



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CANDICE FIRMINO DE AZEVEDO

AO RÉ S DA AUSÊNCIA: sobre vozes, subalternidades e contadoras em Maria
Valéria Rezende

Recife

2020

CANDICE FIRMINO DE AZEVEDO

AO RÉ S DA AUSÊNCIA: sobre vozes, subalternidades e contadoras em Maria
Valéria Rezende

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Postal

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

A994a Azevedo, Candice Firmino de
Ao rés da ausência: sobre vozes, subalternidades e contadoras em
Maria Valéria Rezende / Candice Firmino de Azevedo. – Recife, 2020.
209f.

Orientador: Ricardo Postal.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências.

1. Narradora romanesca. 2. Vozes sociais. 3. Subalternidades.
4. Contadoras de histórias. 5. Maria Valéria Rezende. I. Postal, Ricardo
(Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-165)

CANDICE FIRMINO DE AZEVEDO

AO RÉS DA AUSÊNCIA: sobre vozes, subalternidades e contadoras em Maria
Valéria Rezende

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Aprovada em: 14/08/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Postal (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Maria da Penha Casado Alves (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof^a. Dr^a. Ana Cristina Marinho Lúcio (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. João Batista de Moraes Neto (Examinador Externo)
Instituto Federal do Rio Grande do Norte

A todas as vozes que me contaram as histórias do ontem e do hoje, que me apontam para um amanhã dedicado ao questionamento e à reinvenção.

Às contadoras de histórias de todos os dias, a exemplo de meu filho Miguel, que carrega em seu corpo de criança a vontade frenética do contar.

AGRADECIMENTOS

Quando criança, minha mãe me ensinava a importância do olhar detalhado, do capricho nos afazeres do cotidiano, como sua mãe a ensinara nos idos tempos da fazenda Garrota, onde meu avô morava com a família e trabalhava *de meia*, como dizia. Minha mãe ensinou que era preciso dedicação, foco, cuidado e uma grande dose de responsabilidade para que tudo funcionasse, sempre pensando na coletividade de uma vida em família. Esse olhar observador nos dizia que era preciso limpar todas as frestas dos móveis coloniais, comuns na década de 1980, com pequenos cotonetes embebidos no óleo de peroba, escuro e nauseante. É a primeira história que me leva a esse trabalho.

Agradeço imensamente a essa e às outras histórias que me levaram ao detalhe e, como é preciso um ser de linguagem que narre cada uma dessas histórias, agradeço a todas e a todos que ajudaram a construir as teias de minha narrativa.

Ao meu filho Miguel pelos momentos idílicos em meio ao trabalho extenuante da escritura e pela sua capacidade de me acalantar em um abraço;

À minha querida Epifania, Janaina, esposa, companheira, amante das palavras ressonantes, com a qual dividi muitos momentos de discussão sobre as angústias do trabalho sob o efeito de cafés, vinhos ou travesseiros;

À minha mãe, Zeta, e meu pai, Antonaldo, por terem me ensinado a força afetiva da palavra contada e que nunca devemos esquecer os cotonetes;

Ao meu irmão Helenaldo e minha irmã Camila, pelas conversas acalouradas que sempre me renovam em outros dizeres, pelo carinho e apoio;

Ao querido Heitor, sobrinho amoroso, e minha irmã e meu irmão de coração, Amanda e Benedito, pelos ouvidos atentos;

Aos apoiadores dorminhocos, mas fundamentais, Jujuba, Dourado e Milonga, que me ensinam a ver as pequenas criaturas de forma humana;

Às minhas queridas professoras e professores de ontem e de hoje, que me ajudaram a pensar sobre minhas verdades e a questioná-las permanentemente;

Ao meu orientador Ricardo, pela crença em meu trabalho e pelas valiosas considerações feitas ao gosto gaúcho virginiano de ser;

Às professoras Ana Cristina, Maria da Penha e Brenda e ao professor João, pela disponibilidade em participar da banca examinadora deste trabalho. Cada um

de vocês faz parte de momentos distintos, todos muito importantes de minha formação acadêmica e profissional;

Às minhas alunas e aos meus alunos, os idos e os vindouros, que me ensinam constantemente a rever os tempos e as verdades, em busca de uma formação humana, emancipatória e pública como um caminho para a superação das violências;

Ao IFRN, instituição pública e de renomada qualidade técnica, que, nesses mais de 10 anos de convivência, me ensinou que a educação pública libertadora é a base para uma mudança social mais justa.

E por fim, a todas as deusas, todos os deuses e todos os espíritos de luz que têm me levado ao encontro do olhar que revela o outro ser humano como parte de mim – um ser em permanente construção.



No fim da longa jornada, que valeu uma vida inteira, quando eu estava perdido, sem saber por onde ir, foi que encontrei o tesouro na frente das minhas vistas, onde o olho desprevenido só vê miséria e tristeza. Estava onde o tesouro? Ah, esse é o grande segredo que só no fim contarei. (REZENDE, 2016, p. 09).

RESUMO

A escritura de Maria Valéria Rezende aponta para uma produção literária contemporânea marcadamente comprometida com a articulação social da diferença, da perspectiva dos grupos subalternos. Tendo em vista uma literatura interessada na emergência de hibridismos que revelam os movimentos históricos e culturais da sociedade, a escritora materializa em sua obra as axiologias (BAKHTIN, 1997) de uma escrita marcada pelo ato do dizer como uma ação experienciada (BENJAMIN, 1994) no próprio interior da sociedade. Neste trabalho, nos dedicaremos a pensar na utilização da voz contadora de histórias como um recurso discursivo nos romances *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014), *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a) e *Outros cantos* (REZENDE, 2016b), observando que essa voz excede o plano do conteúdo e ocupa o plano da estrutura de modo performativo (ZUMTHOR, 2007). Para tanto, nos valem da “estilística sociológica” proposta por Bakhtin como método de análise dos romances, partindo do pressuposto de que a linguagem do romance reflete as relações do ser com o mundo social; e que o ser humano é um ser de linguagem localizado no tempo e na história.

Palavras-chave: Narradora romanesca. Vozes sociais. Subalternidades. Contadoras de histórias. Maria Valéria Rezende.

ABSTRACT

Maria Valéria Rezende's writings point to a contemporary literary production markedly committed to the social articulation of the difference, from the perspective of subordinate groups. In view of a literature interested in the emergence of hybridities that reveal the historical and cultural movements of society, the writer materializes in her work the axiologies (BAKHTIN, 1997) of a writing marked by the act of saying as an experienced action (BENJAMIN, 1994) within society itself. In this work, we will dedicate ourselves to thinking about the use of the storytelling voice as a discursive resource within the novels *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014), *Ouro Dentro da Cabeça* (REZENDE, 2016a) and *Outros Cantos* (REZENDE, 2016b), noting that this voice exceeds the content plane and occupies the structure plane in a performative way (ZUMTHOR, 2007). Therefore, we make use of the “sociological stylistics” proposed by Bakhtin as a method of analysis of the novels, assuming that the language of the novel reflects the relations of the being with the social world; and that the human being is a being of language located in time and history.

Keywords: Romanesque narrator. Social voices. Subalternities. Storytellers. Maria Valéria Rezende.

RESUMEN

La escritura de Maria Valéria Rezende apuntan a una producción literaria contemporánea fuertemente comprometida con la articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de los grupos subordinados. En vista de una literatura interesada en el surgimiento de mezclas que revelan los movimientos históricos y culturales de la sociedad, la escritora materializa en su obra las axiologías (BAKHTIN, 1997) de una escrita marcada por el acto de decir como una acción experimentada (BENJAMIN, 1994) en el propio interior de la sociedad. En este trabajo, nos dedicaremos a pensar en la utilización de la voz que cuenta historias como recurso discursivo en las novelas *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014), *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a) y *Outros cantos* (REZENDE, 2016b), señalando que esta voz excede el plano de contenido y ocupa el plano de estructura de forma performativa (ZUMTHOR, 2007). Para ello, utilizamos la "estilística sociológica" propuesta por Bakhtin como método de análisis de las novelas, basada en el supuesto de que el lenguaje de la novela refleja las relaciones del ser con el mundo social; y que el ser humano es un ser de lenguaje ubicado en el tiempo y la historia.

Palabras clave: Narradora románica. Voces sociales. Subalternidades. Cuentacuentos. Maria Valéria Rezende.

SUMÁRIO

1	VOZES E PERIFERIAS: SOBRE PESQUISA E AFETIVIDADES.....	12
2	ENFIM, UM COMEÇO.....	19
2.1	A pesquisa em diálogo: epistemologias.....	22
3	ROMANCE: UM GÊNERO REBELDE.....	27
3.1	O romance e a materialidade histórica.....	31
3.2	Um gênero sob o olhar do “discurso com ressalvas”.....	35
4	TECENDO AS PERIFERIAS DA VOZ CONTADORA DE HISTÓRIAS.....	52
4.1	Perpetuação e resignificação nas culturas populares.....	57
4.2	A palavra do contador da oralidade.....	60
4.3	Cozinhas, mulheres e ancestralidade da narrativa oral.....	67
5	EM TUDO EU OUÇO VOZES.....	73
5.1	A voz narradora e a palavra alheia.....	80
5.2	Dentre tantas, as vozes das subalternidades.....	89
6	ENCONTRANDO AUSÊNCIAS E EXISTÊNCIAS.....	101
6.1	Alice: ao rés do chão.....	107
6.1.1	Contar e ouvir.....	114
6.1.2	Contar e viver.....	124
6.1.3	Contar e recontar.....	132
6.2	Maria: ao rés das raízes.....	140
6.2.1	Contar e fiar redes.....	146
6.2.2	Tear de palavras.....	156
6.3	Marílio ao rés da fome.....	166
6.3.1	O tesouro contado.....	178
6.3.2	O contar contado.....	191
7	POR FIM, O ECO DAS VOZES RETICENTES.....	199
	REFERÊNCIAS.....	203

1 VOZES E PERIFERIAS: SOBRE PESQUISA E AFETIVIDADES

Estou convencida que todo mundo é um romance.
(REZENDE; MENEZES, 2018, p. 103).

Peço, agora, licença às leitoras e aos leitores deste trabalho para começá-lo de uma forma não tão acadêmica, frustrando, talvez, a aridez da leitura científica necessária à apropriação de uma tese.

Aqui, coloco-me em primeira pessoa. Preciso marcar meu espaço de discussão dentro de um trabalho que reflete os atravessamentos de minhas experiências, tão marcadas pelas vozes que dialogam para dentro e para fora de meu estar-no-mundo.

Inicialmente, preciso deixar claro que me proponho a pensar sobre os padrões que definem protocolos de leitura e de escrita para o que vem a ser convencionalizado na Academia, e nos estudos formais das escolas, como legítimo, pois as definições estabelecidas como invioláveis sempre me causaram certo incômodo. Assim, tenho me dedicado a repensar categorias, epistemologias e metodologias a partir de um olhar comprometido com as ideologias que me permitem estabelecer pontes menos hegemônicas para meus estudos. Nesse sentido, procuro assumir o sentido ético, teórico e político de uma pesquisa que tenta se afastar da leitura comum, do oficial, do marcadamente previsto pelas “leis” das autoridades.

Assim como Barthes (2007 [1978]¹) definiu a língua como fascista em sua aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, compartilho da observação de um fascismo sistêmico no uso da língua, qualquer que seja ela. As estruturas internas da língua permitem variações até certo ponto, sendo inviável a compreensão dos enunciados caso não sejam seguidas regras básicas de construção vocabular, gramatical e discursiva. Não é apenas uma questão de solidariedade intelectual, mas de diálogo com a percepção de uma língua como

¹ Considerando o compromisso desta pesquisa com os aspectos discursivos de uma produção, na primeira referência a determinado livro, faremos nota do ano de publicação da edição consultada, seguido do ano de publicação da primeira edição do livro. Isso se deve ao fato de considerarmos que o período histórico e político da produção deixa marcas em qualquer texto produzido, seja literário, informativo, científico, ensaístico etc. Toda enunciação é carregada de discurso e todo discurso traz as marcas indelévels da história e de sua humanidade.

sistema que reflete discursos que se digladiam em busca de espaço na cartografia dos dizeres.

Na luta pelo lugar de enunciação, jogos de poder são estabelecidos e vencidos, geralmente, pelo hegemônico, que exerce sua força não apenas de forma política, mas principalmente de forma ideológica. Por isso, por exemplo, quando pensamos gramaticalmente no inglês *fairy* não estamos nos referindo a um determinado gênero, visto que na língua inglesa esse substantivo é acompanhado por um artigo que não traz marcas de feminino ou masculino (*the*). Ou seja, a língua inglesa permite a existência de uma personagem masculina para esse ser encantado, como acontece na produção cinematográfica *Tooth Fairy*². Ao me deparar com a versão em português do mesmo filme, a tradução (*O fada do dente*) nos coloca diante de um estranhamento inevitável, reflexo das convenções da língua portuguesa que colocam a palavra *fada* como substantivo feminino.

A língua exerce seu poder de castração, e isso é assegurado pela própria estrutura e pelos discursos que ela promove, marcando formas de generalização por meio da utilização do gênero masculino, por exemplo. Segundo Barthes (2007, p. 14), “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”, o que explica o estranhamento diante da tradução à qual me referi no parágrafo anterior. Dessa forma, a língua entra a serviço de um poder.

A literatura, então, sendo o espaço da esquiva, da trapaça salutar, da redefinição enunciativa, permite enxergar as possibilidades de subversão dos fascismos sistêmicos, inclusive da própria língua enquanto código de representação. De posse de um olhar diverso e questionador das fronteiras do dizer, parto aos questionamentos e aos incômodos que me cercam, propondo uma reflexão acerca dos movimentos discursivos de uma escrita que assume um papel político ao evidenciar subalternidades³.

Assim, não posso me furtar à escrita de um texto acadêmico que marque, gramaticalmente, a morfologia de meus incômodos diante da naturalização de relações de poder sistematicamente assumidas no discurso da língua portuguesa

² *Tooth Fairy* é um filme americano e canadense de 2010, produzido pela Walden Media, distribuído pela 20th Century Fox e dirigido por Michael Lembeck.

³ O marxista italiano Gramsci utiliza os termos “subalternidade” e “subalterna” de várias maneiras. Neste trabalho utilizaremos a acepção que aponta para os segmentos de população desagregada, politicamente marginal, a quem julga “às margens da história”. (GRAMSCI, 2002 [1930]).

como inviolável: a pensar a utilização do masculino como generalização de ser humano, de ser que pesquisa, de ser que conta, deixando ao gênero feminino o espaço da excepcionalidade. Assumo, neste trabalho, o feminino na arquitetura de minha escrita como modo de evidenciar a necessidade de se questionar os espaços hegemônicos (partindo da dialética gramsciana subalternidade/hegemonia) naturalizados nas relações de poder, e de marcar o texto acadêmico como um lugar no qual o discurso da pesquisadora procura dialogar com a pesquisa constantemente.

Talvez uma das tarefas mais árduas, quando uma pesquisadora se propõe a desenvolver um trabalho acadêmico, seja pensar, e assumir, um determinado objeto de estudo. Os desdobramentos teóricos e metodológicos, assim como a discussão que os caminhos da pesquisa sugerem, devem surgir em decorrência do olhar que a estudiosa imprime ao objeto, à relação deste com a teoria, e aos objetivos que se vislumbram quando da elaboração de um projeto inicial. Assim, é possível dizer que o objeto de estudo, aquilo que se propõe a analisar, perceber teórica e cientificamente, é o provocador, o elemento capaz de causar o estranhamento necessário à pesquisa. Alfredo Bosi (2000 [1977], p. 131), quando pensa sobre “o tempo eterno” na poesia, se refere ao estranhamento como “aquilo que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heroicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar”. O estranhamento faz reconhecer a pulsão de vida que nos torna seres movidos pela paixão, que nos tira da inércia natural dos dias comuns, que nos apresenta o destaque, a singularidade, a possibilidade de inserção no movimento necessário à mudança dos tempos.

Estranhar-se com um dado objeto (fatos, acontecimentos, textos, pessoas etc.) pressupõe um movimento de deslocamento espacial. Aquela capaz de perceber como “estranho” um determinado objeto precisa retirá-lo de seu “lugar comum”, de sua invisibilidade do “todo-dia” e do senso comum, para imprimir um olhar que o destaque e o singularize mediante tantas possibilidades de estudo. É preciso assumir o objeto de pesquisa, compreendê-lo em sua singularidade.

Para pensar sobre a produção artística é importante a existência de uma “ansiedade”, como a proposta pelo crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg (2004), que reside na consciência dolorosa de que a arte envolve a criadora em meio às dificuldades de seu tempo sob pena de esgotar-se em sua própria realização, caso não seja resultado da relação entre o objeto artístico e o seu tempo.

Também, assim, deve ser o tratamento dado à pesquisa: que ela não baste a si mesma e não deixe de considerar as angústias e as ansiedades relacionadas ao seu tempo/espço de reflexão.

Regina Dalcastagnè (2019), ao pensar sobre a tríade literatura, pesquisa e política no Brasil de hoje, chama a atenção para a importância da pesquisa na área literária, tendo em vista a necessidade de resistência à opressão dos discursos hegemônicos que constroem as estruturas de pensamento prenhes de narrativas que ferem os preceitos democráticos de nosso país. De forma inegociável, a minha opção por estudar os meandros discursivos do texto literário me lança para um compromisso acentuadamente político com o ser que está ao rés da negação social, da ausência e da privação. O xamã yanomami Davi Kopenawa (2015 apud DALCASTAGNÈ, 2019, p. 140) dizia que “[a]s branc[a]s dormem muito, mas sonham com el[a]s mesm[a]s⁴”. Em um momento de fragilização social e política, mais do que nunca, prefiro enxergar aquelas pessoas que sonham na pluralidade que nos cerca, pisando o mesmo chão real e movediço.

Estou, então, como pesquisadora e observadora do mundo em linguagem concreta, em heterogeneidade e em movimento que parte do ontem em direção a uma projeção para um futuro atravessado pelos momentos que tornam a contemporaneidade uma fragmentação d[a] outr[a]⁵ e de si. Aqui estou me propondo a uma pesquisa que me lança aos questionamentos de um presente de fronteiras líquidas.

Peço licença, então, para contar uma história...

Cresci exercitando os ouvidos e os olhos a fazer o que, inicialmente, nos é ensinado quando começamos a lidar com o mundo: a ouvir os sons e a ver o que nos é apresentado. Meu pai contava histórias de assombração, de cachorros enfeitados que nasciam dos pés das crianças no Sítio Boa Sorte, em Picuí/PB;

⁴ O compromisso político de questionar os lugares que o discurso hegemônico assume na linguagem, inclusive dentro da escrita acadêmica, me encaminha para estratégias discursivas que proponham uma reflexão acerca da sistemática fascista da língua que ajuda a marcar o lugar do feminino como exceção e do masculino como generalização. Para tanto, ao retomarmos conceitos e referências de estudiosas que compõem o arsenal teórico desta escritura, utilizaremos a notação “[a]” para indicar que existe, sim, por minha parte, a intenção de questionar esse lugar de discurso patriarcal, mas respeitando o fato de que estas não são minhas palavras, mas as de outra pessoa, sujeito de seu tempo e de sua cultura. Assim como proponho analisar a arquitetura da escrita literária, pensando no discurso que permeia o plano do conteúdo e o plano da expressão, procuro me lançar a uma escrita acadêmica que reflita na expressão a teoria que embasa minhas reflexões acerca da linguagem como sistema marcado discursivamente por relações de poder.

⁵ O conceito de Outr[a] será discutido teoricamente segundo duas vertentes: os Estudos do Círculo de Bakhtin e os Estudos das Subalternidades, no capítulo 5.

minha mãe contava as histórias de moças mortas aos 15 anos e de professoras apaixonadas pelos livros, ao andar pelo cemitério da cidade de Serra Branca/PB; meu avô cantava os versos de Josina e do Pavão Misterioso e inventava histórias sobre a fartura do queijo e do milho para os amigos da cidade. As muitas narrativas que ouvi fazem parte de um horizonte literário que excede a escrita e que, assim como a poesia da oralidade sertaneja, atravessou por completo o discurso desse ser de palavra que eu sou, seja em minha atuação como professora de língua portuguesa e literaturas, como pesquisadora em teoria literária, como escritora, como admiradora das manifestações populares e como ser humano inscrito e escrevente de uma cultura.

Como aluna do Curso de Letras, passei a me dedicar aos estudos no campo da oralidade. Ouvi mulheres que cantavam aboios, homens que rezavam em novenas e grupos de pessoas que se reuniam para tocar viola e contar histórias à noite. Íamos, eu e meu avô, à casa de Seu Abel às quintas-feiras para participar do que passei a chamar de Rodas de Contação e, assim, se desfiavam para mim os fios do imaginário nas vozes de mulheres e de homens que moravam em casas pobres pintadas a cal em certo interior paraibano.

O que venho contar é a história de um encontro entre a pesquisadora e o objeto de pesquisa que mobiliza a feitura deste trabalho.

Os ouvidos atentos às histórias de serras que “cachimbavam” e de meninas que quebravam ovos na capoeira, pintando de amarelo as pedras da estrada, me levaram ao encontro do elemento central de meus estudos acadêmicos: a contadora de histórias. Depois de me debruçar nos estudos do imaginário coletivo e da representação da contadora como elemento arquetípico dentro das comunidades narrativas, assumi a pesquisa em literatura oral sob uma perspectiva que nega a visão folclorista das manifestações populares, constante nos estudos tradicionais sobre cultura popular. Não parto, assim, de uma premissa em que existe uma Cultura, mas várias, assim como são vários os populares que formam os retalhos coloridos das manifestações populares.

Foi quando, em 2006, encontrei o romance de Maria Valéria Rezende: *O vôo da Guará Vermelha* (2005), romance de intensa poesia do cotidiano expressa em prosa. O estranhamento que procurava para a continuação de meus estudos sobre esse elemento afetivo de minha história acadêmica pareceu dar os saltos necessários em direção à pesquisa mais densa de um doutoramento. Nesse

romance, a autora traz revelada a sua opção pela evidência das vozes de mulheres e de homens que existem nas margens do hegemônico: Irene, prostituta soropositiva de meia idade, e Rosálio, analfabeto nordestino em busca de aprender a ler, se encontram e se percebem como parte de um microcosmo onde a solidariedade é mais que sobrevivência, é salvação. Ela lê para ele, enquanto ele conta as histórias que a fazem esquecer as agruras da vida. Discursivamente, a contadora de histórias deixa, na escrita, a marca da oralidade e das vozes que a compõem. Percebi-me, então, diante de uma pesquisa que estava se desenhando, de modo ansioso, a partir dos elementos que mostravam o diálogo entre oralidade e escrita, entre a contadora de histórias, que me remete à ancestralidade, e a voz narradora dos romances que se apresenta na superfície do papel.

Ao ter contato com a obra da autora, percebi que a contadora de histórias aparece em praticamente todos os seus textos, principalmente em seus romances. Não será esse um elemento que assume, no corpo da obra, um papel que vai além da composição narrativa como personagem? O que isso indica quanto aos compromissos ideológicos que uma escritora assume diante de sua escrita? Seria o caso de uma recorrência estilística e/ou da elaboração de um eixo valorativo a partir da utilização da contadora de histórias como recurso discursivo?

Essas questões passaram a me inquietar como leitora até me deparar com os estudos da Filosofia da Linguagem, em específico com a estilística sociológica proposta por Mikhail Bakhtin e seu Círculo⁶, a partir da qual eu poderia refletir acerca da funcionalidade desse elemento da oralidade como ato na produção romanesca de Maria Valéria Rezende.

Passei a perceber que as vozes faladas em minha história pessoal ecoavam muito mais do que a vocalização, do que o som das palavras e o ritmo dos versos. As vozes que eu ouvia eram as vozes sociais que se solidarizavam ou se

⁶ O Círculo de Bakhtin foi o nome dado ao grupo de pessoas que se reunia na então URSS da primeira metade do século XX, que contava com pensadoras de várias áreas, como a filosofia, a biologia, a música etc. No grupo, Mikhail Bakhtin tinha um nome de maior destaque, devido a sua produção incessante, tendo se dedicado principalmente aos estudos da filosofia da linguagem a partir da leitura de autores russos como Dostoiévski. Depois de trinta anos de silêncio, trabalhos de Bakhtin tinham sido publicados por dois outros integrantes do Círculo, Valentin N. Voloshinov e Pavel N. Medvedev, causando dúvidas acerca da autoria dos textos, apesar de, em vida, Bakhtin nunca ter formalizado nenhuma reclamação. O fato é que os três intelectuais envolvidos tiveram fortes laços de amizade e tinham encontros regulares para estudo e discussão. O nome “Círculo de Bakhtin” foi-lhes atribuído *a posteriori* pelas estudiosas de sua obra como uma forma de considerar a produção como resultado da reflexão de um grupo, apesar de considerar a obra de Bakhtin como a de maior envergadura. (FARACO, 2006).

conflitavam no decorrer das narrativas. Eram as vozes das pessoas oprimidas pelos donos das fazendas, do patriarcado, dos dogmas religiosos, das crianças obrigadas a assumir o plantio ou que fugiam da perseguição dos filhos dos fazendeiros, das mulheres que queriam estudar. A contadora de histórias que sempre me fascinou, e que teceu o fio de minha narrativa pessoal, sempre foi a voz narradora do periférico, seja para validar a hegemonia ou para confrontá-la.

2 ENFIM, UM COMEÇO

Maria Valéria Rezende nasceu em Santos/SP, em 1942, e mora em João Pessoa/PB desde 1988. Em regiões pobres do Brasil, como no sertão pernambucano e na periferia de cidades paraibanas, ela lançou um olhar sensível às marginalizadas a partir do trabalho filantrópico que desenvolvia com prostituídas, analfabetas, viajantes e crianças que viviam à margem de um país marcado pela desigualdade social. Em seus romances, as excluídas são evidenciadas a partir de suas vozes sociais, que ecoam as relações de poder reveladoras de subalternidades, e tornam-se personagens que buscam se encontrar dentro do contexto de negação no qual vivem.

Personagens sufocadas pela privação econômica e social aparecem em seus textos e se constroem no decorrer das narrativas, em um processo de busca e de reconhecimento a partir de sua relação com as outras personagens. Valéria, como gosta de ser chamada nas “conversas de jardim”⁷, revela um país à margem, captando “as dissonâncias, os muros visíveis e invisíveis de uma nação heterogênea, onde o preconceito de gênero e de classe e o racismo nunca foram debelados e a população vive níveis de violência insuportáveis”, segundo Vera Lúcia de Oliveira (2019, p. 189). O diálogo com a tradição oral e com a cultura popular marca seus textos e seu compromisso com a materialidade da vida das pessoas pobres, que têm suas histórias muito mais vocais do que escritas. A aproximação com o universo linguístico e discursivo das oprimidas se dá por meio de muitos recursos, inclusive da materialidade escrita de suas margens: a oralidade.

Sendo freira da Congregação de Nossa Senhora desde os 23 anos, Valéria aderiu à Teologia da Libertação e atuou junto às pobres, principalmente na educação popular, o que muito a aproximou de Paulo Freire e Frei Betto, então

⁷ Roberto Menezes publica em “Conversa de Jardim” (2018) parte das conversas que tinha com Maria Valéria Rezende no jardim da casa que a autora mora, junto com outras freiras idosas, na cidade de João Pessoa. Nesse texto elas conversam sobre a vida da escritora, assim como sobre sua perspectiva de produção e de seu compromisso com movimentos populares, como coletivos, a exemplo do Mulherio das Letras, iniciado por ela em 2014 nas redes sociais e, hoje, com mais de seis mil seguidoras. O Mulherio das Letras é um coletivo feminista de escritoras e atua em várias cidades do Brasil, tendo encontros sistemáticos, como os acontecidos em João Pessoa (2015), em Guarujá (2017), em Natal (2019), e em outros países, como Portugal, Estados Unidos e França. Em uma tentativa de dialogar com a intimidade que sugere e com a quebra de padrões que sua escrita propõe, assumiremos na arquitetura do texto acadêmico as referências a Maria Valéria Rezende como Valéria, apesar de respeitar as notações da ABNT, quanto às referências, nas citações de seus textos, utilizando (REZENDE, 2005).

educadores e pensadores de uma pedagogia que buscava dar protagonismo às desprivilegiadas.

Como escritora tardia (sua primeira publicação foi apenas em 2001), Valéria traz para a sua obra discussões acerca do espaço político e social ocupado pelas minorias, a exemplo de Coisa-nenhuma, narrador de *Ouro dentro da cabeça* (2016a), analfabeto sem pai nem mãe, que foi criado pelas ruas de um lugarejo no sertão chamado Furna, e que trava uma peregrinação em busca de aprender a ler. Ali, onde as existências são consumidas, o narrador se declara contador da própria história, sendo suas as histórias de todo um povoado de mulheres e homens que, como ele, vivem às margens do mínimo. As misérias narradas no romance se confundem com as vividas por grande parte das brasileiras, seja nos sertões áridos ou nas ruas opressoras das grandes cidades.

Autora inquieta e anticonformista, Valéria nos apresenta “recortes de viés da sociedade brasileira, onde o olhar se descola, o foco narrativo se descentra, podendo assim colher as fronteiras e margens, por mais problemáticas e complexas que sejam”. (OLIVEIRA, 2019, p. 189).

Vencedora do Prêmio Jabuti com o romance *Quarenta dias* (2014), Valéria ganha visibilidade no mercado editorial e na Academia. O livro tem uma narradora, Alice, senhora de 60 anos que parte para o Rio Grande do Sul. Ela deixa a cidade de João Pessoa e vai morar em Porto Alegre contra a vontade, praticamente obrigada pelo papel social de mãe que deve acompanhar a filha quando esta decide ter suas próprias filhas. Lá, ela resolve procurar o filho perdido de uma amiga paraibana e passa quarenta dias andando pela periferia da cidade, perguntando por alguém que não conhecia. Deparamo-nos, então, com a narrativa de uma peregrinação da narradora que passa a contar, em um diário, as histórias dos encontros e desencontros com mulheres e homens que vivem nas margens de uma cidade construída para negar a existência das excluídas. Temos o foco “voltado para o espaço da rua como lugar de resistência, ocupado por identidades deslocadas representadas no romance”, como afirma Renata Cristina Sant’Ana (2018, p. 192) em seu estudo sobre os territórios da experiência da pobreza em *Quarenta dias*. Exilada do lugar que reconhece como seu, Alice constrói sua narrativa a partir das histórias ouvidas pelas ruas de Porto Alegre, contando-as em um caderno que chama, carinhosamente, de Barbie.

Em 2016, a escritora publicou *Outros cantos* (2016b), romance que teve mais uma narradora-personagem, agora chamada Maria, senhora que atravessa o sertão em uma noite para chegar a um povoado rural, no meio do semiárido. Passado e presente se confundem na narrativa, pois Maria está retornando ao sertão nordestino, onde tinha sido professora do MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), um programa de educação para adultos do governo militar. A cada solavanco dado pelo ônibus, a narradora resgata da memória os descaminhos do passado que marcaram sua experiência junto a uma comunidade pobre e esquecida pelo poder público, *Olho D'Água*.

A prosa contemporânea de Valéria, sob as investidas de uma modernidade líquida, assume a anarquia do romance como espaço de discussão e de posicionamento. No caso dos romances em estudo, o caráter ético de sua escrita nos encaminha para uma literatura da práxis, uma escrita interessada em dar visibilidade às condições de desfavorecimento das pessoas mais pobres e marginalizadas, que estão numa zona de quase esquecimento por parte do Estado e da população detentora de maior parte do poder econômico e social. Não se trata de um texto realista, mas de um realismo onírico, no qual a narradora, “mesmo sem se sentir no direito de representar em toda a sua complexidade um determinado lugar, ou de falar em nome de pessoas que não têm como se fazer ouvir, o faz mesmo assim”. (OLIVEIRA, 2019, p. 206). Para tanto, Valéria estabelece correlações entre as ausências conhecidas ao mobilizar vozes que compartilham da mesma precariedade e pobreza e faz recortes da sociedade brasileira, onde o olhar se descola e o foco narrativo se descentra em busca de um viés oblíquo que denuncia as existências consumidas pela desigualdade.

Dentre as personagens que compõem o universo de seres marginalizados representado nos romances, buscaremos analisar a figura da narradora que conta histórias, já que esta parece ser um elemento fundamental da arquitetura da obra de Valéria. O diálogo que é estabelecido entre os grupos subalternos e a escrita literária nos romances demonstra que há uma constante preocupação da escritora em registrar na escrita o que está à margem, inclusive a oralidade: uma referência direta à necessidade de existência social, de protagonismo, das pessoas alijadas dos direitos sociais como a educação formal, a exemplo das analfabetas.

Segundo Dalcastagnè (2019, p. 151),

A literatura é importante porque ela é uma arma de empoderamento, porque, nas mãos certas, ela rompe com o discurso hegemônico sobre o mundo, ela nos dá acesso a outras perspectivas sobre a vida e as relações que estabelecemos aqui. Dominar essa ferramenta é um ato revolucionário por si só, por isso tão perigoso.

É interessante perceber o quanto, em sua escrita, Valéria assume o caráter político de uma literatura comprometida com os grupos populares, subalternizados pela hegemonia que deixa reservado às pobres o não-lugar social, a invisibilidade e a higienização da sociedade. Não há, aqui, como separar o estético do ético, pois o ato de escrever coloca a escritora como escrevente consciente de uma cultura de resistência e de denúncia, por meio de uma linguagem em que a solidariedade é a palavra que mobiliza o povo à dignidade humana. Segundo Tânia Regina Oliveira Ramos (2007, p.37), “a errância da própria construção narrativa” desvela discursos que nos apresentam [a] outr[a], em sua relação exotópica com o eu, negada pela própria agente do discurso e, assim, temos uma escrita disposta ao desmascaramento das forças hegemônicas e ao questionamento das fronteiras.

2.1 A pesquisa em diálogo: epistemologias

Ter a literatura como campo para a pesquisa prevê o estabelecimento dos vínculos entre essa manifestação da cultura e os movimentos de diálogo entre diversos campos da vida em sociedade, como os fatores socioeconômicos, a política e a história. Sendo uma “aprendizagem da não-ingenuidade” (COMPAGNON, 1999 [1998], p. 24), é preciso pensar em uma “ciência da literatura” a partir da observação da produção literária como um organismo em pleno funcionamento dentro da cultura e dos movimentos histórico-sociais para podermos enxergar o texto literário como o resultado de uma escolha, estética e política. Como resistência.

Uma obra é o resultado de um processo histórico, onde as fronteiras de sua época de produção são dissolvidas, tendo em vista a construção de novas formas de apreensão do texto literário no decorrer de diferentes momentos de leitura. Segundo Dalcastagnè (2019, p. 150), “a literatura nasce com os pés sujos de barro, lambuzada nos acontecimentos, imersa nos discursos que circulam em diferentes canais, carregando raiva, dor e história compartilhada. E é por isso que ela nos interessa, que ela tem importância no mundo”. É o resultado de um processo no qual dialogam passado e presente em um constante reestabelecimento de paradigmas e

questionamento das verdades apresentadas pel[a] outr[a], que são todas aquelas que não estão na voz primeira do texto, mas com as quais esta interage por meio de um jogo em que a palavra d[a] outr[a] também se torna minha palavra, segundo os estudos bakhtinianos. Esse jogo permite à literatura a sua permanência na história da cultura, já que a continuidade estabelecida na interação com o passado é o vínculo substancial que marca o seu estar no presente com vistas ao futuro.

Já que “a unidade de uma cultura é uma unidade *aberta*” (BAKHTIN, 2017 [1970], p. 16), onde uma tensa luta dialógica acontece entre as palavras d[a] outr[a] e as próprias palavras do sujeito, podemos vislumbrar os caminhos que a literatura percorre enquanto material de concretização dos movimentos da história e da cultura. No entanto, não confundamos essa relação de retomada d[a] outr[a], da palavra d[a] outr[a], do olhar d[a] outr[a], do mundo d[a] outr[a], com uma reprodução do já dito. Tendo em vista a interação com [a] outr[a], com o passado e seus dizeres, é possível perceber a construção de uma literatura a partir de uma *interpretação criadora* (BAKHTIN, 2017, p. 18) que atualiza a palavra, o olhar e o mundo d[a] outr[a] em nova palavra.

Partimos do pressuposto de que vivemos em um mundo de palavras d[a] outr[a] e que, sendo nossa vida uma reorientação dentro desse mundo de dizeres e tensões, a literatura se apresenta como uma concretização das relações entre esses ditos e reditos em um constante movimento de discursos que reflete a humanidade de nossas relações atravessadas pel[a] outr[a], que é toda aquela que não o sujeito enunciante.

Na pesquisa em literatura, então, é preciso considerar a existência dessas relações e, por isso, as premissas de um estudo centrado em si mesmo não procede a partir de um olhar que se propõe sistematizar os diversos dizeres em um objeto como o texto literário. Assim, estamos diante de uma proposta de trabalho que visa a construção e reconstrução intermitente do próprio objeto de pesquisa. Aqui ficamos com a perspectiva de uma ciência construída além dos limites da predeterminação científica e do estabelecimento de regras para a feitura do estudo. Propomos uma pesquisa que se desenha na medida em que sugere seus próprios traços, tendo em vista a consideração dos jogos da palavra em literatura. Negamos, portanto, a perspectiva de um *eu* único e assumimos o olhar plural de um *eu* que se esconde na *outr[a]* e de um[a] *outr[a]* que se esconde no *eu*.

Como ato bilateral, a pesquisa se propõe a buscar a expressão e a compreensão da expressão a partir de um diálogo do interior e do exterior da obra, de seu condicionamento social e das implicações deste no contexto do jogo discursivo na literatura. A saber, a *estilística sociológica*, proposta por Bakhtin como método de estudo para a literatura, cultura e ciências humanas, tem como ideia inicial o movimento dialógico no âmbito da própria pesquisa, desmembrando a compreensão em atos particulares, autônomos semanticamente, seguindo:

- 1) A percepção psicofisiológica do signo físico (palavra, cor, forma espacial).
- 2) Sua *inteiração* (como conhecido ou desconhecido). A compreensão de seu *significado* reproduzível (geral) na linha.
- 3) A compreensão de seu *significado* em dado *contexto* (mais próximo e mais distante).
- 4) A compreensão ativo-dialógica (discussão-concordância). A inserção no contexto dialógico. O elemento valorativo na compreensão e seu grau de profundidade e de universalidade. (BAKHTIN, 2017, p. 62-63).

Pensando na língua como linguagem, e não apenas como sistema, observamos as relações que os sujeitos do discurso estabelecem entre os vários *eus* presentes na literatura enquanto produção que reflete um tempo-espço histórico. É impossível existir a coisa mesma em si mesma, desimpedida de valores. Toda produção humana tem por material fundante a existência dos sujeitos em dado contexto discursivo e, portanto, é inevitavelmente mediada pela situacionalidade, pela relacionalidade e pela interconstituição entre os *eus* que interagem. Pensar a pesquisa em literatura a partir de um “pensamento participativo”, considerando as materialidades discursivas na construção de uma compreensão da literatura em sua completude histórico-discursiva, evidencia o compromisso em exceder os limites de um estudo sociológico ou estilístico, em busca de uma dimensão ética associada ao fazer literário e que se expressa discursivamente na obra.

Pensamos nisso ao nos comprometer com uma “teoria que necessariamente se coloca para o sujeito que pensa, [...] considerando-se que uma teoria de nada vale se não for pensada por sujeitos concretos”, como afirma Marília Amorim (2019, p. 12). Optamos por um modo de fazer pesquisa nas ciências humanas, em específico na literatura, questionador de conceitos colocados como verdades absolutas e pautado em um paradigma qualitativo ancorado, “de um lado, no princípio ético preliminar de não causar sofrimento humano e, de outro, na

política dos estudos das práticas discursivas, considerando como constitutivas dessas práticas as relações ideológicas e de poder”, como sugere Maria Bernadete Fernandes de Oliveira (2013, p. 204). Sendo assim, assumimos politicamente os compromissos desta pesquisa com as vozes das subalternidades que ocupam as periferias da obra, seja no tocante à estrutura formal do romance, à linguagem da oralidade fertilizada na escrita ou no questionamento de lugares hegemonicamente colocados nos meandros de um discurso revelador de distâncias sociais e ausências de poder público. Marcamos, então, o espaço da escrita acadêmica como um lugar de desconstrução com vistas em novas epistemologias e humanidades, em busca de olhares cada vez mais sensíveis aos movimentos líquidos de nossa contemporaneidade.

Para tanto, pensamos na literatura como um espaço de materialização do discurso de uma época em diálogo com outros tempos, de um sujeito em diálogo com outros sujeitos, de um eu que se constrói na pluralidade dos encontros com outros eus. Em **ROMANCE: UM GÊNERO REBELDE** delineamos o perfil discursivo do gênero romance a partir de um apanhado histórico que aponta para o surgimento do romance como uma produção arrivista e questionadora das fronteiras tradicionais da prosa. Essa característica rebelde do gênero nos encaminha para a aproximação dos romances em análise com as periferias da escrita no que diz respeito à oralidade. Em **TECENDO AS PERIFERIAS DA VOZ CONTADORA DE HISTÓRIAS** procuramos mostrar em que medida as contadoras de histórias tradicionais da oralidade estão vinculadas a um fazer periférico, de grupos que ocupavam espaços desfavorecidos, a partir dos estudos de Marina Warner (1999), e como isso pode ser revelado na utilização desse elemento da cultura popular nos romances. **EM TUDO EU OUÇO VOZES** nos leva a uma discussão acerca dos diálogos estabelecidos na cadeia discursiva dos romances que evidenciam as tensões entre as vozes sociais. (BAKHTIN, 2015 [1929]). Os movimentos discursivos revelam posicionamentos que apontam para a construção de um determinado eixo axiológico e indicam o texto como o resultado das forças centrífugas e centrípetas (BAKHTIN, 2010 [1924]) que circundam o dizer. Nesse momento, nos dedicamos a pensar sobre as vozes sociais, principalmente as vozes vinculadas aos grupos subalternos, sejam as que oprimem ou as que denunciam as opressões. A reflexão acerca da articulação desses diálogos na materialização dos romances de Maria Valéria Rezende é feita em **ENCONTRANDO AUSÊNCIAS E EXISTÊNCIAS**, onde procuramos estabelecer os

vínculos da obra com a teoria a partir da leitura dos aspectos discursivos dos romances, em busca do delineamento das axiologias de uma obra marcada pelo compromisso com a denúncia de violências sofridas por muitos grupos subalternos, como analfabetas, moradoras de rua, mulheres idosas, sertanejas etc.

3 ROMANCE: UM GÊNERO REBELDE

Os séculos XVIII e XIX foram cenários para o crescimento e o apogeu do gênero romanesco, principalmente na França, Rússia e Inglaterra. À medida que se consolidava a imprensa, também novas formas de reprodução do texto escrito possibilitaram a produção e divulgação da prosa, principalmente, nos jornais da época e em manuais de interesse coletivo que tomavam as ruas das principais cidades europeias.

