecer lá no fundo e que queria entender mas não entendia, era a semelhança de tudo aquilo com um cenário, ele esmiudou os pensamentos pra entender e se lembrou que tudo aquilo lhe lembrava masé o inferno, estórias da infância contadas pelo kota Diarabí, cego só dum coro, e o Jaí entendeu qual era a idéia no fundo da cabeça dele, começou a tremer mais e mais, recuou outra vez na sala, e pensou que o cão, as orelhas enormes tipo chifre e aquela cor assim escura do negro das formigas que lhe mordiam nas nádegas da infância, aquele cão lhe lembrava mesmo é o diabo! (ONDJAKI, 2004, p.142 e 143)

Segundo Xavier (2003), o filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto.

Em todas essas formas de expressão, o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos fundamentais. A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada

num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV). Nesta senda, Xavier ventila que na descrição do mundo que a narração constrói, pode-se falar em tempo, tipos de ação e de agente (personagens), ou mesmo descrever certos procedimentos de quem narra, sem levar em conta se o que se usa são palavras ou imagens. (SANTANA, 2010, p.158)

Ondjaki constrói uma forma de narrar não linear, que, por vezes, confunde seu interlocutor. As informações vão aparecendo num emaranhado de assuntos e pessoas, mas vai-se tudo afunilando, mais para o fim, para a sua realidade subjetiva, emocional e extratextual.

Ando a pensar estes dias: tanta coisa anda a me acontecer na minha vida, mesmo incluindo esta minha conversa contigo aqui, que ficas só a me deitar olhares desses, tipo eu sou maluco de ficar a te contar bué de mambos, várias direcções da conversa, às vezes num capitas, né?, pensas que eu avario, mudo sulinorte nos poentes e nascentes, trocadilhos dos personagens, é isso? Calma só, muadiê, como eu digo: pra saber q' a maré tem quatro comportamentos, é preciso olhar o mar um dia inteiro, tais a capitar? O que eu te ponho aqui, dica ou recordação, vais precisar pra entender tudo. Portanto, desculpa só, eu sei: meus devaneios todos, minhas outras lembranças, mas tá tudo ligado, num dá pra fugir, os assuntos tão todos aqui [...] (ONDJAKI, 2004, p 116).

A maneira de narrar ondjakiana faz uso recorrente da fragmentação e da multiplicidade, entrecruzando várias narrativas menores, que se encaixam umas às outras, formando um universo coeso que dá sentido ao texto. Adolfo Dido, ao narrar a história de uma personagem, vê-se obrigado a apresentar outras histórias em desdobramento, para que a primeira seja compreendida. Todorov, por exemplo, define este tipo de recurso como “narrativa de encaixe”, mostrando como esse procedimento é comum em narrativas de oralidade: "A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (TODOROV, 1970, p 123)." Em "Quantas madrugadas tem a noite" (2004), esta forma, ao mesmo tempo em que cria certo retardamento do contar central, o enriquece.

Também para causar certa confusão no leitor, Ondjaki detém-se ao recurso da oralidade. Para tanto, Ondjaki emprega ao texto um vocabulário com expressões em *kimbundu* e uma sintaxe que dramatiza a fala cotidiana, no intuito de tornar a narrativa fluída,

o mais próximo possível da fala cotidiana. Pode-se demonstrar que Ondjaki *griotizaseu* modo de narrar como fazem os velhos contadores orais africanos, numa miscelânea com a fala moderna urbanizada. Trazendo ao texto a sintaxe e a regência comumente empregadas no calão luandense, Ondjaki imprime um tom coloquial à sua narrativa, quando esta encena os diálogos travados entre suas personagens: “[...] **num** sabes que **num** se *buzina na Juíza Meritíssima?*” (ONDJAKI, 2004, p 96, grifo meu). Neste caso, percebemos que, lexicalmente, o vocábulo “não” é substituído por sua forma coloquial “num”, e, sintaticamente, a preposição “para” é substituída por “na”. Dentro da coloquialidade das falas recriadas, percebemos nuances que ocorrem, por exemplo, na fala da mãe do PCG, que mostra uma variante lingüística mais popular: “mas se ali que vão **terrare** estão **caire**, magina inda aqui onde estão **subire**... Deixa só, melhor é mesmo **ansim** [...]” (ONDJAKI, 2004, p 99, grifo meu). Aqui, além de uma variação coloquial típica da pronúncia lusitana, há também as variações que subvertem fortemente a norma culta.

Há também a recriação de estigas, que são jogos de palavras infantis que têm como fim gozar com outro, também muito comum na cultura brasileira⁴⁹. Adolfo Dido busca estigas, principalmente do tempo de sua infância, chegando a reinventar, na escrita do romance, algumas como estas: “*foste roubar pecado na igreja com carro de mão!*”, “*no tô cubico compraram um rafeiro em segunda mão que já num ladra!*” (ONDJAKI, 2004, p 112).

Os provérbios também têm sua importância dentro do romance, ora aparecendo de forma tradicional na língua nativa: “Uatono, mona: ku Alunga, ku eniê kumona. Anga: Uatono, dia: kubadikinya kîma ki nangiê.” (ONDJAKI, 2004, p 113); ora por meio da paradódia de provérbios existentes de forma a adaptar à realidade do narrador: “a pressa também é inimiga da cerveja.” (ONDJAKI, 2004, p 83).

Em “Quantas madrugadas tem a noite” (2004), Ondjaki recria a escrita com elementos de narrativas orais tradicionais, populares e urbano-periféricas. Desde o léxico até a sintaxe, são perceptíveis traços da oratura popular que são dramatizados pela escrita em um processo contínuo de resignificação. Em dado momento na obra, o narrador chega a divagar sobre a forma coloquial escolhida para se escrever a estória: “[...] eu num ligo nada nessas coisas de português correcto e sabes porquê?, te ponho, muadiê: porque se o mundo ta torto como tá, deixa lá o português ser uns cochemassacrado também.” (ONDJAKI, 2004, p 114).

⁴⁹ Típicos do nordeste brasileiro, são os jogos de frases rimadas, que visam desqualificar o colega e que se tornaram respostas prontas para ofensas e chacotas, a saber: “Foi levantar, perdeu o lugar”; “Cala a boca já morreu, quem manda na minha boca sou eu”.

Em Ondjaki é possível perceber a coexistência de inúmeras vozes, narrativas, formas de narração e temas que, no decorrer da enunciação, configuram uma “heterogeneidade discursiva”, expressão criada por Bakhtin (2006) em seus trabalhos sobre literatura, como destaque, nos romances de Dostoiévski em que várias “vozes” se exprimem sem que nenhuma seja dominante.

É essa pluralidade de vozes que convida o leitor a uma reflexão pautada em duas teorias fundamentais da obra de Bakhtin: polifonia e dialogismo. Na literatura, polifonia é a multiplicidade de vozes em um texto, mediadas pelos pontos de vista e modos de presença no mundo discursivo. Muitas das personagens centrais da obra possuem interdependência e espaço para a realização de seus discursos que, embora conflitantes, não anulam ou negam o discurso do outro. São discursos polivalentes, que convergem para um fim. Os discursos são intercalados, fundem-se, sucedem-se, não existe independentemente daqueles aos quais são endereçados, o que corresponde às teorias de Bakhtin quanto à polifônica e dialogismo.

Sendo assim, pode-se adiantar que muitos narradores-protagonistas das obras de Ondjaki submetidos às circunstâncias históricas do pós-colonialismo e do que Jameson chamaria de capitalismo tardio, teriam suas trajetórias comparadas, em sua substância concretamente humana recriada pela literatura, com a de muitos jovens mestiços, nascidos na camada média da sociedade luandense. Convém lembrar aqui que um personagem não é um indivíduo, mas uma criação, um simulacro, uma construção moldada pela sensibilidade do artista que pode reunir, em sua figura, uma síntese daquilo que Jameson (1981) denota de socialmente simbólico, portanto, algo em que os que tomam contato com o texto, na condição de membros dessa mesma sociedade (o não), talvez venham a encontrar ali representados.

É possível depreender que as vozes dos personagens possuem independência e espaço para realização de seus discursos, embora entre eles haja conflitos. Os constantes embates entre visões de mundo, gerações e culturas se estruturam em função de um objetivo (cartografar a cidade de Luanda no pós-independência), assim como têm um norte (resgatar alegoricamente as memórias e o imaginário da cidade). Desta maneira, a conjunção destes elementos culmina por estabelecer um diálogo que procura dar conta da vida social na cidade de Luanda no contexto de transição política, bem como lançar luz sobre o papel de cada tipo social na conformação da história e do imaginário social de Angola. As várias vozes convergem para um único fim, textualizar, dar relevo à Luanda em meio a complexidade da realidade social de uma nova ordem mundial que se aproxima.

Aponta-se aqui o primeiro conceito sobre dialogismo, expresso por Bakhtin, de que o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, princípio constitutivo do enunciado. Conforme o pensador russo, todo enunciado é uma réplica a outro enunciado e, em cada enunciado, ouve-se pelo menos duas vozes. Toda palavra está relacionada à outra, à de outro locutor, existindo assim uma interação entre um discurso atual e outros formulados anteriormente.

Interessante notar como, no decorrer de suas outras obras, a verve crítica só se acentua, e chega ao desencanto, em muitas narrativas que se dedicam a representar os tempos de guerra pós-ocupação. O projeto de nação se esvazia consideravelmente; a guerra e o sofrimento constantes colocam em xeque as ideologias que sustentavam a ideia do país independente, expõem as feridas deste projeto, ao mesmo tempo em que começam a problematizar os referenciais eurocêntricos a partir dos quais a própria noção de país foi forjada, no passado, pelo colonialismo europeu.

5.5 Luanda: cidade onde tudo é possível

Em "Quantas madrugadas tem a noite" (2004), Luanda não só é o cenário do universo diegético, como também surge como metonímia de Angola, não só por ser esta a capital do país, mas por ser refúgio dos que vieram do interior, onde as lutas anti-coloniais e a guerra civil foram travadas.

A cidade, indubitavelmente, catalisa uma série de fenômenos e sensorialidades. Uma gama de críticos e pensadores sociais problematizaram o lugar da cidade na vida social moderna e nos textos literários. Lynch, por exemplo, sustenta que a leitura da paisagem urbana é construída a partir da percepção de seus habitantes, ou seja, as interpretações das imagens geográficas são o resultado de um processo pessoal entre o interpretador (habitante) e o interpretado (cidade). Angel Rama, em seu livro *A Cidade das Letras*, meditou sobre a história latino-americana a partir do período colonial, procurando desvendar seus significados simbólicos em meio às especificidades literárias, estéticas e culturais. Rama construiu uma visão totalizante da cidade como resultado de uma multiplicidade de signos e identidades culturais. Para Renato Cordeiro Gomes, em seu ensaio "Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura", para além dos aspectos físico-geográficos, os dados

culturais, os costumes, os tipos humanos, juntamente com a cartografia simbólica – em que se cruzam o imaginário e o real – também devem ser levados em consideração ao lermos as cidades narradas nos livros literários. Carregada de significados, essa cidade começa então a não ser vista apenas como mera localização geográfica, mas como a grande personagem de muitas narrativas. “Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade.” (GOMES, 1997, p 180).

Luanda, assim como qualquer cidade que tenha passado por processos de colonização predatórios, é uma cidade de profundos contrastes: margeada pelo oceano Atlântico, possui praias vistosas e um arquitetura que mescla as reminiscências do período colonial, os avanços do capitalismo, em todas as suas facetas e as marcas do socialismo. Já na saída do aeroporto, no bairro do Cassenda, é possível visualizar características arquitetônicas que marcam a gestão socialista pela qual o país passou entre os anos 1970 e 1980. Prédios de formas retas, de cor ocre, sem muito apreço estético em suas edificações recortam Luanda. Entre a cidade baixa e a cidade alta, é vê-se as construções coloniais portuguesas e, na periferia da cidade, os bairros planejados, Talatona, Vila Alice e Benfica, repletos de condomínios fechados onde ricos e estrangeiros procuram refúgio. Essa paisagem é também personagem de "Quantas madrugadas tem a noite": “[...] tenho paixão por esta cor amarela, especialmente essa assim amarela bem torrada [...]” (ONDJAKI, 2004, p 57). Esse amarelo é, indubitavelmente a cor marcante de Luanda. A cor do cacimbo que se espalha por toda a cidade.

Em seu romance, Ondjaki elege as ruas e os bairros periféricos luandenses como cenários, assim como seus tipos, personagens marginalizadas, discriminadas pela sociedade em geral. Vê-se musseques, ruas enlameadas, castelos (barracas de papelão onde vivem as crianças em situação de vulnerabilidade social), os prédios invadidos pela população mais pobre, os mercados públicos, que nada mais são do que a ocupação da rua por cidadãos que tentam vender produtos no comércio informal.

Interessante notar que Ondjaki constrói uma cartografia da cidade, e de maneira cinematográfica roteiriza e registra imagetivamente a diegese em Luanda:

Maianga pra baixo, pra Baixa, inda se circulava, mesmo assim, andar bem só de jipe, e alto, que aquilo tava então a ficar perigoso, buracos que não se viam, mesmo

a António Barroso já tinha engolido duas viaturas, desaparecidas assim só, conforme os testemunhos dos populares nas janelas da assistência, prédios dali [...] (ONDJAKI, 2004, p 130).

Durante a minha estadia em Luanda, mapeei os pontos referenciados por Ondjaki na obra e busquei cada um deles. Além de Maianga e da cidade Baixa, fui ao Makulusu, Alvalade, Cassenda, Praia do Bispo, o largo Primeiro de Maio (que estava em obras em 2012), o hospital Maria Pia (que após a independência passou a ser chamado Josina Machel), o bairro do Corimba, a ilha de Luanda, o Samba, assim como o mercado popular São Paulo (que não aparece na obra, mas hoje é o mercado mais importante da cidade) e aos musseques na periferia da cidade: Viana, Rangel e Sambizanga. Também pude conhecer a parte nova da cidade, mais afastada e onde vivem os trabalhadores estrangeiros que colaboram em obras da construção civil.

Percorrer as ruas de Luanda em meio às linhas do romance é experimentar sensações contraditórias, oriundas das descontinuidades e desigualdades fomentadas durante o período colonial, desde a sua constituição até o seu posterior desenvolvimento. Assim, ao lado da história dos primeiros colonizadores, as ruas da capital de Angola também exibem as marcas de sua modernização tardia e a condição de capital de um país periférico na ordem mundial, expressas no descuido, na sujeira, na desigualdade social gritante e no caos urbano (MACEDO, 2008, p. 215).

O caos e a desordem na história são matizados por chuvas torrenciais, que são o catalisador dos problemas sociais que a metrópole enfrenta. Segundo o narrador, essas chuvas não cessam há algum tempo. Contudo, no final da obra tudo se transforma.

Falta d'água nos canos, falta de distribuição do pítter, falta das higiene que tava a rebentar febres-amarelas e tifóides e de todas as cores e feitos nos bairros, os hospitais estavam cheios de pessoas vivas e mortas que tavam a dizer na rádio pra irem só nos postos de saúdes locais, num valia pena irem no hospital que já tava sem condições [...] a chuva, muadiê, já te disse, num tava dar tréguas. (ONDJAKI, 2004, p 128).

A chuva avassaladora e incessante chegou a se estender para fora da capital, abarcando outras províncias, onde o caos e a calamidade também se instauravam: “dois bairros do Lobito, um do Huambo e um do Moxico já tinham desaparecido” (ONDJAKI, 2004, p 129).

A chuva é a alegoria dos problemas que caem sobre a cidade como tempestade. A partir daí, elabora-se uma gama de críticas sociais: “[...] *é preciso vir a chuva pra verem que esta merda está na calamidade total?*” (ONDJAKI, 2004, p 71). O excerto sinaliza que Luanda já vivia numa situação calamitosa, mas que só com o advento das chuvas as autoridades começam a se mobilizar.

A água, de simbologia ambígua, alegoriza morte e vida, destruição e reconstrução. A tempestade inunda, traz lama, destrói. Contudo, também podem dar sentido a uma existência em meio aos problemas da estiagem. No romance, o dilúvio anuncia o encerramento de um ciclo. “*Múkua-kâfua ûfua, o kâfua ni kabue*” (ONDJAKI, 2004, p 165), provérbio kibundu que aparece como epígrafe de um capítulo e diz que “tem que morrer o defeituoso, para que o defeito acabe.” As águas afogam a cidade, matando o que vai mal, mas, ao mesmo tempo, lava e purifica a cidade, irrigando a terra para que possam germinar novas sementes.

[...] muitas águas, a cidade ia-se afundar ou o quê? Razão, sabes qual é?, tavam a falar a morte do mano mais velho, Kota Savimbi, que afinal tinha amarrado a chuva pra se movimentar lá nos campos da guerra, quer dizer, gajo poderoso então, amarrar assim as águas e já não chovia pra ele poder rastejar nos secos lugares. (ONDJAKI, 2004, p.35)

Aqui o leitor se depara com uma construção intertextual em torno da morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA, partido de oposição ao MPLA. Para além das fronteiras nacionais, Ondjaki inscreve, no espaço morto da guerra, o imperativo da sobrevivência e da invenção de novas razões para narrar e existir.

Deste modo, o cessar da chuva fora muito comemorado por todos da cidade diegética, ao ponto ser alçado à feriado nacional: “Ali, na esquadra, todos tinham ouvido tiros lá fora e gritarias tipo Carnaval da Vitória.” (ONDJAKI, 2004, p 176). “Carnaval da Vitória” é uma alusão a ou um importante momento da história angolana, quando os sul-africanos foram definitivamente expulsos do país durante a guerra civil: “[...] aquele era o Carnaval da Vitória porque a 27 de março se comemorava o dia em que as forças armadas tinham expulsado o último sul-africano de solo angolano [...]” (ONDJAKI, 2004, p 63).

Não só fenômenos e descrições da sociedade e da geografia contribuem à construção da cartografia urbana de “Quantas madrugadas tem a noite”. A comida e a música também surgem como elementos constitutivos dessa urbe e têm potencial cartográfico

importante. Odores, paladares e sonoridades são partes fundamentais da vida em Luanda. “[...] aperitivos todos, chamuça de mel, rissol de camarão com mel, salada com mel, kitaba com mel [...] aquela alegria só de estarem muitos angolanos que já ninguém consegue falar baixo [...]” (ONDJAKI, 2004, p 145). Assim que desembarquei na cidade, fui prontamente convidada para uma “funjada”, que é uma pasta de mandioca especialíssima na cultura angolana. O meu prato fora cuidadosamente servido com funji e kizaca, um preparado com folhas de mandioca. Depois dessa experiência, ainda provei kitaba (pasta de amendoim), feijão preparado no óleo de palma e mufete (um combinado com peixe assado, banana cozida e verduras). A culinária é um elo importante para os angolanos e experimentá-la em meio a tanta hospitalidade foi muito intensa.

Soma-se à comida, a música, como importante elemento agregador e de identificação na cultura angolana. O kuduro, gênero popular surgido nos anos 1990, é a trilha sonora do romance de Ondjaki, e também da vida em Luanda. Em cada candogueiro (principal meio de transporte da cidade, realizado por vans) que peguei para circular pela cidade tive a oportunidade de escutar um *kudurista* diferente. Os discos são vendidos no comércio informal e os artistas do gênero têm um importante lugar nos principais programas de televisão de Angola.

Mas depois, considera só: eles também a nos verem dançar e vestir e pôr cu duro, num vão falar dança dos bêbados?, a dar bungula puramente e pôr açúcar e as kabetulas todas, num vão dizer estamos a ficar parecidos com os macacos?, xinguilamentos musicais? Olhos deles, muadiê, tou ta pôr, e os nossos olhos todos de cada um: culturas!, num enorme plural e final de contas. (ONDJAKI, 2004, p 116).

Apesar da forte aceitação que o kuduro tem como gênero musical em todas as camadas sociais angolanas, Ondjaki utiliza a difusão do kuduro por outros países para problematizar questões como etnocentrismo, preconceito e racismo. Em “Quantas madrugadas tem a noite”, a música desempenha importante papel, pois não só caracteriza hábitos e ritmos locais, mas também dá leveza à narração, visto que “a música, todo mundo sabe, aquece as veias da alegria e te faz rir à toa” (ONDJAKI, 2004, p 139).

Neste contexto, faz-se importante entender o papel da cidade de Luanda como catalisador dessas dinâmicas:

O ambiente urbano se constitui como um aglomerado de signos em que texturas, sons, tamanhos, cores e cheiros atuam, paradoxalmente juntos e dispersos,

transformando-se em suporte de representações, de imagens, significações e desejos. Assim, a “fala” de cada cidade articula-se a partir de uma semio- Para Luandino Vieira, que me deu a beber, em suas estórias, o doce veneno de Luanda. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. [...] De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas. – Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge. (Italo Calvino – *As cidades invisíveis*)se singular, de tal forma que os produtos ali produzidos (de sua arquitetura à literatura) podem ser lidos também como os seus desejos e medos. (MACEDO, 2001, p.240)

Para Octavio Ianni (1996), essa é uma realidade problemática, atravessada por movimentos de integração e fragmentação que, por sua vez, geram tensões e contradições. Esta conjuntura repercute no que Ianni sinaliza como “momento excepcional da realidade social” (IANNI, 1996, p.67). É neste instante que a cidade global ganha relevo. O autor destaca que a cidade global é um campo de conflito, como uma formação sociocultural em que grande parte da vida social aparece de forma particularmente desenvolvida, acentuada e exacerbada. Para o autor, na cidade encontram-se as manifestações mais avançadas e extremadas das possibilidades sociais, políticas e culturais do indivíduo e da sociedade.

Andreas Huyssen (2002) ratifica a importância do papel das cidades para os estudos sobre cultura e subjetividades, visto que as cidades são os principais lugares de interação entre forças locais e culturais hoje. Para o autor, um estudo da forma urbana e dos imaginários urbanos transnacionais pode fomentar um arcabouço para um estudo de homologias interessante e para a análise de culturas globalizadoras e globalizadas⁵⁰.

O romance problematiza a intensidade da relação entre história, memória e cultura, evidenciando que existe a consciência de que tudo se encontra em mudança, que o que vai não volta mais, mas também há a sempre presente alegria e a certeza de que cada final corresponde a um novo começo. O pós-colonial, sendo assim, conforma-se como a desconstrução da polaridade que se compõe historicamente no âmbito da relação colonial, mas que se eterniza mesmo depois de terminado o colonialismo, como forma de orientar a produção do conhecimento e a intervenção política.

⁵⁰ Todavia, Huyssen alerta que pensar os processos de globalização nas culturas do mundo, pressupõe que não se associe a cultura global a uma ideologia cultural da teoria neoliberal de globalização.

5.6 Alterbiografias e os diálogos extratextuais possíveis

Em "Quantas madrugadas tem a noite" Ondjaki cita passagens da sua trajetória pessoal, falando de seus amigos, parentes e viagens, ficcionalizando a sua biografia por meio de seu narrador. Conta sobre o tempo em que viveu em Portugal, onde esteve a estudar e tece considerações sobre as pessoas que lá conheceu, sobre suas culturas, diferentes da dele, e sobre seus preconceitos: "Ouve, uí, eu bazei da tugapor causa disso então, os olhos dos outros tavam a me querer ensinar outra coisa que não era eu [...]" (ONDJAKI, 2004, p 115). Durante o tempo em que morou fora, diz ter sentido muitas saudades de sua terra, e, principalmente, das belas mulheres de Angola. O narrador, que é um duplo do autor, confessa que, para ele, as mulheres portuguesas não eram nada atraentes: "[...] o rabo das tugas... Meu, tábua d'engomar, a xoeticetoda? Rabo foi aonde então, Nzambilhes castigou assim porquê?" (ONDJAKI, 2004, p 115).

Através desse narrador, Ondjaki também comenta sobre sua primeira viagem ao Brasil. Primeiro esteve na Bahia. Lá, ele fez críticas ao desconhecimento dos brasileiros com relação à localização de Angola: "[...] mas lhe pergunta inda onde é Luanda, onde fica Angola? Vai pensar tás a falar é dança" (ONDJAKI, 2004, p 117).