Apesar de haver produções marcadas pela presença da ficção no passado, a exemplo da Grécia, da Idade Média ou ainda da França do século XVII, apenas no final do século XVIII o termo “romance” se consagrou a partir das produções em prosa de autores como Defoe, Richardson e Fielding⁸, que buscavam deixar impressos nos textos um olhar mais próximo dos anseios daquele momento histórico, marcado pelo rompimento com os padrões sociais associados à nobreza. No entanto, mesmo considerando-se criadores de uma nova forma literária, esses autores e suas contemporâneas não conseguiram caracterizar o novo gênero que tomava conta das produções da época, evidenciando que o romance que surgia tinha a pluralidade como parte de sua construção.

Até então, a literatura ocidental presenciava a soberania da poesia e dos gêneros literários tradicionais como as principais formas de relacionar a arte literária e o mundo. A lírica, a tragédia e a epopeia davam conta, ainda, de uma produção que era percebida dentro dos limites de construção estabelecidos pela poética aristotélica, e reestabelecidos pela de Boileau, que indicavam regras para o tratamento da linguagem e dos aspectos simbólicos da literatura. O mundo expresso nas “belas letras” estava, de uma forma geral, direcionado para a contemplação de um universo padronizado, reflexo de valores que marcavam uma sociedade com pouca, ou quase nenhuma, mobilidade social.

Apenas com o crescimento de uma estrutura econômica baseada na produção e comercialização de bens foi que a sociedade passou a lidar com movimentos claros de ascensão e decadência social. A mercantilização e o comércio fizeram nascer grupos heterogêneos de pessoas que detinham o poder

⁸ Em seu livro *A ascensão do romance* (2007[1957]), Ian Watt faz uma análise historiográfica do gênero romance e da construção da prosa romanesca dentro do contexto do final do século XVII até o século XIX.

econômico das cidades, mas não gozavam, na maioria das vezes, de uma formação cultural e intelectual que desse acesso aos bens culturais, principalmente associados à leitura e à escrita. Tínhamos, então, uma parcela da sociedade disposta a consumir os produtos culturais disponíveis, mas carente tecnicamente da formação necessária para o seu usufruto. Naquele momento, usufruir da cultura era condição necessária para os grupos burgueses ascenderem socialmente e serem aceitos nos círculos mais abastados da sociedade. A leitura, assim, assume um papel importante na reorientação dos grupos sociais, e o romance, como uma produção inovadora, traz a humanização da narrativa a partir da experiência individual, em oposição às narrativas coletivas, como os mitos e lendas dos poemas épicos⁹.

Com o desenvolvimento de tecnologias de reprodução de material escrito, a exemplo das tipografias, a Europa assiste a uma verdadeira revolução nas letras, principalmente nos grandes centros urbanos. A imprensa surge e, com ela, a necessidade de um público leitor capaz de consumir os jornais e folhetins impressos em tiragens cada vez maiores a partir do final do século XVII. Nesse contexto, o romance surge como resultado de um movimento de popularização da leitura a partir do crescimento da produção jornalística da época, que precisava formar um público leitor capaz de atender às necessidades de divulgação e venda do material impresso. No entanto, é importante pontuar que “popularização”, no início do século XVIII, não se referia a uma ampliação da alfabetização para a população pobre, mas ao atendimento do público burguês que passou a entender a leitura e a escrita como bem cultural necessário para a ascensão social.

Sobre a “expansão da leitura” em Londres, por exemplo, Ian Watt afirma que:

Um breve exame dos fatores que afetaram a composição do público leitor mostrará por que ele se manteve tão restrito segundo os padrões modernos. [...] O primeiro desses fatores – e o mais evidente – eram as limitadíssimas oportunidades de instrução – instrução não no sentido do século XVIII, ou seja, de conhecimento das línguas e literaturas clássicas, mormente a latina, mas na acepção moderna de capacidade de ler e escrever a língua materna.

⁹ É interessante perceber, a partir de uma retomada histórica da formação do gênero romance, como este é uma produção que se firma em epistemologias líquidas, reformistas inclusive. Percorrer os caminhos da formação de um gênero constantemente repensado a partir de suas rachaduras, de suas várias possibilidades de significação e construção, pode nos encaminhar para uma leitura discursiva dos romances de Valéria, tendo em vista a produção de um gênero confirmador das frestas abertas pela palavra questionadora da legitimidade dos espaços conservadores na cultura.

Até isso estava longe de ser universal na Inglaterra setecentista. Por volta do final do século James Lackington, por exemplo, escreveu que “ao distribuir panfletos religiosos, descobri que algu[ma]s lavrador[a]s e s[ua]s filh[a]s e também três quartas partes d[a]s pobres não sabiam ler”; e há indícios suficientes para concluir que no campo muit[a]s pequen[a]s agricultor[a]s, suas famílias e a maioria d[a]s lavrador[a]s eram analfabet[a]s e mesmo nas cidades algu[ma]s pobres – sobretudo soldad[a]s, marinheir[a]s e o populacho das ruas – não sabiam ler. (WATT, 1990, p. 36).

Em seu livro *A ascensão do romance*, Watt (1990) se refere às peculiaridades de um realismo inglês, chamado por ele de “realismo filosófico”, que evidenciou uma produção com o foco na reorientação individualista e inovadora, marca de um momento de mudanças sociais e históricas. O romance, a partir de então, assume uma correspondência entre vida e literatura inevitável numa sociedade em que a redefinição do que vem a ser público leitor mobiliza os movimentos estéticos da época. Como um “veículo literário lógico da cultura” (WATT, 1990, p. 15), o romance rejeita as convenções formais em detrimento da fidelidade à experiência humana e, assim, reforça o caráter inovador de um gênero que se confirma nas margens das formas tradicionais como uma prosificação da cultura¹⁰.

Até então prevaleciam as narrativas coletivas, a exemplo dos textos de caráter mítico, como as epopeias. Focalizar a realidade pressupunha um olhar mais detido para a experiência individual, a humanização da narrativa, constituindo “uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance”. (WATT, 1990, p. 16). A particularização do sujeito passa a mobilizar as “novas” formas literárias, evidenciando a expressão verbal da identidade de uma sociedade que passava a se relacionar com o mundo de forma diversa. Os movimentos burgueses de ascensão social, as relações de produção nas fábricas, a ressignificação do trabalho mercantil, a escravidão e a colonização, por exemplo, passam a compor o tecido narrativo e, assim, evidenciar a aproximação do gênero romance com os acontecimentos da vida cotidiana.

Sendo uma produção destinada, inicialmente, a um público recém-descoberto leitor, os folhetins publicados nos jornais acabavam por atender às necessidades de leitura de uma parte ainda reduzida da sociedade que tinha acesso à publicação impressa: a burguesia crescente do início do século XVIII, principalmente as

¹⁰ Prosificação da cultura foi um termo cunhado por Irene Machado (1995) para se referir ao aspecto da cultura moderna que tende a romancizar/narrativizar os acontecimentos ordinários como uma forma de evidenciar o ser humano como um ser da linguagem.

mulheres. Em meio à ocupação diária da administração das casas, entre as ordens dadas às empregadas, as mulheres burguesas se debruçavam sobre a leitura dos textos literários em prosa. Assim, apesar de um aumento na quantidade de leitoras, não podemos, de fato, falar em um acesso à leitura por parte da maioria da população, formada por artesãs, trabalhadoras rurais, pequenas comerciantes e as pobres, em geral.

Apesar de o acesso ao romance ter sido limitado predominantemente aos grupos privilegiados da época, podemos dizer que é um gênero que nasceu a partir de um rompimento com regras tradicionais de produção e acesso à literatura. O romance já surgiu para atender a uma necessidade prática de leitura e, com isso, abriu caminho para processos de aquisição de leitura e de escrita, por consequência.

Marthe Robert, em seu *Romance das origens, origens do romance* (2007 [1988]), chama a atenção para o caráter revolucionário do gênero, que anuncia, já no final do século XVII, uma modernidade futura no que diz respeito à negação dos padrões vigentes para a escritura do texto literário. Nesse cenário, comumente as romancistas eram tidas como escritoras de menor importância, até mesmo “romancistas envergonhad[a]s”, já que o romance era considerado uma produção indigna das letradas. O descrédito atribuído aos romances perseguiu o espírito de escritores como Cervantes, Defoe e Diderot, por exemplo, questionados sobre a importância de seus textos.

No entanto, apesar do desprezo inicial pelo qual o romance passou em seu advento, o gênero continuou trilhando seu caminho como produção “arrivista” em busca de se consolidar no espaço literário frente aos textos marcados pelo compromisso com a conduta retórica tradicional, com fronteiras mais delimitadas. Um “gênero revolucionário e burguês, democrático por opção e animado por um espírito totalitário que o leva a romper obstáculos e fronteiras, o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau de anarquia”. (ROBERT, 2007, p. 13). Rompendo fronteiras, e com o desfrute da liberdade própria de um gênero em formação, o romance aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias, apropriando-se de uma liberdade de construção que permitia extrapolar os limites do próprio gênero, explorando procedimentos e permitindo diálogos nunca antes experimentados nos textos literários. Dessa forma, o romance acaba assumindo a linha de frente das produções culturais em literatura da época.

O caráter plural do romance assimila os territórios conquistados por outros gêneros literários. Com isso, ele detém, discursivamente, uma ancestralidade no que diz respeito à consolidação das formas e linguagens de produções anteriores, sendo um gênero que absorve os demais por meio de sua liberdade criadora. Portanto, o romance acaba refletindo o passado literário, negando-o como regra inviolável e reconstruindo-o em seu caráter reformador. As mudanças vivenciadas na sociedade recém-industrializada chegam ao gênero romance como possibilidade de movimentos estilísticos capazes de evidenciar o caráter inovador de um gênero que nasce, então, como produção emergente.

3.1 O romance e a materialidade histórica

A partir do século XVIII, a romancista assumia o papel de porta-voz da dignidade do ser humano enquanto sujeito do acontecimento, do fato, revelando a concretude dos dias por meio da escrita. O despertar para a existência em um mundo heterogêneo mobilizava as estruturas do romance e evidenciava o descompromisso do gênero com limites estilísticos, permitindo o questionamento de conceitos de produção tradicionais para as narrativas. De alguma forma, essa abertura que o romance possibilitava refletia, desde sempre, a necessidade de redefinição das relações sociais e de escrita tendo em vista os movimentos de mudança social, sensivelmente vivenciados desde a mercantilização, comércio e industrialização.

Segundo Walter Benjamin (1994a [1936], p. 201),

O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. [...] [A] romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.

Ao discutir sobre o papel da narradora na modernidade, Benjamin aponta para o romance como gênero que surge trazendo a negação da dimensão prática e propondo a experiência como identificação. Diferente da narrativa tradicional, de caráter oral e coletivo, o romance, fruto da solidão das relações modernas, trilhou

seu caminho a partir de uma produção centrada na individualização do sujeito moderno, preso ao filtro do olhar direcionado para cada faceta da sua fragmentada existência.

O ambiente fabril já não permitia o diálogo, como acontecia nos espaços destinados à produção artesanal, onde mestres ensinavam suas aprendizes a transformar matéria-prima em produto destinado à comercialização. As artífices, geralmente, passavam por todas as fases da produção, podendo, assim, narrar o processo de feitura para outras que precisassem aprender o ofício. O fazer coletivo previa diálogo e, conseqüentemente, a construção da narrativa desse encontro, sugerindo também a construção de novos diálogos e novos encontros.

A “modernização” na forma de encarar o processo de produção na fábrica demandava especialistas, desenvolvedoras de técnicas cada vez mais eficientes, para cada etapa do processo de produção. A especialidade necessária definia novas formas de interação, com menos diálogo e uma individualidade sempre mais crescente, o que se tornou muito conveniente na consolidação de um gênero que previa o encontro da leitora com a leitura de uma forma solitária.

O encontro solitário com a solidão da romancista, por meio do romance, evidenciava sujeitos portadores da substancialidade necessária para a consolidação da literatura como reflexo de uma sociedade que vivia, desde então, uma crescente entrada nos tempos modernos de valorização do eu. Esse constante encontro evidenciava figurações e estruturas resultantes da individualização que atingem o gênero romance, percebido, cada vez mais, como reflexo da materialidade histórica que define os meandros de sua construção.

Sobre a representação moderna da experiência humana, Georg Lukács (2000 [1920], p. 36), pensador marxista precursor de Benjamin, se refere ao romance como gênero decorrente da narratividade da epopeia, que tem na fragmentação da modernidade espaço para a negação das formas tradicionais e a conseqüente experimentação de novos conceitos de produção.

Ora, esse exagero da substancialidade da arte tem também de lhe onerar e sobrecarregar as formas: elas próprias têm de produzir tudo o que até então era um dado simplesmente aceito; antes, portanto, que sua própria eficácia apriorística possa ter início, elas têm de obter por força própria suas condições – o objeto e o mundo circundante. Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis porque elas têm ou de estreitar e volatilizar aquilo que

configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo.

Em *A teoria do romance*, Lukács (2000) analisa a figura d[a] her[oína] épic[a], e sua não permanência na modernidade, como resultado da individualidade do ser humano e da fragmentação do mundo moderno na literatura. Já que na modernidade não parecia haver mais espaço para a heroína da coletividade – [a] her[oína] épic[a], o romance surgia como espaço narrativo para a construção d[a] her[oína] do romance, um indivíduo que buscava reconhecer-se em meio aos fragmentos de um mundo em permanente (des/re) construção. O processo individualizado que passou a caracterizar a produção do romance em seu advento podia ser observada na construção de uma heroína romanesca diferente da her[oína] épic[a], em um contexto no qual o romance assumia um espaço simbólico de transgressão, enquanto a heterogeneidade do próprio gênero abria os caminhos para o trânsito do esfacelamento dos fatos e das ações. Imersa na própria individualidade, diferente da projeção coletiva do olhar épico, a heroína romanesca dialogava com a solidão e a reflexão da romancista e da leitora, nascendo de um alheamento do mundo exterior.

A comparação que Lukács faz entre o romance e a epopeia reflete a necessidade de se pensar a vida como fragmentada, estandardizada e repetitiva, na qual as romancistas se voltam para suas subjetividades particulares, assim como para seus projetos literários marcados por estéticas e ideologias. Outros teóricos marxistas, como Theodor W. Adorno, Lucien Goldmann e Walter Benjamin deram prosseguimento ou questionaram esse posicionamento, evidenciando sempre o caráter sócio-histórico da produção romanesca como resultado de uma redefinição de fronteiras vivenciada seja no campo da geopolítica, da estética ou da cultura.

Pensemos em *Coisa-Nenhuma* (REZENDE, 2016a), *Maria* (REZENDE, 2016b) e *Alice* (REZENDE, 2014), que parecem assumir-se como sujeitos inconclusos em meio aos fragmentos de uma modernidade questionadora dos espaços de representação, por exemplo. O narrador de *Ouro dentro da cabeça* (2016a) busca, desde o início da contação de sua história de vida, construir um conceito de identidade a partir do mosaico de pequenas narrativas de ausências que formam sua história, repleta de encontros que geram outras identidades, seja como

Coisa-Nenhuma, Piá, Marílio ou Carçoço. Todos esses são filhos dos desejos negados, e constroem alteridades a partir dos fragmentos de um sujeito que representa todo o vilarejo de Furna. Alice e Maria também podem ser percebidas como heroínas problemáticas, reflexo da humanidade do ser moderno, em suas angústias e fugas, em suas reconstruções a partir do questionamento de espaços e lugares discursivos que evidenciam as ausências sociais de uma Lola e de um Arturo que “foram só os primeiros, depois vieram tantos!” (REZENDE, 2014, p. 237) a mostrar à narradora de *Quarenta dias* (2014) a rua como espaço de solidariedade entre as pobres. Alice foi “aprendendo, ficando mais e mais igual a eles”. (REZENDE, 2014, p. 237).

Em *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés (2016) traça um panorama sobre a diversidade conceitual que abrange o romance, até chegar aos conceitos mais atuais, marcados pelo diálogo do gênero com o contexto de produção e de leitura. A sua reflexão evidencia o valor de resistência e de crítica que o romance assume como uma produção transgressora diante da realidade, como o preenchimento de uma falta.

Desde o início, o romance assume um estatuto ambíguo que o faz equilibrar-se em uma tensão entre a obra de arte e o bem de consumo, o entretenimento. Essa ambiguidade é intensificada com a ascensão do gênero a partir do século XIX e fica evidente nas produções do século XX, apesar de muitas destas assumirem também um valor ético refletido discursivamente nos meandros do texto, como buscamos observar nos romances de Valéria em análise. Para a norte-americana Susan Sontag (2008, p. 221)¹¹, a *forma* finita e completa do romance, na qual se desenha uma estrutura capaz de expandir-se em discurso ético, demonstra a capacidade de esclarecimento da história e, justamente por isso, tem o seu lugar inquestionado na produção literária da atualidade.

Na narração, tal como é praticada pel[a] romancista, há sempre um componente ético. Esse componente ético [...] é o modelo de completude, de profundidade sentida, de esclarecimento proporcionado pela história e por sua resolução – que é o oposto do modelo de estupidez, de incompreensão, de horror passivo, e o conseqüente embotamento do sentimento, oferecido pela glutonaria de histórias sem fim disseminadas pela nossa mídia.

¹¹ Primeira Conferência Nadine Gordimer, proferida na Cidade do Cabo e em Johannesburgo, em março de 2004.

Seguindo a linha teórica de Sontag, Perrone-Moisés (2016, p. 108) chama a atenção para o caráter reformador do romance, para sua responsabilidade diante das faltas evidentes nas relações da modernidade, que expõem o esfacelamento de um mundo em constante crise de identidade: “A narração continua sendo uma necessidade humana básica, mesmo desprovida de sequências lineares de causas e efeitos, ou precisamente porque causas e efeitos claros estão em falta”, pois o romance prescinde um diálogo necessário e constante com o mundo moderno, no qual a volatilidade também é expressão.

3.2 Um gênero sob o olhar do “discurso com ressalvas”

Partindo do pressuposto de que a poética definia um método para o estudo da poesia relacionando-a à existência de regras para a construção simbólica da linguagem, o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin definiu um método também para a compreensão e análise do texto em prosa, em especial o gênero romanesco, tendo como ponto de partida a obra de Dostoiévski. Para Bakhtin (2017 [1975], p. 68)¹², “a epopeia pura e a lírica pura desconhecem ressalvas. O discurso com ressalvas só aparece no romance”, o que justifica o texto romanesco como espaço de manifestação discursiva, de movimentação e de ressignificação. Ao pensar sobre as camadas discursivas do texto, o filósofo russo traça um estudo da prosa, que suas seguidoras denominaram *prosaica*, a exemplo da brasileira Irene Machado, em seu livro *O romance e a voz* (1995). À poética cabe a demarcação dos limites do texto, enquanto a *prosaica* assegura o espaço aberto do diálogo, a possibilidade do movimento exercido pela interação enunciativa.

O romance nasce como produção inferior por estar à margem dos sistemas literários considerados legítimos até o século XVII (a exemplo da poesia), assumindo, por meio do discurso plural, o caráter de resistência frente à exigência de continuidade de um padrão estético e estilístico.

¹² Último texto escrito por Bakhtin, a partir de um texto anterior do final da década de 1930, chamado *K filossófskim osnóvam gumanitarnikh naúk* (“Acerca dos fundamentos filosóficos das ciências humanas”).

Ou seja, o romance surge como uma contraposição consciente à linguagem da vida verboideológica da época, “paródico e polemicamente afiado contra as linguagens oficiais da contemporaneidade”. (BAKHTIN, 2015, p. 43)¹³.

Partir da observação do romance como gênero discursivamente marcado por uma formação baseada no questionamento de fronteiras e pela pluralidade de sua inconclusão nos encaminha para leituras várias do que seja a função discursiva de um gênero que permite hibridismos em sua estrutura, como os que compõem os romances de Valéria: misturas associadas à relocação de papéis discursivos de quem narra as histórias, por exemplo, que assume a interação com linguagens e performances orais.

Pensando na linguagem do romance como um “sistema” de linguagens, Bakhtin chama a atenção para a estratificação interna do gênero, que evidencia o perfil plurivocal do discurso organizado artisticamente. Sendo essa uma premissa indispensável, o gênero romanesco mobiliza forças centrípetas (externas) e forças centrífugas (internas) que demonstram o inevitável compromisso do texto com a ideologia que o cerca, a partir de hibridismos que demonstram a concorrência de campos discursivos distintos, como escrita e oralidade.

Enquanto as variedades básicas de gêneros literários se desenvolvem no curso das forças centrípetas unificadoras e centralizadoras da vida verboideológica, o romance e os gêneros da prosa literária que gravitam em torno dele formaram-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras. (BAKHTIN, 2015, p. 42, grifo do autor).

O romance apresenta um *diálogo social das linguagens* que nos permite perceber os discursos de variadas instâncias sociais presentes na superfície e nas camadas mais internas do texto. O discurso da autora, das narradoras, das instituições de controle e de avaliação cultural, das religiões, da política hegemônica e da contra-hegemônica, dos balizadores acadêmicos, das pobres e marginalizadas, das ativistas comunitárias, das minorias excluídas dos processos eleitorais, ou seja, as distintas formas de perceber o mundo que estão ao redor do texto podem fazer

¹³ Condenado a cinco anos de trabalho em um “campo de concentração”, Bakhtin tem sua sentença trocada por cinco anos de degredo no Cazaquistão. Poucos dias antes da viagem, ele conclui a redação de “As questões da estilística do romance”, texto-base para a confecção do livro que, junto aos ensaios “Problemas da obra de Dostoiévski” e “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” sugere um método de análise do texto romanesco baseado na pluralidade discursiva: a estilística sociológica.

parte da estilística do romance, evidenciando o diálogo das variadas vozes que se relacionam e são enunciadas. Historicamente, o romance foi resultado do curso de forças centrífugas¹⁴ que descentralizaram os conceitos de escrita e de linguagem literária, sendo o exemplo de prosa literária que mais permitiu a movimentação interna das formas de representação expressas no conteúdo, o que nos permite entender a escritura de Valéria, e a tensão dos limites do seu texto romanesco, como uma materialidade discursiva que excede o conteúdo. É quando a expressão dialoga com o dizer no tocante aos compromissos com o dito, tendo em vista o questionamento do espaço da escrita como lugar legítimo e único da expressão. Colocando em discussão esse lugar, também é possível propor uma reflexão acerca de outros espaços hegemônicos que cercam o dizer das vozes narradoras dos romances em estudo. E isso é possível porque o romance é também um elemento discursivo, usado para viabilizar os diálogos com as margens, nos romances de Valéria.

Bakhtin (2010, p. 24)¹⁵ se refere ao romance como “uma forma puramente composicional de organização das massas verbais, [que] constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma da *realização épica*”. A partir da concepção de “mundo como acontecimento, de realidade como um processo em formação, como o ser constituindo-se pelo discurso” (BAKHTIN (2010, p. 12), podemos observar os processos de assimilação d[a] outr[a] por parte do romance, como sendo essa a organização da linguagem expressa no gênero. O romance é o resultado da extrapolação das formas arquitetônicas na composição do texto, excedendo os limites da escritura por meio do diálogo com os arredores da palavra, as formas composicionais, o que nos leva a perceber que o diálogo entre oralidade e escrita, articulado nos romances de Valéria, faz exceder os limites do romance como produção escrita e compõe uma arquitetura que se compromete com as ressalvas de um gênero que, discursivamente, transita na rebeldia.

Partindo de uma crítica à *estética material*, norteadora dos estudos formalistas mais tradicionais, Bakhtin observava os limites do pensamento

¹⁴ As linguagens presentes no texto romanesco são mobilizadas pelo que Bakhtin denominou “forças centrífugas”: movimentos internos responsáveis pela construção do discurso plurivocal do romance, em detrimento das “forças centrípetas”, externas ao texto.

¹⁵ O estudo “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, escrito em 1924 para a revista *O contemporâneo russo*, reflete a discussão acirrada da época sobre a problemática e a metodologia geral dos estudos literários.

positivista, segundo o qual ao estudo literário caberia apenas a consideração dos dados materiais do texto, como o espaço físico-matemático, o som da acústica, a palavra da linguística e o próprio artista como elementos formadores do texto. No entanto, o filósofo superou esses limites ao pensar o texto literário como o resultado das formas composicionais servindo à obra como um todo, em sua interação constante com as realizações do texto no mundo, na arquitetônica geral da cultura. As formas fundamentais que compõem a obra artística estariam para a estrutura necessária à sua arquitetônica, assim como os materiais necessários para a fundação de uma catedral, por exemplo.

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos d[a] [mulher] estétic[a], as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto da vida particular, social, histórica etc., todas elas são aquisições, realizações [...] são as formas da existência estética na sua singularidade. As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. (BAKHTIN, 2010, p. 25).

Sendo assim, a relação entre linguagem e mundo representado na e pela palavra é a base da produção romanesca, já que o romance é uma produção inscrita em um sistema cultural que evidencia o ser social como ser da linguagem, como fenômeno.

Estudando o romance como signo cultural, Irene Machado segue o pensamento bakhtiniano ao contemplar o texto romanesco como um jogo de vozes em interação, em constante movimento de leitura do e com o mundo. Um texto que, mesmo depois de escrito, continua dialogando e se refazendo a partir da relação com as várias camadas textuais, sejam linguísticas, simbólicas ou contextuais. O romance, enquanto gênero, tem sua natureza mista – escrita por suporte e por condição, mas com uma ancestralidade em que se manifestam antigas vozes da oralidade, tanto recalcadas como presentes. Em seu livro *O romance e a voz*, Machado (1995) desenha o que vem a ser uma *prosaica dialógica* a partir dos conceitos bakhtinianos de dialogismo, polifonia e prosificação da cultura para pensar o romance como gênero.

Assim, a narrativa está inserida em um processo de formação contínua da realidade e é constituída pelo discurso que, em si, evidencia o que há de

estratificação interna de falares. São vozes que reivindicam o espaço do discurso para se fazerem ouvir, que silenciam diante das imposições e censuras, que gritam, discutem e marcam os espaços de realização dentro do texto. A essa diversidade de vozes presentes no texto, Bakhtin chama de heterodiscurso¹⁶.

O romance surgiu como um espaço onde as diversas vozes podiam ter ressonância, enquanto a poética mantinha os traços da linguagem da vida verboideológica da tradição. Os estudos do formalismo apenas observavam as peculiaridades da romancista, individualizando a sua linguagem, sem atentar para a linguagem do romance como gênero heterodiscursivo e para os movimentos dialógicos que redefinem a história e a cultura. Para Bakhtin (2015, p. 30),

a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco: através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime.

Podemos observar os elementos da narração do ponto de vista da expressividade subjetiva, tendo em vista que a narradora transfigura, dialogicamente, o mundo expresso no romance a partir de um jogo com as palavras d[a] outr[a], pois o seu discurso é construído a partir das vozes alheias que, juntas à sua, formam o texto organicamente promovido em função do reconhecimento da pluralidade. Os movimentos internos da linguagem, quando percebidos pela retórica, são um interessante modo de enxergar a forma e o conteúdo do romance como expressão heterodiscursiva em função da elaboração estética. Daí, Bakhtin (2015, p. 38) evidenciar a importância das formas retóricas na revelação dos “aspectos de *qualquer discurso* (a dialogicidade interna do discurso e as manifestações que a acompanham), que até hoje não foram suficientemente considerados e compreendidos” como método de análise para a linguística e a filosofia da linguagem. Assim, o romance “como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015, p. 27) capaz de

¹⁶ Adotaremos o termo “heterodiscurso” como tradução da palavra russa *raznorétchie*, segundo referência ao livro mais recente publicado no Brasil (BAKHTIN, 2015). Em outros livros, inclusive “Questões de Literatura e de Estética” (2010), também usado como referência neste trabalho, temos os termos equivalentes “heteroglossia” e “polifonia”.

contemplar em unidades estilístico-composicionais a relação entre os sujeitos e o mundo por meio de uma linguagem em permanente movimento.

Pensando o romance como uma categoria estética, Machado afirma que

Ao elaborar uma teoria do romance como expressão do relacionamento inter-humano através da linguagem, Bakhtin cria um conceito de romance que se torna um autêntico manifesto de um momento significativo de nossa cultura letrada. O romance é, para Bakhtin, um gênero híbrido capaz de representar a *imagem d[a] [mulher] na linguagem*. Com isso, Bakhtin busca representar [a] [mulher] como ser da linguagem. (MACHADO, 1995, p. 19)

O romance é observado, então, como uma representação do discurso social comunicativo e do discurso individual especulativo, sendo a tensão entre esses dois discursos o que forma as esferas composicionais do texto. É interessante perceber que, assim, podem ser evidenciados os movimentos discursivos capazes de nos fazer localizar, no romance, as vozes sociais de diferentes grupos, inclusive as vozes daqueles grupos inexistentes na superfície textual. Nesse caso, o silêncio ou a não existência também ocupam um espaço discursivo, já que o romance é um gênero de representação das tensões que a linguagem carrega, inclusive tensões remanescentes do surgimento do romance como gênero inferior.

A perspectiva bakhtiniana nos faz contemplar o romance como elemento estético que tem uma história e é localizado em um tempo-espaço de discussão ideológica. Desse modo, podemos considerar que se trata de um gênero inacabado, incapaz de ser tratado a partir de um criticismo que o aprisiona em seus limites.

Nesse sentido, podemos ver um ponto de intersecção entre Benjamin e Bakhtin quando se propõem a discutir o espaço do romance na modernidade. Apesar de os dois filósofos terem como ponto de partida os estudos marxistas (inclusive dando continuidade aos estudos de Lukács), e marcarem o romance como gênero desenvolvido a partir de uma necessidade burguesa de leitura, Benjamin e Bakhtin divergem sensivelmente na forma como enxergam as fronteiras do gênero romanesco. Benjamin opõe o gênero romance à narrativa tradicional como sendo essa uma narrativa aberta, que possibilita a continuação, a influência e o questionamento dos limites estabelecidos pelo texto. Para ele, o romance surge como consequência das mudanças nas relações sociais e de trabalho inevitáveis pós-industrialização, que redefinem conceitos de comunidade, de coletividade e, em

contrapartida, de indivíduo. A solidão na qual o ser humano se encontra nesse novo mundo torna-se expressiva. Já para Bakhtin, as fronteiras do romance não parecem ser tão fixas. O gênero, como expressão da linguagem plural do ser humano, é marcado pela existência de diálogos que evidenciam o caráter heterogêneo do gênero, expresso no plano do conteúdo, mas também no plano da expressão: a presença do hibridismo pode ser considerada uma marca forte da volatilidade dos limites do romance. Assim, é preciso considerar que

o romance [é] um gênero voltado para a representação não só da dialogia dos gêneros discursivos, como também do presente em sua fugacidade e para o inacabamento interior d[a] [mulher] na vida cotidiana. Com isso, o romance passa a representar um estágio específico da cultura, aquele dominado pelo prosaísmo da vida ordinária, onde reina a pluralidade da prosa do mundo. (BAKHTIN, 2015, p. 83)

O caráter “prosaico”¹⁷ da cultura faz com que o romance assuma a possibilidade de romancizar os demais gêneros, o que Bakhtin passa a chamar de prosificação da cultura. Dentre as formas prosaicas, o texto romanesco se sobressai como a forma mais complexa de prosaísmo, pois tem como prioridade os acontecimentos da vida ordinária e da linguagem comunicativa, refletindo o ser imerso em um processo de evolução a partir de sua incompletude.

A liberdade, então, é considerada um patrimônio inerente à insurgência do romance como gênero aberto, e é revelada como necessidade para a consolidação do texto romanesco como produção que reflete na literatura a realidade insubmissa à imobilidade.

Os movimentos narrativos que nos conduzem ao que consideramos romance contemporâneo evidenciam os caminhos que levam a uma modernidade marcada por tensões filosóficas, sociais, políticas e culturais que apontam para a existência de um sujeito inconcluso e descentrado, resultado do diálogo com um mundo em constante (des/re) formulação.

¹⁷ Irene Machado (1995) se refere à “prosaica” como o movimento de diálogo entre a cultura e os discursos prenes de tensões ideológicas que marcam a existência do ser humano como um ser de linguagem. A narratividade da cultura é possível a partir de um prosaísmo que aponta para a determinação histórico-discursiva.

Esse sujeito marcado pela fragmentação das relações é parte de um processo de hibridização¹⁸ que estabelece novas formas de se contemplar o ser humano em sua relação com o mundo, baseado numa dinâmica global de funcionamento, em que [a] outr[a] e o eu estão, constantemente, sendo repensadas dentro da coletividade do discurso. A redefinição das estruturas narrativas que retomam esse mundo em permanente (re)construção de paradigmas e questionamento de limites indica movimentos que se iniciam com a quebra das sedimentações identitárias, provocada pela acentuada mudança após a revolução que tirou o ser humano da fabricação artesanal e comunitária para a produção em massa no ambiente fabril.

O romance, como uma produção cultural que vem atender às necessidades de uma sociedade em constante movimentação, é marcado pela experimentação, possibilitando a inovação e a discussão dos paradigmas tradicionais de produção literária e proporcionando uma retórica própria, para a narrativa, construída com a função de convencer o leitor da realidade de seu mundo. Para tanto, os elementos que compõem a estrutura do texto atuam, de forma solidária, na tessitura de um todo orgânico.

A narradora segue como elemento visível na elaboração e encaminhamento do discurso do texto. De certa forma, é ela o elemento responsável pelo estabelecimento, e muitas vezes mediação, das tensões discursivas presentes na encondura do texto, colocando-se como elo entre o que é narrado (o dito e o não-dito na narrativa) e a complexidade de um mundo que serve como espelho a refratar¹⁹ o próprio texto. Pensamos refração como o comportamento dos signos frente à diversidade e às contradições das experiências históricas dos grupos humanos e de seus interesses sociais, ou seja, como a construção de diversas interpretações (refrações) desse mundo ideologizado a partir da interação entre a palavra e a cultura. Sendo assim, “não é possível significar sem refratar”. (FARACO, 2009, p. 51).

Em *A retórica da ficção*, Wayne C. Booth (1980 [1961]) pensa sobre os elementos que compõem o tecido narrativo a partir da obra de Flaubert. A

¹⁸ Canclini (2006 [1989], p. XIX) entende por hibridização os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos, práticas”.

¹⁹ Segundo os estudos do Círculo de Bakhtin, os signos não apenas refletem o mundo na palavra, mas refratam o mundo, ou seja, a significação do mundo é atravessada pela inscrição dos quadros axiológicos na matéria da linguagem, na relação com a outr[a] pela palavra.

necessidade primeira da narrativa é, sem dúvida, a ação em si de dizer. O estudioso questiona se o papel da narradora, como elemento responsável pela enunciação, é de contar ou de narrar, assim como pensa sobre os limites do contar e do narrar na narrativa. Assim, ele parte do questionamento da dicotomia narrar / contar como forma de desenhar uma retórica própria para o estudo da ficção.

Booth (1980) discute o posicionamento de muitos autores e críticos²⁰ que observavam a produção anterior a Flaubert como marcada pela distinção entre contar e narrar. Segundo eles, a ação de contar atribuía à narradora uma “autoridade artificial” e um controle da significação da narrativa, pois esta apresentava uma visão fidedigna do que estava presente na mente dos personagens. Isso, para a crítica mais comprometida com a referencialidade do texto, exigia da leitora uma fidelidade à narradora, como se ela fosse um elemento salvo de questionamentos. Ela nos informa sobre coisas que, no mundo concreto, seriam impossíveis de se saber, e acreditamos nisso como uma verdade porque é dito pela narradora, ou seja, o contar seria uma ação autoritária que necessitaria de uma leitora submissa disposta a aceitar os recortes e a seletividade da narradora. No entanto, segundo Booth (1980), a partir das produções modernas, a ação de narrar assume um perfil menos referencial, construindo a ficção com base no mostrar. Os formalistas se convenceram de que a narração impessoal e dramática, resultado de uma narradora disposta a mostrar mais do que a contar a ficção, era o que deveria ser considerada como a retórica de uma “literatura superior”. “As complexas questões ligadas a esta viragem foram, por vezes, reduzidas a uma distinção conveniente entre ‘mostrar’, que é artístico, e ‘contar’, que o não é”. (BOOTH, 1980, p. 26).

Considerando que a técnica da ficção é resultado de um prisma que reflete faces que vão desde o ponto de vista até a linguagem, passando pela verossimilhança, a historicidade, a criação etc., Booth (1980) questiona essa dicotomia e percebe que a narrativa tem em si uma retórica própria construída em função da realidade interna da ficção, por meio do discurso da narradora que, assumindo ou não a ação de mostrar, não se furta a imprimir seu posicionamento frente à narrativa. É preciso que a narradora, muitas vezes, não apenas mostre os

²⁰ Um exemplo é o formalista Percy Lubbock, que defendeu, em *The Craft of Fiction* (1921), a estética modernista como uma indireção. Para ele, a “a arte da ficção começa quando [a] romancista[a] pensa a sua história como algo a mostrar, a ser exibido por forma que se conte a si próprio”. (LUBBOCK, 1926, p. 62 apud BOOTH, 1980, p. 26).

acontecimentos da narrativa, mas conte-as, marcando a existência de seu discurso por meio da escolha da seleção de cenas, objetos e expressões. Assim, o contar deixa de ser considerado uma ação autoritária de uma “narração primitiva”, como sugeriam alguns críticos do início do século XX, para ser uma atuação frente ao mostrado.

Seguindo essa linha de pensamento, James Wood (2017) observa a literatura como artifício e verossimilhança. Para ele, “o romance nos ensina a ler [a] narrador[a]” (WOOD, 2017 [2008], p. 21) e, assim, nos mostra quais caminhos ela trilhou na construção da narrativa que quer que leiamos. Defensor de uma abordagem estética da literatura, Wood propõe o estilo indireto livre como a marca maior da linguagem romanesca, principalmente no que se refere à produção realista. Para tanto, assim como Booth, ele parte da observação da obra de Flaubert, evidenciando o papel da produção realista para a formação da literatura moderna e contemporânea. Wood se refere à narradora como “não confiável” e, dessa forma, ele dialoga com as ideias sugeridas por Booth no que diz respeito às marcas deixadas pela narradora na construção discursiva do texto.

Como grande virtuose da excepcionalidade, o romance burla as regras que o precedem e possibilita à romancista um espaço de experimentação, onde as lacunas deixadas no decorrer do texto são indícios da seleção feita para convencer a leitora da verdade assumida pela narradora. Até o não-dito, como escolha deliberada da linguagem, marca seu lugar como espaço do inenarrável ou do silêncio necessário na construção do discurso, sugerindo uma outra narrativa paralela à narrativa visível. O dito, o não-dito, a seleção, o recorte feito pela narradora fazem deste um elemento “não confiável”, não referencial, passível de questionamento.

Sendo em primeira ou em terceira pessoa, a narradora deixará a marca de seu olhar individual, valorativo, ideologicamente localizado na narrativa (o estilo indireto livre a que Wood se refere, quando a distinção entre a voz da autora, a voz das personagens e a voz da narradora parece sumir, e a voz de uma destas se amotina de tal forma a tomar conta da narrativa como um todo). Dessa forma, a leitora passa a ser coadjuvante na criação. Ela é chamada a participar da narrativa como aquela capaz de perceber a fusão como resultado de um estilo que se sobressai pela hibridização.

Ao refletir sobre o narrador romanesco de Flaubert, Wood retoma a figura do *flâneur*, também observado por Benjamin na obra de Baudelaire. Imerso na

movimentada vida moderna, o ser humano observa o decurso da história e narra os acontecimentos como um explorador permeável, deslumbrado que está com a vida se desdobrando em fatos. O *flâneur* é o narrador onividente, tomado pelas impressões que tem ao observar o mundo, ao refletir sobre este.

[A] narrador[a] (ou o substituto designado pel[a] autor[a]) é *uma espécie de escritor[a], mas, ao mesmo tempo não é um[a] escritor[a] de verdade*. Um[a] escritor[a] por temperamento, não por ofício. Um[a] escritor[a] porque nota tão bem tantas coisas; mas não um[a] escritor[a] de verdade porque não tem nenhum trabalho em registrar aquilo por escrito, e afinal porque el[a] realmente nota apenas aquilo que nós mesmos veríamos. (WOOD, 2017, p. 62, grifo do autor).

Para Wood, essa narradora que observa e se impressiona com o mundo a ser narrado é superada pela narradora da estidade, da especificidade. A narradora que demonstra o direcionamento de seu olhar, o que Booth chamaria de “ponto de vista”, marca o seu lugar na narrativa por meio da seleção de detalhes narráveis. Por estidade entendemos “qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade; qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude” (WOOD, 2017, p. 73), a marca indelével do discurso da narradora, e por vezes da autora, que está impressa no romance.

Pensemos em Maria (REZENDE, 2016b) que, ao contar histórias para as pessoas de Olho D'Água, ficava “brincando com as palavras, nomeando luzeiros e constelações, os nomes que eles lhes davam, os nomes que eu aprendi em outros cantos, interpretando recados, dizendo as saudades e os desejos de cada um às inúmeras estrelas cadentes”. (REZENDE, 2016b, p. 35). Ela mobiliza o discurso que se compadece diante das experiências dos moradores do lugar, apesar de não padecer de seus sofrimentos e negações, já que o lugar social da narradora é de assumido privilégio em função de sua condição de professora vinda de uma cidade grande. “Aprendia eu, a cada dia, muito mais e indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que as letras que eu viera trazer-lhes, úteis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas no globo terrestre.” (REZENDE, 2016b, p. 28).

No entanto, ela está na narrativa mobilizando as tensões existentes no mundo verboideológico daquele vilarejo, nas concepções que estruturam as linguagens dali, sendo um elemento articulador dos detalhes que evidenciam a capacidade de

criação das moradoras e a solidariedade que ensinava à narradora os caminhos que levavam ao seu mundo, agora recriado na palavra de Maria.

Assim, “a tarefa d[a] escritor[a] – ou d[a] crític[a], ou d[a] leitor[a] – é então buscar o irreduzível, o supérfluo, a margem de gratuidade, o elemento num estilo que não se pode reproduzir e reduzir com facilidade” (WOOD, 2017, p. 200), que nos permite perceber o caminho que a narradora trilha. Para Wood, a narradora se compromete ideologicamente, direcionando a leitura da narrativa por meio do estilo indireto livre, sendo a mediadora do discurso a ser firmado no processo de construção do texto literário como diálogo vivo em execução.

Também para Barthes, ao analisar as funções da narrativa em “A aventura semiológica” (2001 [1985]), na ordem do discurso, o que é notado é, por definição, notável. Qualquer que seja o detalhe, por mais irreduzivelmente insignificante, estabelece dentro da narrativa a construção de uma realidade necessária ao texto, mesmo que em seu sentido absurdo ou aparentemente inverossímil. Não há ruído que não seja providenciado retoricamente e que não sirva ao funcionamento discursivo da narrativa, que não participe de uma unidade de conteúdo. Sendo assim, no todo dos romances de Valéria, qualquer que seja a mínima (e aparente despretensiosa) materialidade linguística, concorre em direção ao discurso enunciado, tecendo as tramas do texto. A escolha dos nomes das narradoras Alice (REZENDE, 2014) e Maria (REZENDE, 2016b), por exemplo, sugere o diálogo com o caminho percorrido pelas ruas de Porto Alegre em busca da identidade deixada para trás e/ou a identificação e representatividade do coletivo na figura de uma Maria que se fazia “uma entre todas as Marias do lugar”. (REZENDE, 2016b, p. 16).