Palavra bebe-se, meu, pura verdade. Eu, minhas viagens antigas, meus conhecimentos: uma vez, antiga missão, outras coisas da vida – o partido, as deslocações, a pátria e os camaradas... Fomos no Brasil, afamada terra das miúdas; nossos primos, mas não querem dizer isso, porra, afinal a carapinha mete assim vergonha? Mesmo o puro mbumbu aí da Bahia, você pensa quê?, está só a falar raíziz, nossas raíziz
mas lhe pergunta inda onde é Luanda, onde fica Angola? Vai pensar tas a falar é dança
sim, sim, dança afro
porra, muadiê, aqui tem dança afro? Isso é quiê então, dança afro?! Eu filipei, isso já depois das birras, bramas!, geladinhas, filipei mesmo
afro, a puta que vos pariu... tão só aí a falar à toa...
me disseram pra não falar assim no país do outro, que eu tava grosso. Grosso, avilo?, grossura é desconhecer que a nossa quindumba veio do outro lado do mar, isso é que grossura, eu lhes disse mesmo, e é grossura das vistas, da mente, obscuridade maior. (ONDJAKI, 2004, p 117).

Na primeira parte do excerto, nota-se a construção de uma imaginário social, quando o narrador diz *Fomos no Brasil, afamada terra das miúdas; nossos primos, mas [...]*.

A conjunção adversativa sinaliza uma crítica ferrenha ao desconhecimento do povo brasileiro sobre África, bem como um descontentamento com o distanciamento dos países.

Todos dias encontros, um dia de palestra, porque literatura negra! Ai?! Literatura mais negra? E branca também? Já'gora, mulata? Como é que vai ficar mas essa literatura mulata? E aí não tava grosso, falei puramente bem, as à-vontades todos, arregacei môs discursos improvisados, deambulei: África do Sul, aparteides, separatismos; e virmos mais agora na literatura tam bém a querer fronteirizar?! Nada, avilo, recusei-me o camarada: diga-me lá a cor da literatura desse livro que tem aí entalado no suvaco.... fashovor: é literatura mestiça? Os brasucas me despediram em palmas, que seim senhor, a literatura não era mais pra ser do terreno do aparteide, porra, meu, porque literatura negra?, e branca ainda?! Mas isto pra te dizer: fomos, lá mais pro fundo dos quintais – porra, muadiê, Angola é grande?, porque deste duas voltas no bacio berraste Angola é grande? Brasil então é enorme, tá nos a deixar no chinelo, aquilo é mais que assustador na distância, o pesadelo todo. (ONDJAKI, 2004, p 117).

Já nesta segunda parte, em meio a este processo dialógico, é possível perceber o posicionamento do autor no debate. O narrador, Adolfo Dido, diz que fica enraivecido com a tentativa dos brasileiros, seus primos das terras de tantas miúdas bonitas, rotulararem a literatura produzida em África. Neste instante, esquecemos-nos de Adolfo Dido e suas peripécias fúnebres, e ouvimos a voz Ondjaki. Se a literatura africana é negra, onde está a branca, a mulata? Se é pra ser assim, literatura de cor negra e de cor branca, vamos fronteirizar como na África do Sul?

Deste modo, faz-se fundamental ressaltar que o pensamento bakhtiniano elaborou uma idéia do discurso e da narrativa pautada na pluralidade das vozes, de vozes autônomas denominadas de *heteroglossia*. Como consequência da idéia de *heteroglossia* tem-se também a noção de dialogismo. Para Bahktin, toda palavra é híbrida por natureza e toda palavra viva é dupla, dialógica, isto quer dizer que a linguagem é essencialmente social, só existe em ação (quando há um processo de interlocução). Levando-se em conta a condição pós-colonial na qual Angola está inserida, é possível enunciar que o lugar da fala se dá pela dialógica entre o local e o global, entre o particular e o universal, entre o provinciano e o cosmopolita, sobretudo hoje, em meio ao processo acelerado de mundialização cultural e globalização econômica. Sobre essa crítica, Ondjaki reflete em entrevista:

A diversidade sempre existiu em Angola. E é esta diversidade, por isso é que pra mim não faz sentido que venha um angolano qualquer, ou um português ou um brasileiro, dizer, "não, o angolano é aquilo. Não, a literatura angolana é aquilo", porque ninguém fazia isso no Brasil. Ninguém chega perto do Luiz Assis Brasil e diz, "não, você é do sul, você escreve lá umas coisas lá de Porto Alegre, de não sei o que. Desculpe, isto não é literatura brasileira". Ninguém pode chegar ao nordeste e dizer ao outro, "é, não pode, desculpe lá...". Quer dizer, não interessa isso. Mesmo que o autor seja super local, super Amazônia, super nordeste, super Rio Grande do Sul, ele é brasileiro. Ele está a referir, um, nem todos teremos a capacidade, enfim, de fazer um carnaval literário bem feito, para dizer, "não, aquela obra é a súpula da cultura angolana, da cultura brasileira. (ONDJAKI, junho de 2008, entrevista inédita concedida a Paula Santana, Rio de Janeiro, Brasil)

Na última parte, o narrador concilia, em meio a seus dilemas, receios e afirmações de sujeito cosmopolita periférico, e traz à cena uma memória afetiva-literária, o escritor brasileiro Manoel de Barros:

Mas fomos, lá looonge, e um kota nos recebeu aí no sítio dele, que lá então sítio é a pura fazenda, já com lavra, imensidão, boi, às vezes até pista d'aviação. Tas a rir?, pura verdade mesmo, o kota, muito porreiro, comida tava-se bem, pura branquinha, toda cachaça, os mimos! Afinal, à noite, o kota começa a metralhar perguntas, de hábitos e estórias, se em Angola tinha lobisomem? Oh!, só nós, tá a ver, né?, queríamos já rir, mais o copo em cima então, toda boa disposição – mas o kota só queria isso mesmo, lhe contássemos cada um uma estória, de preferência cada um contava estória da província dele, ou mesmo falar da comida, porque funji, porque mandioca, porque peixe do rio, e kota, avilo, num te conto, papéis dele, lápis de molhar na boca e sem vergonhas, começa a rabiscar ali os puros poemas, oh!, nossas estórias ali logo bem reinventadas nos dons da poesia, o kota era craque então! E ainda sem mais vergonhas nos deu ali as composições dele, nos perguntava assim tá de acordo com vossas estórias?, vossas crenças?

Nós íamos mais dizer o quê?, hoje vou te dizer: alinda poesia!, muadiê, eu num sou escrevedor de poemas, vivo isso, sou pura poesia sonora, mas aquilo!, aquilo era poesia a sério, sabes o quê, aproveitar a lágrima da tibarria pra não dizer que aquela lágrima afinal era o puro poema? Isso me aconteceu, avilo. Aquela poesia tava então a me aguar, palavras no chão, como ele dizia, o kota era dado a uns bichismos, é isso mesmo, não tem outro termo, aí entendi: combustível do lápis dele era baba da lesma. Tas a rir?, é porque não tavas lá: poesia dos pirilampos, das moscas, até as palavras merda e foder ele inclui lá, meu, não há porque maneirismos, isso-não-se-diz e aquilo-não-se-escreve, o que vier veio, mesmo como um gajo se vem, assim ele se vinha: poesia dele, sangue dele: o kota tinha o nome puramente posto, como ó no Manoel só pra chatear, um camba meu lhe alcunhou

Kota, se você fores a Angola, ficas já Manel do barro! Vá, assim foi, Brasil, e as palavras dele – isso sim me impressionou, palavras que ele ouvia de nós, deixava na boca dos tabacos e não pedia licença pra nos cuspir as nossas próprias palavras. Poesia, muadiê?, poesia é a beleza de te cuspirem em cima e inda te porem os lábios a rir. Agentas? (ONDJAKI, 2004, p.117-119)

Um dado interessante desse excerto, refere-se ao instante em que o narrador conta que, durante a conversa com o poeta brasileiro Manoel de Barros sobre poesia, este pediu para que ele contasse algumas histórias de Angola. Após ouvi-las, o poeta brasileiro transformou-

as rapidamente em poesia: “[...] nossas estórias ali logo bem reinventadas nos dons da poesia, o kota era craque então!” (ONDJAKI, 2004, p 119). Contudo, não se sabe se esse encontro aconteceu de fato. Neste sentido, apesar de trazer ao texto elemento biográficos, ainda assim a ambiência farsesca se mantém. Os aspectos da vida são recriados literariamente em um *continuum*, uma vez que na escritura a percepção biográfica, as experiências e as trajetórias entram como temas transversais sem os quais as narrativas perdem em contexto e entendimento. Desta maneira, pensar os elementos biográficos das narrativas literárias, não significa mergulhar no efeito ilusório de que quem escreve aparece no texto tal e qual o são na vida. Neste sentido, é fundamental articular alguns recursos para descortinar essas falsas percepções.

O papel da escrita é constituir um “‘corpo’ (quicquid lectione collectum est, stills redigat in corpus).[...] como o próprio ‘corpo’ daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fêz sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (in vires, in sanguinem). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional” (FOUCAULT, 1992, p. 143).

Em "A escrita de si", Foucault sustenta a tese de que a origem dos escritos autobiográficos remonta à Antiguidade Clássica como exercício de subjetividade, de modo que, ao escrever sobre si, para si e para o outro, o indivíduo entra no processo de formação do eu, do autoconhecimento, agindo não apenas sobre suas ações, mas principalmente sobre o seu pensamento. Desse modo, toda atividade ascética envolvia a escrita, i.e., “Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função etopoiética: é um operador da transformação da verdade em ethos.” (FOUCAULT, 1992, p. 134).

Partindo do breve compilado de Foucault sobre a escrita biográfica, é possível tecer uma crítica a esta perspectiva, em Ondjaki, no instante em que o escritor inscreve-se no texto literário, mesmo que para narrar a sua própria existência, elabora-se uma imagem diferente, uma narrativa outra.

Deste modo, tomo de empréstimo o termo "alterbiografia" de Ana Maria Bulhões de Carvalho, (2011) por ele oferecer a ideia da outridade, da escrita de si como a leitura do outro, da coletividade; como um jogo de espelhos, em que os eus refletidos e refratados são infinitos. Pensar sob a perspectiva das “alterbiografias” ou dos narradores múltiplos parece ser um caminho lúcido neste caso. As alterbiografias levam em consideração a possibilidade da escrita da vida de outrem, (outro) e biografia (escrita da vida). Um “outro” ficcionalizado na narrativa literária, num entrecruzamento entre narrador-protagonista, em muitos enredos

vistos, ouvidos ou simplesmente inventados. Segundo Santiago (2008), a mentira, ficcionalização do sujeito, as invenções autobiográficas, ou autoficções, têm o estatuto do vivido, têm consistência de experiência e garantia a veracidade ou autenticidade. O discurso, assim, é híbrido, autobiográfico e ficcional – verossímil. Adolfo Dido é “confessional” e “sincero” sem, na verdade, o ser plenamente. Ondjaki o construiu como um falso mentiroso.

Nessas escritas é acionado um “outro”, que mira para as ruínas e fragilidades de um “eu”. São polifonias que se abrigam na malha do texto, entrecruzando histórias, intercalando memórias, esquecimentos, invenções. É por isso que no ficcional, a experiência não pertence mais ao domínio do eu, nem de qualquer representação, suas vozes não falam em nome de uma “interioridade subjetiva”, mas de algo que vem de “fora” como que nos é exposto fosse algo totalmente diferente de nós (LEVY, 2003).

A força criadora do eu – o que Michel Foucault chama de ressemantização do sujeito pelo sujeito – tropeça na pedra no meio do caminho que é a tradição literária ocidental. Tropeça na pedra, leva tombo, levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima e se afirma como também produtora no embate com o poder esmagador da tradição ficcional. Dessa forma é que a ressemantização do sujeito pelo sujeito ganha tutano para questionar, pela produção textual, o estatuto contemporâneo tanto da técnica/artesanato da ficção (the craft of fiction, em inglês) quanto do cânone ficcional. Com o correr dos anos, o movimento de vai-vem do questionamento duplo abriu-me uma brecha de intervenção dramática e textual, onde tenho trabalhado as principais características – experiência, memória, sinceridade e verdade poética – da moderna literatura do eu. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

Inexoravelmente, a narrativa ondjakiana inscreve-se nesse processo de reconfiguração que Santiago problematiza a partir de sua própria obra. "Quantas madrugadas tem a noite" opera essa ressemantização do sujeito pelo sujeito, questionando conteúdo e formas impostas pelo cânone. Aqui a escrita de si é ressignificada e torna-se a leitura do outro, logo, a autobiografia seria uma alterbiografia, porque, ao passo que o sujeito escreve sobre si, inicia um movimento de projetar-se como outro, para então desdobrar outras questões pertinentes no mundo literário. Além do mais, acaba também por revelar o contexto social, já que, conforme Bakhtin, o sujeito se constitui pela linguagem e em sua práxis social.

Toda narrativa ficcional em que a verdade poética está transparente – aquilo que se chama de romance de tese – é um saco. A verdade ficcional é algo de palpitante, pulsante, que requer sismógrafos, estetoscópios, e todos os muitos aparelhos científicos ou cirúrgicos que levam o leitor a detectar tudo o que vibra, pulsa e trepida no quadro da aparente tranquilidade da narrativa literária, ou seja, no mal contado pela linguagem. Nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma superficial de toda grande narrativa ficcional que é, por definição e no seu abismo, mal contada. (SANTIAGO, 2008, p. 178)

É por meio de uma história mal contada que Ondjaki vai ao ponto nodal em "Quantas madrugadas tem a noite". Adolfo Dido, o narrador responsável por trazer essas histórias à tona está embriagado, cansado e atordoado com a sua própria morte. As suas narrativas vão desde a sua infância a sua morte recente. Vão e voltam de maneira randômica. Contudo, as memórias de Adolfo Dido não são somente constituídas de fragmentos da vida de Ondjaki, há mais para além da subjetividade do autor em suas narrativas. Há também as memórias coletivas de Angola, as suas dinâmicas econômicas em tempos de globalização, a abertura a uma modernidade periférica, as relações sociais e culturais internas e para além das fronteiras.

É desse encontro, desse embate de subjetividade e alteridade que se constitui "Quantas madrugadas tem a noite" (2004), e só assim é possível pensar esta obra como uma alterbiografia também, porque a narrativa de si se mostra como a escrita de um outro: "Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo" (BAKHTIN, 2011, p. 379), pois que é "Através da palavra, [que] defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade". (BAKHTIN, 2010, p. 117).

6 OUTRAS LEITURAS: ALEGORIAS DE UMA MEMÓRIA DO PRESENTE

"La literatura del futuro se alza en nosotros, un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla 'buena'. Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento que se lo dio por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar 'lo malo'. Y es urgente." (César Aira)

6.1 Literatura comparada hoje: encontros desviantes

Vive-se na contemporaneidade em trânsito. Fluxos, passagem, errâncias e desvios entre línguas, fronteiras, códigos, contextos e culturas. Tânia Carvalhal (2006) aponta que é preciso enxergar a literatura para além dos limites impostas pelas bordas das nações e das línguas, muito menos pela divisão entre artes e outras formas de conhecimento ou entre o erudito e o popular. Para a autora, outros termos como "contato" e "encontros" são também definidores da atuação do estudioso que, de forma regular e sistemática, relaciona dados, constrói *corpus*, articula objetos, explora espaços, além de ultrapassar limites e margens. Deste modo, é possível aventar que a literatura comparada se interessa, sobretudo, por relações, pela literatura e pela cultura em suas relações, pela literatura e pela cultura como lugares de relação.

Neste sentido, para Carvalhal (2006), "encontro" tem um potencial crítico e hermenêutico importante para o debate supracitado. Por ser polissêmica, a palavra "encontro" tanto pode indicar o resultado positivo de uma busca, a descoberta de algo (encontrar é descobrir), como pode ser o indicativo de um local de confluência. Pode significar "unir" e "opor-se". Soma-se aqui a ideia de que "encontro" pressupõe também separação e, por isso, possibilita a integração, nesse conjunto de sentidos, da noção de "diferença". "Encontro" ganha o valor simbólico de "transformação", que apontam para aquelas por que a literatura comparada vem passando desde meados do século passado e que, segundo a autora, se firmam nesse início de milênio. Portanto, "encontro" significa continuidade e mudança.

É a partir desse mote proposto pela autora que procuro tecer este tópico. A ideia aqui é, a partir de um leque de teóricos latino-americanos e africanos, aludir a noções que deram frescor ao comparatismo e que lhes dão uma nova forma, a proposta é pensar esses

encontros entre os contextos sociais e os textos literários, entre Cucurto (2012), Freire (2008), Onjaki (2004) e seus pares e críticos, assim como os confrontos emergentes destes encontros.

Diante disto, trago ao debate Biagio D'Angelo (2005), quando o autor assegura que a literatura comparada interessa-se, sobretudo, pela mobilidade de pessoas (exílio, viagem, imigração e diáspora) e pela reconfiguração do espaço (alegoria, tradição, mito). Deste modo, a globalização, o contemporâneo e a modernidade vêm à superfície como uma possibilidade cultural de se redefinir a si mesma, recentrar os seus objetivos, rediscutir e orientar novamente os seus propósitos metodológicos de disciplina das ciências humanas.

Neste mesmo sentido, Adrián Marino (1982), defensor de uma literatura comparada *engagée* define a disciplina como uma posição crítica e combativa, a implicar-se nas grandes controvérsias e questões de hoje. Tal militância termina por desenterrar metodologias relevantes não somente aos Estudos Literários, mas a Sociologia da Literatura também. Para adentrar neste mundo de engajamento com o objeto, o estudioso precisa destituir-se de conhecimentos fixos e estar pronto a avanços e transformações. O contexto social é emblemático de tais demandas: ideologias caem, religiões se radicalizam, as Ciências Exatas expõem os limites de sua pertinência e as Ciências Humanas resvalam em suas fronteiras disciplinares.

Considero fundamental afirmar que a contribuição mais relevante do saber no século XX foi seu esforço de conhecer os limites do conhecimento. A maior certeza que ele nos deu é a da impossibilidade de eliminarmos as incertezas. O único ponto praticamente certo é o da interrogação. (MORIN, 2004, p.15)

Entende-se, então, cada vez mais que não é possível pensar em campos do saber estanques, monolíticos, resolvidos e fechados em si, pois o que se agudiza é o caráter híbrido dos diversos domínios do conhecimento e da expressão artística, sua inter-relação. Nota-se aqui o valor da dúvida, não somente em sua centralidade ante o pensamento racional e reflexivo, mas também em sua natureza indispensável. Só assim é possível saber, com antecedência, que de nada valem as certezas quando o objetivo é adentrar nos campos interligados no saber.

A melhor companheira do pesquisador em Literaturas Comparadas (em específico e em Sociologia, em geral) é, portanto, a interrogação. É preciso formular perguntas em

dimensão relacional, abarcando não apenas diversas áreas (História, Sociologia, Antropologia, Geografia, Linguística, Filosofia, Psicanálise e etc.), como é fundamental examinar as questões sob diversos prismas.

Sobre esse processo, Barthes alertava, há mais de quarenta anos, para o papel da crítica, não como homenagem ao passado ou ao que seria uma verdade essencial do outro, mas como uma construção inteligível do tempo presente. Assim, a crítica tem como prerrogativa constituir essa inteligibilidade, dentro dos parâmetros do contemporâneo. Desta maneira, sinaliza Carvalhal (2006, p.78), torna-se cada vez mais imperativo "identificar, selecionar, reler com olhos novos e estratégias distintas as questões que nos são propostas e que devemos criticamente enfrentar.". Somente assim, é possível questionar os parâmetros da crítica em voga.

A literatura comparada, como prática crítica, se inscreve no movimento de mudanças das demais modalidades críticas, delas se distinguindo não pelos objetos que estuda, mas pelas perguntas que formula e pelos modos de aproximação de que se vale. Nesse contexto, apenas ampliar o "objeto de estudo" da literatura comparada para fazê-lo coincidir com o campo total do que consideramos "produção cultural" não resolver, ao meu ver, a definição de comparatismo. O comparatismo literário, contudo, não pode restringir-se à prática da comparação, da forma como a designação de "literaturas comparadas" poderia fazer-nos entender. Antes de tudo porque o conceito de "literatura" ganhou em complexidade. E principalmente por ser essa uma disciplina que se caracteriza pela pluralidade de orientações, adequada ao tipo de relação de que trata. Ao transformar a relação binária usual nos primeiros trabalhos em uma indagação que pressupõe uma série de outras (como a construção do que convencionamos chamar de *tertium quid*), a literatura comparada supera a busca de semelhanças e diferenças para formular indagações que mobilizam amplamente o literário e o cultural. (CARVALHAL, 2006, p.78)

Desta maneira, é preciso considerar a Literatura Comparada em todo o seu potencial crítico, para que, assim, seja possível lançar luz às questões de hoje, formulando-as de maneira relacional. Soma-se a isso a possibilidade de articulação com outros procedimentos críticos e, no caso específico da Sociologia da Literatura, outros procedimentos metodológicos. Graças à tônica relacional da natureza dos textos literários e dos fenômenos culturais, a Literatura Comparada assegura a si mesma uma ampliação em direção a questões diversas literárias e do contexto social. Para Carvalhal (2006), a investigação interdisciplinar se converte em uma necessidade. Porém, para se chegar a esta constatação, hoje banal, foi preciso transformar-se.

Neste sentido, desde a institucionalização como disciplina acadêmica no início do século XX e ao longo dos desenvolvimentos teóricos e críticos que deram corpo aos estudos de Literatura Comparada, várias têm sido suas formas de atuação como leitura confrontativa e busca de complementação em seus procedimentos. Não por acaso surge como subsidiária a historiografia literária, para ir encontrando sua autonomia e perfil singular.

Consoante com Carvalhal (2006), o comparatismo foi adquirindo uma configuração que extrapola a sua origem, isto é, a de problematizar a dimensão estrangeira de um texto, de uma literatura, de uma cultura em outra.

Da teoria literária se apropria de noções que a renovam como a da intertextualidade (que vai reformular os conceitos de fontes e de influências), das relações interculturais internas e externas, de recepção literária (que redimensionam os parâmetros para difusão e de transmissão interliterária e intercultural); dos estudos sobre os cânones, da teoria do polissistema e dos estudos de tradução (ou de literatura traduzida), que reformularam as relações entre centro e periferia, relativizando os conceitos. Já da etnologia lhe vêm os conceitos de hibridismo cultural, de mestiçagem e de transculturação (que ampliam os casos simplistas de contatos vistos como de simples aculturação para um conceito de complexa (*trans*) formação); as noções de trans- e multiculturalismo (que moveram os estudos pós-coloniais), revalorizando as pesquisas de viagem e sobre viajantes, sobre intermediários e mediações e de representações culturais. Trata-se, enfim, de reconhecer na literatura comparada, como que Jean Bessière, 'o seu poder contextualizador e a coordenação mais ampla dos estudos literários que ela envolve em consequência'. Tal formulação nos leva a perceber 'que os diversos contextos constituem uma interrogação sobre o saber comum' (CARVALHAL, 2006, p.79-80)

Desta maneira, a literatura brasileira, assim como a latino-americana em língua espanhola e a africana em língua portuguesa, tem fornecido ao comparatismo inúmeros exemplos que ilustram os processos de apropriação e assimilação além das noções fundamentais que a teoria literária se encarregou de identificar e definir. Há aqui um esforço de introduzir aspectos condizentes com o contexto social e uma maneira única de ver o literário, o cultural e as mudanças que se passam ao redor.

Ainda para a autora, as traduções de textos, associadas a aspectos de difusão e recepção literárias, com seus impactos e motivos, ao esclarecerem os movimentos de conformação dos polissistemas literários e culturais, permitem também a escrita de outra história literária, atenta às condições contextuais e para a figura do leitor. Isto significa afirmar que a dinâmica de circulação textual está determinada pela assimilação e pelo

intercâmbio, uma vez que é o leitor que dá visibilidade às obras, oferecendo-lhe sentido, pois elas não existem sem a localização em um sistema de referência interpretativo. Por isso a história da arte é a história da sua fruição.

A intervenção do leitor no processo criativo, o complementado, é tão importante que falar de uma obra não significa falar apenas dela, mas dos sentidos que a ela se agregaram em cada leitura. Na literatura comparada, a ênfase na figura do leitor e os significados encontrados para seus procedimentos em relação aos textos introduziram importantes modificações conceituais. Diz Carvalhal (2006) que, no universo comparatista está o "autor como leitor" e a conhecida noção de "fusão de horizontes" se redimensionam, pois ao horizonte primeiro se agrega o horizonte de uma cultura diversa daquela a que a obra pertencia. Nesse caso, a interpretação deve ser verdadeiramente construída, permitindo a compreensão do meio literário no qual a obra agora se inscreve: ocorre, assim, uma metainterpretação. Os conhecimentos de hermenêutica aplicados à literatura comparada favorecem a redefinição de muitas de suas atuações.

Neste bojo, surge a discussão sobre a globalização e a emergência da modernidade em sua faceta mais peculiar, a saber, aquela específica de países que passaram por processos de colonização europeia e hoje tentam situar-se em uma nova ordem mundial. Para D'Angelo (2005), a literatura comparada está interessada na mobilidade das pessoas e na reconfiguração do espaço, aceitando, assim, a discussão sobre a globalização e a modernidade como uma possibilidade cultural de se redefinir a si mesma, reencontrar os seus objetivos, rediscutir e reorientar os seus propósitos metodológicos enquanto disciplina das ciências humanas. Por isso, existe uma relação muito forte entre o comparatismo e a situação atual da globalização.

A mentalidade da literatura comparada no contexto global, articula D'Angelo (2005), está profundamente relacionada à adoção de uma posição crítica e combativa ante as grandes controvérsias ideológicas de hoje. Esta militância serve, diz o autor, para desenterrar uma metodologia no âmbito dos estudos literários, postos em entrelinhas pela globalização e pela comercialização da arte. A atividade militante tornaria involucral o conceito de nação que modificaria os potentes limites fronteiriços que, geográfica e culturalmente, são um dos baluartes da identidade nacional. Desta maneira, surge nos ânimos mais nacionalistas a objeção de que se possa tratar, em definitivo, da perda de um lugar de pertença, de um espaço que reflita o "próprio", a favor de um "alheio", ou seja, de certa realidade plurivocal que culminaria em uma síntese utópica. Neste aspecto, o crítico italiano que problematiza os

Andes D'Angelo encontra-se com a brasileira Carvalhal. Para ambos, a comparação deve ser lida como um ato de abertura frente ao mundo, mais que um ato de conhecimento em si. Neste caso, as duas perspectivas são especulares e, ao posicionar-se de ante do mundo, adquire-se uma percepção mais completa da nossa morada. Eis aqui o sentido de nação sendo erigido, redescoberto.

No fundo, a tarefa da literatura comparada é voltar ao ímpeto filosófico de comparar. A literatura comparada é uma tensão, um desejo, que é também a sua vocação principal, que é realizar o sonho utópico goethiano de estudar a literatura do mundo. A literatura comparada permitiria, para além disso, levar a cabo problematizações em torno das tensões entre o local e o universal, entre o particular e o geral em sua condição poética e existencial. Assim, faz-se possível também retomar a tensão que se encontra para além do fenômeno literário e que está nos bastidores da poética. A literatura comparada, por esta via, termina por privilegiar todas as literaturas possíveis, uma vez que representem a terra, o povo e o momento de produção artística.

Paulatinamente, o olhar sobre o cânone europeu como sinônimo de "literatura" põe-se profundamente em dúvida. Referir-se à Europa, ainda que só a partir do ponto de vista da teoria das influências ou da recepção seria como se limitar à análise de um microcosmo que enviesava a abordagem. O eurocentrismo em que se lançam os currículos acadêmicos, as teorias e os próprios acadêmicos têm de ser revisados e redescobertos através da mirada para outras literaturas de larga história e de complexo desenvolvimento, contudo, sufocadas e hierarquizadas pelas literaturas europeias.

Já na década de 1970, Rama (2004) lançava as pistas interpretativas sobre o problema da dependência que a historiografia literária latino-americana tem dos modelos críticos europeus. Esta dependência favoreceu, afirma o crítico, uma rápida e automática organicidade do que seriam os seus produtos, mas, por outro lado, travou o desenvolvimento de uma interpretação própria e original. Deste modo, obscureceu a mediação da crítica às particularidades literárias de um continente vasto e dentro do qual convive uma multiplicidade de países, diversas línguas românicas e indígenas, campos literários e linguísticos bastante diferenciados, fortes tendências regionalistas e variadas influências estrangeiras, que perpassam as mais díspares culturas submetidas às elaborações sincréticas inúmeras. Para Rama (2008), é dessas travessias e peculiaridades, aparentemente contraditórias do funcionamento cultural e, concretamente, de suas manifestações literárias,

que se deve partir para refletir sobre o sistema literário latino-americano. A mesma ideia é passível de transposição ao contexto africano. Assim, a literatura comparada pode emergir como um esforço de confrontar, reunificar, analisar as criações artísticas que surgem em um determinado lugar e de uma alteridade. Para D'Angelo (2005), para estes países/lugares a literatura comparada exige do teórico um desafio: inaugurado um processo de abertura e integração do mundo, a literatura comparada, como metodologia de conhecimento de um aspecto da realidade, converte-se, por isso, em uma das vias privilegiadas para impor não só uma consciência nacional, como também para reconhecer e favorecer a importância da prática da literatura como fator de conhecimento e de pertencimento perante a história e o tempo. Em muitos países que passaram por processos de colonização no século XVI, não seria exagerado afirmar que o vazio do comparativismo criou um insulamento consequente e explicável no que tange à análise de suas produções artístico-culturais. D'Angelo (2005) defende que é indispensável repensar o papel da literatura comparada na América Latina, e eu estendo esta ideia para África. A literatura comparada não é só uma percepção do fenômeno literário num sentido local, mas também tem potencial para alcançar facetas do mundo, expressar uma voz que havia sido tacitamente suprimida e que os literatos latino-americanos haviam aceitado sem fortes polêmicas⁵¹.

Por isso, seguindo os passos de Mignolo (1996) e Palermo Zulma (2003), é possível advogar que o futuro comparatista está nas mãos de uma "epistemologia fronteiriça", que se caracteriza por ser um espaço de entrecruzamento e contatos, de fluência, de liminaridade. É isso que proponho com este capítulo. A ideia aqui é pensar, a partir desta epistemologia fronteiriça, elementos de diálogo, articulação, mas também de distanciamento entre os textos literários do Atlântico Sul, a saber: Argentina, Brasil e Angola.

Tendo em vista isto, é preciso contextualizar o lugar da literatura brasileira. Aponta Marcela Croce (2009), esta sofreu um lento e gradativo processo de isolamento dos estudos comparados, cuja sistematização se depara com o conhecimento parcial e pelo deleite proporcionado pelas influências europeias, que tentam dar conta de uma literatura latinoamericana. Por diversas razões, mas, em especial, o desconhecimento da língua portuguesa nas universidades da América de fala hispânica, a literatura brasileira se estuda dentro da grade curricular e em relação direta com a literatura portuguesa. Há aqui uma forte articulação entre colônia/metrópole. No tocante às literaturas dos países africanos de língua

⁵¹ Salvo poucas exceções como Rama, Santiago, Candido, Ortiz, Polar dentre outros.

portuguesa, o Brasil surge nas perspectivas comparatistas ora como um exemplo de superação do colonialismo, ora como a personificação do imperialismo terceiro-mundista. O Brasil, no entre-lugar do Atlântico Sul, diálogo com parcimônia com Argentina e Angola, entretanto, Angola e Argentina não se encontram. Por tudo isso, durante a pesquisa teórica e bibliográfica para esta tese, fui tomada por uma pergunta: por que não se comparar estas literaturas, mesmo ambas sendo entrecortadas por processos sociais comuns (colonialismo, escravidão, imperialismo, modernidade periférica)?

Neste sentido, entendo que a proposta que lanço nesta pesquisa solicita, sobretudo, a ampliação das possibilidades de intercâmbio e intervenção teórica, cultural, literária e editorial. A ideia é pensar as literaturas em análise a partir de nossos países, com disposição integradora e caráter performativo, com o desejo de reverter tanto a inclinação imperial das teorias importadas como o condicionamento automático que geram em nosso meio intelectual, recaindo com muita frequência naquilo que Schwarz chamou de "ideias fora do lugar".

Para Croce (2009), exceto em alguns casos isolados ou em narrativa de fatos curiosos, os pontos de contato entre Brasil e Argentina não foram estudados a contento. Relevado a um segundo plano a inegável superfície de contato entre os dois países originada inequivocadamente pela colonização ibérica, deixando de lado que os movimentos literários e artísticos mundiais foram recebidos de forma similar e que o devir histórico-social de ambos seguiu um caminho semelhante, o marco que procuro desenhar nesta ocasião encontra-se na necessidade de fortalecer um vínculo reiteradamente dilacerado pelo futebol e pela intolerância e preconceitos mais rasos. A criação do Mercosul⁵² como projeto que, em seus

⁵² Mercosul: em português, a sigla significa Mercado Comum do Sul. Segundo o site do bloco, caracteriza-se por ser "um amplo projeto de integração fundado por Argentina, Brasil, Paraguai, e Uruguai. Em 2012, a Venezuela tornou-se o quinto Estado Parte a integrar o bloco e, em 2013, com a assinatura do Protocolo de Adesão do Estado Plurinacional da Bolívia ao MERCOSUL, deu-se início ao processo de adesão daquele país também como Estado Parte. O MERCOSUL sustenta-se em três pilares: o econômico comercial, o social e o da cidadania, e está composto por grande diversidade de órgãos, os quais cuidam de temas tão variados quanto agricultura familiar, direitos humanos, gênero, saúde e cinema. No aspecto econômico, o MERCOSUL assume, hoje, o caráter de união aduaneira em fase de consolidação, com matizes de mercado comum. O bloco tem por horizonte a conformação de um mercado comum entre seus Estados Partes, como estabelece o Tratado de Assunção, instrumento fundador firmado em 26 de março de 1991. No pilar social, busca-se a articulação de políticas públicas regionais em matérias como erradicação da pobreza e da fome, universalização da saúde pública e da educação, defesa do trabalho decente e valorização e promoção da diversidade cultural. Na dimensão da cidadania, trabalha-se para a progressiva implantação de políticas que permitam a livre circulação de pessoas e a promoção de direitos civis, sociais, culturais e econômicos para os nacionais dos países do bloco, bem como a garantia de igualdade de condições e de acesso ao trabalho, saúde e educação." Disponível em <http://www.mercosul.gov.br/>. Acessado em 04/02/2015.

postulados iniciais, aponta para uma integração que não se limite ao alfandegário, reclama uma atenção peculiar dos aspectos culturais que ficaram obscurecidos pelo enfoque quase exclusivo dado aos negócios comuns e a economia integrada.

Destarte, lançar luz sobre a ideia de comunidade cultural implica não apenas resgatar os pontos em comum entre as iniciativas locais como também registrar o modo pelo qual os acontecimentos mundiais atuam sobre o Cone Sul. Por isso não é arbitrário iniciar a comparação por um fato que transformou o conceito continental e que estabeleceu uma nova ordem política: a Revolução Francesa e, mais precisamente, a leitura local do fenômeno e a verificação de suas consequências mais palpáveis neste âmbito. De um lado, a mudança da Corte portuguesa para terras brasileiras; do outro, a Revolução de Maio. A continuidade do percurso, levando em consideração a cronologia latino-americana, se dá pelo romantismo como modelo estético e teórico para pensar a nação e a identidade, antes que as idiossincrasias locais, fomentadas pela balcanização continental, se expandissem em confrontos irredutíveis, como os que conduziram à Guerra do Paraguai, em 1870. Próximo ao final do século XIX, sem que a união transitória que representou a Tríplice Aliança pudesse intervir decisivamente em seu fomento, se comprovam aproximações intelectuais entre Brasil e Argentina. As influências do naturalismo francês nas letras locais, o destino de ambos os países depois da consolidação como Estados-nação modernos, as vanguardas e a profissionalização da escrita, a literatura durante o varguismo e o peronismo, o "boom" da literatura latino-americana são alguns momentos de coincidência cultural, ao menos relativos às manifestações de interesses comuns e à tendência de ajustar as literaturas locais ao processo proposto pelas literaturas europeias, de modo a assentar as bases que a crítica designou como "sistema literário". Soma-se a isso a colaboração durante a última ditadura entre ambos os países e seus vizinhos por meio do funesto Plano Condor e a resposta que o campo cultural, com variantes e extremismos, oferece a essa organização, representam os antecedentes manifestos (mesmo que evidentemente condenáveis em seu propósito de extermínio) dessa cooperação que com o Mercosul se transformaria em uma base de apoio para negociar como bloco regional o que a condição de países do terceiro mundo negava a seus integrantes.

No tocante às intersecções entre Brasil e Angola, as relações são intensas e explícitas na historiografia oficial. Contudo, apesar da "naturalização" desses contatos, é válido salientar que a grande maioria deles, especialmente os ocorridos entre o século XIX até meados dos anos 1980, se deu de maneira forçosa e em uma via de mão única no que se refere

aos benefícios, gerando trocas desiguais, onde o Brasil fora o maior beneficiado. Em Santana (2010) discuti esse fenômeno

:

Por mais evidentes que sejam as relações entre Brasil e África mantêm-se sob a égide de um espectro nebuloso. Sua história tem sido estudada quase como uma via de mão única, em que pesquisadores procuram refazer as rotas durante séculos percorridas por navios responsáveis pelo tráfico de mão-de-obra escrava, os ecos do patrimônio cultural afro-descendente e a gestação de uma sociedade caracterizada pelo mito da democracia racial. Neste sentido, a reflexão sobre as obras literárias produzidas em língua portuguesa nos países africanos, com grande atenção para o lugar que a literatura ocupa na constituição da vida nacional, vem sendo amadurecida ao longo das últimas décadas por um número cada vez mais expressivo de estudos. A leitura das obras literárias dos países africanos de expressão portuguesa e o contato, seja pessoalmente, seja através de entrevistas com escritores desses países, permite perceber outra dimensão dessas relações que explicam, entre outras coisas, a projeção do Brasil na cultura, na vida social e no imaginário de alguns desses países. Mergulhar nas águas da literatura, para Chaves & Macedo (2006), permite localizar interessantes roteiros de viagens entre as duas margens do Atlântico. (SANTANA, 2010, p. 150)

Desde o século XIX, mas especialmente a partir dos anos 1940, os escritos africanos nos territórios colonizados por Portugal alimentam com literatura brasileira um vivo processo de trocas culturais, intelectuais e políticas. As imagens construídas acerca do Brasil são bem peculiares, e permeiam o pensamento nacionalista de Angola, Cabo Verde e Moçambique, principalmente (CHAVES, 2005). Por meio da literatura, mas não só, a cultura brasileira desempenhou um forte papel no processo de conscientização de muitos setores da intelectualidade africana, fornecendo parâmetros que se opunham ao modelo colonizador lusitano (IDEM).

A colonização é um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as práticas econômicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros, enfim aos seus desejos e esperanças. Dito de outra maneira: não há condição colonial sem um enlace de trabalhos, de cultos, de ideologias e de culturas (BOSI *apud* CHAVES, 2004, p.160).

Tanto Brasil, quanto Angola e Argentina vivenciaram este processo, e, tais enlaces e ideologias, citados por Bosi, se cruzam em vários momentos de suas histórias. Não é plausível que tantas intersecções e contatos passem em brancas nuvens. Esta é a proposta deste tópico, elencar uma gama dessas trocas, no intuito de lançar uma fagulha que acenda

questões interpretativas importantes para a compreensão de Argentina, Brasil e Angola em tempos de modernidade.

Neste contexto, como já havia discutido, um dos métodos apropriados para encarar um trabalho desta envergadura é o das literaturas comparadas. Contudo, é fundamental fazer a crítica desta abordagem, assim como procedem Carvalhal (2006) e D'Angelo (2005), uma vez que esta disciplina se sedimentou como a confirmação da superioridade de uma literatura "central" sobre outra "periférica". O comparatismo, longe de se libertar dos juízos de valor⁵³, fomenta a dessimetria entre um texto "original" e aquele que se transforma em seu reflexo ou, com uma carga semântica mais virulenta, naquele sobre o qual o primeiro exerce sua influência. Girardot, por exemplo, alerta para o significado da "influência", em aparência um conceito neutro e em realidade uma categoria colonial. As literaturas comparadas escapam da perspectiva crítica kantiana, quando não se detém a levantar limites e possibilidades dos dois textos em comparação, mas, pelo contrário, travam um embate desigual entre estes. Delineiam um terceiro termo, que seria o ideal de comparação, frente ao qual se prevê as abundâncias de uma parte e as deficiências de outra que, sob a égide de uma objetividade sempre almejada nas atividades acadêmicas, justificam o exercício de comparação. Por sua vez, as cátedras de literaturas comparadas, como informa Said, foram criadas no final do século XIX, quando a consciência do império reclamava um conhecimento minucioso de suas colônias e daqueles territórios sobre os quais poderia exercer sua hegemonia, estabelecendo uma comunidade cultural forjada no laboratório filológico ou na academia para instalar uma proximidade que nivelava o caminho à ocupação e à invasão.

Livres de tais exigências que se opõem, três literaturas como a brasileira, a argentina e angolana podem se comparar sem apelar a esses duvidosos rigorismos e produzir um resultado muito profícuo, sobretudo a partir do aporte heurístico e metodológico da Sociologia da literatura. Métodos corriqueiros da sociologia como a entrevista, a pesquisa de campo e a observação participante surgem aqui para evitar que o método comparativista naufrague em imanências excessivas que poderiam conspirar contra a formulação de um sistema mais amplo que a obra de um autor. É adequado solicitar o uma contextualização sócio-histórica, formulando uma diacronia que se detém em sincronias compatíveis em que cada literatura registra um texto, um produtor, um modo de representação que propicia semelhança.

⁵³ A crítica aqui

se dá porque historicamente o comparatismo julga e hierarquiza obras literárias sem, contudo, trazer à tona ao corpo metodológico de seus estudos os seus vieses subjetivos a que se referem Deleuze e Guatarri, por exemplo.

6.2 Entre-fronteiras da pós-autonomia e das literaturas etnográficas

Meditar sobre a produção artística contemporânea é sempre uma tarefa arriscada para a crítica, uma vez que a concomitância temporal pode dificultar a observação e compreensão da obra de arte em si. O crítico pode deixar levar-se pela excitação da novidade, a força do marketing, ou usar critérios que não responde às demandas de certos objetos. Diante desses entraves, surge, no campo da Sociologia da Literatura, um objeto pleno de potencial, passível ainda de análises mais apuradas. Diante disto, neste tópico pretendo lançar ao escrutínio público um diálogo entre arte e vida a partir das obras dos três autores jovens e prolíficos do Atlântico Sul que foram analisados até aqui.

Resende (2008) estabelece que a apropriação irônica de ícones do consumo, a irreverência diante do politicamente correto, a violência explícita despida de maquiagens, a dicção pessoalizada e oralizada, voltada para o cotidiano privado, a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular dentre outros temas, conformam uma obliquidade de discursos anti-hegemônicos que aparecem para dar formas múltiplas à criação literária contemporânea desses escritores.

Todavia, só o alargamento das possibilidades de conteúdo não basta para dar conta de um momento histórico tão intenso e frenético como a modernidade periférica. Para dar forma a estes discursos surge uma multiplicidade de recursos narrativos, que acaba por conglomerar, no caso dos três escritores a serem analisados, uma série de possibilidades de composição, montagem e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear. As imagens supernaturalistas, insólitas, distorcidas, borradas, expressionistas de Cucurto (2012), Ondjaki (2004) e Freire (2008) possibilitam uma leitura invertida, que desestabiliza quem lê e procura subverter o lugar ideológico dessas perspectivas.

A ideia aqui é, numa tentativa de adentrar na paisagem atual da produção literária no cone sul e da África que fala português, investigar seus procedimentos de escrita e as características estéticas que, de alguma forma, dialogam com outros autores ou outras tendências da arte contemporânea. Proponho um estudo de trabalhos produzidos no meio de debates furiosos na literatura, que incluem: a validade das categorias de gênero e de hibridização do mesmo, a influência das novas mídias, o papel do autor como produtor na era digital, os impactos de novos materiais e meios técnicos na produção literária, o diálogo entre

diferentes composições artísticas trabalhando cada vez mais múltiplas dificuldades na organização da produção nas últimas décadas em panoramas ou de movimento uniforme.

Para tanto, busco nas obras de Cucurto (2012), Freire (2008) e Ondjaki (2004) territórios do presente, escrituras contemporâneas da realidade cotidiana que se situam em ilhas urbanas, isto é, zonas sociais. Em Cucurto, é possível encontrar a *Constituición*, dos imigrantes paraguais, peruanos e bolivianos; em Freire (2008) o Recife e seus recantos mais prosaicos; em Ondjaki nos deparamos com uma Luanda caótica num dia de chuva torrencial, seus bairros e musseques. Em cada um desses textos, os sujeitos se definem pelo pertencimento a esses territórios, muito embora venham ou estejam em trânsito por lugares diversos. Como diria Tamara Kamenszain (2007), sobre a poesia argentina atual, o testemunho seria a prova do presente, não um registro realista do que passou. Essas escrituras partem desta premissa, pois não admitem leituras estritamente literárias. Na perspectiva de Ludmer (2007), não importa se são realidade ou ficção. Nelas instauram-se uma realidade cotidiana para construir um presente e este seria o seu sentido primordial.

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira dos parâmetros que definem o que é literatura e fincam pé no entre-lugar, como em constante diáspora: fora, mas presas em seu interior. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato de livro (são vendidas em livrarias, pela internet e em feiras internacionais de livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão, que recebem prêmios em festivais literários e que aparecem em revistas e periódicos especializados), se incluem em algum gênero literário como o conto, o romance ou a poesia, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las a partir das categorias mais tradicionais ou formalistas. Não se pode apreendê-las como literatura porque aplicam ao processo uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecibilidade, sem metáfora, e é ocupado totalmente pela ambivalência, uma vez que são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade.

Em meio aos debates emergentes após a publicação de uma série de antologias de jovens autores argentinos no início dos anos 2000, Josefina Ludmer (2007) e Beatriz Sarlo (2000) abordam as questões emergentes propondo duas categorias, respectivamente: literaturas pós-autônomas e literaturas etnográficas. A categoria de Ludmer (2007) se edifica a partir da perspectiva de que há “escrituras que no admitten lecturas literarias” (p.7), e que “aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento”, por onde, “se terminan formalmente las clasificaciones literarias” (p.8). Uma das conseqüências fundamentais a respeito do campo literário, assim como o define Bourdieu (1996), categoria frente a qual

Ludmer (2007) define a sua, é onde se desvanecem as fronteiras que marcam a especificidade literária. A síntese dessa definição, em quanto uma transfiguração estética, é a ideia de que “la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad”(p.6) . Desta maneira, as estratégias literárias postas em marcha são as inclusões dos modos de narrar provenientes de formatos como o blogue, o e-mail, etc., assim como condensações e derivações que surgem do tratamento de certos temas nos meios de comunicação de massa. Pensar em estratégias literárias, de certo modo trai a proposta de uma pós-autonomia, mas, como admite Ludmer, noções como livro, autor, gênero, novela, seguem vigentes. De modo que parece inexorável o trabalho em uma zona fronteira, onde ao mesmo tempo em que se anuncia um esvaziamento, se exibem suas operações.

Las escrituras postautónomas pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma: el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector; las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas (aunque sea en tono burlesco, como en la literatura de Roberto Bolaño). Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente 'literatura'. (LUDMER, 2007, p.3-4)

Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. É o que Ludmer (2007) chama de literaturas pós-autônomas:

Las literaturas posautónomas (esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano) se fundarían en dos (repetidos, evidentes) postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituiría constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad.(LUDMER, 2007, p.2)

A autora propõe que essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da "literatura", como também a da ficção, ficando dentro e fora nas duas fronteiras. E isso só ocorreria porque terminam redefinindo a categoria de realidade. Não se pode apreendê-las como mero "realismo" em relação aos parâmetros de relações referenciais e verossimilhança.