Ao propor uma discussão acerca da narradora na modernidade, Benjamin (1994a [1936]) observa a narradora tradicional, que mantém a habilidade em contar as experiências da comunidade²¹, tornando-as comunicáveis e coletivas. Para ele, a narradora romanesca do século XIX e início do século XX se distancia das narradoras da tradição popular oral no tocante à comunicabilidade das experiências. As histórias que rememoravam os fatos da comunidade, também descreviam o

²¹ Maria Ignez Ayala (1989) se refere à narrativa tradicional como objeto de bem comum, com um valor de estimacão, que o faz sair do individual para o coletivo. Sendo matéria de tempo livre, preocupada com a construção de um espaço lúdico de ocupação, essa produção une fantasia e imagem em prol da construção de uma narrativa de característica grupal, ou seja, o texto é construído a partir da relação estabelecida entre grupo, contexto e contadora. A essa relação Sousa Lima (1985) chama de “comunidade narrativa”, e parte do diálogo estabelecido entre a narrativa e as experiências que marcam a identidade do grupo.

processo de produção, metaforizavam os acontecimentos, aconselhavam e orientavam as aprendizes usando a sabedoria. Por meio da oralidade, era estabelecida uma rede narrativa que estava aberta às possibilidades de reconstrução e adaptação. O caráter coletivo da produção se estendia à construção de uma narrativa igualmente coletiva.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artes[ãs] – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida d[a] narrador[a] para em seguida retirá-la del[a]. (BENJAMIN, 1994a, p. 205-206).

A narradora responsável pela construção dessa narrativa produz um texto aberto que carrega a marca da singularidade da produção artesanal e a mobilidade do conselho adaptável a diversos contextos discursivos. Assim, na oralidade, essa é uma narradora que possibilita a existência de uma narrativa sempre nova, porque não está presa aos limites da escrita, mas também evidencia a fragilidade de uma autoria coletiva. A narradora da oralidade é aquela que desafia “fábulas” como Alice (REZENDE, 2014, p. 207), e que divide a responsabilidade da construção do texto com as ouvintes e as outras narradoras, pois ela autoriza o discurso d[a] outr[a] como sendo parte do seu. A narradora da oralidade excede a solidão e sugere a continuação a partir de outros dizeres.

Considerando que no romance a narradora é uma produtora individual, solitária, que dialoga com uma leitora também sozinha em sua experiência de leitura, Benjamin localiza historicamente a ação e afirma que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994a, p. 197), já que a experiência coletiva torna-se incomunicável na modernidade. São estabelecidas outras formas de narrar, sem a manutenção comunitária da narrativa e, assim, a narradora do romance assume o seu papel como enunciadora da solidão da modernidade, do individualismo e da história.

Partindo dos estudos de Benjamin, Theodor W. Adorno, crítico marxista alemão, também se refere à narradora como elemento consciente, responsável pelo direcionamento ideológico que a narrativa toma para si.

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão d[a] narrador[a], como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo. (ADORNO, 2012 [1974], p. 56).

As lentes niilistas que Adorno utiliza para observar o mundo após as grandes guerras, em meados do século XX, o impulsionaram para um descontentamento com os rumos de uma sociedade marcada pela indústria cultural e por um sistema capitalista que não possibilitava mais a narração, a coletividade necessária à ação de narrar. Embora o romance exija a narração, esse procedimento tornou-se questionável para uma sociedade na qual o individualismo se torna o *modus operandi*. “Do ponto de vista d[a] narrador[a], isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la” (ADORNO, 2012 [1974], p. 55), restando-lhe erguer uma cortina de alienação que capitula as intenções ideológicas de seu dizer.

A prerrogativa de Barthes de que a pessoa é definida por seu lugar dentro do discurso dialoga com as colocações anteriores sobre o papel da enunciativa localizada ideologicamente na produção cultural. Sendo assim, e transpondo a afirmação para a narradora, podemos dizer que esse elemento da narrativa também pode ser definido pelo seu lugar dentro do discurso celebrado no texto, até mesmo porque “os signos d[a] narrador[a] parecem à primeira vista mais visíveis e mais numerosos do que os signos d[a] leitor[a]” (BARTHES, 2001, p. 136), sendo marcas da retórica assumida na narrativa, do seu funcionamento. Por meio da linguagem, a narradora deixa os indícios de seu discurso, do estilo indireto livre capaz de evidenciar suas tomadas de posição, de seu dizer passível de questionamento e comprometido ideologicamente com a história. Nesse contexto, precisamos perceber a narradora como elemento discursivo, distante dos limites do simples nível referencial.

Sendo assim, como a arte se materializa no acontecimento, na linguagem, no diálogo estabelecido entre a forma, o conteúdo e o mundo, a narradora do romance é o elemento responsável pela mediação das linguagens que se movem no texto, inclusive na periferia do dizer. A filosofia da linguagem se debruça sobre o estético tendo em vista a existência de diálogos presentes na obra, ressaltando os aspectos discursivos que atravessam o texto.

Bakhtin (2015), ao pensar sobre o romance, observa a narradora como um elemento do discurso que conecta dialogicamente as tensões presentes nas linguagens do texto. Essas tensões são refletidas nas vozes e refratadas para fora do texto, localizando o romance historicamente como organismo autônomo repleto de falares. Todos esses falares são social e historicamente concretizados em linguagens objetais que refletem, em diferentes graus, as imagens de falantes distintos em seus trajes ideológicos. Assim também funciona para a narradora, pois como elemento do discurso da autor[a]-criador[a]²², ela também é portadora de um horizonte verboideológico e linguístico que evidencia seu discurso múltiplo e comprometido.

[A] autor[a] realiza a si mesm[a] e ao seu ponto de vista não só n[a] narrador[a], no seu discurso e em sua linguagem (que num ou noutro grau são discurso e linguagem objetais, mostradas), mas também no objeto da narração, no ponto de vista diferente do ponto de vista d[a] narrador[a]. Por trás da narração d[a] narrador[a] lemos uma segunda narração: a narração d[a] autor[a] sobre a mesma coisa narrada pel[a] narrador[a] e, além disso, sobre [a] própri[a] narrador[a]. [...] Adivinhamos os acentos d[a] autor[a] situados tanto no objeto da narração quanto na própria narração e na imagem d[a] narrador[a] que se revela no processo da narração. Não perceber esse segundo plano intencional e acentual d[a] autor[a] implica não compreender a obra. (BARTHES, 2001, p. 98-99).

A narradora, dessa forma, vai tendo seu dizer revelado pelos indícios que a marcam na narrativa como elemento discursivo da autor[a]-criador[a], não do ser concreto, mas da imagem²³ da prosa ficcional construída discursivamente.

Em livro organizado por Beth Brait (2005), Faraco retoma os conceitos bakhtinianos de autor[a], autoria e criador[a] para pensar sobre a função estético-formal que engendra a produção artística, evidenciando a importância de se considerar a autor[a]-criador[a] como constituinte do objeto estético, como um elemento também construído para dar forma ao texto. As múltiplas inter-relações entre as linguagens presentes em uma obra evidenciam as posições socioavaliativas presentes no universo das práticas culturais, afinal de contas “em todo ato cultural

²² A autor[a]-criador[a], na teoria bakhtiniana, é uma instância linguístico-formal que compõe a estilística da obra artística, encaminhando a matriz de possibilidades enunciativas em prol de uma seletividade discursiva que aponta para o eixo valorativo, ideológico, axiológico do discurso d[a] narrador[a]. É um elemento constituinte da narrativa responsável pelo diálogo da ficção com o mundo externo ao texto, mas participante deste.

²³ Entendemos imagem, aqui, como linguagem em sua concretude, em seu acontecimento histórico.

assume-se uma posição valorativa” (FARACO, 2005, p. 38), visto que existe um jogo de deslocamentos das línguas sociais. A voz criativa da autor[a]-criador[a] deve ser percebida como uma voz segunda, não como a voz direta da escritora. É uma voz criativa que capitula “um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético” (FARACO, 2005, p. 40) e que elege a narradora como primeira voz a interagir na construção do discurso da narrativa. Isso porque a narradora funciona, no romance, como moderadora de diálogos e tensões, orientando a interação entre os discursos, movimento inevitável em qualquer processo em que o discurso se depara com a palavra d[a] outr[a].

O ser humano “no romance é essencialmente um falante” (BAKHTIN, 2015, p. 124), e considerando que o romance é um diálogo social no qual o ser é presentificado como ser da linguagem, a narradora assume seu lugar como *falante*, como ser de *palavra*. A narradora, como falante do discurso do romance, é representada literariamente; é essencialmente social e historicamente localizada como elemento coletivo; e marca o seu espaço como ideóloga, como ser da narrativa que tem um olhar peculiar sobre o mundo.

Penetrando de forma irrevogável nas profundezas moleculares do romance, a dissonância e o diálogo entre os falares são assumidos pela narradora como expressão necessária da pluralidade que movimenta a produção literária de Valéria. São refratados graus diferentes de alteridade socioideológica, de encorpadura, de objetificação das linguagens pelos (des)caminhos trilhados na teia narrativa por uma narradora que se propõe a mobilizar a diversidade de vozes presentes pelo romance, como vemos nas vozes sociais²⁴ representadas no dizer de Lola e Arturo, moradoras das ruas de Porto Alegre. (REZENDE, 2014).

Por meio de uma simbologia social, a narradora pode ser considerada uma instância narrativa responsável por conduzir um circuito interativo entre autora e leitora, mundo e narrativa, no estabelecimento do romance enquanto obra. A narradora é capaz discursivamente, e traz em sua construção o diálogo com as linguagens de outrem, com as formações discursivas concorrentes à sua. A voz narradora, na perspectiva bakhtiniana, traz as marcas da palavra das personagens, assim como da autor[a]-criador[a] e da periferia da obra, sendo um elemento

²⁴ Aprofundaremos a discussão sobre vozes sociais no capítulo 5, quando discutiremos as teorias da filosofia da linguagem que servem de base metodológica para nossas análises.

comprometido com o jogo discursivo do romance, gênero que reflete no texto a palavra e refrata para o mundo o discurso.

4 TECENDO AS PERIFERIAS DA VOZ CONTADORA DE HISTÓRIAS

Ao pensar sobre as narradoras dos romances de Valéria, observamos a construção de uma autor[a]-criador[a] que mobiliza performances associadas a um narrar tradicional, marcado pela oralidade como materialidade linguística e discursiva. Alice (REZENDE, 2014) segue pelas ruas de Porto Alegre recontando a história de Cícero Araújo, filho de uma paraibana que sofria por não receber notícias de seu paradeiro. A história de Cícero é usada como passaporte para um período de peregrinação que permitiu à narradora entrar em contato com as existências que ocupavam vielas, casas abandonadas e favelas de uma cidade higienizada aos olhos de uma mulher que acabara de chegar à capital gaúcha. Alice precisa “contar a [si] mesma, tim-tim por tim-tim, o que anda acontecendo” (REZENDE, 2014, p. 14) e, nesse processo de narrativização, retoma e reconta as histórias que ouve. Da mesma forma, Maria (REZENDE, 2016b) coloca em diálogo a memória coletiva e a memória individual para evidenciar a experiência comunitária como linguagem predominante em *Olho D’Água*. A narradora conta sua história, retoma as narrativas já vividas e refaz

as meadas de histórias do vasto mundo, foi o que eles passaram a me pedir, todas as noites, revelação ou designação de meu ofício próprio, minha parte naquela vida, meu direito de ficar, contar-lhes sobre outros mundos, à toa, só por saber, gratuitamente. (REZENDE, 2016b, p. 31).

Também o narrador de *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a), que inicia a narrativa como Coisa-Nenhuma, marca o seu papel social de contador de histórias desde a primeira página do romance: “Vim contar a minha vida pra quem quiser conhecer a história de um lutador que correu sérios perigos, andou o Brasil inteiro, tentando achar um tesouro nem de prata nem de ouro: de coisa mais preciosa.” (REZENDE, 2016a, p. 09).

Cabe, então, pensarmos sobre o que vem a ser esse elemento retomado, tão insistentemente, pela autor[a]-criador[a] de Valéria. O que podemos perceber, a partir da apropriação da contadora de histórias, dessa narradora tradicional? Qual a cadeia histórico-discursiva que constrói as performances associadas ao contar histórias? Tentemos, então, também tecer essa narrativa que diz sobre as

narradoras de Valéria como elemento oral que significa na expressão do texto escrito.

A necessidade de contar histórias se confunde, na história da humanidade, com o estabelecimento das comunidades. Sempre foi importante que se contassem as aventuras, os valores morais e os acontecimentos para o grupo, pois assim se podiam estabelecer relações de valor a ser atribuídas aos indivíduos, e se concretizaria o sentimento de coletividade a partir das identificações estabelecidas entre aquelas que compunham o grupo social. O senso prático da narrativa, o aspecto coletivo da produção e a aproximação com o caráter oral que envolve a coletivização da experiência nos permitem enxergar a figura da contadora de histórias como uma das representantes de uma narradora tradicional, envolvida na manutenção de uma teia narrativa tecida constantemente. A narradora da oralidade observa o mundo e o comunica como quem aconselha a ouvinte sobre os caminhos da humanidade, narrando a tradição como uma viajante sedentária, uma sábia.

Como elemento de uma cultura oral, a contadora de histórias serve à manutenção de uma ancestralidade marcada pela continuação de valores, memórias e ensinamentos das comunidades arraigadas em uma cultura de manutenção coletiva. Conceitos relacionados à autoria coletiva são necessários para que se compreenda a forma de permanência desse fazer, assim como a capacidade de adaptação do contar histórias aos distintos movimentos pelos quais as sociedades passam no decorrer da história. Os Estudos Culturais servem, a partir da década de 1970, ao redirecionamento dos conceitos associados à observação da cultura como expressão viva e mutável da humanidade, como construção histórico-discursiva. Nesse sentido, a contadora de histórias como elemento de uma cultura fundamentada na oralidade assume seu papel de preservar as narrativas que contam as histórias dos grupos sociais, principalmente das comunidades tidas como “populares”.

O estudioso medievalista francês Paul Zumthor (1997 [1983]) estudou a *parole conteuse* em busca de uma compreensão acerca da construção do texto oral como elemento de representação das vozes das comunidades, como instância da cultura tida como popular. Ele reflete sobre a ambiguidade de conceitos como poesia popular e cultura popular que, muitas vezes, são utilizados de forma vaga, com um ponto de vista que evidencia a existência de uma cultura mais elaborada esteticamente. Ele parte de um critério de pertença como forma de marcar a

singularidade da cultura popular, uma cultura que se refaz constantemente a partir da manutenção das vozes dos grupos. Para tanto, é preciso compreender a existência de uma bipolaridade responsável pelas tensões entre o que chamamos de cultura hegemônica e culturas subalternas, entre estas as que são alimentadas pela produção de “comunidades narrativas” (LIMA, 1985), que coadunam a responsabilidade de manter a memória social dos grupos por meio de intersecções discursivas.

Assim, para se pensar sobre a cultura popular, era preciso ter atenção para a dificuldade em se conceituar o termo cultura, pois até o século XIX o que era considerado cultura estava associado a uma produção esteticamente valorizada por sua aproximação com grupos sociais elitizados, e tendia a referir-se à arte, literatura e música. Cabia aos folcloristas a observação da produção de grupos “primitivos” (XIDIEH, 1993), muitas vezes, em uma oposição às produções consideradas mais valorizadas.

A partir das contribuições de áreas como a etnografia, a historiografia, a antropologia e a sociologia, o conceito de cultura como expressão única com um valor em si mesma passou a ser questionado, sugerindo, assim, uma pluralidade de visões acerca das manifestações da sociedade que a determinam em seus padrões de comportamento. Ou seja, a história da cultura passou a

incluir a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou ‘senso comum’ agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é construído socialmente e portanto requer explicação e interpretação social e histórica. (BURKE, 1989 [1978], p. 25).

A cultura, como um sistema de fronteiras fluidas, ultrapassa dicotomias que reduzem a discussão da produção cultural a partir de uma polaridade entre cultura local e global, cultura hegemônica e cultura popular, por exemplo.

Se percebermos a cultura como um sistema autônomo da sociedade, uma representação da vivência histórico-social da comunidade, podemos imprimir a esse conceito uma noção de bricolagem, de hibridismo de formas tradicionais e inovadoras que dialogam constantemente. Ou seja, consideramos a cultura como uma produção repensada, refeita, alvo da atuação direta do ser humano,

preocupada em distinguir seus valores e símbolos em detrimento de outros valores e outros símbolos.

No entanto, o caráter didático que justifica a utilização da dicotomia entre popular e hegemônico, por exemplo, é um modo de facilitar a definição de grupos de representação nas variadas “formas culturais” e, também, de deixar marcado no discurso a existência de uma voz que tende a definir o que deva ser considerado uma coisa e outra, afinal de contas, existem instâncias que assumem posições balizadoras, tais como a academia, produtoras culturais, mídia e, em alguns casos extremos, governos ditatoriais. A existência de determinada polarização aponta para um estratégico movimento discursivo que evidencia conceitos associados ao valor da obra de arte e de suas produtoras.

Fiquemos, então, com a utilização dos conceitos de subalterno e hegemônico, a partir de uma clareza de que não se trata de uma cultura hegemônica e uma cultura subalterna, mas de culturas hegemônicas e culturas subalternas que, muitas vezes, encontram pontos de intersecção, sendo os limites do hegemônico constantemente transgredidos pelas culturas tidas como subalternas em resposta ao seu estado periférico²⁵.

Pensar a cultura como sinônimo de contradições que ressignificam os bens culturais é possível a partir de um movimento de cruzamento de fronteiras, uma hibridação que marca a necessidade de se quebrar os conceitos fechados, ao passo que a cultura é reflexo de uma sociedade que a consome e é consumida por ela. Canclini (2006, p. xxx) pensa na hibridação como responsável pela reconversão de saberes e costumes, assim como pela “descoleção dos patrimônios étnicos e culturais” que permeiam a cultura na modernidade. Essa inevitável mistura desafia o pensamento binário, que prevê identidades puras e oposições simples.

É nesse contexto que percebemos a cultura como espaço de ressignificação e como manifestação de vozes múltiplas. Os estudos pós-coloniais, a partir da década de 1980, partem, então, da consideração dessa pluralidade para pensar sobre os movimentos culturais provocados pela mobilidade social das novas classes. A partir da observação de uma pluralização das identidades, são evidenciados “modos de pensamento mais aptos a dar conta das próprias

²⁵ Discutiremos, apropriadamente, o conceito de subalternidade no capítulo 5, quando trataremos das vozes das subalternidades.

realidades” (MATTELART; NEVEU, 2004 [2003], p. 167) a partir de uma cultura marcada pelo deslocamento e o trânsito de sujeitos.

Em resposta aos pensadores pós Segunda Guerra, que negavam a massificação da cultura e marcavam a cultura hegemônica como modelo único, Hoggart (apud MATTELART; NEVEU, 2004 [2003], p.42) considerou a cultura popular como um entrelaçamento do imaginário e do “mundo real”, e evidenciou a “influência da indústria cultural sobre as classes populares”. A ideia de uma cultura de limites determinados passou a não ter mais espaço nos estudos que servem de base para a compreensão da cultura na modernidade e isso foi refletido no desenvolvimento de novos conceitos associados aos estudos do comportamento em sociedade.

Para Benjamin (1994b [1936]), a arte, como elemento estético de uma cultura multifacetada, tem na modernidade uma reprodutibilidade técnica que nos permite compreender a cultura do povo como a reação aos conceitos burgueses²⁶. “A técnica da reprodução atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1994b [1936], p. 169) e, assim, apresenta possibilidades outras de releitura e refuncionalização em busca das vozes que compõem o texto. Na modernidade, as culturas subalternas e populares podem assumir um espaço de visibilidade, até então negado, a partir da ressignificação de seus objetos, em uma cultura que aceita a assimilação como processo de produção. Sendo assim, as culturas populares trazem a marca de sua transgressão ao oficial e de uma necessidade de questionamento, mesmo que apenas em espaços permitidos pelas culturas hegemônicas. Bakhtin, ao estudar a obra de François Rabelais²⁷, chama atenção para o carnaval como um mecanismo de poder, pois é um espaço permitido pela hegemonia para dar vazão à necessidade de questionamento dos padrões oficiais de forma temporária, por isso o aceita. A contestação apenas é exposta em zonas de regulamentação associadas a

²⁶ O condicionamento histórico dos objetos da cultura, atualizados pela capacidade de reprodução e difusão, faz com que as produções populares sejam o resultado da reação às novas formas de expressão que surgem com a mecanização e a modernização da produção cultural. Podemos pensar na reprodução de gravuras, por exemplo, ou na técnica da xilogravura, apenas possível após o desenvolvimento de maquinário apropriado para a confecção de lâminas aos montes. Ações como essa podiam popularizar o acesso à arte, propondo uma revolução na política artística (BENJAMIN, 1994b). Considerar a cultura do povo como obra artística é se desprender dos conceitos burgueses (e políticos) do que venha a ser cultura.

²⁷ Em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, Bakhtin (2008 [1970]) apresenta o conceito de carnavalização a partir do estudo da obra de Rabelais, como parte de uma cultura em que são representadas as vozes da marginalidade nas manifestações populares. Para tanto, ele retoma os conceitos de cronotopo e polifonia no delineamento de uma produção marcadamente subversiva dos valores oficiais.

um contexto de exceção para que não contamine a vida cotidiana, para que permaneça controlada socialmente e politicamente.

A difusão e a apropriação da produção cultural dos grupos populares, na modernidade, indica a possibilidade de construção de espaços de articulação nos quais a transgressão possa resistir enquanto permanência, apontando para existências em que o alheio e o reconhecimento de identidades plurais façam parte desse processo de questionamento. Desse modo, a literatura, como parte inalienável da cultura, é impossível de ser compreendida “fora do contexto global da cultura numa dada época” (BAKHTIN, 1997 [1979], p. 362), precisando ser observada em suas relações dialógicas com o ontem, tendo em vistas as projeções ao futuro de um hoje.

4.1 Perpetuação e ressignificação nas culturas populares

Se pensarmos nos estudos de Oswaldo Elias Xidieh (1993), que, na década de 1940 catalogou cerca de 50 histórias contadas oralmente por moradoras dos arredores da capital de São Paulo, vemos as culturas das classes subalternas desafiando para o pesquisador cada conta de seu rosário de *Estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. Naquele momento de pesquisa, pensar na cultura popular como manifestação de uma cultura de grupos “rústicos”, associada ao espaço rural, tinha a conveniência do recorte temporal. Para ele, “a cultura popular sempre encontra meios de sobreviver e desempenhar um papel de coesão social e moral” (XIDIEH, 1993, p. 17), refletindo o aqui e o agora das necessidades vitais do povo. Ele se refere às manifestações populares como uma produção que, diferente das culturas oficiais, parte de um universo de escassez, onde a economia de coisas e signos é necessária para que o texto possa ser transmitido como bem cultural de geração a geração. Temos, então, um valor indiscutível na relação dos grupos populares com suas culturas: a perpetuação por meio do reconhecimento da tradição. “A simples enumeração das diferentes formas de expressão já por si mesma está a indicar a sua decorrência de um sistema social em que as ideias e os valores de todos os tipos impõem perspectivas e implicam em expectativas de comportamento e convívio” (XIDIEH, 1993, p. 26), ou seja, as produções dos grupos populares (rústicos, rurais ou caboclos, como ele define) servem a uma funcionalidade necessária para que a produção desses grupos possa

materializar as necessidades sociais de que são privadas. Dessa forma, para Xidieh (1993, p. 19) “a literatura oral nunca é gratuita como pode ser a literatura culta. Ela tem uma função, ou mais de uma: preserva as crenças, os valores, os comportamentos dos grupos rústicos que as produziram”. É importante pontuar que a pesquisa de Xidieh, importante nome no que se refere ao estudo etnográfico e sociológico dos grupos populares, reflete uma perspectiva corrente até a década de 1990 em perceber as manifestações culturais populares como produções que buscam manter-se na limitação de seu espaço de representação tradicional.

Para ele, a cultura se define em termos de estrita utilidade. Isso porque a escassez da vida dos grupos marginalizados exige a manutenção dos valores do grupo dentro de um pragmatismo que evidencia a falta de tempo e de espaço para o registro. Socialmente é negado o espaço de produção “desinteressada”, o entretenimento, o livre usufruto da cultura como algo lúdico e afetivo. Todas essas funções são vividas, mas atravessadas pela função de ensinamento moral e ético ou aprendizado de um ofício ou crítica social e, mais ainda, pela necessidade de atuação frente aos pares.

Os Estudos Culturais e Pós-Coloniais excedem esse olhar que singulariza a cultura popular como produção definida por e definidora de grupos associados ao meio rural, mas prevê a existência de uma intersecção espacial que permite a movimentação das fronteiras de representação cultural. Uma pessoa pode contar histórias orais que aprendeu quando criança, ser moradora de uma favela em uma grande cidade e adaptar as histórias que aprendeu aos filmes e novelas que assistiu na TV. Ela pode ressignificar o seu fazer e utilizar conscientemente a estrutura das narrativas orais no intuito de ser valorizada socialmente pela sua competência, transitando entre a cultura de massa e os ditados populares sem assumir o papel de transmissora de uma cultura tradicional. Ela pode caminhar pela fluidez dos limites em uma modernidade que permite a redefinição e o questionamento dos conceitos, inclusive de povo e de comunidade. Ela pode estabelecer uma definição própria para “comunidade” em função de uma necessidade de reconhecimento. Nesse caso, é preciso pensar na produção cultural popular da modernidade de uma forma mais ampla, excedendo os limites estabelecidos pelos estudos folcloristas²⁸, por exemplo,

²⁸ A exemplo dos estudos de Xidieh, é importante evidenciar a relevância da perspectiva folclorista no que diz respeito ao trabalho de coleta e análise de manifestações tradicionais, mas assumimos aqui um discurso que parte do olhar tradicionalista para focalizar as novas fronteiras desse fazer. Não

já que o mundo de fronteiras questionadas acaba por exigir da pesquisadora um olhar também questionador de seus limites.

Como parte de uma cultura plural, heterogênea e multiforme nos estudos pós-coloniais, as culturas tidas como populares superaram o olhar inquestionado que as identificavam como produção reduzida ao “primitivismo”, ao “comunitarismo” e ao “purismo”. Os estudos culturais, que ganharam força a partir da década de 1970 com Thompson, Williams e Hall²⁹, observam as manifestações populares como resultado de culturas de limites fluidos, reflexo de sociedades cada vez mais consciente dos fragmentos que compõem suas relações com o mundo e do desenraizamento do próprio conceito de povo – em si já marcado pela dificuldade em ser definido teoricamente.

Não sendo “monolítica nem homogênea” (BURKE, 1989, p. 49), a cultura popular deve ser reconhecida dentro de um sistema de representação de um povo igualmente heterogêneo, que transmite uma tradição repensada dentro dos movimentos da história corrente, e possibilita o desenvolvimento de um estilo individual em consonância com a necessidade de manutenção do discurso coletivo. O hibridismo marca a produção popular como recurso necessário de identificação coletiva, como bem sugere Canclini (2006) em seu estudo sobre a cultura popular mexicana e a apropriação dos símbolos culturais como produto pelo mercado.

Assim como observamos uma mudança nas relações sociais depois da industrialização no século XIX, e isso foi refletido na forma como as pessoas passaram a narrar, também podemos perceber a diferença sentida na produção cultural após a quebra dos limites do que vem a ser a cultura pós estudos culturais. Pensar em uma cultura popular única e primitiva seria negar os movimentos de uma sociedade em constante reformulação, na qual os limites do que vem a ser cultura de um povo passaram a ser distendidos para culturas de grupos subalternos, compartilhando, entre si, a distância que assumem das produções hegemônicas. São as culturas dos grupos que, estando à margem dos centros, circulam livremente na periferia e carregam a marca valorativa de sua subalternidade.

cabe um desmerecimento da atividade das folcloristas, que muito atuaram até a década de 1980 no Brasil, mas evidenciar a nossa escolha metodológica em trabalhar considerando as linhas rompidas entre o que se considera tradição e modernidade.

²⁹ No livro de Mattelart e Neveu (2004, p. 13) temos um panorama da produção teórica que questionou os conceitos de cultura a partir do século XIX. Os autores traçam um apanhado de estudos sobre o tema, indo do *English Studies* aos Estudos Pós-Coloniais, ao pensar na “cultura dos grupos sociais” como redefinidora dos conceitos de cultura, de arte e de representação.

É importante não desconsiderar o ponto de intersecção entre as teorias mais tradicionais dos estudos da cultura popular e a forma como os estudos pós-coloniais percebem essa mesma produção: temos a manifestação cultural de grupos que estão à margem do hegemônico ou, pelo menos, que carregam consigo a necessidade de se imporem como vozes das subalternidades em seus lugares de fala. O que consideramos culturas populares está associado a uma noção de produção cultural de grupos subalternos, que marcam seu espaço de produção com a necessidade de continuação dos valores de determinado grupo a partir de referências que demonstram a ancestralidade de seu fazer.

Sendo assim, percebemos nos romances de Valéria que a literatura oral dialoga com a necessidade de representação de grupos que estão à margem, a exemplo das iletradas, e também com o questionamento da escrita como única forma a ter prestígio em meio às produções literárias. Estas, para as quais a leitura e a escrita foram negadas, podem ser consideradas representantes da escassez a que são submetidos diversos grupos subalternos. A literatura oral é a forma de manifestação cultural que carrega a negação como marca de sua voz e é decorrente de “um sistema social em que as ideias e os valores de todos os tipos impõem perspectivas e implicam em expectativas de comportamento e convívio” (XIDIEH, 1993, p. 26) retomados na produção cultural, a exemplo da literária.

4.2 A palavra do contador da oralidade

Para se contar histórias são necessárias três peças fundamentais: ter o que contar, ter quem conte e ter alguém para ouvir. A construção da narrativa oral supera a elaboração do texto verbal, já que a concretização do contar está na feitura do todo, na construção de um significado de forma diferente do texto escrito. A contadora de histórias sabe que a melhor forma de chamar a atenção das ouvintes é fazer uso de recursos vários que não apenas o texto, mas o corpo e a vocalização. Assim, dando vida às palavras através da oralidade, ela consegue o mais importante no momento que se destina a contar histórias: a atenção do público. As histórias que ela conta têm que transportar a ouvinte para um mundo em que tudo é possível, desde bichos ferozes a princesas que desaparecem no nada. O que esperamos de tal mundo é que, ao ouvir histórias, tenhamos um desfecho positivo, seja pela aprendizagem a partir dos conflitos estabelecidos na história ou pela recompensa ao

fazer o certo, concretizando o sentimento de justiça, como apontou Benjamin (1994a) ao pensar sobre a justa na narrativa, aquela que prima pelo bem coletivo e pela ética.

Nesse caso, a contadora é a porta-voz do que sua comunidade acredita que seja a justa, daí a heroína vencer o monstro e sobreviver; a princesa casar-se com o moço pobre por ser ele o mais esperto; e o rapaz sobreviver porque aprendeu a rezar. O fantástico e o maravilhoso, assim, não assumem o papel do irracional ou ilógico, mas se apresentam como as possibilidades de se concretizar a justiça na narrativa, atendendo às expectativas da ouvinte diante do conflito estabelecido no que é contado.

As personagens e as aventuras do Conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais; mas é inegável que nos proporcionam certa satisfação. Por quê? Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro, mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer. (JOLLES, 1976 [1930], p. 198).

Desse modo, o universo ficcional que culmina na concretização da justiça se torna uma elaboração da pessoa que deseja ver essa mesma justiça aplicada ao mundo real. Nádia Battella Gotlib (1998 [1985], p. 13) afirma que

a voz d[a] contador[a], seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no *modo de contar* e nos *detalhes* do modo como se conta, que é passível de ser elaborado pel[a] contador[a], neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório.

Partindo desse pressuposto, a estudiosa deixa transparecer que a narrativa oral, na realidade, é uma construção que vai além do próprio texto e que tem uma função social quando representa o discurso de uma contadora que retoma a figura da justa analisada por Benjamin (1994a).

Para se contar é necessário alguém que tenha a habilidade em fazê-lo, já que contar histórias não é simplesmente oralizar o texto, mas torná-lo vivo através de um fazer que pressupõe o uso dos gestos, da voz e da versatilidade da contadora em adaptar o texto ao momento de *contação*. A pluralidade da narrativa está nas possibilidades que o texto adquire. A habilidade que a contadora deve ter para dar

vida ao texto tem que ser reconhecida pelo público para que esta possa construir um espaço de ficção para sua história. Assim, a contadora deve considerar suas experiências pessoais para servir de base para o conto, ou seja, ela não retoma apenas uma história factual, mas representa os acontecimentos de sua vida de um modo figurativo, explorando as possibilidades ficcionais de seu fazer. Ela não é apenas aquela que parte de suas experiências e as conta de um modo a resgatar lembranças, mas metaforiza a própria vida, tornando a narrativa uma construção elaborada com o fim de definir um espaço ficcional ímpar em cada momento de *contação*.

Narra, portanto, a tradição de um grupo, os seus valores e preceitos sociais. Essa narrativa, o endotexto³⁰, assume o caráter de representação da sabedoria de todas através da “fala” de alguém que se torna representante do mesmo grupo, levando para a narrativa o dizer da comunidade, ideologias e pontos de vista.

Temos, então, um processo de produção que parte do particular para o coletivo. A narrativa deixa de ser fruto de um alguém que ouviu e recriou e passa a fazer parte da vida de um grupo maior que se identifica com as experiências da outr[a] e que traz diversas vozes presentes na composição da narrativa. A cultura é prosificada, e os discursos que representam os diferentes grupos sociais são narrativizados. Esse mesmo processo pôde se desenvolver nos contos de fadas, no decorrer dos séculos, e em outras narrativas de caráter oral como as parlendas, ditados e sermões. Benjamin (1994a, p. 215) se refere a isto:

[A] primeir[a] narrador[a] verdadeir[a] é e continua sendo [a] narrador[a] de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico.

A contadora narra experiências coletivas através dos mitos e dá vida a um texto importante para a formação e consolidação de valores e preceitos culturais. Desse modo, a contadora constrói um espaço ficcional onde as narrativas míticas sugerem soluções para os problemas do ser humano. Para tanto, uma das funções da contadora de histórias é transformar a realidade palpável do nosso dia a dia em

³⁰ Bouvier (apud SILVEIRA, 1998, p. 151) denomina endotexto a construção textual que reflete a comunidade, no que diz respeito aos seus valores culturais e sociais, e que está voltado para ela.

uma construção que represente a outr[a] através de seus causos. Aprendemos a lidar com os problemas que aparecem no decorrer da vida, muitas vezes, através dos ensinamentos daquelas que julgamos sábias. Daí, Benjamin (1994a, p. 200) considerar a sabedoria fruto da experiência concreta, sendo a “substância viva da existência”.

A contadora de histórias orais, então, constrói sua narrativa a partir da consideração de três focos: as experiências pessoais, as experiências das ouvintes e o contexto de produção. Segundo Benjamin (1994a, p. 205), “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. A narrativa oral deixa claro o seu caráter de evento por ser parte de um momento de produção específico, com um público ouvinte também único e, dessa forma, nenhum conto será o mesmo, já que existem variantes que determinam o fazer e o ouvir dessas histórias. Cada história contada é diferenciada, mesmo que parta de um enredo já existente. Não há, assim, uma noção definida de autoria, já que a contadora diz as narrativas do imaginário coletivo.

Mesmo reconstruindo esteticamente a experiência, a contadora de histórias fala de si mesma e de suas relações com o mundo, relações essas que são percebidas coletivamente no decorrer do texto, mas que partem do individual de um ser que vive, seja factualmente ou ficcionalmente, uma situação. A experiência confere sabedoria àquela que conta. Assim, muitas velhas utilizam o tempo de vivência como matéria para suas histórias, traduzindo em contos as experiências que tiveram ao longo da vida. Nesse caso, a idade avançada das velhas confere autoridade para se ter o que contar.

Para Ecléa Bosi (1994 [1987]), a história pessoal de muitas narradoras idosas apresenta uma densidade próxima ao relato bíblico, repleto de referências míticas ao ser humano e ao mundo. “O tempo da memória é social” (BOSI, 1994 [1987], p. 31), e, desse modo, a vida em sociedade vai construir uma narradora capaz de explorar essa vivência e transmiti-la para as mais jovens. O sujeito que conta histórias orais é, portanto, “elaborativo”³¹, ou seja, aquele que trabalha a lembrança em prol de uma seleção de cenas e reformulação do texto para atender às expectativas do evento de enunciação.

³¹ Ecléa Bosi (1994) desenvolve este conceito considerando que o homem que conta a sua história seleciona as partes de sua lembrança que, segundo ele, devem ser contadas, além de propor uma forma de fazer essa narração de acordo com os objetivos do contar.

Ao pensar sobre a figura da contadora de histórias na contemporaneidade, Gislayne Avelar Matos (2005) observa os movimentos da literatura oral na redefinição de um espaço de produção no mundo grafocêntrico, definidor de maior parte das relações de produção literária na atualidade. Ela, sendo contadora de histórias, propõe um estudo detalhado sobre o tema a partir de um olhar que indica o dentro e o fora do fazer cultural, o que nos parece coerente com a proposta de delinear uma espécie de poética das contadoras de histórias.

A partir da década de 1990, podemos observar um retorno das contadoras orais, tendo em vista o aumento de ações coletivas que têm o contar como forma de apresentação do texto oral, seja em oficinas de contação ou em encontros oficiais de contadoras ocorridos, principalmente, em países como França, Inglaterra e Brasil³².

Na contemporaneidade, a contadora de histórias assume seu papel de transmissora e releitora da memória coletiva das comunidades em espaços diferentes dos observados pelo mestre Xidieh (1993), por exemplo, tendo em vista a necessidade da contadora de se adaptar a novas formas de contação e de reconhecimento cultural. Assim, ela contribui para uma desmitificação da dicotomia entre oralidade e escrita, mas sem deixar de considerar as suas raízes como agente transformadora do espaço da ficção oral, segundo a impermanência, a irreversibilidade, a subordinação ao contexto de enunciação, a diluição da autoria – características marcantes da produção oral. Sobre as contadoras e o modo como enxergam a ação de contar, Matos (2005, p. XXIII) observa que existe “uma característica recorrente entre el[a]s, independentemente de sua origem, é a enorme vontade de reencantar o mundo com a sua ‘palavra’, convertendo em imagens seus discursos e em poesia os conceitos”, pretendendo tornar o mundo contemporâneo viável.

A contadora de histórias hoje é o resultado da ancestralidade que a figura da contadora carrega como elemento da cultura volátil da oralidade, que se refaz nas relações de elaboração da “obra” como elemento performativo, se opondo à fixidez da escrita que, sendo uma produção *a posteriori*, possibilita o retorno, a permanência e a solidão.

³² Sobre a recorrência de grupos de contadoras, Matos (2005) se debruça na pesquisa de campo para apresentar um mapa da atuação dessas contadoras orais, sejam aquelas ligadas ao ambiente rural das comunidades ou aquelas que levam o contar como uma proposta de performance nos centros urbanos.

Para a contadora oral, não apenas o texto se faz presente enquanto sequência linguística que significa, mas as experiências individuais e as de suas ouvintes vão mobilizar a construção de uma narrativa que tem por base um contexto de produção motivador das histórias e da forma como são contadas. Contar histórias é um ato, um momento de concretização da narrativa.

O grande segredo d[a] contador[a] está na perfeita assimilação daquilo que pretende contar. Assimilação, aqui, no sentido de apropriação. Apropriar-se de uma história é processá-la no interior de si mesmo; é deixar-se impregnar de tal forma por ela que todos os sentidos possam ser aguçados e todo o corpo possa naturalmente comunicá-la pelos gestos, expressões faciais e corporais, entonação de voz, ritmo etc. A *performance* d[a] contador[a] é resultante natural desse processo de assimilação que acontece na medida em que el[a] se coloca a serviço das verdades ancestrais transformadas em contos. (MATOS, 2005, p. XXIX).

A palavra da contadora ocupa o espaço da ficção oral e é investida da força e do poder para criar e transformar, construir e destruir, já que é a matéria-prima de uma feitura de vozes concretizadas em ação. Ela pode ser observada a partir de três ângulos: a sua natureza mítica, de caráter divino, associada à fundação da palavra como elemento responsável pela criação do mundo em seu estado inicial; a sua especificidade como produção humana, como texto em seu sentido elaborativo e orgânico, a partir de um olhar bakhtiniano; a sua *performance*, no que diz respeito à elaboração concreta do contar. Isso porque,

O que se conhece por tradição oral de um grupo social é formado por um conjunto de intercâmbios orais ligados a comportamentos mais ou menos codificados, cuja finalidade básica é manter a continuidade de uma determinada concepção de vida e de uma experiência coletiva sem as quais o indivíduo estaria abandonado à sua solidão, talvez ao desespero. [...] nossa própria cultura – racional e tecnológica – do fim do século XX está impregnada de tradições orais e sem elas dificilmente subsistiria. (ZUMTHOR, 1993 [1984], p. 4).

O *savoir faire*, o *savoir dire* e o *savoir être* são condições para a construção da contadora de histórias como agente competente na elaboração concreta de seu contar. Essas expressões foram usadas por Paul Zumthor (1993) para delinear as competências da contação de histórias. O caráter ancestral da produção oral fica evidente nas referências etimológicas dos termos, que retomam o fazer, o dizer e o

ser como elementos indissociáveis da produção oral. Enquanto responsável pela perpetuação das memórias coletivas da comunidade, a contadora de histórias precisa assumir a ação plural de contar, para a qual a palavra deve ser resultado da extensão do ser como linguagem da outra coletiva, do alheio apropriado no dito. A contadora, e sua “palavra”, é fábrica de discurso e ganha estatuto de símbolo.

A contadora de histórias orais é movida pelo sentido de pertença, no qual é preciso que a contadora se reconheça como responsável pelas histórias da coletividade, e tem a autoridade do ato único, já que o texto contado se faz na unicidade da ação, do evento irrepetível como toda enunciação, dando forma a uma narrativa que, muitas vezes, já existe dentro do imaginário de um grupo. Para uma história ser contada é necessário tanto um processo de adaptação do texto ao contexto, bem como alguém que assuma o papel de representante da fala coletiva, ou seja, é preciso que aquela que conta tenha competência para articular os dizeres nesse momento único de construção discursiva e, assim, saiba como estruturar a narrativa de forma a atingir os objetivos do narrar, geralmente relacionados aos interesses do grupo de ouvintes.