Estas escrituras tomam formas diversas como o testemunho, a autobiografia, a crônica, o diário e até a etnografia. Saem do campo literário e entram fundo na realidade do cotidiano.

Essa operação se dá pela interação dos escritores com seus leitores, assim como fazem Freire e Ondjaki em seus blogues e perfis no Twitter e Facebook⁵⁴. Muitos contos de Freire são publicados primeiro no blogue, depois em livro. Já Ondjaki, a cada lançamento de uma obra, anuncia, sucintamente no Twitter e no Facebook que um "hacker chinês"⁵⁵ invadiu seu computador e liberou as obras. De uma maneira diferente, mas com o mesmo fim, faz Cucurto com a *Eloisa Cartonera*. Mais engajado nas oficinas de edição de livros cartoneros do que na badalação dos grandes eventos literários, Cucurto mantém uma profunda ligação com seus leitores e com os interessados em livros cartoneros. Esses autores constroem o presente usando como matéria prima a realidade cotidiana e fazem desta uma ação política.

Para Ludmer (2007), a realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e de sua história política e social, isto é, a realidade separada da ficção, mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. A realidade cotidiana não se curva à representação porque já é representação, um emaranhado de práticas discursivas, de imagens e sons que correm em diferentes ritmos e direções, graus e densidades, interiores e exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial e o fantasmagórico. Deste modo, consoante a autora, as escrituras pós-autônomas acabam exibindo, como um mostruário acessível da web, realismos históricos, sociais, mágicos, costumes, surrealismos e naturalismos. Essa miscelânea na realidade cotidiana distancia as literaturas pós-autônomas da ficção clássica e moderna, porque absorve e funde a mimese do passado para constituir ficções do presente, uma ficção que é realidade. Para Ludmer (2007), na realidade cotidiana são se opõem sujeito e realidade histórica. Tampouco, literatura e história, ficção e realidade.

En la realidad ficción de alguna "gente" en alguna isla urbana latinoamericana, muchas escrituras de hoy dramatizan cierta situación de la literatura: el proceso del cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad. El fin de una era en que la literatura tuvo "una lógica interna" y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida "por sus propias leyes", con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían, también, la relación de la literatura (o el arte) con las otras

⁵⁴ www.twitter.com e www.facebook.com

⁵⁵ "hacker chinês finge ser técnico da Apple e entra no meu computador para roubar excerto de um conto inédito". Do TWITTER de Ondjaki, em 3/12/2014. <https://twitter.com/ondjaki/status/540255293637410816>

esferas: la política, la economía, y también su relación con la realidad histórica. Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma. La situación de pérdida de autonomía de 'la literatura' (o de 'lo literario') es la del fin de las esferas o del pensamiento de las esferas (para practicar la inmanencia de Deleuze). Como se ha dicho muchas veces: hoy se desdibujan los campos relativamente autónomos (o se desdibuja el pensamiento en esferas más o menos delimitadas) de lo político, lo económico, lo cultural. La realidad ficción de la imaginación pública las contiene y las fusiona. En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos postautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la "literatura pura" o la "literatura social" o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se puede leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian. Y con esas clasificaciones 'formales' parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del 'campo' de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera (o el pensamiento de las esferas). Porque se borran, formalmente y en 'la realidad', las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura. Se borran las identidades literarias, formalmente y en la realidad, y esto es lo que diferencia nítidamente la literatura de los 60 y 70 de las escrituras de hoy. En los textos que estoy leyendo las 'clasificaciones' responderían a otra lógica y a otras políticas. (LUDMER, 2007, p.3)

Ao perder voluntariamente a especificidade e atributos demarcadores do literário, as literaturas pós-autônomas perderiam também o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia conferiu à literatura como elemento distintivo. Para Ludmer (2007), a literatura pós-autônoma perde o poder ou já não pode exercê-lo. Contudo, abro espaço aqui para discordar dessa assertiva de Ludmer. A análise de "Cosa de negros" (2012), de Cucurto, "Rasif" (2008), de Freire e "Quantas madrugadas tem a noite"(2004), de Ondjaki, sinalizam para a construção de discursos contra-hegemônicos importantes em meio aos efeitos nefastos dos processos de colonização, das políticas imperialistas, e da emergência de uma modernidade e da globalização na Argentina, no Brasil e em Angola. No instante em que as escrituras desses autores atravessam a fronteira entre ficção e realidade, estas literaturas entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há "índice de realidade" ou "de ficção" e que constrói o presente. Entrariam naquilo que a própria Ludmer define como fábrica do presente, que é a imaginação pública para contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. Experiências da migração e do "subsolo" de certos sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios.

Já o texto de Sarlo, "La novela después de la historia: Sujetos y tecnologías", de 2007, foi dividido em três seções: uma dedicada a apresentar a relação entre a literatura e a história, em que a autora propõe que, durante os anos 1980, a literatura estava repleta de silêncios. Nos anos 1990, há uma transição que opera uma mudança significativa neste cenário, quando se produziu uma virada nos meios de comunicação de massa tal que se logrou uma apropriação dos espaços do saber, e, entre eles, estava o saber histórico. Esta transformação na política midiática repercutiu na literatura, criando as condições para a construção de um espaço de saber diferenciado, com foco no presente. Na segunda seção, Sarlo propõe duas categorias para pensar os elementos emergentes desse debate nas obras mais recentes. Enfaticamente, Sarlo (2007) adverte que se trata de uma "disyunción conceptual" e não de um critério de classificação, isto é, novelas interpretativas, categoria com a qual se pode abordar a série de escrituras preocupadas com a construção de sentido do passado, e representações etnográficas, para "lo nuevo" da literatura argentina. Para estas segundas, constituídas pela categoria que postula como sistematização de elementos recorrentes em publicações recentes, há alguns recursos narrativos que dão conta de obras que através desses processos, registram o presente etnograficamente. Estos recursos, cuja análise constitui a terceira parte do texto, são o "abandono de la trama", o "registro plano", a categoria do narrador que domina "sumergido" e a inclusão de "nuevas tecnologías" como técnica narrativa e estilística. A ideia que sintetiza a noção de etnografia como modo de representação é a observação de que "lo que ahora ingresa no son los modelos genéricos de escritores considerados populares o del mercados sino los de no escritores".

"Cosa de negros"(2012), "Quantas madrugadas tem a noite" (2004) e "Rasif: mar que arreventa"(2008), cada texto ao seu modo, se entrelaça para constituir uma linha narracional que amalgama realidade e ficção, que negam as marcas de um de contrato próprio de uma literatura que se posiciona frente à escritura de ficção como um registro autônomo, tanto no que concerne a sua relação com o material narrativo, quanto no que tange à ideia do labor do escritor.

Os trabalhos de Cucurto, Ondjaki e Freire analisados aqui mostram as entranhas da escritura, estabelecendo relações que uma ideia de literatura autônoma parece solapar. Suas prosas registram conversas e aquisições da vida cotidiana criam uma textualidade tal em que nenhuma das especificidades são claras. O registro do cotidiano é transfigurado pelo grotesco, logo, não é confiável como uma etnografia. Ao mesmo tempo, borram as fronteiras de um texto ficcional. Estas ideias se condensam em várias passagens das obras em análise.

La vi acercarse como en una película yanqui, ¡qué gran miedo! Se me aflojaban, se me derretían las ceras de las orejas, su cuerpo se me aparecía entre las luces e iba transformándose en tigres, ranas, yacarés, todoun animalerío. La campanita de la garganta me pizpireteaba molinera. Bailamos casi sin hablar. Cilicia, Cilicia, me decían sus lábios, y yo nadita de nada, colita de Feculax. (CUCURTO, 2012, p. 14)

“Maracabul”

Toda criança quer um revólver. (FREIRE, 2008, p. 41)

Toda criança quer um revólver para brincar. Matar os amigos e correr. Matar os índios e os ETs. Matar gente ruim. (IDEM p. 41)

É sempre assim, como dizia o kota Odorico, onde se dão acontecimentos revelosas, os jornalheiros aparecem abutremente, tendo as notícias factuais como não, inventando mesmo se for preciso. (ONDJAKI, 2004, p.159)

A reflexão proposta aqui trata do problema dos meios de comunicação de massa: Cucurto dá o tom dramático à cena por meio da referência cinematográfica estadunidense, pioneira nos filme de terror. Freire também, no entanto, faz menção à outros gêneros para dar o tom cênico da diegese, como o *western* e a ficção científica. Já Ondjaki, opta por aludir uma personagem clássica das novelas brasileiras, Odorico Paraguaçu⁵⁶, da novela “O bem amado”, de Dias Gomes. Deste modo, trazem à baila em seus textos cenas da vida cotidiana em que a televisão, o cinema e a propaganda estão no centro. Contudo, uma vez que este marco fora exposto, os narradores desdobram essas mediações a partir de um material proveniente da realidade e da construção midiática desse material.

Como afirma Ludmer, as novas escrituras entram e saem da realidade, da literatura e vice-versa, se constituem e são constituídas dessa ambiguidade. E isto se exacerba nos textos de Cucurto, Ondjaki e Freire, pois não é tarefa das mais fáceis se deter à construção desse tipo de espaço ambivalente, como uma sobreposição de relatos, no entanto, ante a experiência do primeiro que conhece o segundo, a reconstrução midiática de seus feitos surge como um rico material de análise.

¡Viva Perón, viva Evita, viva el Che!” “¡Aguante nosotros!” “¡Alhaja la República!” “Por ese gran argentino... que se supo conquistar”... “¡Falta mucho para el Lito?”, preguntó Cucurto reponiéndose, “ya no los aguanto más a ustedes”. “¡Cantá, amargo!”, le contestaron. “¡Estamos a tres cuadras!” “Sooss el primer trabajador” “¡Canten carajo! ¡Más fuerte que no se oye!” “¡El que no salta es un gallina!” “¡El que no salta es argentino!” “Los principios sociales... que el General ha establecido...” La energía alegre de los negros era contagiosa, pues a

⁵⁶ Odorico Paraguaçu era o prefeito da cidade fictícia de Asa Branca, conhecido por adornar os seus discursos em comícios com neologismos que tornavam as palavras mais longas, numa alegoria do populismo e do caudilhismo da política latino-americana.

medida que el micro. El vocerío del barrio se escuchaba en otros barrio cantaba con el micro se acercaba a la bailanta toda la gente que lo veía pasar cantaba “la marchita” y aplaudía. Pronto todo el barrio cantaba “la marchita” y aplaudía. Pronto todo el barrio cantaba con el micro. (CUCURTO, 2012, p. 94)

Mambos da estupidez, meu: lembram quando tavam a caçar albinos pra curar sida?, antes de se falar das virgens, ali naquelas bandas do Roque tava a ser problemático então ser albino! Duvidas? Num foste lá? Granda Maka: época da caça total, albinos a gastar cumbú na tinta pra cabelo e bigode, uns já não saiam de casa mais de três meses, outros bem agasalhados só, catanga aí no pleno meio-dia, ai uê, a cor é um problema, avilo!, vê só o que dá, não é só aqui, não é só os albinos, é no mundo todo! África do sul- lembrás, porque aparteide, porque brancos e pretos e indianos e coloridos? Estupidez, meu, tu já galaste mesmo, te tocarem uma sirene nos ouvidos pra tu bazares na tua buala? O quê, eu, mentira? Num sabias? Janesburgo: fim de tarde, o puro cenário, vais pensar que é filme, não, era realidade dura mesmo, as sirenes a tocar e tu mesmo, bléque, só podias ir no maximbombo dos bléques; se eras apanhado, chicotada!, bofa, ou cadeia mesmo. Tiro também, de vez em quando – brancos maldispostos. Duvidas? Violência, avilo, loucura das raças, uns mais que outros? Onde é que isso tá escrito na bíblia? Se li?, não, nunca li, mas porra, não pode ser: se tu tens mais cumbú que eu, tudo bem, tu me pagas as birras; se eu tenho mais estória que tu, eu te ponho as danças falantes, e vamos navegar aqui, nas borbulhas da cerveja. Mas, porra, cor virar documento? Essas makas, avilo essas makas que te falo, porra, coitado do Jaí, o gajo é professor, abdicou das corrupções, só vive disso e tinha mesmo que ir dar aulas. E agora a maka da sida, se diziam que os líquidos do nguimbo dos albinos é que tinham o puro milongo? O muadiê passou mal... Calma, já te conto onde é que entra o Burkina. É preciso inda molharmos mais uns coche o discurso. (ONDJAKI, 2004, p.28 e 28)

– O quê?
 – A culpa é do carro.
 – Hã?
 – Do carro
 – A culpa é do carro?
 – Sim, não vê?
 – O quê?
 – A Guerra na Arábia Saudita, na Conchichina, sei lá. A culpa é do carro. Do combustível. Do petróleo. Do gás. Da gasolina.
 – Agora mais essa...
 – Da guerra. Sim, da guerra. Da carnificina. Por que é que eles brigam, meu caro? Por causa do carro. Entendeu? A roda nos fodeu. Antes a gente vivesse no tempo do jumento. Até o jumento virou moto. Não viu? Um dia saiu na televisão.
 – Eu acho que você está ficando doido.
 – A culpa é do carro, meu irmão.
 Se eu estou ficando doido a culpa é dele. Tenho respirado mal, não vê? A minha tosse é por causa de quê? Essa ferrugem? Essa fumaça no miolo? Não tem banho que retire? E a bronquite?
 – Você está exagerando.
 – Eu, exagerando? Acho que o mundo é que está sem controle. Desgovernado. Furando esquinas, assaltos. Não vê os assaltos? A arma em punho? Por causa de quê? Do veículo. Isso, do veículo. Querem o conforto. Todo mundo quer conforto, eu sempre digo. Poltrona, entende? Cinto. Que segurança ele nos dá? A morte é veloz. E a culpa é de quem? De nós? Eu, hein?
 – Eu acho que você não está girando bem. Precisa tirar umas férias.
 – Férias? Para não sair do lugar?
 Só de imaginar o trânsito à beira do abismo, a caminho do mar. Todo mundo quer sair. E chegar. Fugir para ver o pôr-do-sol. Esquentar o motor. Mostrar o seu valor. A culpa é do carro. Esse sentimento que há. Sem sentimento. Aquilo que eu falei. E

repito: a ostentação. Neguinho vindo desfilar a sua melhor marca. Acelerar na nossa cara. Baforadas e baforadas. É ou não é do demônio essa invenção?

– Demônio, sei não, acho que você está possuído. Daqui a pouco vai sair gritando pela rua. Queimando ônibus.

– Olha aí: por que você acha que o pessoal queima ônibus, camburão, foguete? Eu sei. E explico: é porque querem atacar a cidade. Entende? Pela sua fina sensibilidade. É onde a sociedade dói. Fica assustada quando vê. Um monte de corpo queimado, lá dentro. No inferno. Gente carbonizada. Chamuscada. Tanto aqui quanto na França. Morre até criança. Culpa do carro. Do carro, do carro. Este monstro o aquecimento global, de onde vem? O degelo? O fim da Amazônia, pensa bem.

– Juro. Estou ficando com medo desse seu discurso, sem fim. Sei não. Você já procurou um psicólogo? Sua mãe, o que acha? Seu pai? Sua tia? Sua namorada?

– Acabei o namoro, não sabia?

– Com a Marília?

– É. Por causa do carro.

– Puta que pariu! Vai tomar no rabo. Você está me enchendo o saco.

– Foi o que a Marília me falou. Assim, na lata. Pô. Falou da potência. Achava a minha Brasília muito devagar. Quase parando. Tinha vergonha de entrar. Nem no estofamento me beijava. A gente não fazia amor. Por causa dele. Do carro, caralho! Faltava tesão para se jogar nos mês braços. Ela queria outro destino. Dizia que seu corpo nu, lindo, lindo, não combinava com pneu careca. Com o meu descuido. Esta minha vontade de mudar o mundo. Ela não entendeu, pô! Como você ainda não se ligou. O tanto que o carro está destruindo o ser humano. Já estamos, faz tempo, por um triz, na corda-bamba, no meio-fio. Por causa de quem, me diz. Este meu coração que não bate bem.

– Chega, chega.

– Quem disse que adianta buzinar, hein? Não sabe? Não lembra? Não viu? Estamos no Brasil.

– Puta que pariu! Tá, tá, vou indo...

– Para onde? Não vê que está vermelho? Quem disse que o sinal abriu? (FREIRE, 2008, p. 109-111)

A prosa de Cucurto dá voz às irradiações pró-bolivarianas que têm se difundido pela América do Sul nos últimos anos. Ondjaki, por sua vez, relembra as marcas do *apartheid* na vizinha África do Sul, como recurso de analogia para que o narrador explique à perseguição aos albinos em Luanda a um amigo. Já Freire, desenvolve seu conto em torno de uma crítica às facetas mais perversas do desenvolvimento econômico e urbano, o poderio do capitalismo e às guerras recentes do mundo. Para cada uma das personagens em diálogo, o carro seria o emblema desses processos sociais, um debate, diga-se de passagem, muito em voga hoje na cidade do Recife. No ponto nodal desses excertos, é importante frisar que Sarlo e Ludmer coincidem no reconhecimento do contemporâneo como tempo do relato.

Neste sentido, esse narrador-personagem construído pelos três escritores constitui-se como um esforço de marcar temporalmente o contexto em que estão inseridos. Deste modo, a partir dos diálogos e das elocubrações dessas personagens emana-se pela diegese um sentido de tempo presente que oferecem ao texto um marco referencial. Os breves relatos de recordação de um passado ainda muito recente posicionam o leitor diante de tais acontecimentos. A rememoração é mais um exemplo da afirmação do narrador acerca de que

da reconstrução discursiva dessas experiências que, não necessariamente, foram vividas pelos escritores.

Evidentemente, os distintos níveis e aspectos ressaltados por cada um dos escritores em seus textos vão plasmando a ideias de um presente que se infiltra na elaboração do texto desde a questão do gênero, passando pela reflexão sobre o fazer literário, estabelecendo uma relação com o material proveniente da realidade que se interessa pelos sentindos que aportam na vida social, no lugar da densidade histórica, até o instante do relato marcado pelo hoje.

O caso angolano, por exemplo, é muito emblemático deste processo social. Segundo é possível visualizar já em minha dissertação de mestrado, Santana (2010), a sociedade angolana, a partir de meados dos anos 1980, se viu permeada por um espírito distópico, pois a independência não resolveu todos os problemas sociais do país e as promessas revolucionárias não foram todas cumpridas. O sonho de paz e liberdade durou pouco. A situação política se agravou com o início de uma das guerras civis mais longas e violentas do continente africano, que só terminou em 2002. Esse cenário não é lembrança de um passado remoto. Quando visitei Luanda, dez anos após o cessar da guerra civil, ainda foi possível ver e sentir as ambivalências em que o país recaiu depois desse período findo. Apesar do notório desenvolvimento econômico, que reverbera em grandes obras arquitetônicas (a grande maioria de empresas privadas), na importação de carros luxuosos de montadoras estrangeiras por uma parte da população que possui maior aquisitivo, que aliados causam um grande impacto na paisagem da cidade, ainda assim há um forte clima de opressão no ar. Muitos militares armados pela cidade, expondo seu poderio beligerante ostensivamente (uma cena que me remete às regiões de conflito da zona norte carioca) e uma violência urbana que molda e limita o cotidiano dos cidadãos (assim como ocorre em toda grande cidade brasileira). Esta Angola distópica é ambiente ideal para o surgimento da “geração da ilusão da independência” (TUTIKIAN, 2006, p 40). Com o devir dos anos, a celebração da vitória cede lugar à desilusão da guerra civil e à falência do regime socialista no país. Esse sentimento de desencantamento foi vivenciado por muitos escritores que, em suas obras, problematizaram esta questão, buscando, por entre as sombras das distopias, feixes de luz e esperanças. Ondjaki é um desses escritores que vêm mostrar que a noite não tem apenas uma conotação negativa.

Ondjaki problematiza conflitos de uma época marcada pela fragmentação, pela ambivalência e pelas incertezas de uma paz ainda recente para se afirmar duradoura. É neste cenário de transição, entre a guerra e a paz, entre as tradições e as inovações da modernidade,

entre a África ancestral e a crescente ocidentalização em que os enredos de Ondjaki se desenvolvem, espelhando a sociedade angolana, tal como esta se apresenta no início do século XXI.

Os narradores-personagens de Cucurto (2012), Ondjaki (2004) e Freire (2008) são, sobremaneira, sujeitos deslocados que se reiteram na trama e na narração. São mais que protagonistas, são parte fundamental da construção da trama. Não há silêncios irresolútos para esses narradores-personagens, suas identidades, quando não apresentadas no início da história, são descobertas em algum momento chave do texto. Sua função consiste em sustentar o vínculo entre personagens e os sentidos da trama. Por meio do disparate, do caos, do inacabado e do imperfeito, emerge um absurdo recursivo. É o que Sarlo explica como “una especie de cansancio del narrador con su propia trama” (p. 476), mas que também, de modo ambivalente, significa um mergulho tão profundo na densidade da trama que proporciona o seu desenvolvimento à contento.

A instância do narrador se mantém na primeira pessoa, de tal modo que não aparecem mais informações além das que este maneja. Esta mesma estratégia é o que impede a resolução da verborragia desses narradores-personagens, como se a necessidade de descanso traduzisse um tempo de outrora, onde a velocidade e o ritmo da vida moderna não eram tão imperiosos. Esse recurso leva o leitor a certo esgotamento causado pela proliferação de informações na narrativa, numa miscelânea entre aquelas que são fundamentais ao desenrolar da história e as que são acessórias. O trabalho de indagação é constante, tornando a leitura dessas obras um exercício de tempo e paciência.

La gorda me sacude en la vereda, frente a la entrada del Samber. Me duermo parado. ¿Qué hago parado acá? ¿Dónde están Baltazar y todos?... Estamos con la gorda justo enfrente de la puerta del telo de la Cortada de la Infanta. La gorda me tironea del brazo tratando de meterme. Me suelto, camino voy y vengo, todavía me dura la indignación del sueño encabrono mal.

Voy y vengo, camino media cuadra y regreso. Respiro, la gorda viene detrás mío llorando. Con sangre en los labios. No me deja en paz. Me echa la culpa de su embarazo. La trompeo y se cae al piso.

Llora, llora. Le pateo la cabeza para que se calle. Animal. Cuando golpe a la cabeza contra la goma de un auto suelta sangre como una canilla abierta. Veo borbotones de sangre que salen de su cabeza. Veo su cerebro al aire libre, como un riñón de vaca. Me duermo parado. Me despierto y me vengo. Veo muchas manchas grises, negras, rojas. Veo sombras caminando con grandes manos hacia mí. Veo puntitos de colores...

Todos pasan.

Las tickis, los colectiveros, los manejadores de la quiniela clandestina, los vendedores de sugus. Las parejitas recién formadas. Todos van hacia la cola del Samber. Hacia la baba babeante de la Babel de la Cumbia Mundial. El gran zoo, el gran serpentario: es la cola.

Le doy dos soberanas patadas más, justo en el cerebro salido, al aire libre, para que se componga en su lugar. No hay caso, el cerebro no entra más, así que lo arranco con los dedos y lo saco del todo. Lo tengo todo enterito colgando en mi mano, es chiquito como una paloma, sangra a borbotones, sangre a canilla libre. Se lo muerdo y en su lugar pondría un título fotocopiado de abogacía, o mejor no, mejor uno de medicina. “Gorda te declaro doctora, así te sacás este crío de encima”, le digo. Me duermo parado. La gente comienza a correr, a gritar. Y eso que ni les conté lo que hice a la guaina que saqué del Samber la semana pasada. Ya era media mañana, el sol rabada la tierra, a serían 7, 8 de la mañana. Fuimos a coger directo a un telo, y ahí la destripé, le abrí la concha hasta que le metí una botella de whisky y después me le senté encima. La botella hizo ¡crac! en sus tripas, chau chiri. Me levanté, me vestí y me fui cuando estaba saliendo la vieja de la garita del telo, conserjes, gobernantas, que les dicen. La gobernanta me preguntó por mi compañera y le dije que se quedó dormida. Entonces marcando un número en el teléfono me dijo que me quedara a esperar a que ella subiera a ver a la pieza. Le dije bueno, y cuando se dio vuelta para subir las escaleras, le reventé cabeza contra la pared. Por buchona. Justa en la radio, como música de despedida, sonaba una cumbia del Cuarteto Imperial. La cumbia les ponía música a sus muertes y las despedía de este mundo con una melodía bailable... y me mató, bulla miski, lo que me mató es esa cumbia, esa cosa salvaje que tienen los acordeones cuando suenan todos juntos. Son una música del demonio, una música capaz de hacerte matar, una endemoniada música luciferina. A mío lo que me mata es la miski, me da granas de singar, de beber, de culear por el culo, de robar, de asaltar. Es este berrinche del demonio, esta batata enjilguera la que nos mata, la que nos llevará a la tumba o a la perdición a todos... Esta baba que el demonio va dejando en los bailes. Mal, mal a ella hay que enjuiciarla, a ella nos pone su alucinante alucinógeno, ma qué la coca, más que la maría, más que el fútbol, más que el singe, más que todo lo que hay debajo de la tierra y sobre los cielos, si algo queda, amén. Twenty-twenty, eso tenía, estábamos en que todos gritaban y putarraqueaban al ver el cerebro chorreante entre mis manos, pero yo grito más que la gente y trato de besar a una ticki que me lleva por delante. Su acompañante me emboca y caigo. Caigo. Caigo. Caigo. Me levanto y le ensarto los dedos em los ojos, hasta dejarlo ciego. Corre llorando com las manos cubriéndose la cara. Yo tengo pedazos de sus ojos em mis dedos. La música suena. Yo corro para el outro lado... ¿Para qué lado? Pues para el único lado que podría correr yo, que hay que andar explicándolo todo. Para el lado del demonio, curepí, que me llama sonriente, con sus bigotes largos y su habano regalo de Fidel. El cretino salamín me llama, y cree que voy con él, pero es que no lo veo hasta que lo cacho y pido embido y giro com todo com todo, pa outro lado, que uno cuando quieres es más rápido que la comadreja y la zorra juntas. Pagando quedó el ticki endiablado que no me embrolles em tu show que con mi vida ya tengo bastante, codito...(CUCURTO, 2012, p.33-35)

Eu já tive nas europas, já te falei; aquilo é de mais: cor da pele, avilo?, pode te desgraçar. Sabes o que é um gajo andar assim despreocupado, mas aqui é na banda, agora chegar mesmo na tuga, tão te a olhar tipo esse gato preto eu te falei, o feiticeiro? Eu mesmo, ngapa agora só porque nasci escuro e um ngueta assim todo europeu, mais matumbo que eu, a me olhar do ponto das vistas racistas dele? Ouve, uí, eu bazei da tuga por causa disso então, os olhos das outros tavam a me querer ensinar outra pessoa que não era eu, cheguei mesmo a dar bofa num dikota, ai uê, já viste, eu mesmo, crescido aqui no mô bairro, minhas correrias, minhas kibionas inofensivas nas damas que gostavam, eu mesmo, agora, só porque na tuga, país do outro, dar bofa no mais-velho? A tuga faz mal, avilo, coração que muda de cor, outras manhãs, mbambi a dar do osso, você já não quer acordar – e a primeira pessoa que encontras na rua vais querer lhe dar bofa mesmo com vontade ou raiva? Nada..., a tuga, até num vale a pena...! Mambo que às vezes penso – epá, vais rir, eu sei, mas é o rabo das tugas... Meu, tábua d’engomar, a xoetice toda? Rabo foi aonde então, Nzambi lhes castigou assim porquê?, nossa observação que nós fazíamos, antigas missões na tuga e noutras europas mais, confissão disto e daquilo que dava é pra tirarmos comissões no nosso bolso, e nós ali no bar, fim de tarde, sem as palavras – os olhares só: ema tuga, duas tugas, muitas tugas, mas agora pra

encontrar inda um rabo de acender mesmo as vistas? Passas mal. Uí, falo isso por causa das makas da culturas, diferenças só, que eu fico mesmo a pensar que a cultura está mesmo até nos nossos olhos de pessoas, tás a rir?, gala só então: um gajo é daqui, fica a pôr riso na dança dos tugas e outros europeus, ancas desarranjadas e não dão semba, tão a falar é malcriado, mambos dos brasileiros, carnaval só. Afinal? Mas depois, considera só: eles também a nos verem dançar e vestir e pôr cu duro, num vão falar dança dos bêbados?, a dar bungula puramente e pôr açúcar e as kabetulas todas, num vão dizer estamos a ficar parecidos com os macacos?, xinguilamentos musicais? Olhos deles, muadiê, tou ta pôr, e os nossos olhos todos de cada um: culturas!, num enorme plural e final das contas. (ONDJAKI, 2004, p.115 e 116)

“Ponto.com.ponto”

Marcamos. Neste terceiro banco, perto do chafariz. Dentro do parque. Longe da avenida. A velha cheira a urina. A velha quer puxar conversa. Quase sem delicadeza. É de nascença? Pergunta. Esta dor. Sinto. O barulho da sua boca. Como pode? Por que não chega? Depois de tanto tempo. Dentro do parque. Um silêncio covarde. Quase sem delicadeza. Sinto pelo peso. A velha é velha. Ah! Se eu fosse um morcego! Por que não me deram asas? Tudo em mim é bailarino. Órbita que ri. Sem graça. Voaria, dentro do parque. Sairia para outro destino. Ele disse que conhecia o caminho. Pertinho. Marcamos. É bem comum a pessoa marcar e não ir. Quem você espera? Quer ajuda? A velha quer puxar conversa. Onde, qual luz? Ela. Dentro desta demora. Vou-me embora. Guiado pela sombra. Longe do parque. Até mais, meu filho. E boa sorte! Cego, de volta à vida real. E a caminho da morte. (FREIRE, 2008, p. 118)

Novamente as tramas perdem-se em séries de perguntas que conduzem à resposta, ou, para complexificar, o encadeamento de perguntas não levam à resposta alguma. A elaboração de respostas que chegariam teleologicamente há algum resultado se encontra com um presente que nem avança nem retrocede. Retomando a análise de Ludmer, as escrituras pós-autônomas se caracterizam por ser “fábrica de presente”, escrituras que estão “afuera y adentro de la literatura” como “atrapadas en su interior”.

As de Cucurto (2012), Ondjaki (2004) e Freire (2008) constróem uma realidade em que seus personagens perdem-se no presente de suas tramas. Estes escribas oferecem ao leitor uma profunda submerção na experiência da vida cotidiana, mas isto, ao contrário de aproximá-los da verossimilhança ou de uma leitura realista, os conduz a um arraigamento do estranhamento. O grotesco é o recurso estético para transformar à deriva social em uma profusão de criaturas tão próximas e tão distantes da realidade.

Os narradores-personagens reiteram a ideia de que um espaço descomprimido continua a instalar a sensação de que algo está faltando. Presos no presente, uma vez que por razões distintas e incompreensíveis a partir do texto, a opção de subsumir o passado de suas vidas os torna incapazes de se projetar. Assim, o presente se desconecta da consistência da realidade. O tempo é como um plano, cujo registro é um somatório de modos de ser

apreendido.

Ao longo da análise das três histórias discutidas aqui, é interessante notar como surgem limites e possibilidades de abordagem a partir de Josefina Ludmer e Beatriz Sarlo. As obras de Cucurto (2012), Ondjaki (2004) e Freire (2008) trazem consigo um leque de características estéticas e de conteúdo que exigem o desenvolvimento de categorias específicas teórico-críticas. Diante disto, Ludmer e Sarlo propõem a análise de alguns textos cujas estratégias narrativas foram confrontadas com um corpus que coincide temporalmente com o que elas mesmas construíram em seus artigos. Logo, oferecem deslocamentos representativos dentro do que as literaturas em análise produzem.

O trabalho de Ludmer (2007) constitui o marco teórico a partir do qual se afirma a necessidade de se aprofundar à elaboração de leituras críticas que também tratem seus objetivos desligados do peso de um sistema conceitual e metodológico. Deste modo, se previne trazer a produção literária à repetição das estruturas canônicas. Beatriz Sarlo (2007), por sua vez, trabalha mais minuciosamente uma produção que aborda como novas formas literárias, e analisa a partir do trabalho com a história. A característica que identifica é a recorrência do presente como tempo do relato que, por diversas estratégias, se elabora como um modo etnográfico de representação.

Tal como expressam Sarlo (2007) e Ludmer (2007), o reconhecimento de escrituras que não podem ser lidas como as ferramentas tradicionais se afinacom a literatura do presente. Tanto os textos que as autoras analisam como os que eu selecionei para esta pesquisa, dão conta de uma preocupação com o tempo presente, e este é o seu enclave: não são obras que proponham uma interpretação do passado, nem trabalham com a representação ficcional no sentido estrito. São testemunhos, segundo Ludmer (2007) e "registro", para Sarlo (2007), de um tempo presente.

6.3 Verve narrativa grotesca e alegorias nas obras: marcas do (pós) moderno

Diante do que já foi discutido nos capítulos analíticos dessa tese, é possível depreender que a literatura de Cucurto, Freire e Ondjaki tramam estratégias estilísticas para lidar com o peso de viver no contemporâneo. A leveza, o delírio, a infâmia e a bizarrice insinuam modos de lidar com o presente, com as complexas mudanças que as realidades de Argentina, Brasil e Angola vão sugerindo.

É possível encontrar nesses três autores um apetite pelo presente que não renega o passado, mas que anseia barbarizar pela experiência do choque. Por meio de construções alegóricas baseadas na encenação, nas imagens pré-fabricadas e estereotipadas pelo preconceito, pela misoginia e pela homofobia, estes autores divertem-se com a pasteurização da vida, devorando o presente e expondo cinicamente o engodo dos conflitos, da opressão, da desigualdade de uma realidade reificante e violenta.

Os alvos desses autores são a naturalização de uma postura politicamente incorreta que se regozija com a verve preconceituosa, racista e excludente, como faz o trio de personagens centrais de "Quantas madrugadas tem a noite" (2004), as personagens centrais das duas partes de "Cosa de Negros" (2012) ou os narradores dos contos de Freire. Há muita vontade em fincar seus entraves e ridicularizar o estilo de vida da classe média e de burilar um texto que mimetize a burocratização dos afetos e a avassaladora homogeneização provocada pelos meios de comunicação de massa. Esses escritores constroem suas alegorias em torno do que resta. E o que resta em suas miras é a falta de perspectivas e a precariedade da condição de vida na cidade grande:

Não acredito em literatura comportada. Literatura de butique. Literatura feita para não fazer falta. Quero remexer, questionar feridas. Não posso fechar os olhos do meu livro. O social tende a estar presente, não de forma panfletária, encomendada, dirigida a uma causa, mas de compromisso com os conflitos do meu tempo⁵⁷

A literatura desses escritores pretende atravancar, criar ruídos, opor-se, mesmo que mimeticamente, a banalização, ser um estorvo à mediocridade sem se comprometer com o panfletário ou com o elogio nostálgico do passado. Há aqui um esforço de encarnar um curto-circuito, estalar a dissonância, provocar um enguiço. A tática, para tanto, é o excesso, o transbordamento dos humores, dos afetos, dos desejos e dos sentidos. A linguagem trivial aposta no politicamente correto, na banalização da crueldade, no grotesco, no escatológico, na sordidez que são misturadas a um senso de humor ácido-corrosivo que se deleita no mal-estar da civilização.

Cucurto, Freire e Ondjaki chafurdam suas escritas na coloquialidade, fazendo um

⁵⁷ FREIRE, Marcelino. "Estética e sonoridade são ingredientes de um angu pós-moderno". Entrevista do autor a Luciana Araújo no site www.igler.com.br Acessado em 18/12/2013

uso despreocupado da gramática, apostando em uma carnavalização multilinguística. Há gírias, calões, sotaques diversos em seus textos. Essa performance multicultural causa estranhamento e confusão ao leitor não iniciado não só no texto literário, mas também no contexto social de origem de suas falas. Sobre este aspecto, os três escritores elaboram:

Hoje fazem exatamente 21 anos que eu sai daqui. Engraçado que eu me sinto, eu sou uma figura muito deslocada, embora não pareça. Eu estou em São Paulo, mas a toda hora me parece que eu não pertencço à São Paulo, há muitas horas eu sinto que eu não pertencço ao Recife. Não pertenci e não pertencço à Sertânia. Essa, esse desenraizamento, esse lugar que eu não tenho é o mesmo lugar que os meus personagens não tem. Um tá no lixão dizendo que o lixão é a melhor coisa do mundo. Tá deslocado num canto, de uma realidade, às vezes. Deslocado no tempo, não quer estar num canto, não quer pertencer aquele lugar, num quer validar uma passeata gay. É, quando eu chego ao Recife, as pessoas dizem que eu não sou mais daqui de recife, que eu já sou de São Paulo. Lá em São Paulo, as pessoas dizem que eu não sou de são Paulo, que eu sou de Sertânia e já não sou mesmo. Mas tem uma coisa que eu carrego comigo que é uma, como é que eu diria? É uma fala, uma espécie de memória, uma memória de uma teimosia específica que eu sei que é da minha mãe. Uma vontade tremenda de realizar as coisas, de não me sentir incapaz, uma força de fazer as coisas que vem muito da minha mãe, do sertanejo, de como eu fazia as coisas aqui no Recife. Aí tem um coisa, isso eu carrego comigo, eu acho que isso que eu carrego comigo é muito sertanejo, é muito de quem fez, de quem trouxe essa teimosia da sua terra. É como se eu dissesse a você, eu chego aqui no Recife, eu reconheço as paisagens, reconheço os afetos, reconheço os amigos, mas não me sinto; É como, meu corpo ele não está aqui assim mais, mas a minha alma, em algum momento, se integra com isso. Que faz com que isso que está integrado, que a minha alma percebe, que se comunica com essas forças, essas teimosias com esse pouco. É isso que eu carrego em São Paulo e é isso que faz fazer a gente fazer eventos literários com muito pouco. Mas, a paisagem tanto daqui como de São Paulo é muito pouco nítida pra mim, tanto estando aqui como em São Paulo como em Nova Iorque, como em qualquer lugar. Eu num sei te explicar. (FEIRE, entrevista inédita concedida a Paula Santana, 13 julho de 2013, no Recife-PE. Em arquivo digital.)

Que há um grande êxodo, há uma grande fuga do campo para a cidade por causa da guerra. A população procura Luanda porque é o círculo seguro onde está o presidente, onde estão as elites. Essas pessoas vêm e chegam em condições de pobreza, de descontextualização social, e muitos não vão pra a escola. Então o português que falam hoje é o resultado do pouco que se lembram quando eram miúdos das suas línguas no locais, com umas pipocas do português que vão apanhando na cidade pra desenroscar, pra trabalhar. Claro, dá uma língua um pouco, dá uma língua de improviso quase, não é, associado ao fato de que muitos deles, os pais, os avós em casa ou são analfabetos, ou só línguas nacionais. Bom, então dá uma língua portuguesa que é uma nova língua portuguesa, e sim, é língua portuguesa, é, está nos livros, é a língua que está sendo usada na rua todos os dias. Uma língua mais limitada, uma linguagem mais limitada do ponto de vista da diversidade ou até do número de palavras, é uma língua prática para se usar no dia-a-dia, com muitos atalhos, não é. Que a língua portuguesa quando é bem falada, nós sabemos, é uma língua de coisas rebuscadas, de retoques, de adjetivos, cumprimento direto, cumprimento indireto e depois, puxa não sei quem... Mas você não precisa disso tudo para estar na rua, quer fazer um negócio, "quanto é que custa?", "tanto", e vai pelos atalhos. Eu acho que essa é também a língua que se fala hoje em Luanda, é resultado também já de muitos atalhos linguísticos. Eu vim daqui, queria ir pra aqui, eu não preciso de cinco anos de estudo na escola de língua portuguesa, eu vou já dizer isto, e diz e pronto. Muitos não passaram pelas escolas. Essa é também uma

constância nítida da guerra. (ONDJAKI, entrevista inédita concedida a Paula Santana, em 14 de junho 2008, no Rio de Janeiro - RJ)

Con el tiempo me doy cuenta que la escritura es una actividad asi privada, solitaria, algo asi como un defecto, un extraño vicio que le agarra a los melancólicos, a aquellos que no pueden actuar, pero... ¡yo también puedo actuar! El lunfardo es una jerga que se utilizaba mucho a principios el siglo veinte y algunas palabras quedaron incorporadas al habla de todos los días. Por ejemplo, bondi, café, yotibenco etc y muchas expresiones. El lunfardo creo que más que un idiolecto de palabras es una jerga de frases, de presunciones. Por ejemplo: "se hizo la puñeta", que significa se masturbó. Hay un escritor argentino excelente, olvidado Nicolás Olivari que escribía mucho en lunfardo, era un genio para mí!! Pero para mí el lunfardo no es un idioma, sino una forma de sentir que se manifiesta en la lengua casi todos los días, quiero decir esto: el lenguaje está siempre en movimiento y todas las transformaciones de la lengua, las mutaciones, las invenciones, las sonoridades y deformaciones para mí son el lunfardo...(CUCURTO, entrevista inédita concedida a Paula Santana, por e-mail, em novembro de 2014)

Quando questionados sobre o papel da língua castelhana e do português, assim como o potencial de torção dessas línguas em seus textos, Freire, Ondjaki e Cucurto problematizam não só língua-linguagem, mas também o próprio sentido da escritura. Quando Freire rememora os seus deslocamentos na vida e encerra com a ideia de que "a paisagem tanto daqui como de São Paulo é muito pouco nítida pra mim, tanto estando aqui como em São Paulo como em Nova Iorque, como em qualquer lugar. Eu num sei te explicar."; quando Ondjaki sinaliza que "que essa é também a língua que se fala hoje em Luanda, é resultado também já de muitos atalhos lingüísticos. Eu vim daqui, queria ir pra aqui, eu não preciso de cinco anos de estudo na escola de língua portuguesa, eu vou já dizer isto, e diz e pronto." ou quando Cucurto diz que "para mí el lunfardo no es un idioma, sino una forma de sentir que se manifiesta en la lengua casi todos los días, quiero decir esto: el lenguaje está siempre en movimiento y todas las transformaciones de la lengua, las mutaciones, las invenciones, las sonoridades y deformaciones para mí son el lunfardo...", os três apontam para a confusão, a mudança e as deformações do processo lingüístico e das práticas discursivas de todos os dias, que terminam por reverberar em suas escrituras. Estes autores projetam estas vivências em uma estrutura fragmentária, consonante ao mundo moderno, operada pela colagem de temas diversos, quase disparatados e o lugar do narrador ocupado por uma voz-persona que se deixa dublar, que se dilui no texto para reproduzir valores de uma vida social estereotipada, que termina por colocar em xeque a própria literatura. A pós-autonomia nesses autores é levada ao seu limite, porque não só fazem chacota com a hibridização dos gêneros, mas esvaziam a

atuação em seus universos diegéticos de qualquer profundidade reflexiva em uma leitura desavisada. Seus textos são como charadas que carecem de leituras cuidadosas para serem interpretados.

Cucurto e Ondjaki, por exemplo, se aproximam no instante em que trazem para seus textos figuras da política local e internacional, mas nem as veneram, muito menos as posicionam como inimigos. Ambos ridicularizam esses emblemas e fazem deles sujeitos patéticos indignos da luta. Essa leitura poderia recair em um profundo niilismo, contudo, a conversa com os autores nos leva a outros lugares. Cada um a seu modo traz consigo a preocupação em lutar contra os abusos, as desigualdades e as marcas de uma política deletéria em seus países. A piada em seus textos sinalizam as ambivalências do discurso prosaico.

Quando estive em Buenos Aires e em Luanda senti algo que, em raras situações vivenciei no Brasil: a política, seus meandros e macanismos, sendo pauta das conversas cotidianas. Assim que cheguei a Luanda, depois de passar uma madrugada em inteira voando sobre o Atlântico, fui tomar um café em uma padaria e percebi que, em todas as outras mesas ocupadas, se discutia política. Um grupo lia e comentava as notícias do jornal. O outro debatia um programa de tevê e criticava a legitimidade das informações do noticiário. Mais a frente, descobri que a rede de televisão seria de um dos filhos do presidente. Em Buenos Aires passou-se algo semelhante. Na minha primeira semana na cidade, vi cinco protestos e painelaços na rua. Talvez estes políticos, criticados nas ruas e ridicularizados nos textos de Cucurto (2012) e Ondjaki (2004), sejam até indignos de uma luta social, mas estão ali, no topo, representando a sociedade. Por isso é preciso lutar. Os sujeitos, os lugares de onde falam, e a forma como falam têm relação com o status da literatura. O modo como Cucurto (2012) e Ondjaki (2004) enveradam pela crítica social é muito peculiar, mas é uma perspectiva de análise que avança sobre a crítica que acusa os textos de falta de questionamento estético e político.

A minha argumentação aqui, fundamentada pelas releituras do conceito de alegoria levado a cabo por uma profusão de autores, privilegiará a hipótese de que a alegoria pode ser articulada como um operador analítico capaz de atuar na mimetização irônica, estapafúrdia, cínica e torpe do espetáculo armado por Cucurto (2012), Freire (2008) e Ondjaki (2004). A fetichização promovida pelo mercado, apelando paradoxalmente a uma performance de resistência que abandona o tom panfletário. Aqui, a leveza surge pela ambivalência de uma posição que mimetiza aquilo que pretende criticar, performando o

elogio da brutalidade.

Neste sentido, é interessante perceber que tanto no contexto argentino, quanto no contexto angolano é possível visualizar a incidência da memória como elemento reiterado na literatura contemporânea desses países. Mais do que transpor para os textos uma afetividade, constitui-se como perspectiva de sobrevivência que reinventa o trabalho do luto e negocia um perdão com a memória do passado para avançar sobre o presente.

Com relação à obra de Cucurto, é plausível encontrar na sua produção não só uma recuperação do período mais recente da ditadura, mas também as irrupções independentistas e do Estado Novo, num afã de recontar a história a partir da inserção de negros, indígenas e imigrantes na sociedade argentina. Em "1810: la revolución vivida por los negros", novela de 2008, Cucurto pretende desmascarar a faceta mais obscura do General San Martín, a quem considera um "milico sudamericano, golpista, represivo, dictador y chorro como todos...".

Ondjaki, por sua vez, é um escritor que cresceu em um momento de profunda distopia da sociedade angolana, quando as utopias e esperanças da independência desembocaram em desconfiança e frustração. Parte significativa de sua produção literária rememora um passado recente de Luanda, a saber: "Bom Dia Camaradas"(romance, 2001), "Os da minha rua" (contos, 2007) e "AvóDezanove e o segredo do soviético" (romance, 2008). Em "Quantas madrugadas tem a noite"(2004), a infância aparece na memória do narrador, muitas vezes, com intuito de melhor entender o presente, pois, o passado “nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente.” (SARLO, 2007, p 9). Contracenando aspectos e locais da cidade, no presente, com cenas e paisagens do passado, nos anos 1980, o narrador traz pela memória várias personagens.

[...] assim é que eu entendo a vida, muadiê – o campo das seriedades misturado com o campo das infantilidades várias, essa nossa maneira africana de **rir na cara da guerra**, de estar mesmo a cantar na hora da morte, de dançar no suor do corpo, catinga e tudo incluído já, corpos juntos, a se esfregar, [...] (ONDJAKI, 2004, p 23, grifo meu).