Contar histórias constitui a realização simbólica de um desejo de dominação do espaço ficcional pela palavra aparentemente objetivada, pela concretização do discurso de um elemento marcado ancestralmente por sua relação com a manutenção de valores e comportamentos. Partindo desse pressuposto, é possível perceber que a narrativa oral, na realidade, extrapola o próprio texto e assume uma função social de pertencimento quando representa o discurso da outr[a]. A contadora é aquela que manipula a narrativa a fim de adequar a história ao evento de enunciação, deixando-a aberta para a continuação promovida por outras narradoras. Ela, enquanto construção discursiva, é o resultado histórico e cultural de um fazer associado ao dizer irrepetível, porque localizado em contexto, de grupos comunitários e traz, em sua narrativa, a marca de sua ancestralidade como palavra do povo.

4.3 Cozinhas, mulheres e ancestralidade da narrativa oral

Durante muito tempo, à figura feminina foram relacionadas as características da contadora de histórias mítica: o processo de contação era tido como um ato de representação oral de uma história enunciada por mulheres experientes, que rememoravam acontecimentos de forma ficcional para uma ouvinte participante. Ao contar histórias, a mulher tornou-se a responsável pela manutenção da imagem da contadora que utilizava as narrativas para representar a comunidade. Isso, de algum modo, se deveu ao fato de ela ser a encarregada de tarefas como colocar as crianças para dormir, mesmo sendo as filhas de suas patroas, cozinhar com outras mulheres, ensinar às filhas valores morais e culturais.

Marina Warner (1999 [1994]) estudou a contadora de histórias observando os vários tipos de narradora e sua importância dentro de um âmbito social de divulgação e construção dos textos. Ela observou a recorrência de determinados temas e estruturas em narrativas de diferentes épocas e lugares. Nesse “delineamento” da contadora, ela traçou um perfil arquetípico³³ para quem conta e mostrou como se deu a construção da contadora moderna, assim como discorreu sobre a recorrência das narrativas e sobre a importância dos contos de fadas na conservação do mito através dos tempos.

Nos estudos de Warner (1999 [1994]), a figura feminina que conta histórias é o principal foco, tendo em vista a presença de sibilas, vovós, mulheres faladeiras etc. na consolidação do contar como uma ação feminina. As semelhanças entre as contadoras de séculos anteriores e as contadoras de hoje podem ser percebidas não apenas em relação à sua função social como detentora dos saberes de uma comunidade, mas também em relação à forma como as contadoras são percebidas por suas comunidades.

As primeiras contadoras de histórias sofriam por serem mulheres, amas e, muitas vezes, velhas, em uma sociedade patriarcal e marcada pelas relações de

³³ Como parte das narrativas míticas, os arquétipos se apresentam na condição de imagem, como representação das experiências humanas. O arquétipo é, portanto, uma união de caracteres específicos que fazem com que determinada imagem-padrão exista. O arquétipo e, por consequência, o mito, podem ser considerados a essência da arte verbal, sendo representados em grande parte das narrativas literárias. Meletínski (2002 [1994], p. 23) afirma que “o caminho da vida humana se reflete nos mitos e nos contos maravilhosos, principalmente no plano da correlação entre personalidade e coletivo”. O arquétipo tem uma função coletiva, pois possibilita a harmonização das relações humanas, a partir do momento que o indivíduo se vê como parte integrante de um todo, representado socialmente através de imagens.

poder, em que o feminino é uma voz social periférica, subalterna. A mulher enquanto detentora do saber de uma comunidade vai muito além dos conhecimentos que ela, porventura, tenha com relação à sua família ou às pessoas que a rodeiam. O fato de suas narrativas refletirem ora sabedoria, ora tagarelice fazia com que as mulheres assumissem um papel importante em relação à formação emocional de suas filhas e das de outras mulheres, seja pelo ensinamento ou pelo entretenimento.

Para traçar o perfil discursivo da contadora de histórias, é interessante tecer a narrativa de seu contar a partir das sibilas que, enquanto concretização dos saberes oraculares, representam a sabedoria do feminino e estão diretamente ligadas ao povo. Conta-se que quando sentiram a ameaça da nova crença cristã, as mulheres sibilinas fugiram para as montanhas do sul da França em busca de um lugar no qual pudessem continuar com seus rituais pagãos (WARNER, 1999). A profecia de oráculos fazia com que, mesmo em uma época de expansão do cristianismo, elas continuassem exercendo sua arte. Situações de conflito e angústia tinham a ajuda das profecias sibilinas para que as soluções fossem desvendadas. Para tanto, as mulheres sibilinas inventavam histórias que narravam questões relacionadas ao mundo dos seres humanos e ao mundo das deusas. Elas eram sábias feiticeiras que contavam histórias e, assim, se firmavam como conhecedoras da alma humana e transcreviam as dores da existência do mundo em narrativas míticas.

Segundo Warner (1999), a sibila é uma concepção transcultural de contadoras de histórias – uma imagem da Velha Sábida, pois não está presa ao tempo ou ao espaço. Suas previsões podem ser aplicadas a distintos momentos e lugares, o que faz com que essa figura possa representar a sabedoria feminina que surge como experiência e que pode ser comunicada através da narrativa. Ela é uma espécie de ligação entre o passado e o presente para narrar, predizer o futuro. Como um de seus pressupostos é ensinar à outra através do vivido, ela exercita a recordação e o registro dos fatos e experiências. A magia e a profecia se unem em seus enredos, que refletem a sabedoria sibilina nas imagens paradoxais que juntam no universo desses contos o paganismo e o cristianismo.

A dominação do cristianismo imposta por aquelas que detinham o poder econômico na França medieval fez com que as mulheres sibilinas fossem silenciadas socialmente, mas suas histórias permaneceram no imaginário popular como o proibido.

Histórias muitas vezes descritas como contos de fadas, sejam contadas no Caribe, na Escócia ou na França, podem fluir com a energia irreprimível das narrativas e opiniões proibidas entre grupos de pessoas que foram silenciadas no meio culto e dominante. A Sibila, enquanto figura de narradora de histórias, faz a ponte entre segmentos da história bem como entre hierarquias de classe. Oferece a sugestão de que afinidades podem trafegar entre países e línguas bem como entre pessoas de diferentes status. Ela também representa uma sobrevivente cultural imaginária na passagem de uma era de crenças para outra. (WARNER, 1999, p. 36).

No momento em que a voz “silenciada” das sibilas torna-se ouvida através dos tempos e dos povos, deixa claro para aquelas que as calaram que a força de suas histórias resistia ao poder que a dominação cultural exercia.

A Rainha de Sabá também é considerada uma imagem de sabedoria sibilina que narra. Ao fazer perguntas irrespondíveis ao rei Salomão, ela pôde demonstrar força e conhecimento. Aprender e transmitir são passos para a permanência da narrativa contada por ela, que consegue ludibriar o rei pela sua perspicácia. Os narradores bíblicos também são exemplos da sabedoria sibilina. Nos Evangelhos, as narrações são experiências pessoais comunicadas de forma coletiva através da exploração de uma estrutura mítica em que um rei sábio aparece como o salvador, detentor de conhecimento e justiça. A tradução dessas experiências em narrativas faz com que se tornem coletivas à medida que representam o desejo de encontrar a messias anunciada por muitos profetas durante a história da humanidade.

Voltamos, então, à ideia de que contar é, antes de qualquer coisa, uma ação, um ato que pressupõe um estar-no-mundo e, neste caso, um observar o mundo pelos olhos do coletivo. Um retorno à outr[a] por meio de um *eu* que se torna amplo através da representação.

Nos séculos XVII e XVIII, houve uma explosão de textos publicados por homens que retomavam histórias de contos de fadas³⁴, muitas contadas por mulheres em um ambiente íntimo e doméstico. Como forma de adequar as narrativas populares e orais aos salões da corte, aparece a figura da vovó contadora de histórias, que conta para crianças histórias de divertimento e ensinamento de um modo menos sério e oracular. Mademoiselle Marie-Jeanne L’Heritier de Villandon, idealista e escritora do século XVII, defendia a sabedoria das velhas narradoras, em

³⁴ Pensemos nas coleções publicadas pelos irmãos Grimm, Charles Perrault e Hans Christian Andersen, por exemplo, que em diferentes momentos da história, fizeram uma retomada das narrativas orais contadas pelas mulheres dos séculos XVII e XVIII, adaptando-as aos salões das cortes francesa e inglesa, principalmente.

oposição à visão de Perrault, que tratava suas histórias de forma burlesca e pitoresca, retomando a velha que conta histórias como uma mulher que, apesar de sábia, tornava-se tola por estar se dedicando a um fazer que servia apenas ao universo infantil.

Mesmo qualificada como tola, característica atribuída àquela que se dedicava a contar para crianças, a contadora de histórias ganhava vantagem no que diz respeito à articulação de um espaço para a exposição de sua voz em uma sociedade na qual a figura feminina estava condenada ao silêncio e à aceitação do *status quo*. Por meio da narrativa oral, ela exercia a função de narradora de seus infortúnios e enfrentava as limitações sociais. A Mulher Falante teve importância primordial na construção de uma identidade feminina para o contar, nesse período. O fato de “tagarelar” com as outras mulheres, com as velhas e com as crianças, demonstrava seu ensejo de comunicar suas experiências através de redes informais e extraoficiais.

A *conta*ção era uma forma de veicular e discutir as experiências dos grupos populares dentro de núcleos comunitários. O espaço feminino foi sendo demarcado através dos contos e das narrativas pessoais que compartilhavam mais ou menos as mesmas experiências. Ao contar histórias, as mulheres submetiam os fatos às avaliações daquele grupo ouvinte e ao diálogo acerca das diferentes formas de perceber o mundo por meio da linguagem.

Warner (1999, p. 76) comenta sobre a função educativa das velhas ao contar histórias:

[a]s velh[a]s podem oprimir [a]s jovens com proibições e preconceitos na tentativa de esclarecê-l[a]s. Mas, de qualquer modo, a bisbilhotice passa informações vitais sobre valores e crenças da comunidade em que crescem – ensina-lhes em quem se deve confiar, o que é considerado louvável, o que é condenado, fala de alianças e inimizades, esperanças e perigos. As histórias funcionam de maneira semelhante: traçam um mapa do terreno.

Por ser associada a uma espécie de fofoca, a narrativa oral acabou sendo considerada uma “fábula ridícula” para divertir e distrair crianças, o que imprimiu ao contar uma desqualificação que apenas enalteceu sua relação com a marginalidade.

A Mamãe Gansa, imagem que aparece nos séculos XVII e XVIII nos títulos e capas de livros, ajudou a minimizar a conotação negativa que tinha o ato de contar

histórias até então. Ela aparecia na literatura desse momento como a união da sabedoria sibilina e o ensino para jovens e crianças, visto que as avós ensinavam às netas os valores da época através das narrativas. A figura da avó de Jesus, como aquela que ensinou a Lei ao neto, filho de Deus, através da oralidade, auxiliou na desconstrução do desvalor dos contos de fadas associados à tagarelice (WARNER, 1999)³⁵, e retomou a funcionalidade da *contação* de histórias, de que falou Xidieh (1993). Entende-se que ela contava histórias das escrituras adaptando-as ao universo infantil. Ao unir passado e presente, ela era considerada uma mulher sábia, como as sibilas que profetizavam a sabedoria pagã.

A sedução exercida pelas contadoras de histórias nos séculos XVI, XVII e XVIII se deu através da figura simpática, de roupa bem comportada e voz doce, que atraía a ouvinte pela sutileza aparente de seus textos. De algum modo, na modernidade, a imagem da Mamãe Gansa é revisitada quando se propõe uma narradora que traz, além da experiência a ser narrada, uma forma de tratamento que reproduz para a ouvinte o cuidado em contar histórias e o prazer do ato – coisas verificadas na figura das amas, por exemplo, que tinham a função de transmitir a tradição, a sabedoria, o divertimento e a memória. A imagem negativa, ligada à fofoca e à trivialidade da bruxa, tornou-se pedagógica e moralista, ao encerrar ensinamentos práticos nos contos narrados por velhas sábias e simpáticas.

Com isso, contar histórias assumiu um valor diferente, principalmente depois de os contos serem recontados pelas *précieuses*³⁶, que se apropriaram de narrativas consolidadas no imaginário popular, direcionando-as para altas classes sociais. Para isso era necessária uma modificação estética nos textos, inclusive na forma como eram construídos linguisticamente³⁷.

As funções exercidas pela contadora de histórias foram observadas por Warner (1999, p. 221):

³⁵ Estamos percorrendo o caminho trilhado por Warner (1999) para traçar, historicamente, o perfil social da contadora de histórias como um elemento da estética da oralidade, que carrega discursivamente aspectos de uma marginalização do contar, por ser associado às figuras femininas, às cozinhas e ao paganismo.

³⁶ As *précieuses* foram mulheres que passaram a contar as histórias das amas nos salões da Corte (séculos XVIII e XIX), dando uma roupagem floreada e culta às histórias que antes eram contadas pelo povo. Uma das figuras centrais do *salon*, Madeleine de Scudéry, escreveu romances volumosos insuflados de elegância, requintados escrúpulos de comportamento e amor platônico, que eram extremamente populares junto a uma grande audiência feminina, mas sofriam o desprezo da maioria dos homens.

³⁷ Escritoras como L'Héritier e Perrault foram exemplos de algumas fabulistas que se utilizaram de narrativas populares e reconstruíram os contos, adaptando-os a uma realidade diferente da vivida pela maioria das contadoras de histórias.

Por trás d[a]s velh[a]s que contam histórias escondem-se as crianças que existiram um dia, escutando, e com essa fantasia emerge a memória d[a] narrador[a] de histórias, a mãe, avó ou ama permanecia *in loco parentis*. Ela traz de volta a voz ouvida na infância, sua mistura de autoridade e adulação, sua irresistível visão formadora do mundo.

Ao fazer uso da memória para construir uma narrativa capaz de seduzir a ouvinte, seja nos salões ou nas cozinhas, a contadora de histórias falava de suas experiências e transmitia uma forma de ver o mundo que não era apenas dela, mas das mulheres enquanto grupo subalterno. Ouvir é um pressuposto para contar. Walter Benjamin (1994a) defende que é necessário, antes de ser aquela que conta histórias, ser aquela que ouve atenta às histórias contadas por outras. Só assim é possível perceber como podemos tornar comunicáveis nossas próprias experiências a partir do que Zumthor (1997, p. 83) chama de “dramatização do discurso” quando, em regime de oralidade, “a norma se define menos em termos de linguística do que de sociologia”, já que a natureza da literatura oral é figurativa e coletiva.

5 EM TUDO EU OUÇO VOZES

Quando Bakhtin (2017) reflete acerca da metodologia aplicada aos estudos das ciências humanas, ele clarifica sobre a existência de vozes³⁸ concorrentes e solidárias que compõem a tessitura da enunciação na eventicidade do ato discursivo, ou seja, no momento único da materialidade linguística marcada pela história e pela cultura, por isso irrepetível. Ele afirma: “em tudo eu ouço vozes e relações dialógicas entre elas” (BAKHTIN, 2017, p. 78), assumindo o compromisso em refletir sobre a densidade do discurso construído na interação com o mundo da palavra. Pensando o romance como um “sistema de linguagens” (BAKHTIN, 2015, p. 29), o filósofo propõe a observação das relações dialógicas presentes na encorpatura do texto a partir da consideração dos aspectos pluriestilísticos e axiológicos que envolvem a construção do romance como produção aberta aos movimentos histórico-discursivos da linguagem.

Como exemplo inicial, pensemos na passagem do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1994 [1881]), na qual o narrador tenta estabelecer determinadas “regras” para a leitura do texto que está prestes a iniciar. Em um prólogo, ele faz referências ao escritor romântico francês Stendhal e aos leitores que, segundo o narrador Brás Cubas, devem atentar para o fato de que o romance que se inicia não tem as pretensões das produções do escritor citado.

Ao leitor,

Que, no alto do principal de seus livros, confessasse Stendhal havê-lo escrito para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez, Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Stern de um Lamb ou de um de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia; e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; e ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas

³⁸ As vozes sociais compõem a tessitura do romance por meio do heterodiscurso, sendo “consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso da autora, são sujeitos de seus próprios discursos” (BEZERRA, 2005, p. 195), ou seja, essas vozes existem socialmente, têm marcas identitárias próprias e fazem parte da construção discursiva a partir de um processo de tensão, conflito ou concordância resultado da interação com outras vozes.

máximas da opinião. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o meio eficaz para isto é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. Brás Cubas. (ASSIS, 1994, p. 09, grifo nosso).

O narrador Brás Cubas, que se declara agente consciente da produção que se inicia, projeta na narrativa vozes plurais que se coadunam para a construção do recurso mais nítido em sua obra: a ironia. Elaborando um discurso dentro do discurso, o narrador transparece determinado eixo axiológico³⁹ que parte à definição de uma proposta de produção romanesca que nega as *aparências de puro romance*, o *romance usual* que predominava nas produções de meados do século XIX, no Brasil.

Assim, a partir dessa negação, é possível perceber a existência de um conceito hegemônico relacionado ao que deveria ser um romance, uma voz conservadora, burguesa e comercial que marcava as produções românticas. Enquanto isso, uma voz subversiva faz ressoar uma produção que busca a *pena da galhofa*, onde se mete *rabugens de pessimismo*, e que parte de um movimento ideológico de negação do padrão estabelecido para a produção literária da época. Por trás do discurso enobrecido do narrador, que afirma a pomposidade vazia do jeito *obscuro e truncado* dos melhores prólogos, se esconde o discurso vulgar das ruas e das leitoras medianas, mulheres e homens que se desencontravam com a literatura. As vozes sociais dialogam e constroem o discurso de um narrador que opta pela vulgaridade de uma linguagem afeita ao coloquialismo das ruas e não às expectativas de um *fino leitor* habituado à ilusão de uma linguagem única.

O diálogo estabelecido entre as vozes do romance evidencia a tensão entre a tradição literária e o novo, entre as vozes tradicionais e as vozes inovadoras de uma produção que prefere as memórias trabalhadas *cá no outro mundo* e que assume o

³⁹ Entendemos eixo axiológico como a linha de pensamento indicadora dos posicionamentos, definida no discurso a partir do cotejamento de elementos que refletem, no texto, os aspectos ideológicos, éticos e formais da enunciação. Dessa forma, se refere aos conceitos de valor impressos no discurso e que demonstram o posicionamento do ser. Aqui não trabalhamos com a concepção de valor como melhor do que/pior do que, mas considerando o atravessamento da história e da cultura na formação dos posicionamentos. Nesse sentido, toda palavra é carregada de valor.

diálogo das vozes na tessitura da narrativa, refratando para o mundo uma forma de pensar o romance distinta da celebrada até então.

Partindo dessa perspectiva, também observamos a produção de Valéria como uma escritura que se propõe a questionar as próprias fronteiras do texto romanesco, partindo de uma concepção de romance aberto às inovações e aos experimentos discursivos e fundado na narrativização da experiência humana de diálogo com a outr[a], seja a partir da relação entre a escrita e a oralidade, seja na interação/tensão das vozes que compõem o discurso do texto. Ou seja, o diálogo constante entre os elementos que tecem o romance encorpam o eixo axiológico dos seus textos e evidenciam os posicionamentos e a visão de mundo de uma escritora que pensa na linguagem como reflexo da história e da cultura, assim como das relações de poder e de submissão a que as mais distintas vozes estão associadas. Valéria propõe uma escrita em que as tensões da linguagem estão a serviço de um discurso de denúncia e de resistência.

Assim, partimos do pressuposto metalinguístico bakhtiniano de que a comunicação está acima da lógica linguística, o que coloca o ato de fala como concretização do discurso em evento refletido na enunciação. Segundo Machado 1995, p. 70-71, grifo da autora),

A enunciação não é apenas o verbal, mas refere-se a tudo que contribui para sua apreensão. O *não-dito é também enunciação*. Estas possibilidades, contudo, não são suscetíveis de serem repertoriadas por nenhum código predeterminado. O fato de estarem fora do controle da norma linguística contribui decisivamente para o dialogismo de sua estrutura interna, criando discursos em tensão dentro do próprio discurso, como ocorre no romance.

Ao nos referirmos ao caráter irrepitível da enunciação enquanto evento, estamos partindo da consideração de que a história sucede a si mesma e, dessa forma, apesar de dialogar com o passado, não prescinde de uma retomada tal como antes. Portanto, cada enunciação, historicamente marcada pela cultura de seu momento, define a existência de um evento que coloca em funcionamento a linguagem em um sistema aberto, mas inter-relacional. Os não-ditos fazem parte da enunciação porque existem no discurso a partir de seu vazio na materialidade

linguística, ou seja, sua não materialização não significa inexistência, mas construção na cadeia responsiva⁴⁰.

Pensemos na primeira parte do romance *Quarenta Dias*, quando Alice começa a narrar sua ida para Porto Alegre e usa, para isso, um caderno da Barbie, que “nem é politicamente correto, do tempo em que ainda não se reciclava nada, já foi branquinho, não sei quantas árvores assassinadas e toda essa história”. (REZENDE, 2014, p. 07, grifo nosso). A localização temporal sublinhada indica a existência de um *tempo* atual em que a reciclagem tem sido um ponto de discussão necessário e *politicamente correto*, diferente de um antes em que não se discutiam essas questões. Essa informação pressuposta sinaliza o início de uma usurpação dos direitos à existência da narradora que, diante do “monte de velharias, quase lixo” (REZENDE, 2014, p. 07, grifo nosso) que é descartado, tenta resistir simbolicamente ao não entregar o caderno velho para ser vendido na garagem da prima Elizete, junto com outras tantas *velharias* que compunham o que Alice conhecia como vida, como história, como existência social, como lugar. Podemos notar o tom de revolta assinalado pelo campo semântico escolhido pela narradora, que demonstra seu desgosto diante das investidas da filha Norinha para que a mãe abandone sua vida em João Pessoa depois da aposentadoria, a exemplo das expressões *árvores assassinadas* e *quase lixo* que contribuem para a construção de um discurso denunciativo das violências sofridas por muitas pessoas que chegam à chamada terceira idade.

Os não-ditos sobre a velhice mobilizam a narradora a arquitetar formas de demonstrar o seu incômodo diante das expectativas que a sociedade tem em relação às idosas, consideradas à margem de desejos ou projetos pessoais. Ao se sentir pressionada a limitar-se ao espaço doméstico, negando os ganhos que a velhice teve com a pós-modernidade e com as novas formas de se conceber o tempo pós-aposentadoria, a narradora materializa linguisticamente sua revolta e indignação, contribuindo para a construção de uma arquitetônica⁴¹ de denúncia reveladora das microviolências a que é submetido esse grupo social.

⁴⁰ Segundo a perspectiva bakhtiniana, as linguagens se relacionam em uma cadeia discursiva, na qual os enunciados retomam, repelem, discordam, parodiam o *dito* e o *não-dito* em uma relação dialógica em que a palavra da outr[a] faz parte do sujeito que enuncia. A exotopia marca, portanto, a interação discursiva, pois o que está fora do eu constrói os posicionamentos e as ideologias, sendo reflexo da história e da cultura. A essa inter-relação chamamos de cadeia responsiva.

⁴¹ Segundo os estudos do Círculo de Bakhtin, o discurso é tecido de forma plural, considerando o acionamento de vários elementos da estrutura e do conteúdo da obra, tais como as vozes sociais; o

Pensar a aposentadoria como “o símbolo social do envelhecimento”, como sugere Clarice Ehlers Peixoto (1997, p. 156), nos leva a refletir acerca do que é envelhecer na contemporaneidade. A representação da velhice, fortemente associada à decadência física, à inatividade e à improdutividade, reduz o espaço de atuação das velhas à negação do mundo externo, onde é preciso contribuir materialmente com a manutenção de uma sociedade marcada pelas relações de trabalho da modernidade.

Guita Grin Debert (1997) aponta para uma mudança nos conceitos de velhice nos dois últimos séculos. Diferente da perspectiva moderna, onde as definições das fases da vida estão associadas à capacidade de produção e acumulação de capital, na pós-modernidade temos uma desconstrução do curso da vida, permitindo às pessoas idosas o questionamento dos lugares aos quais são retidas, indicando “desenvolvimentos recentes na distribuição de eventos demográficos como casamentos, maternidade, divórcios e nos tipos de unidade doméstica [que] apontariam uma sociedade em que a idade cronológica é irrelevante”. (DEBERT, 1997, p. 123). As expectativas de Norinha contradizem o que Debert aponta como desconstrução do conceito de velhice na pós-modernidade e entram em conflito com as necessidades subjetivas da narradora de *Quarenta Dias* (2014), indicando já um cotejamento discursivo que orienta toda a narrativa para a tentativa de manutenção da dignidade de Alice como mulher idosa, aposentada e independente.

A narradora, diante das vontades alheias que querem tomar o controle de sua vida, apresenta sua filha Norinha como detentora de uma voz opressora que remonta aos dispositivos de maternidade⁴² para exigir da mãe que esta atenda a

ritmo; os fonemas; a história e as culturas; as relações de retomada, questionamento e resposta ao *dito*; os silêncios; a ideologia; axiologias etc. Ou seja, pensado para enunciar, o texto mobiliza diversos elementos em sua construção tendo em vista responder a algo, refutar, confirmar, antecipar, procurar apoio, entre outras interações possíveis dentro da cadeia responsiva. É preciso termos o cuidado de “não separar a literatura da cultura e de buscar compreender o fato literário em sua diferenciação, dentro da totalidade da cultura de uma época”. (BAKHTIN, 1997, p. 363). A esse todo formador, chamamos arquitetônica.

⁴² No livro *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*, Valeska Zanello (2018) reflete acerca dos dispositivos acionados culturalmente que atuam na construção psicossocial da subjetivação de mulheres e homens. Esses dispositivos indicam padrões de comportamento a ser seguidos e são motivo de cobranças sociais associadas às expectativas de gênero. Segundo sua pesquisa, mulheres e homens estão passíveis de sofrimento mental e psicológico resultado dos dispositivos amoroso e materno (mulheres) e do dispositivo da eficácia (homens). Em relação ao dispositivo materno, Zanello defende que as mulheres adoecem psiquicamente por aquilo que a nossa cultura prescreve como ideal de mãe, associando à maternagem a necessidade de des-subjetivação da mulher para que consiga assumir o papel “natural” de mãe protetora, cuidadora, altruísta. O dispositivo materno é percebido, então, como uma construção ideológica que oprime

suas necessidades de proteção familiar mesmo que, para isso, seja preciso que Alice negue seus desejos de permanecer na cidade que tinha escolhido para viver a velhice. Segundo Zanello (2018, p. 150),

O termo “dispositivo materno” foi assim escolhido em função da naturalização da capacidade de cuidar (em geral) nas mulheres, decorrente justamente dessa mescla entre a capacidade de procriação e a maternagem, bem como seus desdobramentos, como as tarefas dos trabalhos domésticos e a responsabilização pelo bom funcionamento da casa [...] Se o cuidar é “natural”, seremos demandadas (e nos exigiremos) a funcionar nesse dispositivo. Executar tal cuidado exige dispêndio de energia física e psíquica [...], é *trabalho*. No entanto recebeu uma “capa afetiva” para transformar em “espontaneidade” o que é fruto de um processo gendrado de subjetivação, ao qual a cultura presta sua grande contribuição.

“Minha filha disse O que é isso, mãe? Parece que virou uma velhota sentimental, com esse apego a coisas completamente ultrapassadas”. (REZENDE, 2014, p. 07). A escrita urgente e atropelada da narradora, que fere a estrutura padrão de um discurso direto, evidencia a impotência de Alice diante da derrocada de sua vida “tão boínha”. (REZENDE, 2014, p. 08). As suas velharias são equiparadas à sua velha vida, tratadas como desimportantes e descartáveis diante das necessidades da filha, que remontam aos dispositivos maternos.

Fiquei eu, de pé, no meio da sala do apartamento vazio, sentindo-me também oca como se o aspirador de pó, que Elizete brandia pela casa agora vaga, tivesse chupado meu recheio pra fora e a querida prima fosse vender minhas tripas na garagem dela, junto com o resto das bugigangas. (REZENDE, 2014, p. 08).

No entanto, mesmo vilipendiada, a narradora busca uma forma de resistir àquela violência ao perceber que suas tripas estavam “tudo lá dentro porque, por uns segundos, senti tontura e enjoo”. (REZENDE, 2014, p. 07). A narradora se apega, então, ao que permanece dentro de si para resistir às vozes hegemônicas. Mesmo não-ditas, as vozes que ditam a velhice como espaço disponível são enunciadas discursivamente e evidenciam a negação da subjetividade das pessoas idosas, principalmente das mulheres, em uma cultura que cultua a juventude e a

mulheres, mães ou não, em decorrência da identificação destas ao corpo e à capacidade de procriação.

produção, restando, então, a estas o espaço doméstico e familiar do cuidado e do atendimento aos desejos das filhas.

Ao pensar sobre as tensões presentes na linguagem dos romances de Valéria, percebemos o diálogo entre as vozes que constroem o discurso da narrativa como um fenômeno inevitável que “está presente em diferentes graus em todos os campos da vida da palavra [...], na prosa literária, sobretudo no romance, ela penetra de dentro para fora a própria concepção do seu objeto pelo discurso e a sua expressão” (BAKHTIN, 2017, p. 58), tornando-se uma espécie de acontecimento do próprio discurso.

Ultrapassando a concepção de linguagem como mero instrumento de comunicação, e percebendo a capacidade que a narrativa tem de usar a linguagem como presentificação dos laços de coletividade em que se constituem o entrelaçamento dos fios da história antes vivida, Bakhtin (2010) percebe o dito e o não-dito e evidencia as relações entre linguagem e poder, defendendo uma perspectiva que combate o que Sonia Kramer (2007, p. 185) chamou de

linguagem cristalizada, combate Sísifo – verdadeiro mito da modernidade que sobe e desce repetitivamente a montanha deixando rolar as pedras da linguagem – e defende Xerazade ou a possibilidade do conto de fadas transformador, para que, tornando possível o resgate da capacidade de narrar e de recontar a história vivida coletivamente, sejamos capazes de – mesmo no mundo moderno – lhe dar outro sentido, re-significar essa história, mudar seu rumo.

Assim, considerando o dito por Alice, nas primeiras páginas de *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014), podemos compreender o não-dito sobre como a sociedade pensa a velhice e a pós-aposentadoria. À idosa resta a violência da desqualificação e da submissão a um olhar que a defasa e a torna obsoleta para a manutenção dos próprios desejos e planos, como um ser incapaz de tê-los. A linguagem, então, denuncia a revolta da narradora diante da constatação de sua impotência perante o poder exercido pelos dispositivos que anunciam a função social que ela deve exercer, mesmo sem querer.

A retomada da realidade-texto anterior à escritura faz com que a narradora de *Quarenta Dias* evidencie a sua dificuldade em aceitar os discursos que solidificam seu papel materno de proteção da família e abdicação de subjetividade em função da manutenção do espaço doméstico como lugar de realização. Nesse sentido, o

texto expressa a relação axiológica da narradora com o conteúdo, ou seja, a percepção da relação entre o sujeito que narra e as palavras, os fonemas, o ritmo. De forma ativa, a linguagem reflete o discurso da narradora e expõe as tensões discursivas existentes a partir da pluralidade de vozes que compõem a narrativa.

Podemos notar, assim, como as vozes ditas e não-ditas dialogam e estão tensionadas na arquetônica do texto romanesco, indicando para a leitora a percepção de mundo e os posicionamentos que fundamentam as escolhas discursivas refletidas nas obras. Alice e Brás Cubas evidenciam o mesmo olhar questionador às tradições e ao discurso hegemônico, a partir de uma metalinguagem que questiona padrões de leitura e interage com a leitora de forma a expor as periferias de sua escrita.

5.1 A voz narradora e a palavra alheia

Para Bakhtin (2015), o romance é uma manifestação pluriestilística, plurilíngua, plurivocal, marcada por uma estratificação interna de linguagens que evidencia, por meio do dialogismo, a existência de vozes sociais, compósitos verbo-axiológicos que expressam uma determinada interpretação do mundo. Para os estudos bakhtinianos, são múltiplas e heterogêneas línguas sociais que marcam a existência do que Bakhtin chama de *romance polifônico*, onde vozes sociais são refletidas a partir do diálogo que estabelecem entre si e com o mundo. São vozes autônomas marcadas discursivamente pela história e pela cultura e que evidenciam os aspectos verboideológicos de seu lugar na enunciação. No romance polifônico, as personagens, por exemplo, não são *objetos* do discurso da autora, mas *sujeitos* de seu discurso e fazem parte de uma articulação discursiva que compõe a arquetônica da obra.

Segundo Machado (1995, p. 93), “as vozes que entram para a constituição do romance são sujeitos plenevalentes daquilo que enunciam porque são, sobretudo, ideias em confronto, são pontos de vista em constante interação”. O heterodiscurso (heteroglossia ou polifonia) orienta a construção do discurso romanesco por ser constituído na consciência social e por encaminhar as relações de interação estabelecidas no texto de forma responsiva, de modo a assumir seu lugar na concretização do ato discursivo a partir do estabelecimento de uma cadeia enunciativa na qual os sujeitos do discurso movimentam um círculo de retomada,

desconstrução, reconstrução e resposta aos discursos, deixando “marcas da subjetividade, da intersubjetividade, da alteridade que caracterizam a linguagem em uso”, segundo Beth Brait e Rosineide de Melo (2005, p. 64).

Dessa forma, entendemos que as relações dialógicas observadas por Bakhtin sugerem a descentralização da voz narradora única e marcam a existência, sim, de uma voz narradora plural, acionada axiologicamente pela história e pela cultura, já que ela é o resultado do diálogo de tantas vozes concorrentes. Assim, é preciso considerar que a dialogia transforma o objeto em sujeito que se revela livremente por meio do discurso em sua relação de interação com o mundo das palavras da outr[a] e de si. A autonomia das vozes sociais está em sua existência para além do texto, para além da construção concreta da obra, fecundando o embate dialógico que se sobressai no texto e marcando a voz narradora com suas subjetivações.

Por exemplo, quando Maria conta a sua história de encontro com Fátima, em *Outros Cantos* (2016b), também conta a história das pessoas pobres de Olho D'Água que trabalham no tingimento de redes. Afinal de contas, para esconder-se naquele lugar, a narradora contadora de histórias precisa fazer-se uma entre todas as Marias do lugar, e isso é demonstrado por meio da linguagem plural do seu contar. Maria, uma professora formada dedicada a alfabetizar jovens e adultos, segue para o vilarejo acreditando ser uma espécie de salvadora daquela gente, mas passa a questionar o lugar que se destina a ocupar ao se relacionar com as moradoras. Percebemos na voz narradora de Maria a construção de um discurso plural, onde pulsam vozes sociais distintas da voz narradora tradicional e da voz da professora da cidade grande obstinada a diminuir os fossos educacionais de uma região marcada pelo analfabetismo. Existe uma diversidade de olhares que a fazem ressignificar os papéis exercidos por todas do lugar, inclusive por ela.

Lembro-me, no meu primeiro encontro com aquele povo, em torno das banheiras fumegantes: assim que respondi mais uma vez “Maria, meu nome é Maria”, ouvi “Eu sou Fátima”. Havia uma única mulher a remexer uma caldeira de tinta, entre os homens mudos. Socorreu-me, com solidária coragem falou comigo, explicou-me cada coisa que eu via, pegou-me pela mão e me levou a ocupar seu posto enquanto ia olhar seu fogo, seu feijão, seus meninos, abriu um espaço para mim entre aquela gente que não me havia chamado, não precisava de mim. Um lugar fora de lugar, como o dela, no qual seríamos duas a receber no rosto o vapor ardente subindo da tina, a tingir o fio como um homem, os braços dela fortes como os deles, os meus, por certo mais jovens, incapazes de mover o peso no mesmo ritmo, quase

inúteis para sustentar longamente o esforço que só a vergonha de desistir me fazia aguentar. (REZENDE, 2016b, p. 24, grifo nosso).

A narrativa do encontro entre Maria e Fátima é feita por uma voz narradora que reconhece o espaço de enunciação como o espaço da coletivização das experiências e da solidariedade, o espaço do socorro e da coragem. O silêncio que indicava a desimportância atribuída à chegada de uma mulher de fora, de uma mulher que não tinha sido chamada, é rompido por Fátima, *a única mulher a remexer uma caldeira de tinta, entre os homens mudos*. Esse silêncio é, também, carregado de sentido e valor, pois é o espaço da negação da outr[a], da desvalorização daquela mulher que chegava a um lugar de atividade marcadamente masculino. O acesso à comunidade precisava ser dado por alguém que assumisse para si o labor tido, naquela comunidade, como masculino e que, justamente por isso, era respeitado e tinha a validade necessária para tal. Fátima assume, então, o que Zanello (2018) chama de “dispositivo da eficácia” e, por isso, tem o poder de autorizar Maria a participar daquele fazer, mesmo com a indiferença dos homens.

Com a afirmação crescente do capitalismo, houve uma clara separação entre o espaço público e o privado no que diz respeito às representações de ser mulher e de ser homem, passando o trabalho a ser visto com um valor em si mesmo, como uma virtude a ser perseguida, principalmente pelos homens. Estes deveriam assumir o papel de provedor eficaz, o que fora reforçado pelas ideias de dimorfismo sexual acentuadas no naturalismo, quando a noção de que homens e mulheres possuíam anatomias e fisiologias completamente distintas seria a justificativa para as diferenças de papéis e *status* sociais. Segundo Zanello (2018, p. 177), certas características são tomadas como “naturais” para o homem, como “a ação enérgica, a atividade sexual, a coragem, a resistência física e moral, o controle de si (emoções e corpo), cabendo a eles o âmbito público e o trabalho reconhecido e remunerado”, firmando-se uma nova configuração de virilidades a ser alvo de expectativas e, por isso, adoecedoras psiquicamente. O dispositivo da eficácia é acionado no campo sexual e no campo laboral, sendo este último o que, na contemporaneidade, adquire “estatuto central como fator identitário para os homens” (ZANELLO, 2018, p. 179) e faz parte de toda uma construção discursiva em que o espaço de mulheres e homens está associado à manutenção do mundo da produção, marcado pela presença dos dispositivos de gênero.

A dominação, relacionada à virilidade masculina no ocidente, firmou-se assim em pelo menos quatro pilares, a saber: no mundo social [...], contra si mesmo [...], contra as mulheres (consideradas sempre como inferiores ou com qualidades incomparavelmente menos nobres), contra outros homens (tanto na competição com os iguais como no exercício de controle e subjugação dos considerados “inferiores”, de acordo com os valores sociais e culturais daquele momento: vencidos de guerra, escravos, jovens semivirís, pobres etc.). (ZANELLO, 2018, p. 179).

Esse discurso nos remete a uma voz patriarcal, onde a relação de poder exercida pelos homens pressupõe a existência de grupos a serem submetidos a seus mandos, principalmente mulheres e crianças. Ao pensar sobre essas relações de poder, também é importante ressaltar uma gradação na delimitação dos espaços de execução das violências associadas ao discurso do patriarcado, pois ser homem nas sociedades ocidentais, marcadas pela escravização de mulheres e homens negros e pela dizimação de povos indígenas, também torna mais complexa a relação de poder quando consideramos quem seriam os homens a exercer tais violências: brancos, heterossexuais, cristãos e, pelo menos, de classe média.

Maria, antes não ouvida, passa a fazer parte daquele grupo não como professora, mas como uma mulher a *receber no rosto o vapor ardente subindo da tina* junto com Fátima, que *tingia o fio como um homem*. Vemos, então, uma narradora que passa a assumir em seu discurso a postura de uma voz questionadora dos lugares pré-determinados para mulheres e homens no espaço social em que vivem a partir do olhar que Maria tem de Fátima, uma mulher que está em *um lugar fora de lugar*, mesmo assumindo também o compromisso com os dispositivos maternos que a fazem responsabilizar-se inteiramente por *olhar seu fogo, seu feijão, seus meninos*. (REZENDE, 2016b, p. 24, grifo nosso). Pensar sobre a voz do patriarcado e sobre os dispositivos que a alicerçam nos ajuda a refletir sobre que lugar é esse ocupado pela personagem e, depois, pela narradora e sobre os porquês desse não ser um lugar possível para as mulheres naquele vilarejo.

Podemos perceber, então, como se dá a descentralização da voz narradora única em uma voz narradora plural, se opondo à perspectiva de unicidade, de individualidade, do ato de narrar. Na voz de Maria narradora encontramos as vozes trazidas por Fátima, por exemplo, que dialogam com outras vozes, como a do patriarcado, a das oprimidas e a das feministas. A relação de alteridade, de reconhecimento da palavra externa dentro do eu, é constante e articulada por essa

narradora que conta sobre sua chegada em Olho D'Água e sobre seu processo de acolhida naquela comunidade pobre.

O mundo das palavras⁴³ é refletido na narrativa em seus discursos plurivalentes porque esse mundo existe como linguagem social, linguagem do ser humano e de suas relações com o mundo da palavra. Quando Coisa-Nenhuma, narrador de *Ouro Dentro da Cabeça* (2016a), diz que “tinha a pele misturada das cores de toda a gente e, quando eu fosse maior e já tivesse aprendido tudo o que há pra saber, havia de ganhar o mundo, que o mundo inteiro era meu, e minha cor, minha alforria” (REZENDE, 2016a, p. 17, grifo nosso), a palavra enunciada assume a vastidão de seu mundo discursivo, carregado de valores associados às vozes dos colonizadores brancos, que partiram à conquista de terras de forma impiedosa, dominando povos e saberes, usurpando culturas. Essa voz que autoriza Coisa-Nenhuma a ter um passaporte para outros mundos em função de sua cor menos preta que a de sua mãe e das moradoras de Furna é a mesma voz que nega a *alforria* às suas irmãs de sangue, fé e cultura. É a mesma voz que oprime as pessoas negras e justificam essa opressão por discursos esvaziados de humanidade e de história crítica. É a voz que nos faz retornar ao fascismo das culturas hegemônicas que negam as diferenças culturais e a necessidade de resistência em prol de uma democracia sempre ainda muito frágil.

Mesmo fazendo parte de um grupo que vive na periferia da história contada oficialmente, Coisa-Nenhuma nos faz questionar a perversidade de sua palavra, tão comprometida com aquilo que nega a sua existência social. E isso porque não há linguagem única, como também não há linguagem construída na solidão da originalidade absoluta. Para Bakhtin (2015, p. 163-164), a tarefa estilística principal do romance é a criação de representações de linguagens, de uma forma a representar as falantes e seus universos ideológicos, o que se pensa sobre a concretude das experiências refletidas na obra:

O diálogo de linguagens não é apenas um diálogo entre grupos sociais na estática de sua coexistência, mas também um diálogo de épocas, de tempos e dias, daquilo que morre, vive e gera: a coexistência e a formação estão fundidas numa indissolúvel unidade concreta da diversidade contraditória e heterodiscursiva.

⁴³ Palavra, para Bakhtin, não é o vocábulo, a unidade linguística, mas o enunciado carregado de ideologia. Ela dialoga com os discursos e é o resultado de uma tensa relação que evidencia a existência de uma pluralidade discursiva com a qual interage.