A memória, para Benjamin, é “a faculdade épica por excelência” (BENJAMIN, W. In: BOSI, Eclea, 1994, p 14). A memória, em ambos os escritores, exerce papel fundamental na tensão entre o vivido hoje e as implicações que o seu passado tem sobre o presente. A

literatura argentina e angolana contemporânea partilham esse encontro com a memória. Para as duas, cada uma a seu modo, a memória seria uma janela capaz de abrir novas perspectivas para o futuro. Ondjaki maneja este recurso por meio de seu narrador, que, ao contar histórias, revive a sua memória subjetiva, apreendendo elementos que caracterizam a sua identidade, a do povo angolano, a de Luanda e a de Angola. A recordação de costumes, ritmos, comidas, danças vai cartografando e ressignificando a percepção do país. As misérias vivenciadas pelos amigos fracassados são lembradas com humor crítico. Rir da desgraça faz com que esta possa ser mais bem enfrentada, mesmo quando o riso é ferino e dói profundamente. Assim surge um elemento que não fora discutido na dissertação e que será problematizado com mais acuro a partir de agora. O humor como face da verve narrativa grotesca em "Quantas madrugadas tem a noite"(2004).

Mais do que atualizar estratégias como as sugeridas para/por cada um dos autores em análise, a literatura argentina e angolana que aposta na memória, cuja presença é marcante nas tramas históricas e cotidianas do país, entendo-a como uma condição de resistência, pois não opta pela repetição de uma estética que se esgota na simbolização da experiência repressiva ou na recuperação do testemunho biográfico.

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado se *faz presente*. (SARLO, 2007, p 10).

Neste trecho, Sarlo (2007) alude à permanência de um sentimento de luto na literatura argentina, remanescente do período ditatorial. Ainda que concorde com a premissa de Sarlo de que a memória pode ser, em alguma medida, para o contexto argentino, a persistência do luto, de acordo com o desenrolar desta pesquisa, a literatura contemporânea de Cucurto, notadamente, rejeita não só a lição do hermetismo literário, como é capaz de negociar uma leveza para eludir o peso que a insistência do presente em reivindicar esse passado traumático e vergonhoso representa, abrindo mão da negatividade para continuar contando histórias.

Assim, a pergunta mais inquietante é: por que a aposta na memória do período

repressivo como uma estratégia de continuidade? Uma resposta possível e parcial diria que a década menemista fez com que a sociedade argentina se enfrentasse com seus velhos terrores depois de compartilhar de maneira cúmplice uma ilusão perversa e auto-enganadora que terminou na mais arrasadora decadência. A volta à história, no dia a dia dos argentinos, nos jornais, nas tramas da literatura sugere uma revisão de erros que se repetem e que tornaram possível um presente tão devastador. Essa análise traz consigo outras inquietudes: como é possível que dois países que passaram por processos semelhantes, embora a vivência do regime de exceção tenha sido muito distinta para Brasil e Argentina, respondam de maneira tão diferente à questão da superação do trauma? Ainda que compartilhem o processo histórico da ditadura, essa semelhança ganha contornos diferentes. Ao se comparar a produção literária brasileira da década de 1990 com os períodos anteriores, percebe-se que há uma ausência de vestígios que dessem conta dessa temática da ditadura militar na literatura. O que Flora Süssekind (1985) chama de "síndrome da prisão" dominou a literatura dos anos 1970 e 1980 no Brasil, inscrevendo a experiência repressiva no pano de fundo dessas movimentações. Enquanto isso, na Argentina, o tema da ditadura é recorrente e dominante na narrativa do presente. Essa diferença está inserida no contexto de um país que vive uma profunda recuperação e superação desses traumas. O governo de Néstor Kirchner⁵⁸, por exemplo, ganhou respaldo popular inesperado por assumir como pauta as reivindicações do povo argentino. A experiência argentina de viver o trauma da ditadura no presente é impactante quando em contraponto a brasileira, que parece realmente ter colocado um ponto final depois das indenizações concedidas pelo governo de Fernando Henrique Cardoso às famílias dos desaparecidos políticos. Neste sentido, a literatura argentina contemporânea encontra na memória uma estratégia capaz de gerar novas perspectivas sobre o futuro. A recuperação dessas memórias tensionam o momento atual vivido pela sociedade argentina e as implicações do seu passado histórico nesse presente.

Se a leveza, a desvinculação de qualquer compromisso, parece facilmente aceitável ao contexto da literatura brasileira, que parece não ter vivido o luto dos anos pós-ditatoriais ou experimentado sequer resquícios do que Santiago (1998) chamou de "diástole da militarização", para as histórias das literaturas da Argentina na última década que continuam a apostar na temática, é possível perceber como a leveza atua para desdramatizar o peso do trauma, opondo-se às estratégias de um texto cujo produto final é o silêncio. A

⁵⁸ Revogou a lei de "Punto Final y Obediencia Debida", que previa a extinção dos processos contra os responsáveis pelos crimes políticos cometidos durante a ditadura militar.

memória pode ser entendida, então, como uma interface de desdramatização que negocia uma perspectiva leve, liberada da coercitividade de mimetizar pela linguagem o peso do trauma.

Na tentativa de articular uma alternativa a entendimentos do uso da memória que vão desde a sua aceção de mera recordação nostálgica e paralisante, fetichizada pelo mercado, até assumir a postura de uma resistência redentora contra a desmemória insensível manejada pela mídia, opto por pensar a memória no contexto argentino e angolano como resistência contingente, isto é, um olhar diferente que entrecruza as perspectivas atuais e passadas para rememorar o futuro, assumindo, assim, como esse movimento a necessidade de pensar a agonia dessassociedades ante os acontecidos do passado.

Neste cenário, para Benjamin (2011), a alegoria tem a capacidade de resgatar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer. A alegoria, primeiramente, emergiu em resposta a uma espécie de sentido de estranhamento da tradição. Ao longo de sua história, ela tem funcionado como a fenda entre um presente e um passado que, sem uma reinterpretação alegórica, poderia ter sido esquecido. Uma convicção a respeito da distância do passado e o desejo de redimi-lo ao presente são seus dois impulsos fundamentais. Eles contribuem tanto para o papel que a alegoria tem na investigação psicanalítica, por exemplo, quanto para o seu significado nos processos artísticos.

Para identificar a alegoria em suas manifestações contemporâneas, é preciso primeiramente ter uma ideia geral do que ela é, de fato, ou melhor, do que ela representa, pois a alegoria é tanto uma atitude quanto uma técnica, tanto uma percepção, quanto a um procedimento. Neste sentido, a alegoria ocorre sempre que um texto é dublado por outro. A alegoria é metatextual, o que implica afirmar que os procedimentos alegóricos não são uma interpretação anexada *post facto* a um trabalho, ou um ornamento retórico, um floreio. Northrop Frye (1969) argumenta que "a alegoria genuína é um elemento estrutural na literatura, ela tem que estar lá, e não pode ser anexada pela interpretação crítica isolada" (p.54). Na estrutura alegórica, portanto, um texto é lido através de outro, embora fragmentária, intermitente ou caótica possa ser sua relação, o paradigma para o trabalho alegórico é, então, o palimpsesto.

Concebida dessa maneira, a alegoria torna-se o modelo do comentário, de toda crítica, na medida em que estão envolvidos em reescrever um texto primário em termos de sua significação figural. O imaginário alegórico é um imaginário apropriado, o alegorista não

inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-se como um intérprete. Ele não restaura um sentido original que possa ter sido perdido: a alegoria não é hermenêutica. No entanto, mais do que isso, ele anexa outro significado à imagem. O significado alegórico suplanta seu antecedente. É suplementar. É por isso que a alegoria foi tão condenada no século XIX e XX. Benjamin (2011), o único crítico do século XX a tratar do tema sem preconceitos, filosoficamente. Ainda há falhas em explicar por que o potencial estético da alegoria parecia ter-se exaurido há algum tempo, nem são capazes de localizar as brechas nas quais a própria alegoria retrocedeu nas profundezas da história.

Deste modo, se a alegoria é identificada como um suplemento, então ela está também alinhada com a escrita, assim como a escrita é concebida como suplementar ao discurso. É, claro, dentro da mesma tradição filosófica que subordina a escrita ao discurso que a alegoria está subordinada ao símbolo. Segundo Benjamin (2011), "em um só golpe a profunda visão da alegoria transforma coisas e trabalhos em excitante texto". Isto quer dizer que a supressão da alegoria, sob outra perspectiva, é idêntica à supressão da escrita. Pois a alegoria, visual ou verbal, é essencialmente uma forma de escrita.

Para Sarlo (2004), o tempo seria a nova qualidade desta sintaxe de objetos e fenômenos. Não se trata apenas do sentimento e da necessidade de urgência pelas imagens, mas sim da velocidade com que elas seguem umas às outras, refletindo-se e atropelando-se em um tempo fluido. Para a autora, a aceleração que afeta a duração das imagens e das coisas também afeta a memória. Nunca como hoje, diz Sarlo, memória foi um tema tão social. E não se trata apenas da memória da opressão política, como fazem Cucurto e Ondjaki em outras obras, mas também da recuperação de memórias culturais, da construção de identidades perdidas ou imaginadas, da narração de versões, como faz Freire, por exemplo. Para a autora, o presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, converte-se, enquanto transcorre, em matéria da memória.

Há coincidências entre a aceleração do tempo e a vocação memorialista. A aceleração produz, exatamente, um vazio de passado que as operações da memória tentam compensar. O novo milênio começa nesta contradição entre um tempo acelerado, que impede o transcorrer do presente, e uma memória que procura tornar sólido esse presente fulminante que desaparece devorando-se a si próprio. Recorremos a imagens de um passado que são, cada vez mais, imagens daquilo é mais recente. Para sintetizar: trata-se de uma cultura da velocidade e da nostalgia, do esquecimento e da comemoração de aniversários. Por isso, a moda, que capta tão bem o espírito de uma época, cultiva, com igual entusiasmo, o estilo retrô e persegue a novidade. (SARLO, 2004, p. 96)

Em certa medida, os textos de Ondjaki (2004) e Cucurto (2012) alegorizam a memória em um trabalho de luto em relação à própria capacidade da literatura em continuar contando histórias depois dos eventos distópicos pelos quais passaram Argentina e Angola. Suas obras resgatam memórias, trabalham o luto, mas recusam o imperativo da negatividade e da melancolia. A força do embate entre leveza e resistência contingente termina por driblar o compromisso engajado e ainda assim atua de maneira política mediante os impactos das questões sociais que pairam por suas obras.

A partir da construção alegórica, as personagens emergentes em "Cosa de negros"(2012), "Rasif: mas que arrebenta" (2008) e "Quantas madrugadas tem a noite" (2004) lançam o leitor em uma série de questões. Qual o lugar de fala, então, esses sujeitos que vêm à tona como fator cultural em suas obras? Onde se movem Cucurto, AdolfoDido e as personagens-narradoras de Freire? Quais os processos de identificação e performativos desses indivíduos? Indubitavelmente, essas questões podem ser problematizadas na senda dos novos/outros e globais paradigmas que têm tomado fôlego nos últimos anos no campo das teorias e da política. As questões e os processos sociais que permeiam a diegese dessas personagens são alegorias da descentralização, desterritorialização, nomadismo, diáspora e novas configurações de fronteiras. Cucurto é dominicano, faz sucesso na Argentina e enamora-se de paraguaias. AdolfoDido, nasceu em Luanda, morou em Portugal, conheceu o Brasil, assiste novelas brasileiras na rede globo angolana e remete-se aos embróglios e quiprocós da África do Sul. "Rasif" rememora uma ancestralidade moura do Recife e conta histórias dos conflitos árabe-israelenses e da vida em grandes metrópoles. Não se tratam apenas de recursos estéticos. O mundo globalizado autopropõem-se como alegoria de uma modernidade com contornos muito específicos e pujantes. O lugar assume um importante papel no discurso literário desses três escritores, contudo, a globalização deixa entrever um mundo interconexo, de forma mais crescente, e não admite a fundamentação identitária do sujeito num único terreno cultural e de pertença. Pelo contrário, a construção alegórica nessas obras aponta para o sufocamento da noção de identidade, numa transição paulatina ao que Hall (2004) chama de processos de identificação:

Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão "mudando". O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas

identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2004, p. 12-13)

Tem-se assim uma nova pertença, laica e globalizada, que Kymlicka chamou de "multicultural citizenship", que traz em seu bojo o desejo de superar os limites impostos pela nação e pela nacionalidade, a favor de uma pluralidade aberta que determina esses processos de identificação. No entanto, é preciso ponderar e reconhecer que essa pluralidade aberta pode ser outro lugar comum que, na tentativa de não favorecer cultura nenhuma, nem para absolutizar por receio de gerar violência intelectual e subreptícia, desemboca numa espécie de dialogismo mudo. Para tanto, é preciso levar em conta as palavras de Touraine, quando o autor diz que somente quando as culturas reconhecerem, para além de suas próprias diferenças, que cada uma contribui para a experiência humana, e que cada cultura representa também um esforço de universalização de uma experiência particular, o diálogo passará de utópico e lugar comum à política cultural.

A literatura comparada, assim como a sociologia da literatura, enquanto disciplinas de confronto e métodos de abordagem cultural devem colocar-se na linha de frente com atenção e criticidade, trazendo à formação de seu aporte heurístico disciplinas diversas. É preciso estar atento às "comunidades imaginárias", a que se referia Anderson, para evitar a construção de superioridades hierárquicas e de violências epistemológicas. Exatamente por isso, passei os últimos três anos dedicando-me à pesquisa de campo. Conversei longamente com Cucurto, Ondjaki e Freire, visitei seus países, cidades, bairros. Construí incessantes cartografias subjetivas desses contextos sociais e desses diálogos. Esta experiência, discutida no primeiro capítulo e retomada neste capítulo derradeiro (e em outros techos da tese, sempre que solicitada pelo *corpus*), me permitiu travar um diálogo construtivo, dialógico não somente

com os escritores, mas com suas obras e lugares de fala. Houve uma generosa e disponível abertura ao Outro, a uma alteridade que nos representa, e define, talvez, de forma mais completa do que podemos construir ou imaginar nós mesmo. A pesquisa de campo, nesses termos, configurou-se como uma prática estrutural e subjetiva do sujeito: buscou-se, com um processo infinito, conhecer o misterioso, o enigmático, o que o Outro possui como definição. As disciplinas, as metodologias, eu e os escritores, nos relacionamos e encontramos lugares de fala comuns, de mestiçagem e hibridização, uma expressão única de comunidade e de humanidade.

"Cosa de negros" (2012), "Quantas madrugadas tem a noite" (2004), "Rasif: mar que arrebenta"(2008), constróem alegorias de Buenos Aires, Santo Domingo, Ciudad el Leste, Salta, Luanda, Rio de Janeiro, Johanesburgo, Salvador, Sertânia, Recife e São Paulo. Por meio do trânsito fácil, rápido e eficiente entre cidades tão distantes umas das outras, a diegese opera um fluxo entre as grandes narrativas, já há algum tempo em crise, para as *petites histories*, a que se referia Lyotard, produzindo uma hibridização entre grandes relatos e microcosmos históricos obscurecidos pelos processos de colonização. Quem conhece o Caribe para além de Cancún e das Bahamas? E Sertânia? Salta e Jujuy ficam realmente na Argentina? Há aqui uma simbiose profícua e tensa entre centro-periferia, uma "dissolução de fronteiras", de tal modo que o texto literário e a cultura se abrem a uma gama de histórias e vozes dissonantes e dissidentes.

A experiência alegórica em Cucurto (2012), Ondjaki (2004) e Freire (2008) consiste no reconhecimento de uma distância objetiva que choca o leitor e que ele, no final, não consegue possuir ou dominar. Ele observa, entra em diálogo com essa realidade rasteira, muda, quiçá, até se enriquecer, mas esse Outro é misterioso, impermeável, encantado no reino do estupor, como diria Rosa. Esta condição que torna comum o discurso ontológico do "eu" e a sua relação com a "realidade" e os seus signos, reconduzem o ser humano a processos míticos narrativos e experiência liminares que marcam fronteiras mentais e culturais. Por meio dessas tensões antropológicas, a dualidade "alteridade-exotismo" resulta ser uma janela semiótica, em que os signos concretos reenviam a outra realidade intangível, invisível, que a razão admite e aceita como misteriosa, sem conhecê-la. A alteridade permite, portanto, reconhecer os processos de identificação. A abertura ao diverso, aceitando-o em todas as suas diferenças e características, enriquece a individualidade, a singularidade, carece da alteridade e também como construção poética, porque esses processos de identificação residem nas diferenças, fucionando, assim como entre-lugar anti-nacionalista e anti-racista, vivificador e

dinâmico em seus processos de identificação.

A alegoria, para Benjamin (2011), significa “dizer o outro”; se, as personagens de "Quantas madrugadas tem a noite" (2004), "Cosa de Negros" (2012) e "Rasif: mar que arrebenta" (2008) apontam para aspectos da vida social obscurecidos e silenciados pela história hegemônica, elas terminam por se comportar alegoricamente. Por meio do grotesco, da abjeção e da ironia, essas alegorias constroem-se a partir do que Flávio Kothe (1986) chama de "representação concreta de uma idéia abstrata [...]" (p.90). Como já fora discutido em capítulos anteriores, essas categorias estéticas confundem-se em sua gênese teórica e, até mesmo, em sua aplicação literária. Cucurto, Ondjaki e Freire articulam, cada um ao seu modo, estas categorias, de maneira sobreposta, fundida, diluída. Esses recursos estéticos emergem em suas diegeses para "dizer o outro" por meio de inversões, reversões e reproduções.

No conto "Maracabul"(2008), o narrador autodiegético de Freire suplica:

[...]Toda criança quer um revólver [...]. (FREIRE, 2008, p. 41)

[...]Toda criança quer um revólver para brincar. Matar os amigos e correr. Matar os índios e os ETs. Matar gente ruim [...]. (IDEM, p. 41)

[...]Gostoso é roubar e sumir pelos buracos do barraco [...]. (IDEM, p. 41)

[...] Pelo rio e pela lama. Gritar um assalto, um assalto, um assalto. Cercado de PM por todos os lados. Ilhado na Ilha do Maruim. Na boca do guaiamum[...] (IDEM, p. 41)

[...]Papai Noel vai entender o meu pedido. Quero um revólver comprido, de cano longo [...]. (IDEM, p. 41)

[...] Ponho a boca do revólver na boca do garoto. Atiro se o outro garoto atirar. Pode tremer que eu não ligo. Chore se quiser chorar [...]. (IDEM, p. 41)

[...] Eu sou um perigo [...]. (IDEM, p. 41)

[...] Quando eu crescer eu quero matar, quem disse que eu quero morrer? [...]. (IDEM p. 42)

[...] O Recife fica lá embaixo. Daqui a gente vê. As luzes do porto. O navio ancorado. Os homens soltando rojão[...] (IDEM, p. 42)

[...] Tiros de canhão[...] (*IDEM*, p. 42)

[...] O banho, você precisa tomar banho. É Natal. Papai Noel daqui a pouco chegará. Trará a arma. Nova, calibrada. De meter medo. Que tal uma pistola automática? [...] (*IDEM* p. 42)

[...] Quero um revólver e só. Que estoure os miolos. Fuzile bem nos olhos. E pronto [...] (*IDEM*, p. 42)

[...] Acerte o peito dos outros meninos.
A espinha. Para eles ficarem paraplégicos, tetraplégicos. Arrastarem a perna feito aquele rato, aquele gato. Feito aquela onda. Na praia, quando se levanta [...] (*IDEM*, p. 42-43)

[...] Mamãe me chama, diz que está na hora.
A janta já está posta[...] (*IDEM*, p. 43)

[...] Mamãe, este ano eu fui um bom menino, mas o ano que vem eu quero ficar rico. E ter um carro-forte, um carro do ano [...] (*IDEM*, p. 43)

[...] Juro que não estou brincando.
Minha vida de bandido está só começando [...] (*IDEM*, p. 43)

[...] Isso se Papai Noel não chegar atirando [...] (*IDEM*, p. 43)

Tem-se aqui uma criança, pobre, moradora de um dos muitos morros de Olinda, pois mira o Recife e o porto de sua casa, assim como menciona a Ilha do Maruim (que localiza-se em Olinda). Pede ao Papai Noel uma arma para matar os coleguinhos com requintes de crueldades. Vê-los sofrer. Uma criança que não quer mais ser um bom, quer ficar rico. Assaltar um carro-forte, matar índios, Et's e gente ruim. Tudo “Isso se Papai Noel não chegar atirando”, diz o narrador freiriano ao final.

As camadas alegóricas construídas por Freire têm o seu norte na abjeção. Para Kristeva, tudo o que difere do que é aceito, o que questiona e subverte é abjeto. Contudo, abjeção não é apenas o que é rejeitado, uma característica essencial do referido conceito é o seu potencial de paradoxo, uma vez que exercita forças tanto repulsivas quanto atrativas num indivíduo. Ao mesmo tempo em que o abjeto faz sentir repulsa, também nos atrai, pois o corpo abjeto representa tudo aquilo que foi rejeitado, sufocado e descartado pelo em prol das “regras”. É por esse processo ambivalente que a literatura de Freire possui um séquito de leitores, muito embora seja execrada pela crítica canônica. Para Maria Ângela Dias (2010), a influência da mídia televisa e dos simulacros da sociedade do espetáculo, intimamente

relacionados com o modo de produção dessa literatura, a faz atuar em via de mão dupla. Não só a engaja no mercado de bens, como mais um signo de circulação, capaz de formar seu próprio público, como também relativiza o estatuto crítico da provocação que pressupõe. Deste modo, o fim das fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa pode, no caso dessa ficção urbana, transformar-se em exatidão entre criticismo diante dos contextos recriados e cinismo, frente ao absurdo dos relatos, sem se resolver por uma ou por outra. Nesse sentido, a interpretação desses textos seria mais política do que nunca.

Em Ondjaki (2004), por sua vez, a ironia grotesca surge como um recurso alegórico central. A partir de uma série de fenômenos absurdos, mas passíveis de ocorrer no real extratextual, o autor constrói camadas alegóricas representativas e críticas de Luanda na contemporaneidade. O atrapalhado traslado do corpo de Adolfo Dido, aos solavancos pelas ruas esburacadas e enlameadas de Luanda durante uma chuva torrencial, sob a égide de ser um “ex-combatente e de responsabilidade do Estado”, colaboram para construir uma diegese dramática e de intensa zombaria. O corpo, que não cheira mal, não incha, nem se decompõe é conservado apenas com os “méis” especiais da Kotadas Abelhas. Completa esse cenário caótico, absurdo e risível as confidências, memórias, estratégias, críticas, indagações e especulações, que o narrador-protagonista não esquece e faz jus ao próprio talento, humor e memória privilegiada, pois esclarece tudo ao muadiê: “Meu, eu num esqueço nada, até agora pelo menos inda num esqueci nada, tou ta pôr as coisas como eu sei, no ritmo dessas nossas ngalas aqui da madrugada” (ONDJAKI, 2005, p. 171) Adolfo Dido, cansado de tanta confusão e desorganização – “esse morto num tinha paz nenhuma, nunca tinha sido enterrado [...] houve um grande filipanço, aí?!, você pensa quiê, morto também filipa [...]” (ONDJAKI, 2005, p. 172), termina por se irritar e ressucita.

Ondjaki constrói assim uma alegoria sobre as dificuldades, preconceitos, reproduções e ambivalências de uma nação emergente. Em concordância com o próprio escritor, “Mudam as dificuldades, os tempos, né, os desafios, mas o povo mantém esse modo de ser que é quase uma ficção constante, em Luanda tudo é possível. Contrariam o que não interessa, o que tira a força, o que impede de dançar.” (Ondjaki, entrevista inédita concedida a Paula Santana, 14 de junho de 2008, Rio de Janeiro- RJ). Há distopia, mas existe também uma vontade de poder que impede a inércia. Por meio das chacotas, do riso, das estigas, que são alimentadas para seguir em frente.