O alheio compõe, então, o discurso da falante⁴⁴. E o alheio é a história, os fatos, o dito e os silêncios que constroem, por exemplo, nossa relação com os povos escravizados e dizimados na colonização de países como o nosso, marcado por um processo de exploração das terras e dos seres. Assim, não é possível, segundo Bakhtin (2015, p. 130), pensar no fenômeno da linguagem como resultado de uma experiência isolada da coletividade dos discursos da outr[a]: “Em todos os cantos da vida e da criação ideológica nosso discurso está repleto de palavras alheias, transmitidas com todos os diversos graus de precisão e imparcialidade”, revelando o compromisso com a valoração presente nos meandros da obra, ou seja, no discurso concretizado em ato de enunciação. A outr[a], na concepção bakhtiniana, se refere a toda aquela que não é o eu, mas que participa dialogicamente de sua construção como sujeito discursivo, ideologicamente marcado pela história e pela cultura, pelas investidas da outr[a] e por seus silêncios. Assim, os fenômenos da linguagem não podem ser isolados da ideologia e do compromisso histórico-cultural que o discurso assume diante da palavra, sendo o resultado das tensões estabelecidas entre as vozes que pululam na construção dos dizeres.

Segundo Bezerra (2005, p. 194-195),

A polifonia [heterodiscurso] se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. [...] A consciência da personagem é a consciência d[a] outr[a], não se objetifica, não se torna objeto da consciência d[a] autor[a], não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra d[a] autor[a], combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens.

Ao perceber o não fechamento da obra do ponto de vista discursivo, Bezerra (2005) traz à tona a prerrogativa bakhtiniana de que a enunciação é construída na concretização do evento, ou seja, a obra precisa ser encarada como resultado do diálogo entre a palavra e o mundo dos discursos. Nesse processo de aparente fusão entre as vozes, a palavra da outr[a] tende a ser assimilada pela voz primeira, o que

⁴⁴ Falante, para Bakhtin, é o ser social, que é um ser de linguagem no uso da enunciação. A escrevente é uma falante, assim como alguém que oraliza o seu discurso em enunciado.

dá a impressão de que a linguagem assume um caráter monológico. Assim, a palavra da outr[a] se torna anônima e somente pode ser percebida a partir da análise do discurso que compõe a arquitetônica do texto. “Ao monologizar-se, a consciência criadora é completada com palavras anônimas” (BAKHTIN, 2017, p. 70) e marca o próprio discurso com as vozes sociais dialogantes no evento da enunciação, o que o filósofo chama de *eventicidade*.

As vozes coexistem no fenômeno da linguagem, reconhecido como ato pela filosofia da linguagem, e marcam a tessitura do romance como produção heterodiscursiva comprometida com uma determinada intenção que tende a ser refratada para além do texto, permanecendo, como em ondas, na materialidade histórica que anuncia outros embates dialógicos a partir da palavra do texto. A cadeia responsiva se refaz e permanece como reverberação. É quando a palavra dialoga com o mundo e estabelece novas relações com o discurso da história e da cultura.

As linguagens são capazes de evidenciar os valores de uma época, os dialetos sociais, o patriarcalismo, a luta por direitos civis, a igualdade de gênero, o compromisso partidário, os dogmas, a necessidade de ideais libertários, a manutenção de zonas de conforto social, a negação de sistemas de opressão das minorias, a continuação de sistemas de opressão das minorias, as distâncias entre gerações, o ufanismo, o niilismo etc. A romancista pode incorporar ao seu discurso vozes sociais diversas na orquestração de uma enunciação, evidenciando o eixo axiológico de sua produção. No caso de Valéria, podemos perceber o deslocamento narrativo tendo em vista a evidência do universo de “infelizes” e a materialidade discursiva que denuncia a destituição de direitos fundamentais à inserção das pessoas pobres à cidadania. À medida que as vozes das humilhadas pela vida são articuladas e buscam ser ouvidas “maiores serão as condições de pensar uma sociedade de ‘indivíduos iguais em sua dignidade’”. (MACHADO, 2018, p. 93).

Todas as línguas do heterodiscurso, qualquer que seja o princípio que sirva de fundamento ao seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua compreensão verbalizada, horizontes concreto-axiológicos específicos. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem completar umas às outras, podem contradizer umas às outras, podem ser correlacionadas dialogicamente. Como tais, encontram-se e coexistem na consciência d[a]s [mulheres] e, em primeiro lugar, na consciência

criadora d[a] artista-romancista. Como tais, vivem de modo real, lutam e se firmam no heterodiscurso social. (BAKHTIN, 2015, p. 67).

Ou seja, a consideração da pluralidade de vozes na construção do discurso romanesco traz consigo a percepção de que essa diversidade concorre para uma tensão necessária ao estabelecimento do heterodiscurso como linguagem do romance de Valéria. Dessa forma, é importante ressaltar que a narradora não está isenta da parcialidade e do compromisso ideológico que assume perante a narrativa, pois o heterodiscurso no romance é discurso da outr[a] na linguagem da outr[a], é expressão refratada das intenções da autora. A parcialidade, então, marca as escolhas discursivas e o compromisso com determinado eixo axiológico político e questionador das condições de desfavorecimento social na obra de Valéria.

Sendo sujeito do mundo verboideológico, a autora não está isenta do compromisso assumido com o próprio sistema de valores que acredita, refratando as ideologias do mundo concreto por meio da construção estética de uma autor[a]-criador[a] responsável pela articulação de narradoras que materializam linguisticamente as vozes no texto. Para tanto, Bakhtin apresenta o conceito de *bivocalidade* para se referir à capacidade da narradora em assumir as vozes diversas da sua, em um processo de apropriação da palavra alheia a partir de uma tensa interação entre a palavra dela e a da outr[a]. Sendo um “organismo complexo e dinâmico”, o enunciado é o resultado de uma “iluminação dialógica” de uma palavra pela outra. (BAKHTIN, 2015, p. 151).

Assim, desde sua formação como “gênero inferior” que estava à margem dos sistemas literários considerados legítimos, o romance assume o papel de se contrapor à linguagem literária reconhecida verboideologicamente na época, a partir de um heterodiscurso *dialogizado* paródico e polemicamente afiado contra as linguagens hegemônicas. A linguagem do romance é o resultado da concorrência e solidariedade das vozes presentes no discurso, é a representação do entrelaçamento das linguagens e de seus objetos, assim como de vozes que retomam a ancestralidade do romance como gênero rebelde, aberto e inovador. O aspecto subversivo do romance permite, então, que Valéria proponha hibridismos tais (a exemplo da apropriação da oralidade como recurso de escrita) que dialogam

discursivamente com o eixo valorativo da obra por meio de um cotejamento⁴⁵ dos dizeres que constroem o compromisso ético dos romances com grupos sociais periféricos. “A orientação dialógica recíproca torna-se aqui uma espécie de acontecimento do próprio discurso, que o anima e dramatiza de dentro para fora em todos os seus momentos” (BAKHTIN, 2015, p. 58), tendo em vista a pluralidade de olhares demonstrada pela interação das vozes sociais. Para tanto, a *voz criativa* (BAKHTIN, 1997) assume a responsabilidade de dar unidade ao todo artístico, a partir do atravessamento dos diferentes discursos que preenchem a arquitetônica da obra.

A voz criativa de que fala Bakhtin (2015) se refere ao conceito de autor[a]-criador[a], um elemento estético-formal que compõe a densidade da narrativa e a orienta quanto aos seus compromissos ideológicos por meio do discurso. Esse componente da arquitetônica da obra não se confunde com a escritora, o ser da vida concreta e externo ao texto, já que o espaço estilístico da autor[a]-criador[a] é o de um “ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético”. (FARACO, 2005, p. 40). À voz criativa cabe o lugar de uma *voz segunda*, definidora de determinada posição valorativa, que estabelece um complexo jogo de deslocamentos envolvendo as vozes sociais e entrega as vozes alheias a uma certa voz, a voz narradora, agora atravessada por um discurso plural e marcada por um posicionamento ideológico. Sendo assim, como apontou Machado (1995, p. 59), “a palavra no romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação”.

Nos romances de Valéria, observamos a construção de uma autor[a]-criador[a] interessada em articular as vozes sociais dos grupos para os quais os direitos à cidadania são negados (como a alfabetização, a moradia digna e a alimentação saudável, por exemplo), tendo em vista uma linguagem colocada em função da evidência das periferias, das subalternidades, em detrimento de uma parcela da sociedade comprometida com o olhar hegemônico opressor das minorias. A autor[a]-criador[a], pensada a partir da perspectiva bakhtiniana, é um elemento

⁴⁵ O cotejamento é dialógico, sendo o resultado do “confronto”, segundo Adriana Maria Andreis (2017) de vozes que constituem o signo ideológico. A natureza social do enunciado nos direciona para a interação de ditos e não-ditos que concorrem para a construção do discurso, percebido de forma ampliada. O cotejo serve à interação de “dois [ou mais] sujeitos e de seus projetos de dizer” (MIOTELLO, 2017, p. 96) na construção do ato responsável. Dessa forma, cotejar é *correlacionar* dado texto com outros textos (BAKHTIN, 1997), a partir da valorização da outr[a], buscando compreender a cadeia infinita a que o texto responde, se contrapondo, concordando, polemizando, silenciando etc.

estético que orienta a materialização da linguagem da obra a partir de um perfil ético e ideológico, resultado do diálogo que os diferentes romances estabelecem entre si, orientando-nos, no caso da escritura de Valéria, para o estabelecimento de um projeto literário comprometido com os aspectos políticos da obra.

5.2 Dentre tantas, as vozes das subalternidades

Ao voltar-se para as personagens e para a sua maneira de “falar” (WOOD, 2017), a narrativa escrita por Valéria assume o papel de articuladora de vozes no estabelecimento da arquitetônica de uma obra organicamente produzida para atingir determinados efeitos de sentido e para projetar-se como axiologia esteticamente trabalhada no questionamento dos limites dos discursos. Sendo uma materialização da linguagem plural que usamos para interagir com o mundo historicamente e culturalmente marcado pela palavra, o romance tem como característica a polivocalidade e a capacidade de mobilizar as línguas do heterodiscurso em função de um determinado eixo axiológico marcado discursivamente pelos posicionamentos da autor[a]-criador[a] e de suas vozes narradoras.

Considerando isso, o que percebemos na escritura de Valéria é que as vozes materializadas discursivamente são o resultado de uma tensão reveladora dos discursos que tecem o dizer de uma voz narradora plural e solidária a determinados grupos de vozes representativas das desvalidas das cidades, dos sítios, das comunidades pobres e das pessoas abandonadas de si, afinal de contas, “o heterodiscurso introduzido no romance [...] é *discurso d[a] outr[a] na linguagem d[a] outr[a]*, que serve à expressão refratada das intenções d[a] autor[a]”. (BAKHTIN, 2015, p. 113, grifo do autor).

Ou seja, dialogicamente, a voz narradora tem sua palavra iluminada pela palavra da outr[a], do discurso que é externo ao seu e com o qual interage. A essa voz plural dos romances em análise cabe, então, representar as falantes e seus universos ideológicos em meio a um “diálogo de épocas, de tempos e dias, daquilo que morre, vive e gera: a coexistência e a formação estão fundidas numa indissolúvel unidade concreta da diversidade contraditória e heterodiscursiva”. (BAKHTIN, 2015, p.164).

Na forma como os romances de Valéria foram tecidos, considerando a diversidade de vozes sociotípicas e a pluralidade de discursos e de axiologias, o que

fica claro é que a palavra da outr[a] participa da construção da palavra do eu de forma inevitável. Aqui, nos referimos à palavra das vozes narradoras dos romances de Valéria, resultado das interdeterminações responsivas da construção estética de sua obra. Para Bakhtin (2015, p. 130),

A transmissão e a discussão dos discursos d[a] outr[a], da palavra d[a] outr[a], são um dos temas mais difundidos e substanciais do discurso humano. Em todos os cantos da vida e da criação ideológica nosso discurso está repleto de palavras alheias, transmitidas com todos os diversos graus de precisão e imparcialidade. Quanto mais interessante, diferenciada e elevada é a vida social de um grupo falante, maior é o peso específico que o ambiente dos objetos passa a ter na palavra, no enunciado d[a] outr[a] enquanto objeto de transmissão desinteressada, de interpretação, discussão, avaliação, refutação, apoio, sucessivo desenvolvimento, etc.

A outr[a], para os estudos bakhtinianos, se refere, então, a qualquer alheio. Dessa forma, em um romance, por seu caráter heterodiscursivo, diferentes vozes da outr[a] estão em constante diálogo. A tensão resultante dessa interação reverbera em relações conflitantes e/ou solidárias e evidencia a existência do alheio, independente de ser hegemônico ou não. À outr[a] bakhtiniana cabe o espaço da existência fora do eu, compartilhando com este a construção de um discurso plural.

Buscando problematizar as relações verboideológicas estabelecidas a partir dos discursos historicamente marcados pela cultura, buscamos refletir sobre a comunidade humana como um espaço geopolítico, ou seja, como um espaço de dominação, exploração, existência e resistência do ser social, pois percebemos a articulação das vozes do heterodiscurso dos romances de Valéria como uma forma de viabilizar o protagonismo das vozes de grupos desfavorecidos socialmente.

Os estudos pós-coloniais⁴⁶, ao propor uma nova cartografia histórica das vozes dos excluídos, partem de uma energia inquieta e revisionista capaz de desconstruir, reler, romper com modelos tradicionais e hegemônicos, considerando o

⁴⁶ Os Estudos Culturais passaram a questionar os lugares de permanência dos discursos tidos como oficiais na modernidade, sugerindo a existência de culturas em detrimento do conceito fechado de Cultura como única e homogênea, definida por grupos específicos que balizam as produções e as manifestações culturais. Dessa perspectiva de estudo surgem os Estudos Pós-coloniais que tensionam ainda mais os conceitos de cultura, evidenciando o atravessamento de ideologias mantenedoras dos sistemas de opressão que incidem, historicamente, em determinados grupos sociais marcados pela negação social e econômica.

seu lugar como um “lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder”. (BHABHA, 2003 [1994], p. 23).

Pensar nas epistemologias que levam ao estabelecimento de subalternidades nos permite refletir sobre as múltiplas fraturas que possibilitam, aos grupos subalternos, deslizar entre as estruturas do poder de uma sociedade marcada pelas contradições de um discurso democrático como o nosso, que prega a igualdade em um sistema capitalista neoliberal fundado na noção de desigualdade. Sendo assim, diferindo da concepção bakhtiniana, a outr[a] para os estudos subalternos não é qualquer alheio, mas o alheio marcado pela permanência histórica e social em condições de desfavorecimento e exclusão.

Passamos, então, a considerar que dentre todas as outr[a]s possíveis na construção heterodiscursiva de um romance, a outr[a] subalterna pode assumir um espaço de protagonismo, de visibilidade, a partir de uma articulação discursiva interessada em promover a inversão epistemológica diante do silêncio sobre a história das colonizadas. Para tanto, migramos do conceito bakhtiniano de outr[a] como alheio para o conceito de outr[a] dos estudos das subalternidades, que prevê a condição de desfavorecimento para buscar entender as articulações discursivas promovidas pelas vozes narradoras dos romances de Valéria como resultado de um compromisso com as vozes dos grupos subalternizados. Para tanto, entendemos que

[A] subaltern[a] é um efeito do discurso de poder que afeta os sentidos e o pensamento, pois el[a] participa das concepções e visões das classes dominantes propagadas pela escola, pelos aparelhos militares e pela imprensa que orienta a reprodução das classes dominantes. Na definição das subalternidades é preciso ponderar a visão nordocêntrica como hegemônica, a retórica do poder, e levar em consideração que ela é representada pelo capitalismo, patriarcado, globalização e cartesianismo. (COSTA, 2015, p. 04).

Considerando nossa colonização, epistemologicamente construída segundo um discurso de hegemonia e homogeneização, pensamos na outr[a] subalterna, que dialoga solidariamente com as vozes narradoras dos romances de Valéria, como uma categoria sempre alijada do poder hegemônico. “Ser [a] ‘outr[a]’ é condição relacional e contextual”, segundo Larissa Pelúcio (2012, p. 398).

Dentre tod[a]s as outr[a]s bakhtinianas que estão no eu em permanente tensão dialógica, a outr[a] subalterna é capaz de trazer para o discurso vozes que insurgem de espaços “nos quais múltiplas teias de desigualdades e enfrentamentos são tecidas e negociadas. [Estas vozes] falam a partir de lugares marginais, fronteiriços, onde não há reducionismos possíveis” (PELÚCIO, 2012, p. 404), mas tensões materializadas discursivamente que evidenciam axiologias.

“Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2019 [1978], p. 18) e, para tanto, um trabalho que se propõe a dialogar com o “falar contra” precisa considerar que o embate discursivo parte da consciência da existência de tensões que permeiam os discursos, construídos segundo a manutenção ou questionamento das relações de poder. Quando Santiago apresenta o *entre-lugar* de uma literatura (des)construída nos limites dos trópicos, parte de um questionamento sobre as fronteiras de uma escrita literária marcada pelas relações de colonização e sugere epistemologias que procuram pensar o lugar da literatura das e sobre as pobres.

Bhabha (2003) propõe a reflexão sobre novos protocolos de leitura e de escrita tendo em vista o deslocamento de fronteiras que indiquem outro eixo, outro lugar de percepção dos discursos de poder e das resistências que se insinuem no dizer. As “estranh[a]s” habitam o outro lugar, aquele marcado negativamente pela condição colonial e pós-colonial, e tentam negociar poderes das diferenças culturais a partir da transitoriedade histórica.

Ancoradas nos estudos pós-coloniais, especialmente naqueles que tratam das subalternidades, buscamos pensar nas vozes mobilizadas pela autor[a]-criador[a] dos romances de Valéria, a partir da voz narradora contadora de histórias, na articulação dos discursos denunciadores das violências sofridas por mulheres e homens pobres, marginalizadas, habitantes das periferias do hegemônico, em um projeto literário interessado no “fazer contra” a partir da linguagem como ação.

Mesmo sendo a outr[a] bakhtiniana qualquer uma que não o eu do discurso, influenciando-o responsivamente por meio da dialogia, consideramos a outr[a] dos estudos subalternos como a estranha do hegemônico, a matável, a invisibilizável, a inominável e não identificável, assumindo o lugar de exclusão dessa outr[a] que pode ser qualquer uma, mas que, pelo discurso hegemônico, vai ser a negada.

A indeterminação da existência dessa outr[a] “esquecida” pelo poder público, por exemplo, marca sua condição subalterna, restando a essas pessoas a luta pelo

direito à existência e à dignidade. Por mais que consideremos a outr[a] bakhtiniana, tendo em vista a perspectiva dialógica, deslocaremos o eixo de nossas epistemologias dando ênfase à outr[a] dos estudos decoloniais⁴⁷, pois dentre todas as outr[a]s possíveis previstas pelos estudos do Círculo de Bakhtin, mais nos interessam as outr[a]s que lutam na cadeia responsiva pela existência dentro da materialidade discursiva.

Isso porque os discursos, prenes da pluralidade de vozes sociais que dialogam e tensionam qualquer ato de enunciação, são o reflexo do contexto histórico e cultural de que fazem parte. Os valores da época estão, a todo momento, sendo defendidos ou questionados quando pensamos em uma linguagem como fenômeno de ação discursiva constantemente revisto pelos movimentos diacrônicos. Dentro desse universo de linguagens que se conflitam em um ciclo de retomada e resposta ao alheio, observamos as vozes narradoras dos romances de Valéria procurando articular vozes marginais, possibilitando visibilidades negadas, até então, pelos discursos hegemônicos.

As tentativas de manutenção do silenciamento de grupos marginais são questionadas e declaradas a partir de estudos que buscam romper com o olhar imperialista que marca as relações sociais, fruto de uma história de submissão às oligarquias e à defesa de um sistema que tem na exclusão a sua estrutura basilar. A escravidão, o patriarcalismo, a opressão aos grupos LGBTQI+, a negação do direito à leitura e à escrita, a inexistência de políticas públicas ligadas à saúde preventiva, a deficiência em setores de habitação, a desestabilização da economia a serviço de interesses políticos oligárquicos, os movimentos midiáticos desarticuladores de sindicatos e grupos de representação trabalhista, a desqualificação de coletivos, e outras tantas formas de manter a população à margem da atuação social são percebidas na tessitura dos discursos que preenchem a palavra da mídia, das falas de grupos políticos, de religiosas fundamentalistas, das casas das mulheres e homens medianas que fazem parte da sociedade.

No entanto, seguindo uma perspectiva bakhtiniana que prevê a existência de tensões constantes na linguagem, vemos marcados na enunciação os movimentos

⁴⁷ Ao se deslocar entre as dicotomias estruturais, os estudos decoloniais procuram “desmoronar a retórica de um poder desumanizador” (COSTA, 2015, p. 04), que tende a manter as relações de opressão e violência epistêmica.

de resposta e retomada dos discursos que negam ou reafirmam as ideologias das vozes sociais dialogantes nos atos de enunciação.

No momento em que afirmamos “Lugar de mulher é onde ela quiser”, por exemplo, temos na superfície do texto uma voz progressista, resultado de uma mudança na forma como a mulher passa a ser percebida na modernidade. Segundo essa voz, como dona da própria história, a mulher tem o poder de escolher os caminhos e decidir o que quiser – resultado de lutas dos movimentos feministas. A enunciação, por sua vez, também afirma a voz do patriarcado, na medida em que nega o papel submisso atribuído à mulher por um sistema em que à figura feminina restava o espaço da obediência aos sistemas machistas de dominação. Percebemos, então, como a tensão no discurso parte de um diálogo constante entre as vozes, inclusive entre os silêncios que enunciam o seu entre-lugar.

O que não é dito, o silêncio, o espaço de não concretização da voz é também o espaço da realização discursiva. Medir os silêncios, reconhecidos ou não, é uma forma de perceber as relações de poder evidenciadas a partir das vozes do discurso.

Beatriz Sarlo (2014 [2009]), em seu livro *A cidade vista*, faz uma análise da cidade de Buenos Aires da atualidade e observa as margens e as fronteiras de um lugar que vive a crise de identidade do mundo contemporâneo. A cidade é escrita a partir de novas formas de pobreza, alteridade e estrangeirice, o que evidencia uma cartografia que exclui grande parte do povo, elemento estranho em uma versão da cidade apenas imaginada. As vozes dos grupos subalternos pululam no decorrer de sua análise, deixando no discurso a marca das vozes que negam a estes o direito ao espaço da cidade. Eles são

o imprevisto e o não desejado da cidade, o que se quer apagar, afastar, desalojar, transferir, transportar, tornar invisível [pois] vivem em um mundo que só lhes permite tempos curtos: de hoje para amanhã, um instante de sol, esperar que a tempestade não despenque, confiar em que não sejam expulsos de onde apoiaram suas paredes de papelão, embora saibam que também vão tirá-los de lá. (SARLO, 2014, p. 61).

As pessoas subalternizadas, as outr[a]s a quem Sarlo se refere, são o alvo de uma política de higienização que atravessa os discursos dos grupos defensores da

escritura de uma cidade produzida para o estrangeiro⁴⁸ e para o mercado que a ele serve.

Na cidade, vidas diferentes se entretecem: [a]s recém-desalojad[a]s, que não foram capturad[a]s pela rede de nenhum plano social e terminaram debaixo da autopista; os homens que caíram mais do que suas próprias famílias, cujas mulheres conseguiram se salvar e continuar flutuando enquanto eles ficaram como restos de uma ressaca; [a]s louc[a]s que, uma vez que começam a cair, não têm nova oportunidade nem a terão no melhor dos mundos. (SARLO, 2014, p. 55).

A subalternização⁴⁹ acompanha a manutenção de uma sociedade marcada por um poder oficial exercido, historicamente, sobre os diversos grupos que permanecem à margem das decisões fundamentais definidoras dos caminhos econômicos e políticos.

A partir de agora, pensemos nas personagens encontradas por Alice no decorrer de sua peregrinação pela periferia de Porto Alegre, no romance *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014). A voz narradora do romance é o resultado da pluralidade de encontros com as vozes das moradoras das vielas da Vila Maria Degolada, assim como dos becos e das ruas do centro da cidade, entregues ao silêncio dos comércios fechados à noite.

Norinha, filha de Alice, assumindo o discurso hegemônico associado aos dispositivos maternos em relação à mãe, é responsável pela enunciação que evidencia a subalternização da narradora. Usando o discurso indireto-livre, a voz narradora retoma uma voz associada à maternagem incondicional que afirma para Alice que “é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama, continuar com uma besteira dessas”. (REZENDE, 2014, p.34, grifo nosso).

Podemos notar a força de um discurso hegemônico que atinge violentamente a personagem usurpada em seu direito de decisão, em seu direito à própria vida, em função de sua condição de subalternização por causa da velhice e de sua não produtividade na aposentadoria.

⁴⁸ Aqui usamos o masculino, mesmo não sendo nenhuma referência a conceito previamente discutido por estudiosas referenciadas, porque, de fato, o discurso hegemônico inscreve-se para o masculino. Dessa forma, pensa-se, sim, no estrangeiro, de preferência branco, heterossexual, ocidental, classe média etc.

⁴⁹ Pensar em subalternização nos leva a refletir sobre a força que age na construção e manutenção da subalternidade, exercida pelo discurso hegemônico.

Todas as pessoas, para essa voz opressora, aceitam essa violência sofrida pelo sujeito na condição de Alice e, por isso, a narradora cede “vergonhosamente” (REZENDE, 2014), como afirma no fim desse capítulo. Resta, então, uma “estranha Alice, desenraizada, desaprumada, que nem [ela] mesma conhecia” (REZENDE, 2014, p. 84) e que, exausta, sente “os restos da raiva escorrendo” (REZENDE, 2014, p. 88) dela para o papel, como quem quase se esvai, mas resiste segurando-se nas fronteiras do encontro com a escrita.

A resistência se dá ao passo que a narradora conta as histórias dos encontros com mulheres e homens que, como ela, sofrem as violências do discurso colonial: Cícero Araújo, filho de uma manicure de sua prima, que tinha viajado a trabalho para Porto Alegre e não havia mais dado notícias; Adelaida, moradora da Vila Maria Degolada que a guiava pelas ruas da favela em busca de notícias de Cícero; Milena, a diarista que gostava de trabalhar para Alice porque se sentia acolhida por também ser nordestina; a mulher negra da vassoura, uma das tantas pessoas que contou a história de Maria da Conceição, mulher vítima de feminicídio e que deu nome à Vila etc.

Alice, “vendo vagamente passarem avenidas e prédios que não [lhe] diziam nada” (REZENDE, 2014, p. 99), assume a pluralidade de uma voz narradora solidária a outras vozes que, como a sua, são subalternizadas pelas estruturas de poder hegemônicas, seja pela sua condição de envelhecimento em uma sociedade que prima pela produtividade de mercado, seja por ser um elemento estranho em uma cidade que não é o seu lugar natural.

A voz narradora do romance dialoga com sua própria sombra diaspórica⁵⁰ retomando, também em discurso indireto-livre, a personagem Severino: “se perguntar pelo Galo todo o mundo conhece, mas Severino do Ramos Silva eu mesmo posso chegar a dizer que não conheço, até lembrar que é meu nome!”

⁵⁰ Diáspora: o termo tem o significado originário do texto sagrado judaico e se refere à expulsão de um grupo em detrimento da recuperação de uma terra já habitada por mais de um povo. Apesar de Stuart Hall (2003 [1996 “Cultural Identity and Diaspora”]) reconhecer a problemática política dessa acepção, ele ressignifica e atualiza o termo para pensar no processo de exílio e expatriação em um mundo pós-moderno, que submete culturas e histórias às relações de poder associadas, principalmente, a conceitos de raça e de pertencimento. Pensando a identidade como um produto em curso da história, na cultura, Hall propõe uma abordagem que questiona a política de identidades da diáspora negra, refletindo sobre os lugares, as representações e as atuações políticas a partir de uma negação do pertencimento, resultado dos discursos hegemônicos que marcam o lugar da “outr[a]” em um não-lugar. Segundo o crítico jamaicano, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas” (HALL, 2003, p. 27) que concorrem, dialogicamente, em um discurso construído na liquidez das fronteiras.

(REZENDE, 2014, p. 139). Alice também é um elemento deslocado de seu lugar que tenta reencontrar a própria identidade em meio aos escombros de sua experiência violenta de desconstrução e perda de referências.

No entanto, podemos afirmar que é possível ouvir as vozes dos subalternos através da voz narradora de Alice?

Gayatri Chakravorty Spivak (2010 [1976]), ao pensar sobre a atitude de pesquisa das ciências humanas com vistas às discussões da pós-colonialidade, faz uma crítica ao sujeito soberano que, ao assumir o papel de pesquisador, também assume a voz primeira de um discurso que marca a diferença entre o sujeito objeto da pesquisa e o sujeito que se propõe a desenvolvê-la.

O seu ensaio *Pode o subalterno falar?* parte de uma pergunta que coloca em xeque, inclusive, as atitudes mais comprometidas dos estudos atuais em abrir o espaço de discussão para os grupos sociais que tiveram, historicamente, esse espaço negado pelos discursos hegemônicos. A crítica indiana parte da ideia gramsciana⁵¹ de que as classes subalternas são uma categoria alijada do poder. Para ela, mesmo uma atitude de pesquisa que tente ter como foco os grupos subalternos mantém, ainda, uma posição imperialista, tendo em vista que a relação entre pesquisada e pesquisadora está baseada no estabelecimento de regras que definem quem tem o poder de afirmar ou negar o discurso de quem está em foco.

Para Spivak, não é possível dar voz à outr[a] subalterna, pois apenas a outr[a] tem a autoridade para falar por si. E, sendo ela desinvestida de qualquer forma de agenciamento que a possibilite a fala, à subalterna resta o espaço da exploração de sua voz por parte de uma agente de seu próprio discurso, o acadêmico.

O conceito de sujeito subalterno é já um reflexo do discurso hegemônico e marca a existência de um não-lugar. Assim, Spivak desvela a atitude colonialista que tem na figura da intelectual a cumplicidade em manter a subalterna silenciada, reproduzindo as estruturas de poder que, muitas vezes, estão sendo questionadas pela própria pesquisa.

⁵¹ Apesar de partir dos estudos de Antonio Gramsci, Spivak se distancia do filósofo italiano ao considerar que, sendo fruto de uma violência epistêmica colonial, as subalternas são possuidoras de subjetividades precárias que não lhes permitem ocupar os espaços vazios do discurso acadêmico. Gramsci defende a existência de um elemento capaz de articular as subalternas, mesmo nos espaços em que, inicialmente, elas não são previstas. Para isso é preciso que as classes subalternas assumam o protagonismo de sua fala por meio de intelectuais comprometidas com o discurso dos grupos subalternizados.

O sujeito subalterno é heterogêneo, multifacetado. Não é possível pensar em uma categoria única capaz de atender à diversidade de situações de negação pelas quais vivem distintos grupos sociais, sendo preciso reconhecer as diferentes necessidades de negras, mulheres, indianas, crianças paquistanesas, LGBTQI+, moradoras de rua, prostituídas abandonadas por suas famílias, analfabetas, mulheres loucas, *hippies*, viciadas em drogas, religiosas de umbanda e as mais diversas formas de compor o universo das minorias, onde todas compartilham da opressão de que são alvo.

As vozes das subalternidades apenas serão concretizadas no discurso da outr[a] a partir do atravessamento de seus valores e de seus matizes. Para Gramsci (1988 [1924]), caberia à figura da *intelectual orgânic[a]* a articulação dos dizeres de resistências aos discursos hegemônicos que tentam silenciar as vozes das subalternizadas.

No embate dialógico, é necessária a existência de uma voz que assuma o compromisso ético com os grupos desfavorecidos para que estes saiam de seu não-lugar comum e possam ter as violências de que são vítimas questionadas e denunciadas. Pensando no perfil de desagregamento de uma população politicamente periférica que ocupa as “margens da história” (LIGUORI, 2017, p. 37), partimos dos elementos estruturais, culturais e ideológicos para refletir sobre a dialética gramsciana hegemônico/subalternas que considera a necessidade de que as classes subalternas tomem “consciência de sua situação e elaborem uma nova visão de mundo em condições de dirigir a luta política e construir uma nova hegemonia”. (DEL ROIO, 2017, p. 50).

É a isso que a autor[a]-criador[a] dos romances de Valéria se propõe: a assumir o papel de intelectual⁵² orgânic[a], de intelectual que “busca lutar com as classes subalternas em busca da emancipação humana”. (DEL ROIO, 2017, p. 50).

No entanto, para Spivak (2010, p. 60), no deslocamento e sobreposição de vozes reside uma tal violência epistêmica que marca a existência de um “projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outr[a]” e que, ao assim fazer, delimita as fronteiras possíveis de trânsito dos

⁵² Para Gramsci, todas as pessoas podem ser consideradas intelectuais, pois todas têm a capacidade humana de pensar e refletir sobre as vivências, as experiências, construindo epistemologias e reformulando modos de entender o mundo. As intelectuais são “comissári[a]s” dos grupos dominantes (intelectuais tradicionais) ou dos grupos subalternos (intelectuais orgânicos) e assumem, perante seus representados o compromisso em manter ou questionar as microestruturas em função de sua relação com a macroestrutura. (GRAMSCI, 1988 [1924]).

sujeitos que estão à margem da hegemonia. A outr[a], percebida como sujeito colonial, permanece no centro silencioso e silenciado das estruturas de poder submetida à exploração e à opressão de um sistema regulamentado pelo capital.

Pensando sobre o mundo acadêmico, Spivak (2010, p. 95) ressalta que é preciso “consciência da reinscrição topográfica do imperialismo” para que a atitude de pesquisa possa refletir acerca dos movimentos colonialistas, principalmente quando temos como objeto as vozes das subalternidades. Segundo Spivak (2010, p. 107-108),

[A]s crític[a]s e intelectuais pós-coloniais podem tentar deslocar sua própria produção apenas pressupondo esse espaço em branco *inscrito no texto*. Tornar o pensamento ou o sujeito pensante transparente ou invisível parece, por contraste, ocultar o reconhecimento implacável d[a] Outr[a] por assimilação. É no interesse de tais precauções que Derrida não invoca que se ‘deixe [a](s) outr[a](s) falar por si mesm[a](s)’, mas, ao invés, faz um ‘apelo’ ou ‘chamado’ [ã] ‘quase-outr[a]’ (*tout-autre* em oposição a um[a] outr[a] autoconsolidad[a]), para ‘tornar *delirante* aquela voz interior que é a voz d[a] outr[a] em nós’.

Essa voz da outr[a] subalterna em nós, já prevista pelos estudos bakhtinianos, precisa ter o espaço para agenciamentos de vozes sociotípicas que possibilitem um lugar de materialidade no discurso construído pelo eu, no caso do romance, concretizado na voz narradora. Segundo Bakhtin (2015, p. 141), “um eficiente discurso d[a] outr[a] gera dialogicamente nosso novo discurso responsivo”, portanto, podemos considerar a intelectual orgânic[a], pensada por Gramsci, como um elemento possível na articulação desses espaços de agenciamento da outr[a] estranha, subalterna.

Sendo assim, ao pensar sobre os movimentos dialógicos que permeiam a construção do discurso no romance, Bakhtin aponta para a existência de diversas vozes sociais que interagem na encorpadura do texto, refletindo o mundo da palavra e refratando para além do texto os eixos axiológicos do discurso de uma autor[a]-criador[a] eticamente interessada em promover o rompimento com os discursos hegemônicos, como acontece nos romances de Valéria. Os recortes propostos por esse elemento estético evidenciam a escolha em atender à concretização de determinadas vozes. É preciso lembrar que, segundo esse filósofo, o silêncio também pode ser percebido como um espaço de representação, inclusive evidenciando a tentativa de silenciamento de determinadas vozes na superfície do

texto. Discursivamente, esse esvaziamento também é presença porque é resposta a outras vozes, é resultado do diálogo.

Percebemos, então, como a autor[a]-criador[a] construída por Valéria movimenta as vozes narradoras responsáveis por articular as vozes das outr[a]s subalternizadas em um claro compromisso ético com os grupos aliados do poder, tal qual uma intelectual comprometida organicamente com as invisibilizadas da sociedade. Os romances de Valéria se apresentam, segundo Sandra Almeida (2013, p. 146), como uma escritura interessada em criar “espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)”, sendo uma questão dialógica propositiva para as vozes narradoras acionadas por uma autor[a]-criador[a] que se inscreve, segundo a teoria gramsciana, como uma potencial intelectual orgânic[a].

6 ENCONTRANDO AUSÊNCIAS E EXISTÊNCIAS

Os romances analisados de Valéria são parte de um projeto literário que prioriza as vozes das desvalidas representadas no plano da expressão e no plano do conteúdo. A figura da contadora de histórias populares aparece nas narrativas como elemento que retoma as culturas periféricas, principalmente das pobres marginalizadas. O caráter oral da produção tida como popular expressa, formalmente, nos romances, a escolha por uma literatura que tensiona o lugar de escrita da narradora romanesca.

A hegemonia da escrita parece ser questionada quando da produção de um romance que se utiliza de recursos da oralidade como forma de expressão. Por meio da linguagem, percebemos que muitas vozes marginalizadas socialmente reivindicam o direito de contar as histórias, inscrevendo-se pela e na linguagem, e refletindo o estar-no-mundo dos sujeitos subalternos. A excluída aprende a falar pelos buracos da máscara que a interdita e, assim, sua voz pode ser ouvida e exceder os limites da história contada hegemonicamente.

Pensando sobre o enfrentamento ideológico entre colonizadas e colonizadoras, Conceição Evaristo (2009, p. 19)⁵³ propõe a escritura negra como uma construção de nítido “embate político e ideológico”, capaz de evidenciar “a existência de um discurso literário que, ao erigir as suas personagens e histórias, o faz diferentemente do previsível pela literatura canônica, veiculada pelas classes detentoras do poder político-econômico”. O espaço social de negação das vozes das subalternizadas se estende à literatura festejada pela historiografia canônica.

Assim, o silêncio imposto pela hegemonia dos estudos tradicionais que embranquecem a literatura parece também emudecer as vozes daqueles que estão em outras zonas de risco social, como prostituídas, analfabetas e flageladas. As vozes sociais que aparecem nos romances de Valéria são, tais quais as que aparecem nas literaturas estudadas por Evaristo, atravessadas pelo discurso do poder que legitima as relações estéticas de uma obra. Assim, Valéria marca em seu texto o caráter revolucionário que a política artística passa a assumir na produção moderna, a partir do momento em que produz uma prosa romanesca marcada por

⁵³ A pesquisadora deixa claro o foco de seus estudos: a literatura afro-brasileira e a construção ideológica de um apagamento do sujeito negro que escreve como reflexo de uma política de negação deste na formação da identidade nacional.

uma pluralidade de vozes que está ao rés da ausência e disputa o espaço de visibilidade na escrita. A polivocalidade do discurso dos romances concretiza, assim, a outr[a] bakhtiniana no texto, pois evidencia a existência das vozes sociais em um jogo de disputa discursiva.

Uma escritura marcada por tensões dialógicas entre os grupos sociais evidencia o papel de discussão frente às políticas de esvaziamento dos discursos da pobre e da marginalizada dentro da literatura, apontando para a existência do discurso de poder como a forma estrutural de enquadramento das subalternas segundo a lógica do hegemônico, na qual a outr[a] assume um lugar de minoria como seu lugar natural, legítimo. Em *Outros cantos*, temos:

Eu devia matricular apenas jovens e adultos, coisa nunca imaginada por ali onde nunca houvera escola de espécie alguma, de modo que os primeiros que aparecerem para as inscrições, quando acendi a milagrosa lâmpada do galpãozinho, foram as mães com seus filhos pequenos, por mais que eu tivesse anunciado que a escola era para os grandes. Vinham alegres, ainda sob um resto de sol de verão pintando na areia suas sombras alongadas. Haviam-se banhado, envergado a roupa melhorzinha, abandonado os punhos e varandas de redes, sem lamentar o atraso no trabalho, ansiosas para ver seus pirralhos aprenderem a ler e escrever, ou “pelo menos desasnar, saber cantar a carta do abecê”. (REZENDE, 2016b, p. 140).

Para os moradores de Olho D’água, a possibilidade de suas filhas desasnarem traz consigo a esperança de mudanças para todas do lugar. A utilização do verbo *desasnar*, por parte das moradoras, indica a forma como elas percebem as filhas: como asnos, animais irracionais que servem apenas para trabalhar. Desasnar, portanto, indica a possibilidade de algo diferente do que está previsto para as pessoas que moram em Olho D’Água, porque o acesso à educação formal, negada pela falta de ações do poder público, chega ao vilarejo como subversão ao perfil de desagregamento de uma população politicamente marginal, que ocupa “as periferias da história”. (DEL ROIO, 2017, p. 37).

O poder político, até então, não atuava com vistas a minimizar a pobreza daquelas pessoas e, apenas com as ações de combate ao analfabetismo, elas passaram a perceber a possibilidade de mudança – estava chegando no vilarejo algo tão novo que soava esperança. A educação chegar para a pobre, nos lugares longínquos do país, fez parte do discurso defendido pela Educação Libertadora que

teve em Paulo Freire o seu principal pensador, em um período em que se viviam as perseguições políticas de uma ditadura.

No enunciado, acabamos por perceber que as vozes do poder, da negação de direitos e da negligência social, estão tensionadas com as vozes do analfabetismo e extrapolam o próprio texto, dialogando com os aspectos histórico-discursivos que cercam a enunciação. Inscrever-se na história é o desejo daquele grupo de pessoas isolado pelas serras e vegetação arredia. À narradora cabe o dever de contar a história do direito à educação daquelas pessoas embrenhadas no mato do sertão nordestino, assumindo o caráter político de sua contação.

A autor[a]-criador[a] da obra de Valéria inscreve-se na narrativa por meio das tensões expressas pela linguagem como atividade geradora do romance e marca a axiologia da palavra “buscando compreender o ser humano no processo de sua existência” (OLIVEIRA, 2013, p. 208) como ser histórico, retomando experiências com os movimentos sociais relacionados à educação popular, a partir do diálogo de vozes sociais, estabelecido por meio da voz narradora: “Percebi logo, era uma versão do método criado por Paulo Freire para alfabetizar conscientizando o povo de sua realidade e de seu próprio saber e poder”. (REZENDE, 2016b, p. 139).

Assim, a experiência da narradora como professora do MOBREAL é inscrita na narrativa de forma inegociável. Contar a história das desvalidas faz parte do contar a própria experiência vivida nos lugares. A narradora assume uma voz narradora que dialoga com as performances da contadora de histórias, elemento do imaginário popular que mobiliza as próprias experiências como matéria viva para o desenrolar das histórias orais.

A contadora, para ser ouvida, necessita do espaço aberto da narrativa para trabalhar na continuação de um ciclo permanente de refeitura, de responsividade, que inscreve a experiência do contar como experiência coletivamente construída pelas vozes dialogantes da comunidade. Ela existe em função do contar. É necessário que a experiência possa ser comunicada a partir da narrativa e, para tanto, a contadora de histórias mobiliza um arsenal profuso de micronarrativas que compõem a história a ser contada, tornando-se porta-voz da coletividade.

Ao fazer parte de um grupo que usa a oralidade como suporte para a expressão literária, a figura da contadora de histórias questiona a hegemonia da escrita em meio às produções consideradas pertinentes na arte verbal. Mesmo sendo um romance escrito, a existência de narradoras marcadas pela relação com a

oralidade e com suas contadoras de histórias, evidencia a tensão dialógica entre o poder exercido pela palavra escrita e a volatilidade da palavra oral.

Na utilização desse elemento da cultura oral, Rezende (2016a, p. 26) evidencia as vozes do periférico, da pobre marginalizada pelas políticas públicas de alfabetização, como em *Ouro dentro da cabeça*, por exemplo:

Quando eu pedia uma história, ele até abria o livro, mas logo adormecia sem acabar de contar, e eu ficava agoniado, querendo saber o fim. Depois que o Pajé dormia, eu remexia nos livros, virava de um lado e outro, olhava por muito tempo algum desenho que tinham, sabendo que nesta vida a coisa que eu mais queria era aprender a ler livro, que, quando o Pajé morresse, e eu fosse um pouco maior, ia sair pelo mundo por mor de aprender a ler e a escrever, porque ali na nossa Furna ninguém podia ensinar, nem ele mesmo, o Pajé, que então já estava cego.

Ao rés da ausência da educação formal, as vozes das analfabetas reivindicam a existência social em meio ao esvaziamento de políticas públicas em um país que lida com o periférico em uma constante invisibilização; que torna a marginalizada um elemento a ser desconsiderado em sua cidadania, colocando-a como parte de uma paisagem social isolada do poder.

A contadora de histórias e sua íntima relação com a periferia do fazer narrativo se torna, nos romances de Valéria, uma forma de reivindicar o espaço da oralidade e de sua margem nas linhas da literatura e, assim, abrir o questionamento também para outros modos em que se exerce o poder no esfacelamento das existências sociais.

Coisa-nenhuma é o narrador do romance em primeira pessoa que assume claramente na narrativa ser um contador de histórias. No decorrer da narrativa, ele conta a história de Furna, a comunidade onde nasceu, e tenta estabelecer a sua identidade a partir do olhar das moradoras do lugar e das relações que estabelece com elas. Ele conta a história de sua miséria pessoal, uma vida repleta de negações e silêncios, dialogando com as vozes sociais do lugar, marcadas pela ausência absoluta de justiça social. O desejo de Coisa-nenhuma de aprender a ler, em um lugar onde “só havia analfabetos, coisa que antes a gente nem atinava o que era, tendo nascido e vivido sem nada saber das letras” (REZENDE, 2016a, p.35), evidencia a marginalização dos grupos sociais que estão na linha de exclusão dos sistemas de beneficiamento social em comunidades rurais, como Furna.

Esse é o mesmo campo periférico onde estão os moradores de Olho D'água, vilarejo para onde Maria se destina a começar uma escola de primeiras letras, em *Outros Cantos*. (REZENDE, 2016b).

Coisa-nenhuma, que depois passa a se chamar Piá, Marílio, Marílio da Conceição e Caroço, está na mesma zona marginal das outras tantas personagens dos romances em análise, como Candinho, de *Outros Cantos* e Adelaida, de *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014). As vozes das subalternidades compõem os romances e evidenciam a existência de outras vozes que oprimem, excluem e negligenciam uma parcela da sociedade que vive nas periferias do discurso hegemônico. A exemplo de quando Coisa-Nenhuma, o narrador contador de histórias de *Ouro dentro da cabeça*, se refere ao seu nascimento em Furna:

O povo todo do sítio tinha só uma certeza: quem botou minha semente lá dentro de minha mãe não era decerto dali, porque nenhum homem da Furna havia de esconder o orgulho do feito se tivesse possuído e emprenhado aquela beleza toda. Mais ainda: nenhum homem dali podia ter feito um filho quase branco, com esses olhos que eu tenho, da cor da água do riacho na sombra do arvoredos. (REZENDE, 2016a, p. 15, grifo nosso).

Coisa-Nenhuma, filho de uma mulher considerada muito bonita pelas moradoras do vilarejo pobre, traz em seu enunciado as marcas da exclusão da qual faz parte e da condição colonial de subordinação aos discursos dominantes patriarcais que indicam o lugar da mulher como o lugar da premiação e da vaidade masculina, pois *ninguém havia de esconder o orgulho* de ter concebido um filho em seu ventre.

Mesmo sendo abandonada pelo genitor, o vilarejo e o próprio filho reconhecem a importância de *ser um filho quase branco* com os olhos *da cor do riacho na sombra do arvoredos*, demonstrando o valor dessa diferença em detrimento das outras moradoras do local, herdeiras da cor negra de suas antepassadas. A materialidade linguística deixa marcada a tensão existente entre as vozes que indicam o olhar do colonizador e o olhar do colonizado, segundo o espelho do colonizador. Furna, antes conhecida como Furna dos Crioulos, fora um refúgio para as escravas fugidas que começaram ali um quilombo distante das cidades, onde a minoria branca continuava a oprimir a maioria preta e pobre. Um viajante que passara por Furna “alumiava a barra do dia” (REZENDE, 2016a, p. 15) e, depois de

possuir e emprenhar *aquela beleza toda*, foi embora deixando a mulher em um silêncio absoluto sobre o pai da criança.

Nesse jogo heterodiscursivo, uma voz denuncia o discurso de um colonizado inerte diante da opressão que vive, que silencia perante o abuso exercido pela colonizadora que envolve, domina, possui, explora e deixa a explorada prenhe de uma outr[a] que lhe abandona à sorte. A mulher, “brilhando como um sol negro” (REZENDE, 2016a, p. 15), continua no vilarejo como alguém triste até que morre de desespero. As vozes do patriarcalismo, que silenciam e usurpam o direito à subjetividade, evidenciam a desqualificação da mulher como ser social e autônomo, como cidadã, tratando-a na linha da animalização, uma fêmea a ser emprenhada.

No tratamento discursivo, percebemos na narrativa a tensão entre as vozes que dialogam e denunciam o silenciamento das desvalidas pois, ao passo que o discurso patriarcal e o discurso colonizador são refletidos na palavra do narrador, é refratada também a necessidade de resistência diante da absorção da voz exploradora em um jogo valorativo positivo, tendo em vista a imersão do texto na história e na cultura. A demarcação da exploração é feita na composição da obra por meio da tensão entre essas vozes sociais que, ao confirmar a existência do silêncio, aponta para a quebra desse sistema de opressão.

A narrativa funciona nos romances como *coisa* em sua *forma composicional* (BAKHTIN, 2010) absoluta, já que a possibilidade de continuação e de refeitura de suas partes promove um diálogo entre as personagens e as narradoras. O objeto narrativo, a *coisa* de que se fala e sobre o que se fala, das mais variadas formas, paira nos romances e estabelece o elo possível entre as personagens, as narradoras e as vozes que são articuladas em seus discursos.

Dessa forma, os textos se movimentam dialogicamente e têm refletido as tensões entre as vozes sociais. O conteúdo, assim, é dito pela forma e expressa um discurso próprio. As vozes narradoras se apropriam do conceito de narrativa aberta para tecer uma história contada e recontada pelas diferentes personagens, e isso é expresso, inclusive, no corpo do texto por meio de uma organização linguística performativa, evidenciando o caráter oral dos encontros e o diálogo com o discurso de exclusão ao qual as desvalidas estão submetidas. As vozes das marginalizadas tomam a narrativa, marcando tanto o conteúdo quanto a forma pela qual o texto é estruturado, e recebendo o influxo das ideologias formatadas pelas classes subalternas.

Sobre o compromisso do romance com a realidade corpórea e a responsabilidade da forma em evidenciar as tensões existentes no mundo concreto, Adorno (2012, p. 63) afirma que

O encolhimento da distância estética e a conseqüente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir.

Pensemos, então, nos romances de Valéria como romances abertos, já que estamos diante de vozes narradoras que, ao se apropriarem do contar histórias orais, excedem os limites da escrita romanesca em prol de um projeto literário nitidamente interessado em promover as vozes das subalternidades e, assim, marcar o eixo axiológico do texto com o seu compromisso ético baseado em um jogo responsivo no qual as vozes sociais das subalternidades são articuladas pelas vozes narradoras que estão contando histórias.

A partir do diálogo firmado entre a escrita e a oralidade, o hoje e a memória, o passado e o presente, o visto e o não visto, o hegemônico e o subalterno, percebemos a possibilidade de construção de uma literatura comprometida socialmente com as vozes das oprimidas. A relação entre literatura, política e educação, nos romances de Valéria, mobiliza a linguagem dos romances em torno de um eixo no qual as vozes das subalternidades dialogam com a voz das contadoras de histórias como a voz narradora dos romances, a marca indelével do discurso periférico da oralidade.

Pensar sobre as vozes que ecoam no discurso construído nos romances de Valéria em análise, nos orienta para uma *escrita interessada*, comprometida com a evidência das vozes das subalternidades a partir de uma arquitetônica marcada pelo questionamento dos elementos estruturais, culturais e ideológicos que materializam, no discurso do romance, a dialética hegemônico e subalterno.

6.1 Alice: ao rés do chão

Alice é a narradora de *Quarenta Dias* (2014) e, assim como a sua xará inglesa tantas vezes referenciada no romance, se permite fazer uma viagem para encontrar um mundo no qual a loucura pode ser a única forma de se afirmar como

sujeito. Na tentativa de buscar um sentido para a realidade em que ela se vê forçada a viver, Alice passa quarenta dias conhecendo uma Porto Alegre das pobres, loucas e seres marginalizados que perambulam pelas ruas da cidade.

Trata-se de um texto que evidencia a crueldade a que submetemos as mulheres idosas, diante do papel social de serem avós e mantenedoras da organização familiar em detrimento da possibilidade de ter uma vida isenta dos compromissos atribuídos a uma aposentada.

Alice, após se aposentar, vê-se obrigada pela filha a sair de sua cidade, João Pessoa/PB, onde tinha amigas, livros e uma praia para caminhar, e se mudar para Porto Alegre/RS no intuito de cuidar das netas que ainda não nasceram.

Não, não era assim, não, o entender de Norinha, como era que alguém havia de engravidar sem a garantia de condições pra tomar conta do filho e manter a carreira que custou tantos anos de esforço e planejamento?, imagine alguém se meter a ter filho sem planejar, coisa de gente ignorante!, não se ofenda, Mãinha, não estou falando da senhora, naquele tempo era tudo diferente, mulher nem precisava ter uma profissão pra valer, mas hoje não dá, certo? Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó. (REZENDE, 2014, p. 26).

Tendo em vista que chegara ao fim de sua *vida própria*, devendo iniciar uma vida coletiva, Alice narra em tom de confidência o passar dos dias em um caderno que tem na capa um desenho da boneca Barbie, e com o qual ela interage como o único interlocutor capaz de entendê-la porque apenas ele sabe, de fato, o que a angustia.

Em busca de uma resposta para os questionamentos acerca do motivo de ela estar se submetendo a toda aquela “redução”, Alice caminha pela cidade, usando como desculpa a história ouvida pela prima Elizete, que ficou na Paraíba, sobre um certo Cícero que foi para Porto Alegre e não deu mais notícias para a mãe.

a Socorro tem uma coisa importantíssima pra lhe pedir. Socorro?, mas qual Socorro? Aquela que foi manicure aqui perto e agora vende Avon, você sabe muito bem, ficou doidinha de saber que você está em Porto Alegre, é que o filho dela, o Cícero, foi-se embora pra aí levado por uma construtora, faz quase dois anos, e sempre ligava pra ela, toda semana, dando notícia. Da última vez que telefonou disse que a obra tinha terminado, a empresa queria que ele fosse pro Mato Grosso, mas ele não ia não, estava gostando muito daí, tinha

arranjado uma namorada e estava morando com ela na Vila Maria Degolada, vê se pode um nome desse? (REZENDE, 2014, p. 91-92).

A partir de então, a narradora Alice começa a dar lugar à contadora de histórias, que passa a usar a história como um caso alimentado pelo imaginário das moradoras pobres da cidade. A voz da narradora começa a se confundir com as vozes das desvalidas das ruas e da periferia, como a Vila Maria Degolada, ao passo que Alice conta e reconta a história de Cícero Araújo em uma peregrinação quase santa em busca de si mesma.

Quarenta Dias é uma narrativa da solidão, das vozes atribuídas a partir dos silêncios. Alice, narradora do romance, assume uma voz narradora que procura outras tantas vozes com as quais compartilha a condição de subalternidade, seja no que diz respeito ao seu lugar de mulher e de idosa submetida pelos ditames morais associados ao cuidar, pensando a partir das considerações de Zanello (2018) sobre os dispositivos maternos, seja no encontro com a miséria social vivida pelas moradoras das vilas de Porto Alegre e das pessoas invisíveis que moram nas ruas do centro da cidade. O não-direito à existência social, frente às tentativas de negação da subjetividade da mulher idosa, parece ser um interessante ponto de interseção estabelecido nas interações entre a narradora e as personagens do romance, que também vivem experiências associadas a um não-lugar, a uma periferia.

É certo que devemos considerar níveis e gradações de subalternização e opressão, visto que consideramos o lugar social de Alice como um lugar de privilégio, já que ela é uma mulher branca, professora aposentada, de classe média, morando em Porto Alegre em um apartamento que mais parecia um “‘showroom’ de móveis modernos” (REZENDE, 2014, p. 23), com “poltronas e sofás brancos atulhados de terríveis almofadas de todos os tons entre o rosa-bebê e o roxo-quaresma, grandes cubos, paralelepípedos, prateleiras, tudo branco ou preto, por cima de um tapete branco e felpudo”. (REZENDE, 2014, p. 40). A descrição marca a sensação de estar em um grande jogo de xadrez, marcado pelos *terríveis* elementos colocados por sua filha Norinha no apartamento que seria, então, sua nova morada após a usurpação de uma vida “tão boínha” (REZENDE, 2014, p. 08) em João Pessoa. Apesar da depreciação da nova morada, motivada pelo desgosto em ter

cedido aos caprichos de sua filha, Alice tem um lugar para onde ir, uma condição que lhe afasta socialmente da miséria das ruas.

Mesmo assim, a narradora procura os seus “iguais” (REZENDE, 2014, p. 235): pessoas que, como ela, estão submetidas à subalternização, à sujeição e à opressão. Na construção desse encontro, a narradora trilha um processo de alteridade a partir do reconhecimento d[a] outr[a] subalterna como voz solidária a dialogar com sua condição de alijamento e a evidenciar as relações de poder as quais estão submetidos os grupos que ocupam as periferias do hegemônico. É preciso, então, reconhecer as existências das outr[as] que compõem o discurso do eu para que se perceba uma outr[a] existente, entre essas tantas possibilidades de vozes, que representa os grupos subalternos. É com essas vozes periféricas que a voz narradora do romance procura dialogar solidariamente, evidenciando empatia na maior parte do tempo, mas também deixando transparecer a tensão entre a existência com privilégios da narradora em detrimento da miséria das desvalidas que encontra em sua peregrinação: “Passei pela praça, mães e meninos pequenos. Vontade de sentar-me e ficar, mas não parei, sentimento esquisito, não tinha o direito de misturar-me com eles”. (REZENDE, 2014, p. 140).

Alice busca, então, uma invisibilidade defensiva que percebe ser usada como proteção por muitas pessoas pobres que ocupam as periferias da cidade. Para tanto, ela tece sua narrativa costurando os becos da Vila Maria Degolada e da Vila João Pessoa, duas favelas que circundavam bairros centrais de Porto Alegre, usando como mote a história de Cícero Araújo para entrar e sair das casas, para conversar com as pessoas que estendem roupas nos varais ou assumem displicentes o espaço das pequenas janelas que davam para a rua de terra. Com a companhia de uma moradora da Vila Maria Degolada, Alice subiu e desceu as ladeiras da favela:

me puxou pra saída do beco e tocou a subir, o passo dela bem mais leve e rápido, eu, suposta grande caminhante na calçada da praia do Cabo Branco, tentando acompanhar valentemente, aprendendo que subir é outra coisa, devem ser outros músculos que funcionam. (REZENDE, 2014, p. 111, grifo nosso).

Também marca a diferença entre ela e a outr[a] subalterna que vive nas vielas por onde a narradora passa. Alice, como estranha nesse lugar de ladeiras íngremes, se coloca como um ser distinto daqueles que ocupam as vilas, pois *devem ser outros os músculos que funcionam* para andar por aquelas ruas, não os

que são acionados para caminhar pela orla bem estruturada, cartão-postal da cidade de João Pessoa, onde ela morava. *Devem ser* indica, também, a dúvida que marca a possibilidade de um exotismo associado à figura de pessoas pobres que, ironicamente, podem superar as pessoas criadas em zonas de mais confortáveis sistemas sociais e de saúde. Aquelas pessoas não moravam em um lugar digno de ser visitado e festejado pelos turistas. Pelo contrário, moravam em um espaço invisível, que se queria esquecido, como sugere Sarlo (2014) quando pensa sobre o não-lugar ocupado pelas pobres de Buenos Aires.

É interessante marcar o que representa para a cidade de João Pessoa e para suas moradoras, a praia de Cabo Branco. É uma praia urbana da capital paraibana que apresenta uma orla bem estruturada com quiosques e restaurantes para atender turistas e moradoras, sendo, ainda, um local com muitos imóveis residenciais, na maioria de moradoras antigas e de classe média a alta. A praia tem um calçadão para caminhada e uma ciclovia que atrai as pessoas para passeios e encontros e é um dos principais pontos turísticos de João Pessoa.

A surpresa em perceber que ser *grande caminhante na calçada da praia do Cabo Branco* era, na verdade, apenas uma suposição, marca, discursivamente, uma voz que reconhece a sua incapacidade de lidar com as adversidades daquele lugar, simbioticamente ligado à população como algo natural e legítimo para as pessoas que viviam à periferia de uma hegemonia exposta em anúncios de vida *boínha*. A essa naturalização da miséria como parte inalienável da existência possível para muitos grupos subalternos podemos atribuir as vozes hegemônicas que marcam, dentro da voz narradora de Alice, a existência de um discurso que assegura a opressão das minorias como estado necessário para que a hegemonia possa olhar “de cima a baixo” para os subalternos, como acontece em vários momentos no romance. É a partir desse olhar intimidador, questionador, opressor, que Alice se percebe à procura de seus iguais em subalternização, pois ela era uma “brasileirinha” naquela cidade, onde só encontrava pessoas brancas, louras, muitas de descendência alemã.

Ao procurar alguém que lhe prestasse serviços de limpeza no apartamento, Alice percebe a dificuldade em contratar alguém que quisesse ter como patroa uma nordestina, uma *brasileirinha* como ela, encontrando apenas Milena que, segundo o porteiro do prédio, “vai ter tempo e querer lhe servir, vão se dar bem, que ela é brasileirinha, assim como a senhora”. (REZENDE, 2014, p. 66). O incômodo ao

entender que ser brasileirinha é ser a estranha naquele estado que também faz parte da Federação evidencia o sentimento de sujeição a que os grupos de nordestinos estão submetidos como imigrantes em seu próprio país, como se para fazer parte daquele lugar não pudesse estar associado a um conceito de nação brasileira, pois ali o desejo dos grupos hegemônicos está associado à semelhança com os colonizadores. O tenso encontro com as vozes coloniais, marcadas pela obediência aos sistemas de exploração que chegaram às terras colonizadas e trataram as culturas e as histórias já existentes como invisíveis, direcionam o discurso da voz narradora para o espaço de congruência com aquelas vozes também oprimidas por outros tantos sistemas de regulação e de poder.

Alice, então, encontra Milena e começa a trilhar os caminhos de uma narrativa baseada no diálogo de vozes plurais e na articulação daquelas que compartilham condições de desfavorecimento e de sujeição. Afinal de contas, Alice estava contente por ter companhia de sua “própria espécie” (REZENDE, 2014, p. 67), com a qual pudesse interagir livremente a partir do reconhecimento de linhas definidoras das marcas que tornam iguais as representantes desse grupo, junto com outras iguais em marginalização.

Continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis pra quem vive na superfície [...], procurando meus iguais, por baixo dos viadutos, das pontes do arroio Dilúvio, nas madrugadas, sobrevivente, sesteando nas praças e jardins, debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de ônibus desertas, vendo o mundo de baixo pra cima, dos passantes, apenas os pés. (REZENDE, 2014, p. 235).

É a partir desse encontro com as distintas subalternidades que Alice passa a contar a história de seus quarenta dias, trazendo para a composição do texto os recursos estruturais e discursivos que permitem o diálogo da voz narradora com os aspectos axiológicos que circundam o romance: a saber, a demarcação constante da tentativa de solidarização com as vozes das subalternidades dentro do discurso de uma voz narradora que também carrega a marca de determinadas vozes hegemônicas. Percebemos, assim, essa solidariedade discursiva como uma opção da autor[a]-criador[a]. É ela que aciona os recursos da escrita e da oralidade na tentativa de aproximação máxima do conteúdo com a estrutura, fazendo com que a tensão estabelecida entre as vozes hegemônicas e as vozes subalternas não esteja

apenas no âmbito do conteúdo, mas também nas formas composicionais do texto, o que assegura a existência de uma arquitetônica comprometida discursivamente para o romance, pensando a partir dos estudos de Bakhtin (2010).

Sendo assim, podemos dizer que o romance assume na forma o conteúdo, e isso é feito de forma discursiva quando a narradora articula, na estrutura do romance, vozes associadas à construção de um discurso que questiona os limites impostos pela hegemonia, no que diz respeito às fronteiras que delimitam aspectos de escrita, por exemplo. A rebeldia do romance, enquanto gênero, está na própria resposta dada às formas retóricas anteriores, questionadoras que são dos espaços de composição na própria literatura, ou seja, o romance permite movimentos vários em direção ao estabelecimento de novos protocolos de leitura e de escrita. A arquitetônica do romance de Valéria dialoga constantemente com esse aspecto discursivo do gênero romance, que teve seu perfil delineado pelos movimentos históricos e culturais de sua formação até então.

Dessa forma, percebemos no romance a abertura de uma narrativa que permite, por exemplo, o questionamento dos próprios limites da escrita e, para isso, a autor[a]-criador[a] acaba por utilizar performances próprias da ação de narrar oralmente, assumindo uma voz narradora dialogante com uma voz contadora de histórias que também pode ser percebida solidária às muitas vozes subalternas que encontramos no decorrer do romance.

A essa associação entre contadoras de histórias e vozes subalternas nos referimos anteriormente, após termos traçado o perfil discursivo do contar histórias oralmente. É importante destacar que o contar oral é marcado por uma voz que dialoga com a construção histórica e cultural de um elemento alijado do poder, primeiro porque estava à margem dos sistemas de regulação da escrita e, sendo assim, de uma parcela da sociedade que tinha direito à escrita e à leitura como bem de diferenciação social; segundo porque era tido como uma ação feminina, portanto, ligada às experiências de grupos subalternizados.

A autor[a]-criador[a] do romance, então, articula, a partir da narradora Alice, diversas vozes em busca da demarcação do eixo axiológico do romance, trazendo para a estrutura, para a forma da narrativa, o seu compromisso com as vozes subalternas no diálogo constante entre a voz narradora e a voz contadora de histórias. Podemos perceber essa bivocalidade discursiva, por exemplo, a partir da retomada de performances da oralidade (ZUMTHOR, 2007) e da narratividade como

experiência (BENJAMIN, 1994a) diaspórica (HALL, 2003) em meio ao diálogo proposto, pelo romance, a partir do heterodiscurso (BAKHTIN, 2015) que compõe a arquitetônica da obra, o que nos direciona para o contar histórias como um recurso discursivo da estrutura do romance que serve à construção de um discurso de enfrentamento e questionamento da hegemonia como linguagem predominante.

Ou seja, ao retomar a história de Cícero Araújo como narrativa em permanente reconstrução, a voz narradora do romance dialoga constantemente com uma voz contadora de histórias. As performances do contar oral são apropriadas pela narrativa escrita como recurso discursivo que constrói a arquitetônica do romance, tendo em vista os aspectos estruturais e composicionais, evidenciando o diálogo solidário que a autor[a]-criador[a] de Valéria busca entre a escrita e a oralidade como mais uma forma de estabelecer seu compromisso com os grupos subalternizados, como as pobres, as iletradas, as mulheres velhas e excluídas de um conceito de sociedade baseado na produtividade e no enriquecimento do capital.

6.1.1 Contar e ouvir

Dialogando com a voz narradora do romance, a voz contadora de histórias direciona a narrativa para um fazer de natureza figurativa e coletiva que pressupõe a articulação de determinadas performances associadas à manutenção da oralidade como decorrência de um sistema social fundado na experiência fugaz do cotidiano.

A voz contadora de histórias carrega, assim, as marcas discursivas de uma ação nascida a partir da palavra íntima, afetiva, comunitária, que unia grupos de pessoas em torno da retomada das experiências vividas pela comunidade. O ato de contar histórias é, portanto, um ato de autoridade que remete à comunicação oral como “obra da voz [...], um ato único, nunca reiterável identicamente”. (ZUMTHOR, 1997, p. 33). Sendo assim, a voz associada a esse fazer carrega a ancestralidade da autoridade em nomear o mundo e, com isso, dramatizar o discurso por meio da construção de narrativas que representam o universo das experiências humanas cotidianas.

Para tanto, é preciso um *saber fazer* mobilizado pelas performances que caracterizam o contar oral como uma obra vocal “em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (ZUMTHOR, 2007, p. 27). Sobre performance, entendemos os recursos que refletem na forma e no conteúdo a

relação da palavra com o fazer, ou seja, é “reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”. (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Significa que admitimos que há práticas discursivas específicas mobilizadas no contar histórias que dialogam com a história e a cultura do próprio contar enquanto ação da oralidade, da manutenção dos laços de coletividade e da representação de grupos ligados à palavra enunciada de forma fugidia e íntima, marcados pela subalternidade do corpo que carregam. Para isso, consideramos os aspectos particulares da composição do contar que geram efeitos a partir da presença ativa de um corpo, de “um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas”. (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

Isso porque partimos da concepção de que é exercida uma função exteriorizadora a partir da oralidade como linguagem representativa de uma voz subalterna associada a grupos que ocupam a periferia do sistema letrado, permitindo que possamos escutar os discursos que uma sociedade pronuncia sobre si mesma e sobre a outr[a].

Em *Quarenta Dias* (2014), a voz narradora do romance assume o diálogo solidário com a ancestralidade do contar histórias por meio de uma voz que retoma performances do narrar oral na estrutura do texto escrito. Como um recurso da materialidade linguística do romance, que serve ao questionamento dos limites estabelecidos pela diferenciação e dicotomia entre escrita e oralidade, a utilização das marcas formais de uma narrativa aberta às digressões e suspensões do contar oral se estabelecem como uma forma de questionamento do romance como gênero escrito.

Sendo assim, a partir das experiências de Alice, a voz narradora do romance retorna à narrativa oral, assumindo não apenas a *co-existência* entre o oral e o escrito, mas a *con-vivência* solidária a partir de uma bivocalidade que direciona discursivamente a narradora para as periferias da literatura hegemônica.

Para contar histórias é necessário ter a quem contar, um interlocutor construído na relação estabelecida a partir da narrativa. É preciso a existência de um público que marque a presença de seu corpo social na construção de uma narrativa constantemente reelaborada no evento, no instante irrepetível de leitura do mundo a partir da outr[a] com a qual se dialoga por meio da palavra.

Alice conta a história de sua peregrinação pelas ruas de Porto Alegre a um caderno antigo, encontrado entre os livros quando a narradora organizava suas coisas antes de se mudar para a capital gaúcha. Era um caderno de folhas amareladas com uma capa onde figurava a boneca Barbie. Carinhosamente, Alice se direciona ao caderno como Barbie, exigindo a atenção desta como a de uma plateia ouvinte.

Tenha paciência, Barbie, que vou contar tudo, sem escamotear nada, preciso!, contar tudo custa tempo, tim-tim por tim-tim do que me ficou na memória, que muito deve ter-se perdido na poeira e na zoadas das ruas. Tem de ser, sem ninguém me interromper, é assim que eu quero. Volto àquela primeira manhã em Porto Alegre, ainda a primeira manhã. (REZENDE, 2014, p. 46-47., grifo nosso).

Percebemos na voz narradora do romance uma voz que exige a atenção plena para o seu contar anunciado, na estrutura do texto, como uma confissão. É estabelecida, então, uma relação de proximidade com a interlocutora que, silenciosa, deve esperar com *paciência* por toda a narrativa que deve ser contada *sem escamotear nada*, pois *contar tudo custa tempo*. É necessário um processo de revisitação e reelaboração da experiência vivida a ser retomada pela narrativa, de forma afetiva. Desse modo, vemos a construção de um espaço de contação, onde contadora, público e narrativa são os elementos estruturantes de um fazer alimentado pelo ato de concretização da palavra na oralidade.

Mesmo se referindo à Barbie como uma boneca que nada sente nem pensa, pois “sorte sua que não tem estômago, Barbie, não é possível que caiba algum órgão aí por dentro dessa sua cintura inumana” (REZENDE, 2014, p. 81), Alice enxerga no contar as histórias das ruas por onde andou uma possibilidade de “despejar essa balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados por quarenta dias” (REZENDE, 2014, p. 13, grifo nosso) e, para isso, escreve para a Barbie, numa tentativa de refazer os caminhos a partir das narrativas ouvidas e contadas durante a andança.

A narrativa da solidão de uma mulher idosa submetida às exigências sociais associadas ao envelhecimento como estado improdutivo tem na construção de um espaço de contação a forma primeira do romance enquanto estrutura da narrativa, propondo uma desmistificação da dicotomia entre escrita e oralidade. O enriquecimento dos efeitos de sentido, fruto da interação face a face entre contadora

e ouvinte, é percebido na escrita do romance, tendo em vista movimentos vários que mobilizam a interação de uma forma emergente no mundo atual, inclusive a partir do hipertexto, “também ele impermanente, irreversível, efêmero, de autoria coletiva, incorporando o leitor no processo de produção textual”, como afirma Magda Soares (2005, p. XIV).

Sendo assim, cabe a essa voz narradora dialogante com a voz contadora de histórias da oralidade, a articulação de formas de representação que retomem o contar oral como um modo de mobilização discursiva de um fazer fundado historicamente nos pilares dos espaços de resistência por meio da narrativa sem autoria definida, e associada a um fazer de grupos subalternizados, como as mulheres que ocupavam as cozinhas dos séculos XVII e XVIII.

Barbie é chamada, então, a ser uma ouvinte ideal, disposta a ouvir tudo e a participar da construção da contação, assumindo uma humanização imposta pela narradora porque necessária a um fazer que pressupõe a existência de corpos humanizados dispostos a participar.

As lembranças de Alice e a construção da narrativa vão funcionar para a ouvinte como porta de entrada para a socialização, a partir do que lhe *ficou na memória*.

Lembrar não é só reviver, mas também re-fazer e re-contar. Daí a lembrança aparecer nesses momentos de conversa como ponto de partida para a construção de narrativas de cunho simbólico. A retomada das lembranças vai considerar as variantes de produção, e é nesse momento do discurso que Barbie se torna ouvinte. Essas lembranças, que estão na memória e servem de base para a construção da narrativa, não devem ser consideradas conservação do passado, mas reconstrução, tendo em vista o presente e o futuro.

A narradora “investe sobre o objeto [nesse caso, a lembrança a ser reformulada esteticamente na narrativa] e o transforma”. (BOSI, 1987, p. 88). A transformação pela qual passa o conteúdo primário, como parte da experiência da narradora, é orientada pela receptividade do texto diante da ouvinte que, a partir de seu silêncio, emite valores e avaliações tendo em vista uma voz narradora marcada pela solidão: “Você é que já deve estar farta de me ouvir, boneca boba”. (REZENDE, 2014, p. 77).

Para Alice, a Barbie é “só um recurso mentiroso pra eu me sentir em comunicação com alguém, como se você se importasse, e é de tanta confiança que

não vai contar nada para ninguém” (REZENDE, 2014, p. 123), sendo um elemento necessário no estabelecimento de uma contação solitária, mas que busca um interlocutor que marque a necessidade do preenchimento afetivo diante do sentimento de abandono sentido pela narradora.

Alice, abandonada pela filha Norinha que viaja para a Europa logo depois da mudança da mãe para Porto Alegre, projeta em sua interlocutora a *balbúrdia* de sentimentos que assola os dias que se desenrolam após sua chegada à cidade, demonstrando, nos meandros do discurso de uma voz narradora que chama à responsabilização de seu abandono pessoal, seu desgosto diante das ações da filha.

Por meio do estilo indireto livre (WOOD, 2017), a narradora orienta o leitor para uma antipatia à Norinha, que é apresentada como uma pessoa egoísta e manipuladora, uma inimiga sempre disposta a fazer qualquer coisa para atingir seus objetivos, que não falava com a mãe de forma carinhosa se não fosse para pedir algo e que tinha atitudes que repeliam a presença de Alice, inclusive, no espaço doméstico: “Não fala comigo, estou de TPM”. (REZENDE, 2014, p. 82). Para Alice, Barbie também não deve se importar, apesar de, diferente de Norinha, estar presente nessa construção narrativa necessária à narradora na tentativa de estabelecer algum sentido para a mudança em sua vida. “Pois ela teve, Barbie, minha filha teve coragem de me deixar aqui, sozinha, sem uma tia sequer, e nem sei se foi por Paris ou por uma cidade qualquer, escura e fria”. (REZENDE, 2014, p. 178, grifo nosso).

Notemos, por exemplo, a palavra carregada de sentido na repetição da materialidade linguística que faz referência à Norinha na utilização de *ela* e *minha filha* como elementos de retomada não apenas da filha, mas do abandono a que submeteu sua mãe. A voz narradora conta a história a partir de uma manipulação das experiências vividas pela narradora e tenta influenciar sua interlocutora a emitir juízos de valor acerca da filha que, segundo uma voz materna deveria colocá-la em um lugar de prioridade como uma forma de reconhecimento à maternagem.

É interessante perceber como as vozes dialogam em meio a essa tentativa de estabelecer uma verdade dentro da narrativa, a saber uma verdade definida e articulada pela voz narradora. Ao passo que a voz narradora evidencia uma tentativa de resistência às vozes que retomam os dispositivos maternos como opressores, também faz uso desse mesmo dispositivo como forma de exigência de

reconhecimento de seu lugar como mãe. Como *ela*, sua *filha teve coragem?* Qualquer outra pessoa podia ter lhe abandonado, mas não Norinha, por estar presa em um ciclo permanente de responsabilização por ser filha de sua mãe. Ou seja, temos aí vozes que se tensionam em busca da construção de uma verdade que acomode as necessidades de uma narradora questionadora das rodas de opressão nas quais está presa, mas que exerce, discursivamente, outras formas de poder através da linguagem.

O fato é que, mesmo sendo comparada, por vezes, à Norinha, a Barbie é definida dentro da estrutura do romance como a ouvinte potencial, a interlocutora de uma voz que retoma o contar histórias oral como uma “tábua de salvação para me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu” (REZENDE, 2014, p. 09), como alguém que pode exercer esse resgate a partir da palavra ouvida e construída na relação com a outr[a] que é, também, a interlocutora visível à voz narradora do romance.

A história vai sendo narrada como uma história contada ao pé do ouvido, com a intimidade de uma conversa que permite mudanças de tempo, referências rápidas a tempos anteriores, lapsos de memória e momentos de reflexão dispostos em digressões. Tudo isso tendo em vista uma estrutura dialogal, onde é possível ouvir as vozes que constroem o discurso de uma narradora que articula o heterodiscurso do romance segundo sua necessidade de contar as histórias de sua experiência com uma cidade escondida por baixo dos viadutos, das casas abandonadas e dos becos das vilas.

Os processos de sinalização (WOOD, 2017) dispostos no romance, que nos ensinam a ler a narradora Alice como voz potencialmente afinada com as subalternidades, nos permitem perceber a aproximação com a vocalização das histórias contadas oralmente a partir da utilização de mecanismos da escrita que indicam os espaços ocupados pelas suspensões, exclamações, continuações da narrativa oral, do fazer concretizado em contar. A autor[a]-criador[a] articula, portanto, a estrutura formal do romance em prol do estabelecimento de uma escrita que assume a linguagem da oralidade como forma primordial do texto.

Tendo em vista uma perspectiva de produção oral, percebemos a forma composicional do romance marcada pelas performances de uma voz contadora que pensa a narrativa a partir de um espaço aberto de construção, que permite ao texto oral, uma permanente atualização, assim como a utilização de marcadores

linguísticos capazes de materializar sensações, gestos e expressões corporais próprios do contar oral. Nesse sentido, podemos apontar performances específicas da oralidade utilizadas como recursos composicionais pela autor[a]-criador[a] da obra de Valéria no intuito de estabelecer essa linha possível entre oralidade e escrita na articulação de uma voz subalterna associada às margens das literaturas consideradas hegemônicas, prioritariamente escritas. A saber, o uso de sinais de pontuação, de expressões da oralidade e de uma linguagem conativa, que tenta manter o turno constantemente, marca a aproximação com o espaço aberto da narração oral.

Desde as primeiras páginas do romance, o texto é marcado por uma estrutura que busca se aproximar da interlocutora (e das leitoras) por meio de uma linguagem prosaica que estabelece um tom de conversa íntima. Isso se dá a partir da utilização de expressões próprias da oralidade e de uma linguagem informal que evidencia a necessidade de ter alguém com quem compartilhar as impressões da narradora acerca de uma cidade descoberta pela experiência das ruas. Depois de jogar

a bolsa e os sapatos por aí, desabei no sofá branco que eu detesto com você, Barbie, no colo [...] vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora e esconjurar toda essa gente que tomou conta de mim e grita e anda pra lá e pra cá e chora e xinga e gargalha e geme e mija e sorri e caga e fede e canta e arenga e escarra e fala e fode e fala e vende e fala e sangra e se vende e sonha e morre e ressuscita sem parar. (REZENDE, 2014, p. 13-14, grifo nosso).

Podemos perceber, a partir do fragmento acima, como os recursos da oralidade são marcados na forma do romance, seja no estabelecimento de uma estrutura dialogal usada pela narradora para interagir com a ouvinte Barbie de forma íntima (*você*); seja na utilização de uma linguagem informal que remete ao espaço concreto, onde estão contadora e ouvinte (*por aí*), marcando o estar-no-mundo privado reconhecido pelos sujeitos envolvidos nesse processo de construção da narrativa; seja ainda no recurso estilístico do paralelismo marcado pela sequência de ações organizadas de forma cíclica, que dialoga com a reação de um corpo social adoecido, debilitado, nauseado, que precisava vomitar a história para finalizar o processo de purgação a que a narradora se propõe desde o início.

Notemos que esse vômito de palavras deve preencher páginas *amareladas*, ou seja, páginas caracterizadas pela voz narradora do romance como igualmente

adoecidas, pertencentes a um mesmo campo semântico associado ao estado de incômodo que a narradora sente diante da vida que está sendo obrigada a ter em Porto Alegre. Não são páginas amarelas, que desde sempre tiveram essa cor que difere do branco usual nos cadernos jovens, mas páginas que, com o passar do tempo, mudaram e quase foram descartadas porque carregavam as marcas de seu envelhecimento em forma de cor desbotada, suja.

A sequência de ações de *toda essa gente que tomou conta de mim* reflete a vida natural, os ciclos fisiológicos e sociais de qualquer ser humano que, na intimidade de seu estar na convivência social, interage com o mundo por meio da ação comum e coletiva associada à existência de um corpo concretizado em carne e sangue. *Essa gente*, discursivamente apresentada como diferente do “nós” a partir do demonstrativo *essa*, marcador da distância entre o ser que enuncia e a coisa enunciada, pode ser percebida como a expressão de uma voz social que se distancia do espaço de privilégio social e econômico ao qual a narradora pertence. Ou seja, Alice precisa *botar tudo pra fora, esconjurar* todas aquelas que tinham tomado conta dessa que era uma mulher distanciada das puras fisiologias e das escatologias para que a narradora pudesse voltar ao seu mundo de professora de francês, a professora Póli.

A voz narradora, tomada pela expressão da vida comum dessa *gente*, permanece envolvida no ritmo cíclico de um paralelismo sintático marcado pela repetição do conectivo *e*, que acrescenta a sobrevivência social, a humanidade, das gentes encontradas nas vielas de Porto Alegre a cada volta dada nesse círculo que é a existência. A voz narradora conta, então, a história acontecendo em seu estado mais primitivo e inevitável: a vida *grita, anda pra lá e pra cá, chora, xinga, gargalha, geme, mija, sorri, caga, fede*.

Voluntárias ou não, as ações descritas são anunciadas como resultado de um estar-no-mundo como sobrevivente até que a *fala* surge e se confirma em um retorno necessário à construção de uma alteridade do ser de palavra que somos todos nós, pois essa *gente* também *canta, arenga, escarra, fala, fode, fala, vende, fala*. O discurso é marcado, então, por um paralelismo que evidencia a manutenção de um campo semântico que associa a *fala* ao ser que excede a existência natural, buscando um estar-no-mundo como existência social, como reivindicação que se repete simbolicamente no cotidiano por meio da palavra enunciada.

Sendo assim, podemos dizer que as gentes que tomam conta de Alice emergem em seu discurso como vozes que lutam pelo espaço de fala, pela existência no plano discursivo, mediante as tensões estabelecidas com as vozes que permanecem colocando-as no não-lugar, na não-permissão, até que essas vozes alijadas pelo poder de outras tantas hegemônicas *sangra, sonha, morre e ressuscita* em carne e existência, assumindo seu lugar no mundo discursivo.

Por causa desse embate desgastante no plano das representações, a maior parte do romance é tão marcada por um tom que beira o desespero de Alice em tentar organizar as palavras e contar a história desse encontro com *toda essa gente* que lhe ocupou a voz.

A urgência dessa contação é demonstrada, também, na estrutura do texto marcada pela abertura formal dos limites dos parágrafos, onde percebemos uma quase inexistência de pontuação finalizadora de seções, já que o romance não pode ser considerado um texto dividido em capítulos. O romance é, antes, uma narrativa que tenta ser contada em um fôlego só.

Já enchi páginas e não achei o começo. Deixe de embromar, Alice, confesse que o broto desse espinheiro que cresceu dentro de você foi a revelação do egoísmo da sua filha. Foi isso. Diga à Barbie o que você está sem coragem de dizer a si mesma. Diga Digo, tenho de me dizer claramente, muito mais a mim mesma do que a você, Barbie. O que lhe importa? Você não tem nada a ver. (REZENDE, 2014, p. 88).