Já em Cucurto, a sua construção tem início na escolha de seu pseudônimo. “Washington Cucurto”, bem como os inúmeros demais, tais como Tyson Grande ou

Zelarayán, adotados por Santiago Vega evidenciam uma escolha deliberada por uma persona literária que se assume como o "Outro" (marginal, subalterno), diferenciando-se de um "eu" (hegemônico, rígido, estável) que se assenta nas construções simbólicas da nação. O autor me confidenciou em conversa que, "Washington" é um nome popular, um pastiche latino-americano da cultura estadunidense. Neste sentido, a troca do nome acaba por favorecer o surgimento de representações distintas daquelas de "atitude textual" de Said (2008), relacionada a uma expectativa sobre a alteridade inerente ao discurso da autoridade, bem como possibilitar designações de sujeitos a partir da aderência de identidades cambiantes, deslizantes e instáveis. O que empreende, em uma das possíveis perspectivas de leitura de seus atos espetaculares e performáticos, é afirmar-se a partir do preconceito e do estigma, a partir de expedientes relacionados às "tretas del débil" (Ludmer, p. 71), e constituir-se como detentor de um discurso portador de uma "função autor" (Foucault, 1992, p. 272), capaz de reorganizar a descrição do outro em função de um olhar que não é mais (somente) o do hegemônico. Tal empresa é explicitada nas palavras de Diane Klinger (2006) quando afirma que "Santiago Vega, ao se apresentar como um 'negro' dominicano (Cucurto) assume em si mesmo o lugar do objeto do preconceito social" (p. 130). Ainda para Klinger:

Com "Noches Vacías" e "Cosa de negros" pela primeira vez a literatura argentina se envolve com a cultura marginal urbana contemporânea (como já o estavam fazendo o cinema e a televisão). Essa cultura marginal apareceu com a chegada recente de imigrantes que, mesmo morando no centro da cidade, tem sua língua e sua cultura relegadas às margens da "cultura oficial". Trata-se de imigrantes latino-americanos (paraguaios, peruanos, bolivianos, equatorianos) que, nas últimas décadas, vêm trazendo diversidade linguística, cultural e étnica à paisagem urbana. (KLINGER, 2006, p.128)

Cucurto se apega ao massivo, ao grotesco e ao abjeto para reproduzir estereótipos, depreciá-los e estigmatizá-los como marcas da desigualdade social e da exclusão (a cumbia, o lunfardo, a cultura callejera, o sexo, as secreções, as excreções, as drogas) para processá-los, junto às referências de culto e do centro. Para tanto, Cucurto se apropria, rouba e usurpa referências. Confunde o leitor com a sua verbosidade cheia de sotaque, deboche, insanidade e humor. Tanto confunde que se viu em meio em uma contenda em Rosario - Argentina, em que suas obras foram criticadas pelo secretário da educação e acusadas de pornografia e xenofobia. Quando questionado sobre isso, Cucurto é definitivo:

No, por favor; todo lo contrario. Tanto "Zelarayán" como "La máquina de hacer paraguayitos" son libros celebratorios de ese mundo de la inmigración. Imaginate: en mis libros los dominicanos, los paraguas tienen la posta, la agitan, son partícipes plenos de lo que pasa, hacen cosas, juegan al fútbol con Diego en medio de una calle. ¿Qué cosa hay más hermosa que pelotear en medio de una calle? Y si lo lees bien, al final del libro ellos terminan salvando a la nación, son héroes. Son ellos mismos y no como se los quiere mostrar todo el tiempo, con esa cosa tan fea de lástima social. Es una épica imposible para estos tiempos. Yo creo en eso. El arte es para lectores imaginativos que crean en el texto: esos paraguayitos voladores, esas dominicanas sensuales terminan salvando al país; ahí está la épica. Es un sueño, ¿no? Pero bueno, uno se mata escribiendo un libro, buscándole la vuelta y viene un político, hace una lectura pobre y se arma este escándalo. Me parece una pavada que se enojen porque uso términos como boli, paraguas, ponjas. Lo que yo digo es que la verdadera marginación es no darles rápido los papeles, mantenerlos indocumentados. Ojalá este libro sirva para pensar esas cosas. (PRIETO, 2002, p.30)

Cucurto reforça a ideia da inversão, do farsesco, que se utilizada dos estereótipos construídos pelas elites e classes médias para colocar os "paraguas" e as "dominicanas" em posição de protagonismo social. Os "paraguayitos voladores" e as "dominicanas sensuales" terminam por salvar o país, tornam-se personagens e agentes épicos. Para o escritor, a verdadeira violência e marginalização é manter estes imigrantes indocumentados. Deste modo, diz torcer para que o livro sirva para pensar esses processos sociais.

O humor, por exemplo, é empregado como elemento de destruição e do choque, já que as personagens são, muitas vezes, desprovidas de virtudes heróicas e seus defeitos são impiedosamente acentuados e ridicularizados. Nas artes e na literatura, deformações e exageros satíricos semelhantes têm sido analisados e compreendidos pelo viés do *grotesco*.

Desta maneira, um importante aspecto dessas alegorias ganha forma nas tensões culturais: Jáí, o professor de "Quantas madrugadas tem a noite", expõe todos os seus dilemas, angústias e fraturas subjetivas por ser albino numa sociedade que persegue esses sujeitos por acreditar que um líquido extraído de suas nucas pode curar a AIDS; as jovens dominicanas sofrem com a misoginia em Buenos Aires, pois são reconhecidas negativamente por terem o comportamento e a moral sexual associada aos homens, em "Cosa de negros"(2012); ou quando um filho de Iemanjá se desculpa com a orixá porque o capitalismo predatório polui o mar, em "Rasif". A partir desses enredos, Ondjaki, Cucurto e Freire hipostariam as críticas, a tradição, a necessidade de recomposição dos povos e das experiências, que, se apercebiam como parte dessas tradições, memórias e culturas. Derrida escreve que "acolher o outro na sua língua é ter em conta naturalmente o idioma dele, e não lhe pedir que renuncie à sua língua,

com tudo o que encarna". A memória, que nasce da língua e da tradição termina por se apresentar como um elemento catalisador das camadas alegóricas que as obras ensinam.

Diante das novas configurações do espaço geopolítico e da diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, Sarlo (2007) considera que as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas. Os autores cujos textos foram discutidos aqui procuram assim, articular a partir da literatura a experiência da cidade, a produção de sentido da vida urbana. Ambas as tramas transcorrem no espaço urbano, localizado, metropolitano, em que aparecem personagens autossuficientes que combinam um imaginário social com as referências culturais localizadas, formando um painel heterogêneo de bens simbólicos produzidos na dialógica entre o local e o global.

De maneira especial, lançam luz transversalmente para a experiência do *desplazamiento*, da recomposição e reconhecimento que acompanham os múltiplos *desplazados* sociais (sejam imigrantes ou nativos), sua distribuição por setores e lugares de encontro, suas ocupações e sua relação com a subsistência e experiência de trabalho, de ócio e de precarização. É pela inversão de padrões vigentes em certos universos sociais que nossos escritores acabam ressaltando as nuances da modernidade periférica que chega lenta e continuamente, deixando à mostra todas as suas fraturas. Em suas múltiplas dimensões, a construção grotesca, abjeta, farsesca e irônica dessa *diegese* bizarra e infame representa também uma categoria política, um marcador social, dando forma *ao outro* da civilização, às monstruosidades supernaturais que afligem e amedrontam padrões estabelecidos pela sociedade.

Diante disto, compreendo que articular conceitos dos estudos literários e da sociologia, dentro do universo *diegético* destes escritores, possibilita pensar as tensões do contexto social e do texto literário numa via de mão dupla, abrindo caminho para a reflexão acerca de uma realidade social contra-hegemônica, repleta de particularidades e contigências. O grotesco traz à tona eventos narrativos que desestabilizam o cotidiano, que rompem censuras e lançam o leitor num redemoinho de sensorialidades. De maneira geral, pode-se dizer que todas estas ficções oferecem outras representações do local em tempos de globalização, das voltas sobre a experiência da cidade e as mudanças que experimente e, sobremaneira, acerca dos sujeitos que andam em suas ruas carregando memórias.

Vê-se que a construção alegórica configura-se como um caminho interessante de reflexão, uma vez que, para Xavier (2005), a concepção do processo alegórico varia de acordo com a localização específica da obra dentro de um determinado processo sócio-cultural, geopolítico e histórico. Esta definição viabiliza uma mirada mais complexa para a relação literatura e vida no Atlântico Sul. A literatura de Cucurto, Freire e Ondjaki mostra diferentes estratégias alegóricas para desinibir efeitos domesticadores da modernidade periférica. Ora mimetizam um presente embrutecido e torpe pela violência e massificação, ora superpõem temporalidades ao eleger a memória como uma interface capaz de dizer de outras maneiras o presente. Sem abrir mão da leveza e do humor, fundam um lugar de resistência. A análise das obras desses três autores ensina que o tempo do literário como exercício de reflexão torturante põe às claras a vileza do mundo e lida com os aspectos da vida contemporânea como desditas existenciais está esgotado. Como diria Calvino (1990), "o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo" ainda sejam marcas indelévels da modernidade, contudo, talvez seja possível a "existência de uma positividade não afirmativa que não termina em adulação cínica do real"⁵⁹.

⁵⁹ SLOTERDIJK, Peter. *Mobilização Copernicana e Desarmamento Ptolomaico: ensaio estético*. Trad. Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1992. p. 98.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se há um consenso sobre a literatura produzida hoje, este se refere à miscelânea e à diversidade de nomes e características que surgem a todo instante na cena contemporânea. Mas esta pluralidade não é uma marca suficientemente eloquente, não apenas por sua obviedade, mas também pelo caráter generalizante. É fundamental assumir a tarefa de buscar indícios do que singulariza a prosa de ficção (ou seja, lá o que se encontra nas fronteiras de gênero) feita nos últimos anos. Quem se dispõe a um confronto com o presente, em qualquer área do conhecimento, é desafiado a elaborar perguntas, capturar as que pairam no ar e apostar na incerteza. Arriscar-se na contingência significa aceitar o fugidio como perspectiva crítica.

No contemporâneo, não só a análise pode ser provisória, mas o próprio objeto também carrega algo de transitório. Diante disto, deslocar-se do distanciamento reflexivo para iniciar um enfrentamento com os novos autores e suas publicações implica que também os métodos críticos e analíticos estão sendo forjados, repensados e ressignificados concomitantemente à construção do *corpus*. Para tanto, é preciso incorporar outros elementos ao trabalho de pesquisa, para além do lastro canônico: entrevistas, perfis de autores, resenhas, debates literários em festivais e em fóruns da internet. Novos valores, conceitos e perspectivas teóricas precisam ser garimpados nas próprias narrativas e, mais do que estabelecer critérios de qualidade, é preciso lidar com as sensorialidades da configuração dessa cena literária limítrofe. É preciso manejar as incontáveis descentralizações que a pluralidade das dicções põe no centro do debate.

Nesse mar de possibilidades, a grande vantagem é o risco. É preciso despir-se e aceitar que "não sabe", que "não dá conta", que "existem limites". Nesta tese, o risco fora multiplicado por três: propus uma análise comparada entre sistemas literários que foram historicamente interpretados como distintos⁶⁰. A minha escolha por esses universos literários deixa entrever afeto e ideologia. Um desejo de concretizar um diálogo entre culturas vizinhas, que, apesar de compartilharem um destino histórico, político e intelectual, pouco exercitam os seus laços culturais em via de mão de dupla. Não proponho uma reflexão na chave da irmandade e da harmonia, pelo contrário, me disponho a pensar o conflito e a contingência nesses universos sociais e culturais, até porque, a balança sempre tende a pesar mais para um

⁶⁰ Salvo a disposição de alguns poucos críticos, como já fora discutido nos primeiros capítulos.

lado. Sob a mesma égide, surja oportunidade de investigar sobre a literatura contemporânea de países que integram o centro de suas periferias.

Diante disto, ir ao encontro à perspectiva comparatista proposta nesta pesquisa foi um dos meus maiores desafios, não somente porque é preciso respeitar e ponderar a especificidade contextual de cada literatura, mas também porque se torna necessário negociar seus limites e refletir sobre eles. Desta sorte, travo um esforço para articular categorias tanto dos contextos sociais, por meio de cartografias (Deleuze e Guatarri, 1994) realizadas em Buenos Aires, Luanda e no Recife/Sertânia - cidades de referência da diegese -, quanto das sociedades internas das prosas, uma vez que pensar tais tensões significa dar conta das mudanças que se deram em ambas as esferas, numa via de mão dupla, abrindo caminho para a reflexão acerca de realidades sociais contra-hegemônicas, repletas de particularidades e linhas fronteiriças.

Assim, as cartografias aqui apresentadas não se referem a territórios, mas a campos de forças e relações. Dizem mais sobre movimentos do que propriamente a respeito de posições fixas. Desdobram-se no tempo, mas também no espaço, além de incorporar o eixo metodológico saber-poder-subjetividade, à medida que se apresentam como método de análise de dispositivos. Segundo Deleuze (2005), a cartografia é como um meio para desemaranhar as linhas de um dispositivo, tal qual se desfaz um novelo:

Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de 'trabalho de terreno'. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal.(DELEUZE, 2005, p.1)

Os dispositivos⁶¹ tratados aqui são, notadamente, a modernidade periférica, o autoritarismo político e o colonialismo enquanto discurso, ou melhor, prática discursiva. Acredito que as cartografias lançam luz para a construção de um sentido de modernidade, dentro dos textos e na realidade extratextual por meio da reconstrução daquelas dimensões da experiência diante da mudança cujas pistas, muitas vezes implícitas ou contraditórias, aparecem como traços ou lembranças nos textos de uma cultura. Durante a investigação foi

⁶¹"O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles." (FOUCAULT, 1984, p.246).

preciso percorrer determinadas paisagens sensíveis, de alto a baixo, vasculhando seus caminhos mais recônditos, caminhando em mãos e contramãos. O periférico aqui diz respeito ao lugar de fala desses autores na periferia do capitalismo mundial, mas não se refere aos seus textos literários. Ondjaki, por exemplo, é um autor “central” da nova prosa angolana. Todavia, essa situação de marginalidade se desdobra em outras tantas periferias, ora reais, ora simbólicas, ora ficcionais.

Neste sentido, pensar as realidades sociais em contraponto aos textos literários é ir às profundezas da experimentação do pensamento ancorado ao real, é a experiência da literatura e da vida entendidas como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer (Kastrup, 2010, p 18). Para isso, é preciso levar em conta a construção do conhecimento e a atenção que configura o campo perceptivo do processo em curso. O sentido da cartografia poética é de acompanhamento de percursos, aplicação em processos de produção, conexões de rede ou rizomas: "a cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real." (DELEUZE, 1995,p.21). O método cartográfico não segue regras, é um movimento atencional, concentrado na experiência, na localização de pistas e de signos do processo em curso.

Voltada para este norte, adentrei aos fluxos alegóricos de Cucurto, Ondjaki e Freire, que, por meio de alegorias (BENJAMIN, 1989) abjetas e grotescas, sublinham a importância da prática discursiva, dos atos comunicativos, da oralidade pessoalizada, do extralinguístico como afronta aos padrões estabelecidos pela sociedade extratextual. Em seus mundos diegéticos, as expressões artísticas que emergiram da cultura dos sujeitos escravizados, dos indígenas, dos migrantes, dos indivíduos marginalizados dos centros urbanos encontram na música (a cúmbia, o rap, o kuduro e o brega) um substituto para as liberdades políticas formais que lhes foram negadas, representando uma importante aliada nos processos de luta rumo à emancipação, à cidadania e à autonomia.

A partir da desconstrução de seus procedimentos alegóricos, é possível compreender que, nas profundezas, este é um modo de criticar os efeitos perniciosos do pensamento dualista-binário (MIGNOLO, 1996). Alegorizam as histórias de deslocamentos, empréstimos, transformações e reinscrições contínua que lhe são características, remetem à complexidade sincrética das culturas negras, indígenas e periféricas. Por meio de suas narrativas, Cucurto, Ondjaki e Freire dão forma e sentido a uma contra-história do Atlântico Sul.

Não obstante, trago à baila a ideia de "Atlântico Negro", de Gilroy, que se caracteriza por ser uma metáfora das estruturas transnacionais criadas na modernidade/colonialismo que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais. Segundo o autor, a formação dessa rede possibilitou às populações negras, durante a diáspora africana, construir um sistema cultural que não pode ser identificado exclusivamente como caribenho, africano, americano, ou britânico, mas todos eles ao mesmo tempo. Trata-se do sistema cultural do Atlântico Negro, reconhecido por um caráter híbrido que não se encontra circunscrito às fronteiras étnicas ou nacionais. A proposta de Gilroy é repensar os relatos da modernidade por meio da história do "Atlântico Negro" e da diáspora africana no hemisfério ocidental.

Aproveito aqui a senda aberta por Gilroy para pensar o "Atlântico Sul" e lançá-lo para além das dinâmicas comerciais, alvo de economistas e historiadores. Assim como a ideia de "Atlântico Negro" propõe uma diluição da definição de cultura nacional introduzida pelo absolutismo étnico e busca explorar as relações entre raça, nação, nacionalidade e etnia (para colocar em xeque o mito da identidade étnica e da unidade nacional), também acredito que seja possível pensar as aproximações e distanciamentos entre Argentina, Brasil e Angola por meio do ritmo da maré. A partir da literatura, creio ser viável empreender uma mirada política para questões de cultura e de identidade(s) étnicas(s) neste espaço.

Em suas obras, Cucurto, Freire e Ondjaki rompem a sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência, e conseqüentemente rejeitam também o poder do território para determinar identidades e literaturas. Contudo, fora preciso demarcar territórios para perceber, em um primeiro momento, a força desconstrutiva de suas obras. A ideia de "Atlântico Sul" remete a um sentimento de desterritorialização da cultura em oposição à ideia de uma identidade cultural encerrada entre fronteiras e codificada no corpo, na mente, na linguagem e na escrita. As relações estabelecidas no espaço fluído e híbrido do Atlântico Sul favorecem a formação de um circuito comunicativo entre os escritores, suas literaturas e seus povos, extrapolando as fronteiras diversas do Estado-nação, permitindo que populações dispersas conversem, interajam e efetuem trocas culturais. É o que ocorre com os paraguaios, peruanos e bolivianos da *Constitución*, de Cucurto; ou com os angolanos que vivem em Portugal, de Ondjaki; ou a comunidade árabe de São Paulo, em Freire. A referência ao mar carrega em si um sentido poético, mas, sobretudo heurístico. O mar indica a ideia de dissolução, mistura e movimento, coerente com a perspectiva de análise que situa o Atlântico Sul em uma rede entrelaçada entre o local e o global.

As obras aqui analisadas seriam como seres vivos nesse Oceano. Alegorias de um sistema vivente, microcultural e micropolítico em movimento constante, que colocam em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos. A miscelânea entre sistemas filosóficos, políticos, culturais e de ideias do Atlântico Sul requer uma análise diligente. Assim como ventila Gilroy, a mistura não deve ser interpretada como perda de pureza, mas sim fermento que ajuda à elaboração do contemporâneo. Inevitável hibridez.

Navegando em meio às tormentas do Atlântico Sul, Cucurto, Freire e Ondjaki destramam, alegoricamente, uma face da história cultural obscurecida pelos relatos de salvação hegemônicos. As narrativas do colonialismo, o absolutismo/essencialismo étnico, as incisões imperialistas, o autoritativismo dos regimes políticos ditatoriais e as garras do capitalismo, deixaram cicatrizes em seus contextos sociais, silenciaram sujeitos. Mulheres, indígenas, negros, homossexuais, pobres, pessoas com deficiência, imigrantes e um sem números de indivíduos vivem dissabores cotidianos que extrapolam as fronteiras do Estado-nação. O Atlântico Sul integra o Ocidente sem fazer parte completamente dele.

A aceitação dessas literaturas implica o redesenho de um mapa de valores e sentidos em desalinho. Jogá-las no lixo pela acusação de oportunismo editorial ou efeito de marketing é recusar o desafio de pesquisá-las. Apontar os autores como meros epifenômenos de uma transgressividade anacrônica, reconhecendo-os apenas pela verve torpe como meio de expressão ou efeito de choque, ou exigir deles a continuidade do estilo de nomes consagrados pelo cânone é rejeitar uma reodenação do modo de apreender as literaturas do mundo. Para além disso, é assumir o *modus operandi* das instâncias de legitimação dentro de uma outra esfera. É preciso manejar os textos. Iniciar um embate, um enfrentamento, discutí-los segundo interloquções materiais, sociais, segundo suas próprias regras.

Adentrar neste mundo é olhar para a formação intelectual desses escritores que têm um contato tardio com a literatura, como no caso específico de Cucurto, em que sua iniciação à literatura é quase simultânea a escrita de seus próprios textos. Lêem os clássicos traduzidos, foram pedagogizados pela televisão (Ondjaki é um representante emblemático desta geração), não estão vinculados à academia e, muitos, começaram escrevendo na internet (como Freire, por exemplo). É possível agregar a esta lista a experiência com ditaduras militares e governos autoritários. O amadurecimento desses escritores corresponde, assim como ocorre com o Atlântico Sul, a um alargamento das fronteiras do que pode ser considerado literário. Entretanto, é preciso ponderar também. Em que medida estas obras não cedem à tentação do espetáculo e aos apelos interesseiros do capital, reproduzindo assim exatamente o mesmo tom do que antes buscavam questionar? Resta ao pesquisador e ao

crítico, neste processo de captura ideológica constante, acompanhar a singularidade de cada percurso artístico, afinal, este **objeto/abjeto** estranho que paira neste *outro/novo* espaço de representação resiste às categorias que até então regulavam o mundo literário. **Objetos**, portanto, que obrigam uma reformatação dos conceitos, dos paradigmas, dos discursos. Assim, de alguma forma, é possível recuperar a potência da arte, que sempre abriu na história novas perspectivas. O **abjeto** nos captura justamente naquilo que, ao nos expulsar de seu campo visual, nos atrai. **Objetos-tabus** que, em vão, queremos rasurar. Contudo, eles, como sabemos, insistem, persistem, resistem.

Nesta vereda, percebi que isso que chamo de “verve narrativa *grotesca*” em Cucurto, Freire e Ondjaki possui uma profunda correlação com as realidades sociais em que tais escritores estão inseridos. A grande cartografia do feio, do bizarro, do abjeto, do grotesco é tão retorcida quanto os lugares de fala desses escritores. Assim como os sinuosos arabescos que Baudelaire admirava, à medida que essas noções vão ganhando novas formas, sentidos e aplicações ao longo do tempo, acabam por estabelecer também outras bordas que incorporam ou rechaçam diferentes lugares dessa linguagem relativamente trivial. Esses escritores apostam nas opções pelo grotesco, pelo infame, pelo abjeto, pelo irônico, pelo farsesco, pelo escatológico, pelo feio e pela sordidez mescladas a um humor corrosivo. As alegorias grotescas, abjetas e irônicas sublinham a importância da prática discursiva, do extralinguístico como afronta aos padrões estabelecidos pela sociedade extratextual. Trazem à tona eventos narrativos que desestabilizam o cotidiano e lançam o leitor num redemoinho de sensorialidades. É pela inversão de padrões vigentes em certos universos sociais que nossos escritores acabam ressaltando as nuances da modernidade periférica que chega lenta e continuamente, deixando à mostra todas as suas fraturas.

A construção abjeta/grotesca dessas *diegeses* representa também uma categoria política que dá forma *ao outro* da civilização, possibilitando a experiência antropológica do choque do diferente (BHABHA, 2005). Suas personagens representam o subalterno, o reprimido pela cultura dominante, que assumem ser *o outro* (Derrida, 1996), ser o monstro, ser o infame como maneira de dessacralizar o politicamente correto, e fazer visível (e risível) a intolerância da sociedade sólita diante dos que a rodeiam. Pelo recurso à inversão, demonstram como se dão as reproduções de desigualdades por meio da manutenção de oposições binárias. Têm-se aqui construções alegóricas de aspectos relevantes na modernidade periférica, como alteridade e negociação.