A utilização de verbos ilocutórios (*Diga*) marca, no decorrer do romance, a exigência que a voz narradora faz em relação à demarcação da fala como ato no mundo, como concretização da palavra que revela o ser. Alice interage com a ouvinte Barbie, mas também projeta no discurso a interação com uma outr[a] que é a imagem de si mesma na narrativa, desvelando a tensão existente entre vozes que dialogam entre o passado e o presente da ação, afinal de contas *tenho de me dizer claramente, muito mais a mim mesma*.

Mais uma vez, vemos refletida na forma do romance, a necessidade de articulação de vozes subalternizadas e relegadas ao silenciamento. Essas vozes, materializadas no discurso por meio de verbos ilocutórios como dizer e falar, evidenciam a articulação discursiva que a autor[a]-criador[a] propõe, na obra de Valéria, para romper com estruturas de opressão e de silêncio.

Como um recurso estilístico, a quebra com os padrões de uma escrita formal nos encaminha para a abertura constante de uma narrativa que se coloca para a continuação, a refeitura, a suspensão, assim como acontece nas narrativas tradicionais da oralidade, sempre afeitas à reelaboração.

Ufa, Barbie, está exausta, não é? Eu estou. Exausta mas contente porque sinto mesmo os restos da raiva escorrendo de mim pro seu papel, minhas ideias ordenando-se, eu lhe contando tudo mais ou menos com começo, meio e fim, ou fim, meio e começo
Não, não estou doida pra sempre. Não
 Vou é almoçar decentemente. “Help yourself”, Barbie. (REZENDE, 2014, p. 88, grifo nosso).

Alice se propõe a contar tudo da forma mais organizada possível e tenta assumir com a ouvinte um compromisso para tal, seguindo uma estrutura *mais ou menos com começo, meio e fim, ou fim, meio e começo*, ou seja, sem definição que encaminhe o leitor para um padrão de escrita específico. A suspensão sugerida pela falta de pontuação no final dos parágrafos aponta para a não finalização de uma ideia, pois, de fato, a narradora parece movida por uma grande confusão que embaça o seu olhar diante dos fatos, principalmente até meados do romance. Tanto que em meio à tentativa de estabelecer as regras do contar para sua ouvinte, Alice suspende sua reflexão para marcar um juízo de valor sobre suas ações e repete três vezes a negativa como uma resposta à própria certeza de estar acometida por uma certa loucura. Afinal de contas, ela não está *doida pra sempre*, apenas por um tempo definido: aquele que a levou a encontrar toda uma *gente* invisível percebida por determinada voz hegemônica como uma outr[a] estranha.

Temos, então, a marca de uma oralidade que permite digressões, reflexões, suspensões, uma reorganização temporal no texto diferente do que a escrita permite, pois faz referências a elementos exteriores ao próprio texto, confirma sensações e demarca movimentos difusos próprios de um texto construído na ação da palavra vocalizada. As suspensões sugeridas evidenciam um texto que está sendo construído no momento exato do encontro e permitem que a voz narradora emita avaliações e depois retorne para a narrativa, como quando diz *vou é almoçar decentemente*. A linguagem informal exige proximidade e movimenta o texto em torno da construção de uma intimidade necessária ao contar.

6.1.2 Contar e viver

Quando Benjamin (1994a) pensou sobre a modernidade pelo viés da narrativização da experiência, ele refletiu acerca do comunicável em meio a uma mudança na forma como os seres humanos passaram a entender as relações sociais e históricas a partir da industrialização. Ele, como um historiador afinado com as teorias marxistas, aponta para a influência dos modos fragmentados de produção das fábricas na forma como mulheres e homens passam a se relacionar com a narração de suas experiências marcadas pela divisão do trabalho. É preciso que o autor “participe da transformação da sociedade por meio da transformação de sua própria arte” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 23), tendo sua escritura como possível ato revolucionário.

A literatura, como influxo histórico e cultural, reflete as mudanças nas formas de perceber a própria produção artística e, sendo assim, Benjamin (1994a) associa a consolidação do romance moderno à decadência de uma narradora que narrava a experiência vivida e atribuía uma dimensão prática a seu narrar.

A vida cotidiana, como matéria de bem comum a ser experienciada coletivamente por meio da palavra, é percebida, portanto, como parte de uma construção associada a um fazer tradicional, coletivo, que excede a solidão necessária à produção e à leitura do romance, e que tem no contar a manutenção da experiência como identificação.

É sobre essa narradora que se move para cima e para baixo “nos degraus de sua experiência” (BENJAMIN, 1994a, p. 215), e que não impõe ao leitor a narrativa como exatidão referencial, que nos debruçamos ao lidar com um romance no qual o contar de uma viajante sedentária parte de um determinado ângulo baseado no vivido⁵⁴.

Consideramos a narradora de *Quarenta dias* (REZENDE, 2014) uma viajante que parte de uma perspectiva de narrativa como bem comum, atualizando as experiências com o mundo a partir da palavra da outr[a], da palavra que é incluída em seu próprio dizer, sugerindo a continuação de uma narrativa coletiva e aberta.

⁵⁴ Para Benjamin (1994a), o narrador da narrativa tradicional deixa de existir no romance como um reflexo das mudanças sociais na modernidade. Neste trabalho, partindo da perspectiva do romance como um gênero aberto, observamos outras formas de estruturação do romance que permitem a articulação desse narrador da narrativa em sua estrutura, diferente do que fora anunciado por Benjamin sobre a morte do narrador.

A experiência de Alice define, então, o perfil da narradora e da narrativa, pois ela assume o seu estar-no-mundo como ser histórico marcado pelo tempo e pelo espaço da ação, com vistas a um futuro que se anuncia a partir da turbulência de um presente inconstante, no qual se confundem experiências associadas a um estado diaspórico e a uma tentativa de encontro com identidades com as quais se solidarize.

Em sua narrativa entrecortada pela necessidade de trazer Cícero Araújo novamente ao espaço de diálogo com as moradoras das vilas, Alice encontra mulheres e homens que assumem o contar das histórias do lugar onde moram na tentativa de construir uma narrativa coletiva, na qual se evidenciam conceitos de comunidade e identidade cultural.

O único homem da roda avançou, pigarreou e, este sim, virou-se pro meu lado e falou, com voz empostada, podia ter sido locutor de rádio ou de rodeio em tempos melhores, Eu de certo sei o que ouvi muitas vezes contar por meu pai que soube de meu avô que era daquele tempo [...] Ela pegou a deixa e continuou, agora também falando mais pra mim do que pra os outros, com ar vitorioso: Pois é essa a história mesmo, igualzinha à que sempre ouvi de minha avó que já morava aqui, só que lá mais pra baixo, perto da Bento, e ainda contava que antigamente andava por aí um Frei Antonino, italiano, pregando e dizendo que a Maria da Conceição era a nossa Maria Goretti. (REZENDE, 2014, p. 108-109, grifo nosso).

Alice, ao andar pelas ruas da Vila Maria Degolada, entra em contato com as histórias do lugar, tecidas por várias narradoras que retomam o narrar tradicional, no qual contar histórias é a arte de contá-las de novo em meio ao fazer cotidiano das ruas e do trabalho desenvolvido pelas moradoras do lugar. A contadora de histórias é a voz dessa tessitura em que a experiência e, nesse caso uma espécie de epistemologia comunitária, “passa de pessoa a pessoa [como a fonte] a que recorreram tod[a]s [a]s narrador[a]s”. (BENJAMIN, 1994a, p. 198).

A narradora do romance assume o lugar de ouvinte, afinal de contas não é possível tecer uma narrativa aberta que antes não tenha sido ouvida atentamente, inclusive para que as experiências da outr[a] possa reverberar em novos eventos de enunciação, com outras ouvintes, como no caso da Barbie.

Contar histórias pressupõe um despojar-se do lugar de autoria individual em direção a uma construção coletiva, na qual a experiência da outr[a] passa a fazer parte da palavra que define a narrativa, sempre em curso, como deixa claro *o único*

homem da roda. Ele, assumindo o lugar de um contador reconhecido na comunidade, faz uso da modalização do som para marcar sua importância como aquele que prima pelo bem coletivo e se coloca como a figura do justo ao retomar os mitos que contam as histórias da comunidade.

A história da mulher que deu nome à Vila é contada desde *sempre*, como afirma Adelaida, e foi ouvida *muitas vezes*, narrada por avós, pais, avôs e toda uma cadeia de ancestralidade associada à construção de uma identidade cultural marcada pelo reconhecimento dos mesmos espaços discursivos. Percebemos, portanto, a rede que interliga as experiências com a Vila como lugar de identificação a partir da narrativa oral, contada e vivida afetivamente na retomada do passado familiar.

Esse traço afetivo do contar histórias é um aspecto interessante do romance de Valéria e revela o tecer da narrativa tradicional em sua dimensão de encontro como a viabilidade do ouvir a experiência da outr[a]. A dignidade humana é interpelada, assim, na manutenção de um coletivo no qual as contadoras narram as histórias de toda a comunidade e assumem a função ética do conselho.

Para Benjamin (1994a, p. 200),

aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história [...]. O conselho tecido na substância vida da existência tem um nome: sabedoria.

Ou seja, a dimensão utilitária do narrar está associada à capacidade de continuação da experiência comunicável, evidenciando o senso prático dessa narrativa em que as experiências da coletividade preenchem os espaços de representação dentro do texto.

Como uma ouvinte atenta, a narradora constrói a narrativa de sua viagem pelas ruas de “uma cidade enorme, moderna, metrópole, violenta” (REZENDE, 2014, p. 14) a partir da narrativa das gentes encontradas nessa cidade que se desvenda aos seus olhos, no encontro com a outr[a] subalternizada, que desvela para a narradora uma sabedoria resultado da experiência vivida com o lugar.

Pensando no gênero romance “como um instrumento eficaz de descoberta e interpretação da realidade brasileira” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 36), percebemos em *Quarenta dias* (REZENDE, 2014) os movimentos que a autor[a]-criador[a] faz em

direção ao encontro com uma população que se quer invisível socialmente pelos grupos hegemônicos. Uma “invisibilidade defensiva” (REZENDE, 2014, p. 46) é aprendida nas ruas como mecanismo de sobrevivência, de permanência nos espaços públicos.

Alice, viajante solitária de si mesma, segue como um “bicho estranho em terra estranha”, o passo já menos firme do que antes, seguindo em frente até que, antes de meus olhos, minhas pernas perceberam a subida” (REZENDE, 2014, p. 105) que levava à Vila Maria Degolada. Ao seguir sua caminhada sem direção certa, apenas levada pelos conselhos dados pelas moradoras de uma Porto Alegre ainda mais desconhecida porque era o espaço das vielas que Alice nunca frequentara, a narradora nos encaminha a um “rito de iniciação extraterritorial e intercultural” (BHABHA, 2003, p. 30) e nos leva a uma comunidade de estranhas marcadas pela sua condição de subalternidade.

O “ato de escrever o mundo” (BHABHA, 2003, p. 34) se materializa no romance no encontro entre vozes sociais que demonstram sua condição de alijamento frente às estruturas de poder hegemônicas que definem espaços de circulação para as subalternizadas.

A narradora, como um *bicho estranho*, tenta sobreviver em um espaço também *estranho*, uma *terra* marcada como diferente por Alice, porque negada pelo hegemônico. Nessa *terra* circulam as matáveis, as execráveis, todas aquelas que se querem invisíveis.

Notemos a força discursiva do termo *bicho*, palavra carregada de sentidos associados aos estados primitivos do ser humano que, imerso no estranhamento causado por uma condição diaspórica, tenta ressignificar sua identidade a partir do estabelecimento de outras identidades e de outras verdades sociais. A voz narradora retoma vozes coloniais que marcam a estranha como a outr[a] subalternizada, aquela com a qual Alice não se identifica completamente, pois devemos sempre considerar o lugar de fala da narradora sendo uma mulher pertencente à classe média. Essa voz marca ainda mais a diferença que a faz perceber essa *terra* como *estranha*. Não uma terra qualquer, mas a terra ocupada pelas vilas por onde transitam seus encontros com a outr[a] subalternizada.

A narradora Alice articula uma voz que dialoga com vozes outras como a voz contadora de histórias, marcada pela experiência da viagem, da observação, do encontro com o tempo e a história. Isso permite que a narradora lide com uma terra

a ser desvendada a partir da experiência, e conte as histórias desse lugar de um estranhamento inevitável a se tornar cada vez mais íntimo, apesar do “olhar desgarrado acompanhando e abandonando cada um que passava, cada dor que passava”. (REZENDE, 2014, p. 192). *Desgarrado* porque Alice paira sobre as raízes de um lugar que não reconhece como seu, onde não há pertencimento nem identificação. Para Stuart Hall (2003, p. 415), a experiência diaspórica é “longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda [e] perto o suficiente para entender o enigma de uma ‘chegada’ sempre adiada”, ou seja, pode ser vivido como um desgarramento que, no caso do romance em análise, leva a narradora para um estado de impermanência.

Como um tropo discursivo da diáspora, o heterodiscurso é articulado no romance na construção do diálogo entre as vozes que estabelecem discursos de encontro e desencontro com os sentimentos diaspóricos que mobilizam a voz narradora ao estabelecimento de uma cadeia discursiva que evidencia as vozes subalternas da outr[a] no romance, a exemplo daquelas que cruzam fronteiras em busca de melhores condições de trabalho.

A história de Cícero Araújo, e de muitas outras pessoas encontradas pelas vilas e ruas de Porto Alegre, é a narrativa de um êxodo e faz emergir no romance as vozes dos imigrantes, que deixam suas pátrias na intenção de encontrar formas mais amenas de sobrevivência.

Fugindo de secas, de condições insalubres nas favelas das grandes cidades nordestinas, da falta de emprego e da falta de acesso a uma educação de qualidade, muitas “brasileirinhas” (REZENDE, 2014, p. 100) cruzam fronteiras de estados e regiões do Brasil com a esperança de uma mudança social que garanta uma sobrevivência mais digna. Assim é a história contada por grande parte das moradoras das vilas que Alice encontra, que assumem o lugar de outr[a], de estranha. Numa cidade que exala o cheiro da europeização estandardizada pelas vozes hegemônicas, ser *brasileirinha* restringe o espaço de circulação das pobres e das marginalizadas e evidencia o não-lugar ocupado por elas: um lugar que as identifica como imigrantes dentro de seu próprio país.

Reconhecer-se em meio a essa *terra estranha* leva a narradora a buscar uma narrativa construída a partir de noções de pertencimento e do diálogo com as vozes subalternas que resultam, também, de experiências diaspóricas. Forças centrípetas circundam o discurso refletido nas vozes sociais da outr[a] que vive as experiências

com a diáspora e estabelece elos que permitem os diálogos presentes na voz narradora do romance a partir de uma “ilha de origem específica”. (HALL, 2003, p. 27).

Partimos, então, de uma perspectiva dialógica na qual nos interessam os diversos caminhos que apontam para a produção dos discursos que levam à colonizada e à colonizadora de forma responsiva, sendo uma e outra o resultado de relações intercambiáveis. Alice marca sua relação com a *terra estranha* como “habitante provisória e de agora em diante, pra sempre impermanente” (REZENDE, 2014, p. 166, grifo nosso), resultado de sua experiência com um espaço a que não pertence.

A impermanência de uma identidade como *habitante provisória* faz com que a narradora articule a narrativa em torno da comunicabilidade de uma experiência com o seu estado diaspórico, uma experiência narrável a determinada comunidade narrativa que compartilha das experiências com uma palavra acionada pela identificação e pela coletividade. Temos, assim, as moradoras das vilas como participantes dessa comunidade onde a narrativização das experiências com essa *terra* aciona o reconhecimento de identidades semelhantes.

“Quieta, ouvindo, gozando aquela fala que era, sim, pura Paraíba, sertão, dava pra ouvir, pra sentir até os cheiros da terra” (REZENDE, 2014, p. 203, grifo nosso), Alice retorna ao seu lugar como espaço de identificação quando ouve a Paraíba a partir da musicalidade entoada no sotaque de Penha, uma mulher que trabalhava na lanchonete da rodoviária onde Alice, muitas vezes, se refugiava do frio para dormir e tomar algo parecido com um banho, “um verdadeiro tratamento”. (REZENDE, 2014, p. 187).

O prazer que a narradora tem ao *sentir até os cheiros da terra* a partir daquele encontro direciona Alice para as memórias afetivas que carrega como experiência do vivido, levando-a a contar para a Barbie a narrativa de seu encontro com o passado que a remete à cidade de João Pessoa, onde ela foi obrigada a deixar sua vida *boínha*. Essa é a narrativa do *até*, da interjeição, pois muito mais do que o cheiro da terra foi sentido a partir daquela *fala*, daquele telefonema ouvido propositadamente por Alice, quando estava sentada próximo ao balcão, à espera de um PF que custou R\$ 3,50 e que mataria a fome de quem já passara dias pelas ruas de Porto Alegre.

Voltamos à articulação das vozes em prol de um discurso de visibilidade de grupos subalternos, promovida pela voz narradora, que se utiliza da força discursiva dos verbos ilocutórios na arquitetura da narrativa dos quarenta dias em que Alice ficou à mercê das histórias contadas pelas outr[a]s. Mais uma vez a *fala* aparece marcando, simbolicamente, a importância da articulação de vozes que passam pela incursão de um silenciamento agenciado pelas vozes hegemônicas. Essa *fala* é associada ao prazer do encontro com uma concepção de identidade ligada ao pertencimento cultural do tempo passado.

Vixe!, eu não acreditava no que estava ouvindo, era da Paraíba, só podia, mãinha, painho, Campina... eu me senti em casa, tinha voltado pra minha terra sem me dar conta?, que rodoviária era aquela?, bastava você entrar nela e era transportada por encanto pra onde seus desejos mandassem? (REZENDE, 2014, p. 192-193).

Com uma estrutura marcada pela utilização de expressões da oralidade e de um ritmo que nos remete ao falar em voz alta, a narradora articula um discurso indireto livre que evidencia o encantamento causado pelo encontro com referências que a transportavam para o antes de ter sua vida usurpada pela filha. A pontuação que une ideias em um único parágrafo, assim como as perguntas que tentam organizar a euforia diante do encontro com o linguajar paraibano, é responsável pela urgência desse contar em forma de descoberta em terra tão estranha, tão diferente, e que marcava constantemente o não-lugar das *brasileirinhas*, como Alice e Penha, nos espaços de privilégio.

Lugar de trânsito e impermanência pela natureza de sua função, a rodoviária se distingue da “vaga cidade pra onde me transplantaram à força” (REZENDE, 2014, p. 54), assumindo, então, o lugar do acolhimento e do encontro a partir do reconhecimento das experiências coletivas. A vida deixada entre os escombros do passado é comunicada pela palavra da outr[a], nesse caso interligando espaços concretos e materializando as existências de um Brasil que está acima da linha que divide geograficamente norte e sul.

Propondo a construção de um discurso que sugere novas cartografias do dizer, a narradora articula vozes subalternas que representam essa outr[a] que é “de lá” (REZENDE, 2014, p. 208), fazendo referência a qualquer lugar que possa ser relacionado à estranha que migra para um cá discursivo. O cá pressuposto a partir da existência de um *lá*, repetido várias vezes no romance, marca a voz de um poder

econômico e social que alija grupos vindos de outros lugares por meio de violências e preconceitos, uma voz que Norinha assume ao denunciar “os defeitos da vida aqui nessa nossa Paraíba, Ainda tão atrasadinha!, louvando as maravilhas do Sul que eu estaria prestes a conquistar”. (REZENDE, 2014, p. 34, grifo nosso).

Colocando em oposição a *Paraíba* e o *Sul*, a narradora evidencia o discurso comprometido da filha com uma voz colonial, que coloca o Nordeste e o Norte como sinônimo de atraso, de uma colônia que permanece colônia desde a chegada dos colonizadores e que só pode ser entendida a partir dessa relação de submissão. O modo como as vozes do sul pensam as vozes do norte⁵⁵, a partir da fala de Norinha, nos direciona para a necessidade de evidenciar a natureza colonial de um discurso que naturaliza as *brasileirinhas* como outr[a] alijada do poder hegemônico, isso porque partimos do compromisso ético com uma pesquisa que considera que “a reinvenção ou a reconstrução da política confrontacional exige uma transformação epistemológica” (SANTOS, 2019, p. 07), exige um refletir acerca de como o pensamento é construído, com base em quais pilares ideológicos e políticos.

Por isso o reconhecimento de ser pertencente ao *lá* faz com que Alice recorra a tantas outr[a]s de *lá* que vai encontrando pelas ruas de Porto Alegre, porque o *lá* significa coletividade e trata de “conhecimentos que estão presentes na resistência e na luta contra a opressão ou que delas surgem, conhecimentos que são, por isso, materializados, corporizados em corpos concretos, coletivos e individuais”. (SANTOS, 2019, p. 135).

É a partir desse reconhecimento, a partir do encontro com identidades próximas que a voz narradora passa a incluir-se no grupo de “exilados todos” (SANTOS, 2019, p. 140), sem assumir discursivamente a diferença para *essa gente*,

⁵⁵ Quando Santos (2019, p. 17) se propõe a pensar sobre as epistemologias do Sul (a partir da geopolítica mundial), não faz uma referência geográfica, mas refere-se “à produção e à validação de conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que têm sido sistematicamente vítimas da injustiça, da opressão e da destruição causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcalismo”. Em “Orientalismo” (1990), Edward Said propõe que o oriente é uma invenção do ocidente, marcando também as vozes responsáveis por essa invenção, que assumem o discurso colonial em que a outr[a] é toda aquela que não se afine com o que está demarcado como hegemônico. Podemos perceber em “A invenção do Nordeste” (2011), de Albuquerque Jr., uma análise interessante de como a concepção de Nordeste, no Brasil, foi inventada pelas vozes coloniais, aqui figuradas pelas regiões que estão na linha ao sul de nosso país, com a contribuição das mídias, das produções literárias e das academias. A construção de um discurso que legitima o Nordeste como colônia permanente, sinônimo de atraso e miséria, é o resultado de uma história afinada com vozes hegemônicas coloniais que alijam os grupos subalternos numa constante relação de poder refletida na palavra e refratada para o mundo como verdade a partir de produções culturais que servem, politicamente, à manutenção de um determinado imaginário associado ao que seja ser nordestina.

como acontece no início da narrativa, e percebendo-se como “nós, de ‘lá’”. (REZENDE, 2014).

A voz contadora de histórias, articulada na estrutura do romance pela voz narradora, tece a narrativa a partir das experiências comunicadas por mulheres e homens que transitam entre as subalternidades de uma cidade que nega suas existências, uma cidade transformada “em discurso, uma cidade escrita”, como afirmam Beatriz Vieira de Resende e Nismária Alves David (2016, p. 13).

A voz plural da narradora evidencia, então, as existências que ocupam as margens de uma sociedade que nega a vida nas vilas, as *brasileirinhas* vindas do Norte e Nordeste, as sobreviventes das ruas, as exiladas de todos os espaços. A voz narradora do romance coaduna vozes plurais das periferias, articulando-as a partir de uma voz contadora de histórias que constrói a narrativa dos quarenta dias de peregrinação da narradora a partir das experiências comunicadas dentro de um conceito de comunidade e de coletividade. Alice assume, com o passar de sua contação, essas existências periféricas ao passo que vai se misturando com as experiências de ausências e vivências com as quais dialoga na refeitura de sua própria narrativa, assumindo, em seu narrar, mais uma performance da contadora de histórias da oralidade.

6.1.3 Contar e recontar

No romance *Quarenta dias* (REZENDE, 2014), a história do desespero de Socorro, mãe de Cícero Araújo, é retomada pela narradora como uma jaculatória⁵⁶. (REZENDE, 2014). Alice conta a história da saída de Cícero para trabalhar em Porto Alegre como um mote⁵⁷ que lhe abria as portas, as janelas e as ruas de uma cidade que contava outras pequenas narrativas de misérias e subalternidades.

As pequenas narrativas partem, então, da percepção daquelas que estão à margem da hegemonia e tecem, no decorrer do romance, uma narrativa marcada

⁵⁶ Oração breve entoada para determinadas situações de pedido direto a santos e anjos católicos, pelas culturas populares do Nordeste.

⁵⁷ O mote é um recurso de construção da poesia popular oral, muito associado à estrutura dos folhetos de cordel e das cantorias populares. Geralmente, o mote é apresentado para os poetas populares em dísticos ou quadras, indicando o ritmo a ser seguido e o tema a ser desenvolvido, muitas vezes em forma de desafio. “Ao receber motes, gêneros e assuntos, o repentista se esmera em desenvolver bem o que é pedido, preocupando-se em superar a qualidade dos versos criados por seu parceiro”. (AYALA, 1988, p. 20).

por vozes que se solidarizam em torno da história de uma mulher que procura seu filho perdido, como tantas outras pelo mundo.

Sem saber exatamente por onde começar a procura, Alice sai do apartamento apenas com a certeza de que deve seguir em frente, “andando decidida, como se soubesse perfeitamente aonde ia, pisando duro, como nunca tinha pisado em parte alguma da minha antiga terra, lá onde eu sempre soube ou achava que sabia que rumo tomar”. (REZENDE, 2014, p. 95, grifo nosso).

O desejo marcado pelo subjuntivo transfere a narradora para o tempo afetivo do *lá*, que está no mesmo campo semântico de *minha antiga terra*, onde a sensação de segurança era resultado de um reconhecimento do espaço como vivência cultural e identidade.

No decorrer de sua andança pelas margens de uma Porto Alegre desconhecida, a narradora encontra o *lá*, que remete ao conforto do reencontro com uma identidade conhecida deixada na Paraíba, nos falares das pessoas, nas referências a lugares conhecidos, no cheiro das comidas vendidas na rodoviária, nas narrativas coletivas que contavam as mesmas dores e as mesmas violências.

Como um mero “álibi, dócil” (REZENDE, 2014, p. 214), a história de Cícero Araújo é sempre retomada pela voz contadora para exercer sua função utilitária na construção da narrativa de Alice, mudando de endereço “segundo suas necessidades ou fantasias” (REZENDE, 2014, p. 214), levando a voz narradora a dialogar com as tantas vozes representativas de uma paleta de cores muito mais diversa do que a que Alice percebia quando chegou à capital gaúcha. Nas periferias da cidade existia um “povo misturado de todas as cores [...] aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidades, iguais às da minha terra, a pedir milagres”. (REZENDE, 2014, p. 120, grifo nosso).

Dentre as performances da contadora de histórias orais está a articulação das narrativas da coletividade em torno da manutenção de saberes representativos de um grupo que se identifica a partir das experiências com o mundo. Perceber as existências *de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam* permite que Alice teça sua narrativa tendo em vista o diálogo da voz narradora com as vozes corporificadas nas violências exercidas pelas condições de subalternidade a que a população pobre é submetida. Essas vozes marcadas pela violência são acionadas

no discurso da voz narradora e refletem no texto um processo de identificação da narradora com o espaço.

O que Alice soube por Elizete, sobre o filho da manicure Socorro, foi que Cícero tinha viajado com uma equipe de trabalho de uma empresa da construção civil para Porto Alegre. Depois não acompanhou a empresa, que seguiu para o Mato Grosso, porque estava morando com uma namorada na Vila Maria Degolada. Essa foi a pequena narrativa do desaparecimento de Cícero que Alice usou como mote para dar justificativa a sua temporária desapareição: “alguém conhece um rapaz da Paraíba chamado Cícero?” (REZENDE, 2014, p. 109).

Já iam se virando pra me deixar sozinha e tentei retê-las, comovê-las com a explicação do caso da mãe desesperada em João Pessoa, o filho desaparecido, eu chegada da Paraíba, encarregada de achá-lo sem conhecer nada desta cidade, as mínimas informações que eu tinha. Palavras mágicas!, voltaram todas, uma enxurrada de perguntas e comentários, Ai, coitada dessa mãe!, Onde é que ele trabalha?, Igual o caso da Roseta que morava ali mais pra cima. (REZENDE, 2014, p. 109-110, grifo nosso).

Notemos a articulação do contar feita pela voz narradora ao reter as ouvintes, comovendo-as com *a explicação do caso da mãe desesperada em João Pessoa*, o que abre o espaço da narração para as histórias de outras mães que choram a dor do desaparecimento de suas filhas, como no caso de *Roseta*. A história contada por Alice, em meio às necessidades da comunidade da Vila Maria Degolada, funciona como o mote apresentado para as outras narradoras do lugar, como *palavras mágicas*, percebidas pela voz narradora de modo enfático.

A voz contadora de histórias abre, então, o espaço de sua contação para as narrativas de ausências das outras invisíveis do romance. Essa articulação promovida pela contadora de histórias materializa “o discurso da comunidade e a interpretação do sistema de relações humanas”, como afirma Maria Claurênia Silveira (1998, p. 15), que marcam determinado grupo social com suas identidades específicas.

Como mágica, a história de Cícero faz surgir uma *enxurrada* de palavras outras que concretizam uma voz em que a solidariedade em torno da figura feminina se faz. É estabelecida uma forte rede de compreensão e de ajuda que desfila diversas outras narrativas de mulheres que sofrem com as violências de gênero, associadas à sua condição materna e/ou à simples condição de serem mulheres em

uma sociedade que pouco admite a resistência aos papéis de submissão a que são impostas.

As vozes hegemônicas, marcadas pelos dispositivos maternos que exigem da mulher o cumprimento de regras de comportamento específicas nas interações com o meio social, evidenciam o lugar da mãe sofredora, responsável única pela felicidade e bem-estar das filhas, isentando da figura paterna a sua responsabilidade pelo cuidar. Afinal de contas, segundo esse dispositivo, “Ai, coitada dessa mãe! [...] Pobrezinha dessa mãe! [...] Pobre da mãe!, Mãe sofre demais!” (REZENDE, 2014, p. 110). É a partir do acionamento desse dispositivo do cuidar que Alice consegue interagir com as mulheres do lugar, tendo a atenção plena delas e estabelecendo um grupo de ouvintes para a sua narrativa, que vai sendo reconstruída à medida que lida com as narrativas de outras mães, igualmente sofredoras. Podemos dizer que a voz narradora tensiona essas vozes hegemônicas com a voz de resistência a esse papel reducionista da figura materna, que Alice demonstra em muitos momentos do romance, a partir de sua dificuldade em aceitar os planos da filha Norinha em relação ao papel a ser exercido como “avó profissional”. (REZENDE, 2014, p. 149).

Deixando de ser o objetivo de sua peregrinação, a história de Cícero Araújo segue “perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde”. (REZENDE, 2014, p. 138). Como uma lenda, a voz narradora passa a recontar a história de Cícero “com mais detalhes, a indicação de Laurinha, o Ceará das Redes” (REZENDE, 2014, p. 139), o “aviso dos colegas de trabalho sobre o acidente na obra, sem deixar nenhuma dúvida sobre a identidade do acidentado” (REZENDE, 2014, p. 146), e outras tantas historietas de filhas e filhos perdidos pelo mundo tecem “minha história mentirosa, colcha de retalhos de fatos verdadeiros”. (REZENDE, 2014, p. 146, grifo nosso).

Consciente da coletividade da narrativa que passa a usar como passaporte para essa “viagem” pela cidade, a voz narradora assume o contar como resultado da experiência com a outr[a] no que diz respeito às alteridades com as quais entra em contato e sabe que é preciso retomar a história de Cícero Araújo sempre com as contribuições das histórias ouvidas.

Ouvir as histórias como uma ouvinte dedicada é a forma que a narradora tem de refletir em seu discurso a empatia com os grupos subalternos, levando para a materialidade de seu contar as experiências compartilhadas nos espaços de

interação, pois quando convocava Cícero Araújo, contava tudo e, como de costume, recebia “a longa história de outro filho perdido”. (REZENDE, 2014, p. 145).

A história de Cícero Araújo contada por Alice é movimentada pela voz narradora segundo as performances de uma contadora de histórias que utiliza o contar como uma narrativa adaptável às mais diversas situações de contação. Silveira (1988, p. 13) afirma, sobre a capacidade de transformação da narrativa oral, que “as pessoas de comunidades diferentes contam a mesma história cada uma com adaptações que parecem mais pertinentes a cada contador[a]”.

Sendo assim, entendemos o desenrolar do fio narrativo da história de Cícero como a narrativa de uma violência coletiva, sofrida pela população mais pobre, alijada por um poder que nega espaços legitimadores de suas existências. Por essa razão, a narradora reflete em seu texto uma narrativa de caráter oral, uma *colcha de retalhos* de sofrimentos, “infindáveis histórias de gente que não deu mais notícia” (REZENDE, 2014, p. 132, grifo nosso): as narrativas de pessoas que vivem constantemente o reflexo de sua miséria na saída de suas filhas em busca de melhores condições de sobrevivência.

Temos, então, uma voz narradora que chama os grupos subalternos à dignidade humana a partir de um contar que evidencia vozes denunciadoras das violências às quais são submetidos. Essa voz contadora de histórias é marcada verboideologicamente pela sua condição histórica de subalternidade, pois está associada a lugares sociais marginais, como no caso das contadoras míticas e das amas responsáveis pela continuação das narrativas como ensinamento, acionadas por uma memória coletiva.

A história de Cícero traz à tona as narrativas de outras filhas que se perdem em meio à miséria de que são vítimas e faz desenrolar um novelo de histórias que circundam a narrativa usada pela voz narradora na busca por outra existência, diferente da que Alice tinha antes de viajar para Porto Alegre.

me lembrando de toda a população de Boi Velho abalada e pondo-se em campo pra tentar achar notícia do filho de Fátima, quando ele sumiu depois da passagem de um parque de diversões mambembe, velas, rezas, promessas, avisos pelo rádio, terço na igreja por intenção do menino que nunca apareceu. Depois fui lembrando as histórias contadas e recontadas pela minha avó, de uma Sãozinha, que morreu cedo, nem sei de quê, e virou santa lá na terra dela, e da pobre Izildinha, outra mocinha de Portugal, trazida, já defunta, pro Brasil, por um irmão malandro que enriqueceu até virar comendador

à custa da fama de milagreira da pobre menina morta, que ele carregava de lá pra cá, em São Paulo, ajuntando graças e dinheiro, rendendo processo na Justiça e notícias no rádio que minha avó ouvia indignada, misturadas com a história da menina Francisca, retirante dada pra criar a uma família rica em Patos da Paraíba, que morreu de exploração e maus-tratos, contavam, o pai-patrão enterrou escondido no mato, fora da cidade, o povo descobriu, canonizou, botou cruz e capela, pediu a graça da chuva na seca e choveu, daí foi tanto pedido e tanta graça que a Cruz da Menina acabou santuário de luxo [...] De fato, Maria Degolada não era uma exceção. (REZENDE, 2014, p. 121, grifo nosso).

A bivocalidade da voz narradora do romance permite que a voz contadora de histórias assuma a estrutura da narrativa. No fragmento acima, podemos perceber a agilidade como essa voz intercala diferentes histórias na construção de uma narrativa que aciona os saberes comunitários por meio da utilização de uma pontuação sempre aberta à continuação, à agilidade da fala e aos movimentos que direcionam o texto para a narrativização da experiência do ouvir.

Para contar é preciso *lembrar as histórias contadas e recontadas*, e é nesse espaço discursivo da memória coletiva que percebemos a marcante presença das vozes de mulheres contadoras de histórias, que exercem seu contar como uma forma de assegurar o conselho. Notemos como o discurso da narradora está centrado nas vozes das mulheres que lutam por notícias, como Fátima, ou se indignam diante das violências sofridas por meninas e mulheres submetidas aos seus algozes familiares, como demonstra a fala da avó. São histórias de exploração que unem os fios das histórias que permanecem como lembrança e são acionadas quando Alice também se percebe como explorada.

As narrativas retomadas pela voz contadora acrescentam à história contada à ouvinte Barbie mais elementos que asseguram a importância do encontro da narradora com as vozes subalternas ecoadas, no romance, a partir das experiências das desvalidas com as quais se relacionou durante quarenta dias. A narrativa oral funciona, então, como construção coletiva, evidenciando a intercambialidade das experiências com o mundo a partir de um discurso que aponta para a solidariedade e a empatia.

Na Vila Maria Degolada, Alice encontra Adelaida, uma mulher que se dispõe a ajudar a narradora a procurar informações sobre o paradeiro de Cícero Araújo. Subindo e descendo as ladeiras da Vila com Alice, Adelaida assume performances

do contar histórias, assim como a narradora, tais como a manutenção do público ouvinte e, principalmente, a continuação da narrativa.

Em cada lugar daqueles, Adelaida recomeçava a contar, cada vez mais dramaticamente, a história de Cícero Araújo, guri bom, trabalhador, mandava quase todo o salário pra pobrezinha da mãe [...] Adelaida continuava sua narrativa de invenção sem peia, a mãe, coitada, doente, em ponto de morrer, sozinha lá na Bahia, É em João Pessoa, corrigia eu inutilmente e ela concordava, Pois é, a pobre mãe esperando por ele, nem dorme de desespero, só podia ter-lhe acontecido alguma coisa ruim, e por aí continuava, de tal modo que eu mesma, àquela altura, já tinha uma história de Cícero, vez ou outra chamado de Severino, muito mais completa e emocionante do que aquela lacônica transmitida por Elizete e, quando Adelaida deixava, eu mesma começava a contar. [...] Todos nos atendiam, não, não sabiam nada de Cícero, não conheciam nenhum, mas o interesse não acabava aí, tinham um sem-fim de casos de mães chorando por filhos desgarrados, desaparecidos, mortos, quem sabe?! (REZENDE, 2014, p. 116, grifo nosso).

Cada vez que recontava a história, Adelaida acrescentava pontos e, junto com a narradora, construía uma história narrada coletivamente, seguindo o movimento da contação como ato do encontro. Adelaida *recomeçava a contar*, continuando a sua *narrativa de invenção*, na qual a fantasia preenchia as lacunas de uma história *lacônica*, transmitida pela prima Elizete. A história contada ao ouvido de Alice toma uma forma cada vez mais dramática ao ser retomada por Adelaida, o que a faz dominar o ambiente através de alguns aspectos, como o ritmo da história, a intercalação de aforismos, que remetem aos sentimentos maternos do cuidar, e a escolha de elementos apelativos para a história, como *a mãe, coitada, doente, a ponto de morrer*.

A utilização de uma linguagem apelativa aproxima o texto da ouvinte, chamando-a ao envolvimento emocional com essa mãe que, como num *sem-fim de casos de mães chorando por filhos desgarrados*, carrega a marca de uma maternagem sofrida diante das misérias sociais vividas pelas mulheres e filhas desse tempo-espço onde se encontram.

Segura de seu contar como narrativa autônoma construída no momento único da contação em sua relação com os ouvintes das ruas da Vila Maria Degolada, Adelaida assume o caráter performático que a faz dramatizar a história de tal forma que *todos nos atendiam*, mesmo porque quem contava era alguém do lugar, da comunidade. Contando a história de Cícero, *vez ou outra chamado de Severino*, a

personagem narra a experiência de desaparecimento e dor que compõe a história de vida das moradoras das periferias.

Para a voz narradora, Adelaida concretiza a funcionalidade do contar à medida que reconta a narrativa de Cícero adaptando-a aos contextos e acrescentando passagens, de uma forma que não chega a importar se Cícero passou a ser chamado de Severino ou se a mãe não estava, de fato, doente. A história contada por Elizete já não existe sozinha, passando a existir em meio às muitas narrativas que contam as experiências das muitas Socorros que perderam Cíceros e Severinos.

Segue, então, Alice em sua caminhada ininterrupta de quarenta dias em busca de uma identidade que a faça se perceber naquela cidade estranha com

uma versão enriquecida e mais dramática da história de Cícero Araújo recriada na terra da santa, ouvida com ar penalizado pelas muitas mulheres, a piaçada onipresente, cães guapeças pulando à volta, algum homem encostado em casa, Senta um pouco, mulher, tu deve estar cansada, a oferta do chimarrão, recusada, a do café ralo, aceita, ninguém conhecida Cícero, mas todos sabiam de outros filhos perdidos, um ou outro achado, Graças a Deus, por milagre! Tentaram me ajudar, levaram-me e contaram eles mesmos a lenda até o fim do longo beco espremido entre grandes prédios. (REZENDE, 2014, p. 206, grifo nosso).

Levando não mais do que algumas roupas molhadas, livros comprados em um sebo do centro da cidade, o cartão do banco, onde já não restava quase nada, e a história recortada e remontada de Cícero Araújo, Alice encontra as micronarrativas das excluídas e uma diversidade de vozes que entoam seus corpos. A narradora encontra vozes que, em meio à adversidade de suas existências, constroem uma rede de solidariedade que oferece *um chimarrão*, uma cadeira para sentar e *um café ralo* na tentativa de amenizar as faltas alheias, num gesto simbólico de visibilização da outr[a] em meio à pobreza.

A *versão enriquecida* da narrativa de Cícero, sempre nova a cada contar, com elementos de um fato histórico amplificado pelas ondas da história, nos leva às violências sociais e simbólicas de que são vítimas diversos grupos subalternos. Mesmo com todas as ausências e as lacunas de suas existências, as pessoas, principalmente as mulheres que ocupam as vielas da cidade, tentam ajudar a encontrar um filho que pode ser qualquer uma das filhas de todas, porque Cícero é o traço que une as narrativas em torno de uma mesma dor coletiva e opressora. E a

voz narradora do romance é a que permite esse contar impermanente e contínuo da narrativa oral.

6.2 Maria: ao rés das raízes

Maria, narradora de *Outros cantos* (REZENDE, 2016b), rememora o encontro com os desertos que assolam suas experiências pelos mundos encontrados em suas viagens. Ela, assim como Alice (REZENDE, 2014), também é uma contadora viajante que narrativiza suas experiências a partir da recordação que, trabalhada no presente, é reflexão, compreensão do agora a partir do vivido.

Outros cantos é uma narrativa construída a partir das memórias de uma narradora que segue em viagem pelo sertão nordestino em um ônibus. Em meio aos solavancos dados pelo transporte popular, que passava por ruas de terras iluminadas pelos faróis cansados do veículo, Maria conta a história do período em que viveu em Olho D'Água, um povoado pobre no meio do sertão, para onde a narradora foi depois de se inscrever como professora de alfabetização, segundo um anúncio feito em jornal da época.

[...] as poucas casas brancas, de janelas e portas fechadas, agarradas umas às outras, mortas de medo do imenso e árido espaço à sua volta. Entre elas, a rua larga de areia branca e salgada, mais salina que sertão, esparsas algarobas quase transparentes, insistindo em dizerem-se verdes naquele cenário branco e cinzento. E eu quase já não podia crer que esse sertão ainda haveria de ser mar. As esperanças trazidas na minha bagagem pareciam resistir menos do que aquelas árvores esqueléticas e não conseguiam permanecer incólumes nem um dia inteiro diante do vazio daquele lugar. (REZENDE, 2016b, p. 11).

Lá, onde as *casas agarradas* indicavam já a necessidade de solidariedade como linguagem da sobrevivência em ambiente tão hostil e vazio, Maria chega levando as histórias de outros desertos, de outros sertões, de outros exílios. Ela carrega a marca das experiências vividas em outros espaços e revela, em sua palavra, o diálogo entre tempos diferentes da narrativa, o que pode ser percebido na arquitetônica do romance, na articulação de um jogo temporal que permite à voz narradora um ir e vir para o espaço-tempo do presente, acionado pelo retorno ao ônibus no qual viaja.