A literatura de Cucurto, Ondjaki e Freire reivindica um leitor capaz de perceber a simulação performática de uma verve brutal. Pela rejeição de maneirismos, vão direto à vileza

do cotidiano, regozijando-se em trazer à tona o mal-estar da contemporaneidade. Desta maneira, paradoxalmente, resistem por meio da estética e da política à bestialização da vida. O abjeto, o grotesco, o farsesco e a ironia são estéticos-políticos eficazes de oposição, de inversão de paradigmas. Assim, nossos escritores terminam por não enredar pela autodestruição, pela obsessão negativista e pela pretensão de incomunicabilidade, a verve narrativa grotesca conforma-se como tática de resistência e enfrentamento do presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JR., Benjamin. SCARPELLI, Marli Fantini . Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- ABDALA JR., Benjamin. De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ABDALA JR., Benjamin. Literatura, história e política. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- ACHA, J. Nuestro futuro estético. En Colombres, A. (Org.). América Latina: el desafío del tercer milenio. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.
- ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de “O flâneur” de Walter Benjamin” In: MARIA DE SOUZA, Eneida & MARQUES, Reinaldo. Modernidade alternativas na América Latina: Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2009.
- AGUIAR, Flávio e RODRIGUES, Joana (orgs). Ángel Rama e Antonio Candido: de um encontro feliz a uma nova realidade crítica na América Latina In: RAMA, Angel. Um transculturador do futuro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ALARCÓN, Cristian. Cuando me muera quiero que me toquen Cumbia.Vida de Pibes Chorros. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma, 2003.
- ALBUQUERQUE, José Lindomar. Imigração em Territórios Fronteiriços. In: Anais VI CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, Lisboa, 2008. Disponível em: <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/302.pdf>. Acesso em 15 de out. de 2014.
- ALENCAR JÚNIOR, Leão de. Do Cômico, Grotesco, Irônico, Obsceno e Farsesco. Revista de Letras - N. 80 . 24 - Vol. 1/2 - jan/dez. 2002 Pág. 80-88.
- AMADOR, Fernanda e FONSECA, Tânia Mara Galli. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa – considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 61, n. 1, 2009.
- ANDRADE, C. Literatura angolana (opiniões). Lisboa: Edições 70, 1980.
- ANDRADE, Janilto. A arte e o feio combinam? Recife: Fasa Editora, 2006.
- ANDRADE, M. P. de. Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais. Lisboa: Sá da Costa, 1975.
- ARFUCH, Leonor. O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2010.
- ASTUTTI, Adriana. Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo In: El Imperio realista, volumen 6, Org. María Teresa Gramuglio Buenos Aires. Emecé. 2002.

AZEVEDO, Luciene. Estratégias para enfrentar o presente – a performance, o segredo e a memória. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BARCIA, P. L. Diccionario del habla de los argentinos. Academia Argentina de Letras. 2º ed. Buenos Aires: Espasa Ed., 2003.

BATAILLE, G. El erotismo. Buenos Aires: Sur Editorial. In: DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005. Trad. Carlos Alberto Medeiros.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 14. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. Questões de literatura e de estética. A teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993, p.211-362. [1936-1937] Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al.

BARTHES, Roland. O grau zero da escrita. Lisboa-Portugal: Edições 70 Paulo: EDUSC, 2007.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva. 2006.

BARTHES, Roland. El efecto de lo real. In: Realismo . Mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002.

BELLOC, Bárbara. Apuntes sobre el realismo atolondrado. Entrevista de W. Cucurto em Radar Libros/Página 12, 26.06.2003[é a data da publicação. É um entrevista.]. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-634-2003-06-29.html>. Acesso em 12 de jun. de 2014.

BEM, Daniel. Tecendo o axé: uma abordagem antropológica da atual transnacionalização afro-religiosa nos países do Cone Sul. 2012 (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Antropologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/54082/000851132.pdf?sequence=1> Acesso em 01 de abr. de 2014.

BENZECRY, Claudio E. El almuerzo de los remeros. Profesionalismo y literatura en la década del '90. In: Hispamerica. Revista de Literatura. Año 29, No. 87, Dec., 2000.

Disponível em:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/20540243?sid=21105805867061&uid=2&uid=4&uid=3737664> Acesso em 07 de nov. de 2013.

BENJAMIN, Walter. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Duas Cidades, 2011. Trad. Susana Kampff-Lages e E.Chaves.

BENJAMIN, Walter. A origem do drama trágico alemão. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2011. Trad. João Barrento.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão; edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II: Rua de Mão única. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1987b.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987c.

BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: A Modernidade e os Modernos. Rio de Janeiro: Edições Tempo brasileiro, 1975.

BERTONI, L. A. Construir la nacionalidad. Historia visual de los argentinos, Cap.81; In: _____ . La inmigración. Buenos Aires: Biblioteca Clarín, 2000.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. Tradução de Myriam Ávila et al.

BITTENCOURT, Marcelo. História e Independência de Angola: Caminhos para o futuro In Zakeu A. Zengo e José Otávio Serra Van-Dúnem (org.). Rio de Janeiro, Ed. HP Comunicação, 2007.

BONNICI, Thomas. O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura. Maringá: Ed. Eduem, 2000.

BOSI, A. (Org.). O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1985.

BOSI, Eclea. Memória e sociedade: lembranças de velhos (3a ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CALVINO, Ítalo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. Lições Americanas. Trad. Ivo Barroso. 4 reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. 9ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Ouro sobre Azul, 2006a.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3.Ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____ A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987, p.199-215.

CAPONE, Stefania. A propôs des notions de globalisation et de transnationalisation. In: _____. Civilisations: Religions transnationales. n 51, p.08-22.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Vou lá visitar pastores. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CARVALHAL, Tania. Encontros na Travessia. In Literatura e Sociedade. n. 9, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/viewFile/19742/21806> Acesso em jan. de 2015.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. As zooautobiografias de Nuno Ramos. In: Outra Travessia, biografias, autobiografias, antibiografia. Florianópolis, n. 14, 2º semestre/ 2012.

CHAVES, R. A formação do romance angolano. Coleção Via Atlântica. São Paulo: Edusp. 1999.

CORNEJO POLAR, Antônio. O condor voa: literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

COSTA, Sérgio. Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Ed. UFMG.2006.

COSTA, Sérgio. Democracia cosmopolita: déficits conceituais e equívocos políticos. Revista Brasileira de Ciências Sociais, outubro, v. 18, ANPOCS, 2003, p.19-32.

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 21, n. 60, Fev. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092006000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em mai. de 2011.

COSTA LIMA, Luiz. Mimesis: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CROCE, Marcela. Proposta para aproximações de uma história comparada das literaturas argentina e brasileira. In: O eixo e a roda: v. 18, n. 2, 2009. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2018,%20n%202/06-Marcela-Croce.pdf Acesso em abr. de 2014.

CONDE, O. Dicionario etimológico del lunfardo. Buenos Aires, Perfil, 1998. Disponível em: http://www.lingue.unipr.it/Materiali%20didattici/Forino/diccionario_lunfardo.pdf Acesso em set. de 2013.

DALCASTAGNÉ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. In: Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro, 2007.

DALCASTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: Estudos de Literatura Brasileira contemporânea. N.20. Brasília, julho/agosto, 2002. p.33-87.

DALMARONI, Miguel. La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002), Ril Editores y Melusina Editorial, Santiago de Chile, 2004.

D'ANGELO, Biagio. Literatura Comparada E Globalização: Os Lugares Comuns E As Utopias. In Revista Via Atlântica. n. 8, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50016/54148> Acesso em jun. de 2014.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

DELEUZE, Gilles A Imagem-Tempo. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Micropolítica e segmentaridade. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1990. p. 83-115.

DERRIDA, Jacques. Le molinguisme de l'autre. Paris, Ed. Galilée. 1996b.

DERRIDA, Jacques. Artefactualités. In: Échographies. De la télévision. Paris, Ed. Galilée, 1996a.

DIAS, Ângela M. O resgate da dissonância. Rio de Janeiro: Antares, 1981.

DIRLIK, Arif. The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism, Ed. Critical Inquiry, pp.328-356. Documento, Ano I (4): 4-7, 1994.

DOMINGUES, José Maurício. Teoria crítica e (semi) periferia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Trad. Waltensir Dutra.

ERVEDOSA, Carlos. Roteiro da literatura angolana. 2. ed. Lisboa. Edições 70, 1979.

ESPINDOLA, A. Diccionario del lunfardo. Buenos Aires: Ed. Planeta, 2002.

FANON, F. Os Condenados da terra. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FARACO, Carlos Alberto. O estatuto da análise e interpretação dos textos no quadro do círculo de Bakhtin. In: GUIMARÃES, Ana Maria de Mattos; MACHADO, Anna Raquel; COUTINHO, Antónia. (Org.) O interacionismo sociodiscursivo: questões epistemológicas e metodológicas. Campinas/SP: Mercados da Letras, 2007. p. 199-215.

FERNÁNDEZ BARAIBAR, Julio. Un solo impulso americano. El MERCOSUL de Perón. Buenos Aires: Fondo Editorial Simón Rodríguez, 2005.

FERRÉZ, Terrorismo literário. In: FERRÉZ (org.). Literatura marginal: talentos da escrita periférica. São Paulo: Agir, 2005.

FOSTER, Hal. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. Tel quel, n. 15, 1963. In: _____. Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 47-59.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: MACHADO, R. (Org.). Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.243-276.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. 11 Ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1993. Org. e Trad. Roberto Machado.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. O que é um autor?. Lisboa: Passagens, 1992.

FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire fala sobre seu novo livro, 'Rasif'. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/09/29/marcelino-freire-fala-sobre-seu-novo-livro-rasif-129320.asp>, Acesso em dez. 2008.

FREUD, Sigmund. O estranho, In: _____. Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918). Rio de Janeiro: Imago, 1996. Volume XVII da edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. p. 233-273.

FRIGERIO, Alejandro. Negros y Blancos en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. In: Temas de Patrimonio Cultural N.16. Número dedicado a Buenos Aires Negra: Identidad y cultura. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. 2006. p. 77-98.

FRIGERIO, Alejandro & LAMBORGHINI, Eva. Criando um movimento negro em um país "branco": ativismo político e cultural afro na Argentina. In: Afro-Ásia, N. 39. 2010. p. 153-181.

GARRAMUÑO, Florencia. Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la Novela Contemporánea (1981-1991). Rosario. Beatriz Viterbo Editora, 1997.

GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real. In Revista Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. ano IV, N.03, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/los-restos-de-lo-real-de-florencia-garramuno-2/> Acesso em abr. de 2013.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001 .

GOBELLO, J. El lunfardo. Buenos Aires, Academia Argentina del Lunfardo, 1989.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. Semear: Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro: PUCRJ, 1997, v. 1, n. 1, pp. 179-188.

GONZAGA, Sérgio. Literatura marginal. In: FERREIRA, João Francisco (org.). Crítica em nossos dias e literatura marginal. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981. p. 143-153.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. Modernismo. Supuestos históricos y culturales. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

HALL, Stuart. Da diáspora – identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, Ed. da UFMG/Brasília: Representação da UNESCO no Brasil. 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 2000. p. 103-133.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.

HAMILTON, Russel. Literatura africana, literatura necessária. Lisboa: Edições 70, 1984.

HAMILTON, Russel. A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial. 1999. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_02.pdf Acesso em jun. de 2009.

HAMILTON, Russell G. A Literatura dos países africanos de língua oficial Portuguesa. In Revista Metamorfoses, nº1. Lisboa; Rio de Janeiro, Editora Cosmos; Catedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros/ UFRJ. 2000.

HISSA, Carlos Eduardo Viana. A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela Memória. Memória, Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Después de la Gran División. Modernismo, Cultura de Masas, Posmodernismo. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002a.

HUYSSSEN, Andréas. Literatura e cultura no contexto global. In: Reinaldo Marques e Lúcia Helena Vilela (orgs). Valores: arte, mercado e política. Belo Horizonte, Ed. UFMG/ABRALIC. 2002b. p.15-37.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós – Modernismo: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria de paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

IANNI, Octávio. A Era do Globalismo .Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira, 1996.

ISER, W. O Fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric.. O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ed. Ática, 1981.

KAMENSZAIN, Tamara. La boca del testimonio. Buenos Aires: Norma.Mignolo, Walter. 1996. “Bilanguaging-love: National Identifications and Cultures of Scholarship in a Transnational World”, en Peter Pfeiffer y Laura García-Moreno (eds.), Text and Nation: Cross-disciplinary Essays on National and Cultural Identities. 123-42. Carolina del Sur, Camdem House. 2007.

KASTRUP, Virgínia (orgs) Pistas do método da cartografia: Pesquisa, intervenção e produção de subjetividade, Porto Alegre, Sulina, 2010.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. Psicologia e Sociedade. Porto Alegre, v. 19, n. 1, jan./abr. 2007.

KAYSER, Wolfgang. O grotesco: configurações na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KYMLICKA, Will. Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights. Oxford: University Press, 1995.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:
http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_acti n=&c o_obra=198038 Acesso em nov. de 2014.

KRISTEVA, Julia. Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York, Columbia University Press, 1982. Translatede by Leon S. Roudiez.

KOTHE, Flávio. A alegoria. São Paulo: Ática, 1986.

LADDAGA, Reinaldo. Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes. Adriana Hidalgo Editora., 2006.

LINK, Daniel. Literatura e Mercado. In: _____. Como se Lê e outras intervenções críticas. Argos, 2002 [páginas] Trad. Jorge Wolff. Chapecó.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. Lisboa: Edições 70, 2008.

LEITE, Ilka Boaventura. Antropologia da viagem : escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

LINK, Daniel. “Literatura e Mercado”. in: Como se Lê e outras intervenções críticas. (trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

LUDMER, Josefina. Temporalidades del presente. Texto apresentado no VIII Congresso Internacional da ABRALIC, “Mediações”, organizado pela Associação Brasileira de Literatura Comparada na Universidade Federal de Belo Horizonte, 2002.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. In Revista Z Cultural, Ano 4, (2007). Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>

LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. In: González, P.E. & Ortega, E. ed. In: La Sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras/Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985.

LYRA, Pedro (1995). Sincretismo a poesia da Geração 60. Rio de Janeiro, Ed. Topbooks.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEVY, T. S. A Experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. In: González, P.E. & Ortega, E. ed. In: La Sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras/Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985.

LUKÁCS, G. A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades. 2000.

MACAMO, Elísio. A constituição de uma sociologia das sociedades africanas. Estudos Moçambicanos, 19: 5-26. 2002. Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/site/img/upload/468250.pdf> Acesso em ago. de 2009.

MACÊDO, Tânia. Luanda: violência e escrita. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia. (Orgs.) Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006. p.10-33.

MACEDO, Tânia. Luanda, cidade e literatura. São Paulo, Editora Unesp, 2008.

MACEDO, Tânia. Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea. *Revista SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 240-249, 1º sem. 2001

MARCUS, G. E. *Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography*. *Annual Review of Anthropology*, 24, 1995. p. 95-117.

MARINO, A. *Etiemble ou le comparatisme militant*, Paris: Gallimard, 1982.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Fatais desdobramentos de uma luta desigual*. In: *Revista Letras*, nº 55. Curitiba: Editora da UFPR. 2001. p. 271-278.

MATAMORO, B. *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1977. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, N 34, p. 287-324. 2008.

MIGNOLO, Walter. *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad In: CASTRO-GÓMEZ, S.; SCHIWY, F.; WALSH, C. *Andina Simón Bolívar*, Ediciones Abya-Yala, 2002.

MORIER, Henri. 1981. *Dictionnaire de Poétique et de Rhetorique*. Paris: Presses Universitaires de France.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix. 1974.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhetorique*. Paris: Presses Universitaires de France. 1981.

MONTALDO, Graciela. *Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía. Historia social de la literatura argentina*, (Dir. David Viñas) Vol.VII Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1989.

MUDIMBE, V.Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and The Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995. Trad. Geraldo Gerson de Souza.

NORTHROP Frye. *Anatomy of Criticism*. Nova York: Atheneum. 1969, p.54.

Nelson de Oliveira comenta críticas de Bernardo Carvalho e Hatoum. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35549.shtml>.

OLIVEIRA, Nelson.(Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.

PALMEIRO, Cecilia. Lixeratura argentina contemporânea: pensamento queer em antiestéticas do trash In anais XI ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.

PALERMO, Zulma. Para uma genealogía de la descolonización intelectual de los andes. In: Estudios Culturales Latinoamericanos: Retos desde y sobre la región andina. Org. Catherine Walsh, 2003. p.07-25.

PASTAFIGLIA, Marcelo & SCHNEIDER, Claci Ines. Espanhol Rio-Platense: A riqueza do Lunfardo Argentino. In: Anais do X Encontro do CELSUL – Círculo de Estudos Linguísticos do Sul UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná Cascavel-PR | 24 a 26 de outubro de 2012 | ISSN 2178-7751. p.1-14.

PÉCORA, Alcir. Romantismo Histórico. Correio Popular. Campinas, SP, 6 de janeiro de 2001. Disponível em <http://www.unicamp.br/~franchet/cadc0106.htm> Acesso em mai. de 2013.

PELLEGRINI, Tania. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. Estud. Lit. Bras. Contemp. [online]. 2014, n.43, pp. 151-178.

PELEGRINI, T. A imagem e a Letra: Aspectos da Ficção Contemporânea. Campinas, S.P: Mercado de Letras/Fapesp,1999.

PEPETELA. A parábola do cágado velho. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

PERLONGHER, N. Caribe Transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense. Illuminiras: San Pablo, 1991.

LARANJEIRA, Pires. Literaturas africanas de expressão portuguesa. Coimbra, Universidade Aberta, 1995.

PRIETO, Adolfo. Boedo e Florida. In: Revista Tempo Social. v. 21, n. 2 (2009) Boedo”, en Historia crítica de la literatura argentina (Dir. N. Jitrik) Vol VI El imperio realista (Dir. Ma. T. Gramuglio). Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.

PRIETO, Martín. Arrebatos en el conventillo. Clarín. Argentina. Suplemento Cultura y Nación, 30 de março de 2002. Disponível em <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/30/u-00801.htm> Acesso em jan. de 2011.

PIGLIA, Ricardo. Crítica y ficción. Barcelona: Ed.Anagrama, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. On humor. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1960. Trad. Antonio Illiano, Daniel Testa.

PRYSTHON, Ângela. Cosmopolitismos Periféricos: Ensaios sobre Modernidade, Pós-Modernidade e Estudos Culturais na América Latina. Recife: Ed. Bagaço, 2002 .

PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.

RAMA, Ángel. Literatura, cultura e sociedade na América Latina. Ángel Rama. Seleção, apresentação e notas Pablo Rocca. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RAMA, Ángel. Literatura e cultura na América Latina. São Paulo: Editora USP, 2001. Org. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. Trad. Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto.

RAMA, Ángel. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo Veintiuno Editores, 2004.

RAMA, Angel. A cidade das letras. São Paulo: Ed. Braziliense, 1985.

RICOEUR, Paul. A Identidade pessoal e a identidade narrativa. O si e a identidade narrativa. In: RICOEUR, P. (Ed.). O Si-Mesmo como um outro. Campinas: Papyrus, 1991.

RODRÍGUEZ, T. Primer diccionario de sinónimos del lunfardo. Buenos Aires, Atlántida, 1987.

ROSA, João Guimarães. Tutaméia. Terceiras histórias, 8. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSARIO. Beatriz Viterbo Editora, Novela Contemporânea (1981-1991/1997)

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. in: Texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAID, Edward. Orientalismo. São Paulo. Ed. Companhia das letras, 1978.

SALAS, H. Tango. Buenos Aires: Era Naciente, 1999.

SANTANA, Paula. Um ar de cinema em Ondjaki: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade angola. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o Ofício de Criar. Revista Aletria, Belo Horizonte, v. 18, jul./dez. 2008. Disponível em:
http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_ppgs/Aletria%2018/18Silviano%20Santiago.pdf Acessado em 18 de junho de 2014.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2008

SANTIAGO, Silviano. O falso mentiroso: memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1992.

SANTIAGO, Silviano. “Prosa Literária Atual no Brasil”, in : Nas Malhas da Letra. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 24.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: Nas malhas das letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 46-47.

SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARLO, Beatriz. Modernidade e Mescla Cultural. In Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo. V.4. 2006. Disponível em: http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco4-pdf/trans_1_risco4.pdf.

SARLO, Beatriz. Cenas da Vida Pós-Moderna. Intelectuais, Arte e Videocultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. Revista de crítica Literaria Latinoamericana. Lima, año VIII, nº 15, 1er. Semestre, 1982.

SÁ-SILVA, J.R., ALMEIDA, C. D. de, GUINDANI, J. F. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, Ano I - Número I, pp. 01-15. 2009.

SCHER PEREIRA, Maria Luiza (2009): Um intelectual em trânsito num texto híbrido: 'Páramo', de Guimarães Rosa. In: Modernidade alternativas na América Latina, MARIA DE SOUZA, Eneida & MARQUES, Reinaldo; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2009.

SCHITTINE, Denise. A escrita do segredo .Blog: comunicação e escrita íntima nainternet. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In Ao vencedor as batatas. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 13-28.

SEGATO, Rita. Um Paradoxo do Relativismo: o discurso racional da Antropologia frente ao Sagrado. Religião e Sociedade, vol. 16/1-2, 1992, p.115-135.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetze. ALEA. 2010, n. 2, volume 12, pp. 205-222.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença - ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo, Editora 34, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. Mobilização Copernicana e Desarmamento Ptolomaico: ensaio estético. Trad. Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1992.

SOARES, Francisco. Notícia da Literatura Angolana In Coleção Escritores dos Países de Língua Portuguesa. Nº 22. Lisboa, Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Rachel. O império do grotesco. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SPERANZA, Graciela. Manuel Puig. Después del Fin de la Literatura. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SZPILBARG, Daniela. La vuelta al libro: Representaciones de editores "artesanales" sobre la industria editorial In Afuera Estudios de Crítica Cultural. n. 9, novembro, 2010. Disponível em: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=115&nro=9> Acesso em dez. de 2012.

TAVOLARO, Sergio. Existe Uma Modernidade Brasileira? Reflexões em torno de um dilema sociológico brasileiro. Revista Brasileira De Ciências Sociais - Vol. 20 No. 59, 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v20n59/a01v2059.pdf> Acesso em dez. de 2012.

TETEL, Marcel. 1964. Étude sur le comique en Rabelais. Florença: Leo S. Olsschki. Barroso. 4 reimpressão. São Paulo, Cia das Letras, 1990.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. Estud. Lit. Bras. Contemp. [online]. 2013, n.42, pp. 11-28. ISSN 2316 4018. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182013000200001>

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOURAINÉ, Alain. ¿Podremos vivir juntos: iguales y diferentes? México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

TRIGO, Salvato. Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa. Porto, Ed. Brasília, 1977.

TUTIKIAN, Jane F. Questões de identidade: a África de língua portuguesa. In: Revista Letras de hoje. v. 145, p. 37-46, Porto Alegre: PUCRS, 2006.

VANOLI, Hernán. 2009. Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina. Apuntes de Investigación del CECYP, Nro. 15; pp. 161-185. Disponível em <<http://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277/245>> Acesso em jan. de 2013.

VIDAL, Paloma. Diálogos entre Brasil e Chile: em torno às novas gerações. In: RESENDE, Beatriz. A literatura latino-americana no século XXI. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.30-45.

VIEIRA, Luandino. João Vêncio: os seus amores. Lisboa: Edições 70, 1981.

XAVIER, Ismail. Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo, Ed Senac: Instituto Itaú Cultural. 2003a.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo, Ed Senac: Instituto Itaú Cultural. 2003b.

ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura. São Paulo: Educ, 2000. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

Entrevistas:

CUCURTO, Washington. Washington Cucurto: Entrevista. Recife: UFPE - PE, nov. de 2014. Entrevistadora: Paula Santana. Entrevista concedida para a pesquisa de tese "Marcas do grotesco no texto literário de Washington Cucurto, Marcelino Freire e Ondjaki: alegorias de uma modernidade periférica". CD

FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire: Entrevista. Recife: UFPE - PE, jul. de 2013. Entrevistadora: Paula Santana. Entrevista concedida para a pesquisa de tese Marcas do grotesco no texto literário de "Washington Cucurto, Marcelino Freire e Ondjaki: alegorias de uma modernidade periférica.". CD

ONDJAKI: Entrevista. Recife: UFPE - PE, jun. de 2008. Entrevistadora: Paula Santana.. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação "Um ar de cinema em Ondjaki: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade angolana.". CD

Referências literárias:

CUCURTO, Washington. Cosa de Negros. Buenos Aires, Ed. Interzona, 2012.

FREIRE, Marcelino. Rasif: mar que arrebeta. São Paulo, Ed.Record, 2008.

ONDJAKI. Quantas madrugadas tem a noite. Lisboa, Ed. Caminho, 2004.