Na estrutura do romance, esse jogo com os tempos da narrativa é um recurso composicional que nos permite entender a narrativa como uma reconstrução do passado entrecortada pelo momento presente.

O romance é a narrativa da lembrança e do encontro com a experiência, e isso fica claro na relação que é estabelecida pela voz narradora entre as vivências de Maria em outros lugares, como a Argélia, o México e a França, por exemplo, e a narração do tempo transcorrido em um vilarejo no meio do sertão nordestino chamado Olho D'Água, *onde não podia crer que esse sertão ainda haveria de ser mar*, apesar de ter sido a crença em um milagre que tenha feito Maria seguir para o lugar: a metáfora profética da transformação e da superação.

Maria é convidada por um “sindicato de trabalhadores rurais, aliado a outras das muitas organizações populares hoje espalhadas sertão afora” (REZENDE, 2016b, p. 73) para fazer uma reflexão crítica acerca da influência da mídia televisiva na manutenção do pensamento dominante em lugares que antes não tinha eletricidade. Por essa razão, ela segue viagem pelo sertão, pois a sua experiência com o ensino das letras para grupos populares do sertão lhe conferia autoridade, já que tinha trabalhado em diversos povoados pobres, a exemplo de Olho D'Água.

Querem aprofundar as primeiras questões, a partir de sua experiência, para elaborar e lutar por uma proposta educacional adequada à realidade sertaneja. Alegram-me, fazem-me reviver, esses convites, provas da germinação das sementes tão custosamente metidas nas covas do passado. (REZENDE, 2016b, p. 73).

Quarenta anos antes, em pleno regime militar, em um tempo em que “apostava-se a vida no que acreditávamos ser maior que a nossa própria vida” (REZENDE, 2016b, p. 10), Maria e outras companheiras se propuseram a germinar, em terrenos áridos, sementes para um levante popular contra as forças hegemônicas que oprimiam as mais pobres e todas as pessoas que se opunham ao discurso dominante representado pelo Estado.

A voz narradora do romance dialoga com as vozes de um passado marcado pela tortura e pela perseguição, onde “silhuetas de homens armados, estrondos e fogo, o de sempre” (REZENDE, 2016b, p. 51, grifo nosso) não chamavam mais a atenção de Maria, posto que a rotina de opressão e a banalização da violência fundamentavam o discurso de ódio mantenedor das estruturas de poder do período

militar no Brasil. A naturalização torna a violência irrepresentável porque, eticamente, ela não deve ser retomada, o que não a impede de ocupar os espaços do discurso reveladores das subjetividades usurpadas. O estético, o ético e o político são refletidos na materialidade *o de sempre*, marcando a impotência diante da violência exercida pelos *homens armados* e pelo que representam nesse momento histórico.

Maria marca no romance o seu lugar como idealista, uma militante da resistência contra o governo militar, que buscava erigir a população mais pobre contra o poderio exercido pelos grupos hegemônicos, representados na narrativa pelo “Dono do morro que continha a milagrosa mina d’água perene, dono mesmo, ‘de papel passado’, disseram, dono da vida e da morte naquele território que eu ousara invadir sem saber o que fazia”. (REZENDE, 2016b, p. 33, grifo nosso). O Dono (grafado com maiúscula), sempre sinalizado pela letra maiúscula, era “como se fosse deus. Era mais temível e forte porque invisível” (REZENDE, 2016b, p. 34, grifo nosso), pois tinha ao seu lado as armas carregadas por seus jagunços e descarregadas em qualquer um que questionasse suas ordens. Até mais *temível e forte*, o Dono estava acima, inclusive, do *deus* (aqui grafado com minúscula) festejado pela população nos tempos de chuva e interpelado nos meses de seca extrema. *Dono da vida e da morte* porque, nessa “terra das coisas mínimas” (REZENDE, 2016b, p. 67), ainda menos se tinha a água, artigo essencial para a vida.

Como uma narrativa incontestável, outras *disseram* a história da validação de um documento que assegurava ao Dono o pertencimento de uma mina d’água perene, sem questionamento, uma história contada pelas ancestrais que confirmam essa também perene verdade, ironizada pela voz narradora a partir da utilização de aspas.

A atuação de Maria como professora fazia parte de um plano de levante popular que tinha como objetivo a conscientização das marginalizadas acerca de suas condições de subalternização, pois

saberia, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão. (REZENDE, 2016b, p. 105, grifo nosso).

Para os militantes da resistência, estar inseridos em comunidades pobres, alijadas dos direitos à terra e à educação pelo poder de grupos hegemônicos, como os donos⁵⁸ de grandes extensões de terra e as políticas, era uma oportunidade de trabalhar no “desenvolvimento da consciência crítica e da constituição da práxis emancipadora do sujeito humano” (DEL ROIO, 2017, p. 46) por meio da educação libertadora. É importante marcar a relação que existe entre as ideologias dominantes e as ideologias formatadas pelas classes subalternas, pois, responsivamente, elas recebem o influxo uma da outra em um movimento dialógico inevitável, no qual as relações de poder são refletidas nas tensões da linguagem.

Tendo em vista esse aspecto, percebemos a atuação da narradora frente às condições de subalternização presenciadas nas zonas de miséria dos lugares por onde passou, sempre apontando para a construção de uma “intelectual revolucionári[a] que busca lutar com as classes subalternas em busca da emancipação humana” (DEL ROIO, 2017, p. 50), em busca de uma dignidade negada pela hegemonia.

Essa figura da intelectual que atua na superestrutura social é o que Gramsci (1998) chama de “intelectual orgânic[a]”, sendo o resultado da atuação junto aos grupos populares tendo em vista o questionamento do lugar de naturalização dos discursos de poder para, a partir disso, propor uma nova hegemonia capaz de transformar os fundamentos materiais da vida dos grupos subalternos. Elaborando outra leitura da realidade, diferente da percepção hegemônica que engessa e domina as relações de poder entre as classes, à intelectual orgânica cabe a tarefa de articular formas outras de pensar o lugar social dos grupos a partir de uma reflexão acerca das existências corporificadas nas experiências de opressão e violência.

Ao buscar “destituir ideologias em nome de uma nova concepção cultural emancipadora das massas” (SOLER, 2017, p. 543), a intelectual orgânica firma um compromisso com a sociedade a partir de uma filosofia da práxis que tenta potencializar a participação popular em direção a uma transformação social que aponta para formas de subversão da ordem hegemônica opressora no intuito de promover outra hegemonia.

⁵⁸ Segundo a nota de rodapé 48 sobre a utilização do masculino para a materialidade linguística “estrangeiro”.

Deflagrando uma luta contra sistemas ideológicos de poder, a voz narradora do romance assume a “luta em torno da superação do panorama ideológico de uma época [o que é refletido] nessa outra perspectiva da atividade intelectual, por meio da qual a transformação é prioritariamente um ato que deve ser experienciado no próprio interior da sociedade.” (SOLER, 2017, p. 552).

Sendo assim, ao demonstrar um interesse eminentemente político ao *fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo pra cima*, Maria se coloca na narrativa como uma intelectual que busca a revolução social a partir de um despertar das classes subalternas, um levante que pressupõe uma luta na qual, de fato, o povo seja o articulador de seu próprio caminho.

Pensando na arte como “constitutivamente política”, segundo Paloma Vidal (2013, p. 92), partimos à observação da narradora como testemunha das violências. Ao contar a história de sua estada em Olho D’Água, ela assume uma voz narradora inquieta diante das injustiças sofridas por mulheres e homens submetidas a diversas condições de opressão, como o trabalho semiescravo exercido pelas moradoras do povoado, a violência doméstica sofrida pelas mulheres do lugar, o recolhimento dos títulos de eleitor, que ficavam no gabinete de um vereador, e a carência em relação a serviços básicos de educação e de saúde.

É importante marcar esse aspecto da narrativa porque, a partir dessa relação de assenhoreamento que Maria estabelece com o povoado, é construído na narrativa um diálogo no qual as experiências da população são refletidas nas histórias contadas, inserindo a narradora em uma noção de “comunidade narrativa” (LIMA, 1985) capaz de construir redes de compartilhamento das histórias da comunidade.

Maria, então, é a narradora do reencontro com o passado a partir da memória que, de forma cíclica, encaminha o romance para um passado afetivo no qual as experiências da viajante se misturam com as narrativas comunitárias de uma população que constrói seu cancionero em meio às relações de trabalho e à manutenção de traços que marcam as identidades do grupo social como aliado do poder hegemônico.

A voz narradora do romance dialoga solidariamente com a voz contadora de histórias orais ao trazer para a superfície da narrativa as histórias vivenciadas pela narradora, em outros tempos e outros espaços, e também quando se dispõe a ser a

ouvinte das histórias contadas pela comunidade, pois não há contadora sem uma ouvinte disposta a recontar as histórias ouvidas. É preciso um despojamento da ouvinte em direção ao ouvir para que estas histórias possam encontrar ressonância em outros contares, refeitos e revividos em outros espaços discursivos.

No romance, percebemos movimentos narrativos que apontam para a recordação como um elemento da estrutura das narrativas contadas pela narradora, seja na retomada das situações vivenciadas antes de chegar a Olho D'água, seja nas experiências de escuta das histórias contadas pelas moradoras do lugar, tornando comunitária a memória individual, pois o “tempo da memória é social”, como afirma Chauí ao apresentar os estudos de Ecléa Bosi (1994) sobre a narrativa da memória d[a]s velh[a]s e sua relação com o trabalho.

Segundo Bosi (1994, p. 90), “entre [a] ouvinte e [a] narrador[a] nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. A memória é a faculdade épica por excelência”. Ao épico está associada a ancestralidade de uma voz que se encontra “na esfera do discurso vivo” (BENJAMIN, 1994a, p. 201), e é fruto das experiências com o mundo concreto, inclusive o mundo do trabalho. Para tanto, no romance, percebemos o reconhecimento, por parte da voz narradora, das histórias contadas como parte de um imaginário a ser mantido como identificação do grupo, o que fundamenta a existência de uma comunidade narrativa, responsável pela articulação e manutenção das narrativas como história da coletividade, como identidade.

Ao passo que “fecho os olhos e minha memória recupera e estiliza a beleza despojada daquele meu outro sertão” (REZENDE, 2016b, p. 22), Maria anuncia para o leitor o seu compromisso com uma narrativa do retorno, de um passado no qual ela, “diante dos outros que eu acreditava precisarem mais de mim” (REZENDE, 2016b, p. 17), assumia o seu papel como articuladora de uma mudança social necessária naquele espaço “onde se acabava o caminho e era na direção contrária que corria o rio da vida migrante”. (REZENDE, 2016b, p. 16).

A memória, responsável pela recordação que concretizava em imagem as existências daquele lugar perdido, possibilita à narradora tornar as experiências individuais matéria para a narrativa de uma vida coletiva, levada pelas águas de um rio que corre em sentido inverso, outro sentido de outro rio diferente daquele que leva as sobrevivências para lugares distantes.

Tantas vezes referenciada no romance, a memória apresenta-se na narrativa como elemento de um esquema perceptivo, e não apenas motor, no qual a representação assume o lugar da ação (BOSI, 1994) dentro do discurso, mobilizando uma antologia comunitária, a partir daquelas “vozes todas ressoando na concha de minha saudade” (REZENDE, 2016b, p. 63): vozes que cantavam aboios, parlendas e cantorias de viola; vozes que trabalhavam incessantemente no tingimento de fios de algodão para a fabricação de redes vendidas por míseros centavos; vozes que preparavam os festejos em intenção de São José e de sua milagrosa chuva; vozes que diziam ser incapazes de aprender as letras; vozes que aceitavam as violências porque eram determinadas por Deus; vozes que trabalhavam silenciosamente nas lavouras de retorcidas manivas; vozes que traziam à luz esperanças; e vozes que pariam, com dor, mais miséria.

Dividido em três capítulos, o romance rememora o encontro da narradora com as existências que povoam o sertão, simbolicamente representado por Olho D’Água, um lugar onde cabe o mundo inteiro. As experiências desérticas eram as mesmas vividas em Ghardaïa e M’Zab, por exemplo, onde Fátimas, Fatumas e Fatmas se uniam para conseguir sobreviver em meio às violências exercidas pelas forças hegemônicas, incluindo Maria em seus espaços de proteção e solidariedade. Nas histórias contadas por Maria às moradoras do povoado, essa rede solidária é retomada e serve de mote para o tear de uma narrativa coletiva no qual as histórias de sobrevivência social e cultural da comunidade ganham destaque na voz das contadoras de histórias.

6.2.1 Contar e fiar redes

O romance *Outros cantos* (REZENDE, 2016b) é a narrativa do encontro, não apenas de pessoas e de suas vivências particulares, mas principalmente do encontro com as raízes, com um chão onde estão fincadas em cova profunda as identidades de uma comunidade que tinge fios e tece as redes de suas existências.

As manifestações culturais que marcam as identidades das moradoras dos sertões nordestinos, simbolicamente concretizadas nas experiências do povoado de Olho D’Água com o meio em que vivem, refletem a relação de paridade e de solidariedade necessária à sobrevivência em uma terra de “roçados magros” (REZENDE, 2016b, p. 134), como magros eram os ventres pouco férteis das

pessoas do lugar. Cada moradora envolvida na manutenção de um imaginário coletivo transmitia os valores culturais e suas representações “cada vez que contavam uma estória tradicional a uma outra pessoa, ao passo que a criação d[a]s filh[a]s necessariamente incluía a transmissão dos valores” (BURKE, 1989, p. 115) subjacentes à construção de uma identidade que coletivizasse as experiências da comunidade.

O compartilhamento das experiências de dor e de esperança é materializado nas narrativas contadas nos encontros em torno do tingimento dos fios de algodão para a posterior fabricação das redes; nas reuniões, à luz da lua, embaixo de uma grande algaroba; e nas conversas de calçada sobre os movimentos da natureza que anunciavam o dia e a noite, a seca e o inverno, a vida e a morte naquele lugar.

Percebemos no romance um constante diálogo entre os falares de um povoado marcado pelas culturas iletradas, nas quais as linguagens da oralidade são presentificadas nos cancioneros, nas antologias, nas representações de heróis e nas mitologias que retomam as explicações sobre a vida naquela comunidade. Temos, então, uma narrativa circundada por vozes sociais de uma oralidade como linguagem única a representar identidades associadas a um mundo de determinismos marcados pela religiosidade e pelo lugar de submissão ao poder de instâncias sociais legitimadoras de opressões sofridas pelas mulheres e homens de um sertão chamado Olho D'Água, que poderia ser qualquer sertão, qualquer deserto.

A vida da comunidade é contada a partir da simplicidade dos dias que seguem sem a expectativa de mudanças sociais e com a confirmação da exclusão como condição inquestionável.

Naquele antigo canto de mundo, sem fios e lâmpadas elétricas, o escuro da noite apagava quase tudo cá embaixo, mas acendia uma multidão de estrelas como só se veem nos desertos ou em alto-mar. O calor demorava a dissipar-se, impossível enfiar-me logo dentro de casa e dormir. Em cada boca de noite, confortados pela macaxeira e aquele café matuto, mistura de sei lá quais grãos, os candeeiros já apagados por necessária economia de combustível, sentávamo-nos, quase todos os adultos, sob a mais ampla das algarobas. Havia histórias que se contavam e recontavam em prosa e verso, cantavam-se os acontecimentos do dia em redondilhas compostas de repente, métrica e rimas perfeitas. [...] Eles pediam-me também minhas histórias. (REZENDE, 2016b, p. 29-30, grifo nosso).

A voz narradora assume o seu olhar direcionado às misérias do vilarejo quando marca as condições de desfavorecimento às quais as moradoras de Olho D'Água estão submetidas, pois, *por necessária economia*, os candeeiros eram apagados, deixando o encontro sob a algaroba às escuras. A economia do combustível é simbólica e representa a economia necessária à sobrevivência daquelas vidas que comiam a mesma “farinha granulada [...] amarela e brilhante” (REZENDE, 2016b, p. 27) todas as manhãs, com algum pedaço de rapadura, nos meses intermináveis de seca.

Nesse *antigo canto de mundo*, onde as ausências se confirmavam corriqueiras e eram confortadas pela vitória diante da iminência da morte, as histórias contavam a si mesmas, tinham vida. Elas mesmas *recontavam* as próprias narrativas, reinventando o contar a partir da voz de uma contadora competente em tornar ato a ação coletiva de retomar a experiência da comunidade.

O pronome reflexivo se marca, discursivamente, a autonomia das histórias orais como narrativas coletivas pertencentes a uma noção de autoria comunitária. Sendo assim, essas histórias necessitam de portadoras capazes de materializar as experiências com a narrativa, ou seja, de contadoras capazes de articular os saberes da comunidade e adaptar as histórias aos diversos espaços de contação, seja em reuniões a *cada boca da noite* ou durante o trabalho exercido nos galpões de tingimento. Para isso,

não há quem o administre [o contar], senão o próprio público que o tenha cultivado. É matéria de tempo livre, e é cadência no espaço lúdico da ocupação. Próximo do sonho, é sentinela da vigília. Fantasia e imagem, é também veículo do real. A prática do contar histórias equivale a um despojamento, também ao nível das relações materiais que sua circulação envolve. (LIMA, 1985, p. 55).

Sendo a experiência vivida matéria para as narrativas coletivas, Maria também contribuía para a construção de um “espaço ficcional” (ZUMTHOR, 2007), onde as histórias teciam as redes comunitárias, cada uma contribuindo para a resistência de um tecido forte capaz de sustentar o embalo dos corpos subalternizados pelos discursos de poder hegemônicos. Cada história é um fio desse algodão necessário na confecção de uma forma de sobreviver às violências a que são submetidas mulheres e homens do povoado, vindas ou não de outros espaços.

Retomando a imagem de um ser humano marcado pela tradição, “adornado com todas as oferendas do passado” (BENJAMIN, 1994c [1933], p. 116), a voz narradora do romance dialoga com uma voz contadora que chama à importância da experiência comunicável como linguagem de uma narrativa baseada na aspiração de uma liberdade fundada na percepção da outra, como elemento fundamental do compartilhamento da vida em sociedade. Segue a isso uma compreensão da função da narrativa oral como parte de um imaginário onde se congregam o fortalecimento das relações de solidariedade e de confirmação de conceitos associados à vida experienciada no passado, com vistas a um futuro envolto pelos fragmentos distorcidos de um presente. A experiência é parte da memória e nos conduz aos valores culturais de Olho D’Água.

Para tanto, um espaço de ocupação para a narrativa oral é cultivado naquele povoado como as sementes a ser germinadas após as chuvas do mês de março, esperadas como milagre no período de seca. As histórias brotam, semeadas no terreno fértil das vozes que contam histórias onde ecoam posicionamentos e formas de pensar o mundo. Afinal de contas, o ser humano é um ser de linguagem, como afirma Bakhtin (2015), e reflete no dizer a sua relação com o mundo verboideológico, resultado das forças centrípetas que incidem sobre a palavra enunciada, pensada e materializada em discurso.

Podemos perceber, a partir de uma noção de comunidade narrativa, o papel da narradora como participante de uma construção coletiva, em Olho D’Água, na qual figuram elementos vários de uma cultura subalterna associada às manifestações populares da oralidade, como reisados, pastoris, contos maravilhosos e cantos de trabalho.

Alimentada e informada de que a banda de pífanos, padre e vaqueiros, mais os eventuais devotos vindos de outras paragens haviam partido e ali restavam “só mesmo nós, o povinho daqui de Olho D’Água”, evidentemente já me incluindo, sosseguei. (REZENDE, 2016b, p. 76-77, grifo nosso.)

Maria, acolhida pelas moradoras do povoado, evidencia uma outra voz que marca seu pertencimento como participante daquele *povinho*, colocado na narrativa através do discurso indireto-livre. O diminutivo marca o aspecto afetivo que atribui à condição de Maria um pertencimento àquele grupo apesar de ser uma forasteira, possível por causa de suas atitudes de participação frente às atividades cotidianas

do lugar. Notemos que *nós* pertence ao mesmo campo semântico de *povinho* que, sendo *daqui*, assume o espaço como lugar de identificação e de representação. O valor simbólico desse pertencimento torna possível o diálogo solidário entre uma voz narradora, marcada pelas experiências de resistência às opressões de um regime militar, e as vozes sociais que denunciam as violências sofridas em um lugar submetido ao poderio de um Dono que explora o trabalho das moradoras.

Isso porque

na narrativa, portanto, não vamos observar uma construção unicamente ficcional, mas um texto que coloca em ação toda uma gama de representações. A marca d[a] narrador[a] (de sua vida) é impressa na narrativa, que se adapta a distintos momentos de enunciação e é recriada para atender às especificidades de cada contexto de produção. (NOGUEIRA; RIBEIRO, 2008, p. 131).

A marca indelével da vida faz parte das manifestações populares orais em suas comunidades de representação, já que só fazem sentido na instância viva do seu requisito cotidiano. Sendo uma “unidade interdependente e dinâmica” (LIMA, 1985, p. 09), a comunidade narrativa é reveladora de informações, ideologias, sociologias e imaginários, refletindo concepções de mundo e um universo simbólico construído em meio às experiências e necessidades da comunidade, pois pode ser enquadrada em um “círculo geral de um ambiente humano onde tod[a]s compartilham, na medida das possibilidades, do interesse e do talento de cada um[a], de uma reserva de saber, onde narrar é marca reconhecida”. (LIMA, 1985, p. 53-54).

A narradora do romance, então, incluída nesse *povinho* de Olho D'Água, torna-se mais um fio dessa tessitura que se faz rede colorida e plural de tantas experiências, que retomam as histórias do passado em direção a uma manutenção com vistas a um futuro.

As manifestações populares orais necessitam de um meio que as solicite, integrando a experiência cotidiana em direção à manutenção de uma memória coletiva. No caso de Olho D'Água, um lugar onde as expressões orais são o único modo possível de socialização, temos uma comunidade marcada por corpos violentados em seu direito à educação formal, e isso torna as manifestações populares, como cantos e contos orais, a maior expressão de suas existências na cultura. O aspecto corporal das manifestações da comunidade indica “modos de

existência como objetos da percepção sensorial”, como afirma Mônica Amim (2012, p. 84), e evidenciam uma voz subalterna associada à negação dos direitos básicos à educação, nas periferias de um país que trata como invisíveis as mais pobres, mantendo-as em sua condição de desfavorecimento em prol da manutenção de espaços de privilégio de grupos hegemônicos.

Aos poucos eu me acimatava e aprendia a dançar conforme a música de madeira contra madeira, mugidos, balidos, versos e cantorias do cotidiano sertanejo, a desfrutar de cada um dos momentos que compunham aqueles longos dias, a embevecer-me com a beleza refinada e lacônica de cada fala, cada som, cada gesto, cada objeto utilitário ou devocional cujo uso ou sentido ditava rigorosamente formas, entonações, textura, mas nada rivalizava com o deleite que preenchia os fins de tarde, desencadeado pelos primeiros sons anunciando a volta dos vaqueiros. (REZENDE, 2016b, p. 43).

É no segundo capítulo do romance que a voz narradora encontra as vozes que contam as histórias de lá e de cá, dos lugares para além das terras secas do sertão para onde foram os homens em busca de uma forma de sobreviver que lhes fizessem retornar com menos misérias nos bisacos, e das vilas onde a convivência com a pobreza é a condição inevitável de suas existências periféricas.

A festa de Nossa Senhora do Ó, padroeira da igreja do povoado, é contada em seus detalhes pela narradora, que retoma as histórias narradas sobre as personagens da comunidade, assim como o encontro com elementos característicos da vida sertaneja e com as belezas musicais das alvoradas, tocadas quando ainda era madrugada escura.

Coriscando pela caatinga, em meio aos galhos retorcidos dos mandacarus e xique-xiques, os vaqueiros surgem com seus aboios, anunciando a valentia necessária para a sobrevivência na aridez das terras. O trabalho árduo das moradoras do lugar era preenchido por cantos e contos que retomavam as mitologias dos sertões, compondo mais fortemente o trançar dos fios das redes de compartilhamento de histórias, pois “a melodia, quando havia, era a da cantilena das velhas e das meninas, assentadas em tocos de troncos tortos, à pobre sombra das Algarobas, a trançar varandas e punhos para as redes”. (REZENDE, 2016b, p. 21, grifo nosso).

A aliteração do fonema “t” aponta para o impedimento, a quebra das expectativas levantadas pela delicadeza de uma *melodia* cantada, que bem poderia

suavizar as horas de trabalho, mas que funciona na narrativa como a marcação de um fazer ininterrupto, sem possibilidades de mudança para as *velhas* e para as *meninas* que, provavelmente, seguirão essa mesma *cantilena* de ancestral exploração. Não apenas sentadas, mas *assentadas*, elas estão ali como presas por uma massa entre tijolos, de forma permanente, rígida.

As melodias, as cantorias, os aboios cantados em meio à luta diária em busca dos garrotes perdidos dos donos das fazendas são todas formas de atenuar a sólida negação a que são submetidas as moradoras de Olho D'Água. As experiências com o trabalho e com a sobrevivência no sertão se tornam, no romance, matéria para a expressão de uma coletividade na qual todas podiam contribuir com suas linguagens, fazendo Maria rememorar outros desertos pelos quais passou e ressignificar olhares antes associados aos heróis medievais.

Então eu os vi, um a um, silhuetas negras recortadas contra o céu, bem à minha frente, ainda como figuras de folheto de cordel, eles, seus cavalos, suas reses, seu coro de aboios acompanhado pelo badalar dos cincerros, movendo-se majestosamente em suas rústicas panóplias, a beleza feita sombra e som. Ôôôôôôôôôô boi êêêêêêêêêê booooooooooi ôôôôôôôôôô. (REZENDE, 2016b, p. 14, grifo nosso).

Com o encantamento do encontro com um novo, ancestralmente marcado no imaginário de um sertão de referências medievais, a chegada dos vaqueiros causa em Maria o deslumbramento que a leva a um universo onde constelam folhetos, majestades e armaduras *rústicas*, tal *panóplias* de cavaleiros de tempos antigos vividos longe desse Nordeste encontrado no povoado de Olho D'Água. A retomada da oralidade de forma performática, representando os sons de um aboio, encaminha o leitor para perto de uma contação onde a narrativa é construída a partir das influências dos sons e das melodias de um cantar que é o contar as histórias do sertão.

Ali, onde as narrativas orais são a única forma de contar as histórias da comunidade, a voz narradora é, necessariamente, chamada à força da vocalidade que Zumthor (1993) pensa em seus estudos sobre a literatura medieval da França: uma linguagem que dialoga com a historicidade de uma voz em uso.

Aqui, pensamos não apenas nos aspectos históricos dessa voz em uso, mas nos aspectos discursivos da utilização dessa referência como enunciadora dos

posicionamentos de uma voz narradora que se propõe a dialogar com o passado a partir das tensões estabelecidas na arquitetônica do romance, denunciadoras de violências, a exemplo de quando Maria conta sobre a preparação para o pastoril, parte dos festejos à padroeira.

Levou-me pela mão e, pouco antes do cajueiro de dona Zefa, embarafustou por um longo caminho quase invisível no meio do matagal seco, saudando de vez em quando algum menino atento, como vigia, semioculto na vegetação, até uma minúscula clareira onde se erguia e se escondia um barracão de taipa sem janelas, coberto de palha, cuja porta escoava a luz trêmula de algum candeeiro e um burburinhar de vozes femininas. [...] Lá dentro, a azáfama, o falatório e as risadas não cessavam. Passavam-se de mão em mão vestidos azuis e vermelhos, túnicas brancas, o trançado das varandas de redes fazendo-se de rendas, asas compostas com pluminhas de arribaçã, grinaldas, estrelas, mais flores, coisas inventivas [...] e logo compreendi, às escondidas do Dono e seus prepostos que nunca se meteriam pela caatinga adentro à toa, “Tem de ser feito assim, acochambrado cá no meio do mato, senão eles eram capazes de rebentar com tudo só para aperrear mais o povo”. (REZENDE, 2016b, p. 77-78, grifo nosso).

Fátima, ao levar Maria para conhecer o trabalho feito, em grande atropelo, na intenção dos festejos para a santa padroeira, apresenta as pequenas resistências para a narradora que, diante de tal revelação, identifica-se ainda mais com aquela comunidade onde a solidariedade é expressa nas atividades cotidianas e na manutenção de laços culturais.

É preciso, para que essa comunidade narrativa continue a contar suas mitologias, uma força coletiva para a construção dos momentos de encontro, na qual é necessária a participação de todas, principalmente de mulheres e de crianças como atores de um processo que finda em consolidação dos valores culturais do grupo. São essas as vozes da resistência que Maria encontra e com as quais a voz narradora dialoga solidariamente, direcionando a leitora para um discurso de denúncia das violências sofridas por elas e causadas pelo *Dono e seus prepostos*.

A voz narradora deixa marcado na materialidade linguística que o *Dono*, sendo invisível, tinha olhos na comunidade que, a seu mando, eram *capazes de rebentar com tudo só para aperrear mais o povo*, como se as dores cotidianas, resultado da pobreza, não fossem o suficiente. Para essa voz opressora é preciso mais dor, sempre mais tortura, formas de lembrar àquele povo o seu estado de submissão, constantemente.

Como resposta à força exercida por um poder hegemônico opressor, tal qual o representado pelo Dono, temos a necessidade de uma voz de resistência consciente da força necessária para quebrar essa opressão. O deslumbramento da narradora diante daquela imagem de coletiva resistência ganha os contornos da narrativa a partir de uma descrição poética de uma carnavalização que se propõe exceder o espaço da narrativa. Percebemos, então, o diálogo dessas vozes com as axiologias defendidas por uma voz primeira do romance marcada pelas experiências com as perseguições do regime militar.

Passando *de mão em mão* as vivências, contando e recontando as histórias de um passado coletivo, as moradoras de Olho D'Água ensinam à narradora os saberes da comunidade.

Sendo assim, a resistência está na manutenção de um fazer que desafia as estruturas de poder. A comunidade fortalece uma rede feita de fios de saberes no estabelecimento de formas solidárias de constituição da comunidade como organismo vivo e autônomo. Os saberes são a matéria das culturas populares, onde a coletividade torna-se a linguagem que aproxima as vozes das subalternidades, evidenciando as tensões existentes entre as forças centrípetas e o reconhecimento das existências sociais.

Materializado na linguagem, o discurso reflete a luta no espaço de representação pela dignidade das classes subalternas a partir do reconhecimento de suas identidades como saberes e dos seus fazeres como elementos que unem todas da comunidade em torno de valores associados ao pertencimento.

Nos dias que antecedem o 19 de março, dia de São José, as moradoras de Olho D'Água fazem novenas em intenção das chuvas necessárias para aliviar a fome do lugar e rezam incelências durante o trabalho árduo com o tingimento do algodão. Alguns homens seguem para as margens secas de um riacho e se flagelam, purgando seus pecados, para serem dignos das águas, como se já não houvesse sofrimento suficiente por aquelas paragens. Mulheres, velhas e crianças foram convocadas para o “preparo das covas e dos leirões” (REZENDE, 2016b, p. 133), pois o dia do santo que manda as chuvas do milho não podia chegar e encontrar as pessoas preguiçando.

Trabalhava-se cantando, rindo e brincando à luz da lua e das estrelas. Tudo pronto para receber a benção do santo. [...] Não

bastava rezar, no entanto, havia de sofrer. Eu não compreendia, mas já não me surpreendia a crença daquele povo em que o esforço e a dor que os acompanhava o ano todo não fossem suficientes para comover os céus. (REZENDE, 2016b, p. 133).

Para a narradora, o sofrimento incessante de todos os meses de seca já deveria ser suficiente, o que nos encaminha para uma tensão clara entre a voz narradora e as vozes dos discursos religiosos nas tramas da narrativa. O sofrimento de uma quaresma eterna, onde as chagas de Jesus deveriam ser sentidas na pele das pobres, é a narrativa de um sertão marcado pelas palavras de um discurso no qual a punição é mais presente do que o perdão. Segundo essa voz, o sofrimento é o único caminho para o encontro de uma redenção necessária, assumida como crença incontestável.

Em nome desse discurso, as pessoas se submetem voluntariamente a mais violências como uma forma de salvação, vinda em forma de tempestade, após dias em que todas subiam para “o pequeno cruzeiro, invisível cá de baixo, escondido no alto da colina” (REZENDE, 2016b, p.134), até que a sabedoria do povo se confirma em chuva densa a semear as sementes de esperança em alguns meses menos miseráveis.

“Está bonito, está bonito pra chover e muito! É hoje! Viva são José!”, apontando as nuvens. Eu, cética, olhava e as via voar para longe como sempre. Errei eu. Pelas quatro horas da tarde, como de repente, ajuntaram-se todas, escureceram, baixaram lentamente e despejaram-se em tempestade sobre nós. (REZENDE, 2016b, p.135).

Lavando as misérias daquelas desvalidas, naquele momento esquecidas de suas existências negadas pelo Dono, pelo Estado, pela religião.

A sabedoria unia aquela comunidade em torno das esperanças alimentadas em um terreno fértil com a chegada das chuvas de março e marca, na narrativa, o contar como parte das tramas de uma rede comunitária, onde o particular segue em direção ao coletivo na constituição de uma comunidade narrativa. Para os membros desse grupo, contar as histórias é o resultado de uma manutenção de saberes sobre a natureza, sobre um mundo a ser domado pela agilidade dos vaqueiros, sobre o necessário entrelaçamento dos fios das histórias de uma comunidade alijada em seus direitos constitucionais fundamentais.

O passado é engolido pela boca do presente, que o transforma e o revifica pelas vozes do futuro, isto, bem entendido, pelo que permanece no depois sobre o passado, e o que dele dura em cada ciclo do hoje; e só o hoje existe. A palavra é sagrada. Os discursos sempre vão. Perdem-se. Consomem-se. Transformam-se. Iludem. A tradição fica enquanto orelha tiver aquele que conta. (TAYASSU, 2012, p. 46).

As palavras da professora Catitu Tayassu dialogam com a “substância viva da existência” (BENJAMIN, 1994a, p. 200), a sabedoria como fruto da experiência concreta, de um estar-no-mundo como ser de linguagem, capaz de refletir seu olhar sobre o mundo na expressão de seus posicionamentos. Administrando, como as sibilas, a sabedoria de um grupo (WARNER, 1999), as contadoras de histórias são as responsáveis pela articulação desse saber e assumem, no romance, o diálogo com uma voz narradora chamada a participar efetivamente da comunidade também contando e ressignificando as histórias ouvidas.

6.2.2 Tear de palavras

As histórias de um cá, marcado no romance como o sertão de Olho D'Água, tecem o fio da narrativa contada por Maria, uma narradora que articula, dentro de seu discurso, as vozes de uma comunidade marcada pelas subalternidades de suas existências periféricas.

Como uma grande rede quadriculada, as histórias contadas pelas moradoras do lugar, principalmente por Fátima, formam um colorido mosaico onde prevalecem as experiências com a pobreza, a esperança e o retorno ao sertão. As histórias contadas desvelam para a narradora um universo profuso de ideias e vivências retomadas nas mitologias do lugar, revelando o contar como expressão associada à manutenção da sobrevivência.

Os vários espaços construídos para a contação de histórias nos direcionam para a relação estreita com a vida do trabalho comunitário e com a transmissão de valores associados ao bem-estar. A sabedoria confere autoridade àquelas que se dispõem a comunicar as experiências através das narrativas orais, e isso é assumido perante a comunidade no estabelecimento dos espaços ficcionais.

Assim, temos em *Outros cantos* (2016b) uma narrativa construída por uma voz narradora que traz a outr[a] subalterna como voz, muitas vezes, predominante,

cedendo seu espaço como voz primeira para as histórias de Cidinhos, Lázaros e Parafusos. A voz narradora do romance assume seu lugar como ouvinte para que possa trazer para a narrativa as histórias da comunidade, como uma contadora de histórias orais.

Ao recontar, a voz narradora dialoga com uma voz marcada por sua marginalidade como produção que ocupa as periferias de nossa cultura letrada, hegemônica: a voz contadora de histórias orais. Essa articulação inicial indica os compromissos axiológicos que a autor[a]-criador[a] assume, também, neste romance, e que é apresentado como elemento composicional da arquitetura de uma obra interessada na evidência dos grupos subalternos, refletida no discurso do romance. A voz contadora de histórias está, então, para a estrutura da narrativa e não apenas como elemento do conteúdo. A voz narradora conta as histórias ouvidas pelas moradoras e excede o plano do conteúdo no que diz respeito ao seu compromisso com o questionamento das fronteiras estabelecidas pela hegemonia da linguagem escrita na literatura.

As histórias do povoado se confundem com as experiências das pessoas com o lugar e com as suas existências em meio às violências sofridas, contadas principalmente no capítulo dedicado aos festejos à Nossa Senhora do Ó.

Temos, assim, a festa do tear de palavras.

Juntas, as histórias tecem uma narrativa coletiva que fala sobre o sertão, sobre as pessoas do sertão, sobre suas existências requisitadas pela vida em comunidade: pelo trabalho e pela sobrevivência.

Maria, completamente envolvida pelos sentimentos de pertencimento àquela comunidade narrativa, se aclimatava na festa de palavras que se “multiplicava pelas nossas vozes, a dela, a minha e as da criançada repetindo histórias muito velhas, recordadas, de mistura com as novas histórias acabadas de chegar, as cantorias, versos e brincadeiras”. (REZENDE, 2016b, p. 99, grifo nosso).

As vozes multiplicadas reverberavam a sabedoria de uma população que vivia à margem dos direitos à cidadania e que, em coro, fundamentavam uma noção de coletividade necessária à sobrevivência em lugar tão hostil, de poucos recursos financeiros e humanos. Por meio da recordação, a memória coletiva se confirmava identidade do grupo e se tornava sólida como matéria de conselho e de ensinamento. Junto com outras manifestações populares orais em prosa e em verso, as *histórias muito velhas* ganhavam novos contornos a partir da *mistura com as*

novas histórias acabadas de chegar, contadas por Maria, que revelavam para a narradora e para as moradoras de Olho D'Água as experiências de alijamento vividas de forma parecida em lugares tão distintos do mundo.

As vozes de resistências, marcadas pela história e pela cultura nos mais diversos tempos da narrativa, são apresentadas pela voz narradora como solidárias. Na tensão da linguagem, percebemos processos de opressão semelhantes, seja no papel feminino exercido por Fatuma que, “escondida pelo véu costumeiro” (REZENDE, 2016b, p.42), não era autorizada pelo Monsieur Aoum a participar das conversas em Gardaia, seja no silêncio dos homens diante da chegada de uma mulher no ambiente de trabalho com as redes, em Olho D'Água.

As vozes contadas, segundo a narradora, eram *nossas vozes*, unidas em suas condições de alijamento e na necessidade de se fazerem ouvidas pela narrativa, marcando o seu lugar de destaque na estrutura e no conteúdo do romance. Essas vozes eram matéria de tempo livre na ocupação do trabalho ou no requisito dos momentos lúdicos e, assim, assumia o papel social do contar oral, historicamente marcado como um fazer de mulheres que encontram, na narrativa, um modo de confirmarem suas existências.

Nesse tear festejado, “nenhum deles se privava de lançar suas vozes” (REZENDE, 2016b, p. 100) e de comunicar para o mundo suas experiências, lançando as narrativas ao gosto do vento quente do sertão. As histórias eram coletivas e contavam as narrativas do lugar. Esse reconhecimento comunitário justificava o contar solidário, evidenciando as mesmas vozes indicadoras de exclusão e opressão, assim como do culto à vida cotidiana.

Que se eu pusesse a funcionar o meu tear de palavras [...] lhes interessava muito mais do que minha promessa de lhes ensinar o abecê, justificativa pública da minha presença ali naquele canto de mundo. Em troca, aos poucos, começaram a devolver-me as suas próprias histórias, a percorrer as páginas dos folhetos de feira passados de geração em geração e lidos no escuro com os olhos pousados nas estrelas. Aos poucos revelavam-me até as coisas das quais ninguém falava durante os longos dias de trabalho porque ali já se nascia sabendo. (REZENDE, 2016b, p. 31-32, grifo nosso).

Maria divide com a comunidade a responsabilidade em alimentar a memória comunitária com novas, e outras, experiências, trabalhando na tecelagem de mais tramas para compor o mosaico de fios de narrativas a ser acionado pela

comunidade. A voz narradora reconhece o seu papel como elemento técnico daquela construção, já viva e autônoma antes de sua chegada, que imprime novas formas de representação da vida cotidiana por causa de seu lugar social como professora de *abecê*.

Ela, que chegara com a autoridade conferida por sua profissão, coloca-se como ouvinte nessa roda de contação, onde a troca é estabelecida como moeda de identificação. Devolvendo à Maria as *histórias* do lugar, percorrendo *páginas de folhetos* nunca lidos, mas revelados ao tilintar dos sons das feiras, as moradoras de Olho D'Água desvelam para a narradora o caráter ancestral dos saberes orais *passados de geração em geração*.

Em um lugar onde o necessário à sobrevivência *já se nascia sabendo*, não eram apenas os folhetos que eram lidos no escuro, mas também na escuridão permaneciam os direitos à cidadania que podiam levá-las à busca de aprender a ler e a escrever e ao questionamento de seus lugares de exclusão.

Maria, que “ouvia histórias imaginando um dia escrevê-las” (REZENDE, 2016b, p. 56), é percebida pelas pessoas do lugar como uma contadora de histórias da comunidade, sendo reconhecida como tal por articular o que Zumthor (2007) chamou de *savoir faire*: um saber fazer, uma consciência da formulação das narrativas a partir das performances que asseguram o estabelecimento de uma tríade onde se consolidam ouvintes, contadora e narrativa: “Levante já daí, se banhe, se aprume e venha comer e depois contar uma história que o povo está tudo lá esperando pra ouvir. É seu trabalho, mais importante do que tingir fio, que qualquer um sabe fazer.” (REZENDE, 2016b, p. 123).

Ao afirmar a importância de Maria como contadora de histórias, Fátima reconhece a sua participação na manutenção de um fazer coletivo movido pela experiência com o cotidiano. Silveira (1998, p. 14) afirma que a contadora “mostra a sua arte no tecer dos motivos na construção do discurso articulado à vivência na comunidade a qual [a] referenda como voz tradutora de um saber comum”.

É essa autoridade conferida à Maria que permite que a voz narradora dialogue solidariamente com a voz contadora de histórias na estruturação do romance, apresentando determinadas performances do contar oral como recurso discursivo.

O saber dos livros e das palavras escritas, código inacessível à miséria das moradoras daquele lugar, dá lugar ao saber coletivo que é fruto da observação da

natureza e de um passado recontado pelas velhas do povoado. A voz narradora assume, em seu discurso, o lugar de aprendiz a partir das experiências comunicadas, expressão das vivências de uma voz outr[a] que passa a compor o heterodiscurso do romance.

Passamos, então, à apreciação de algumas dessas histórias contadas pelas moradoras e incorporadas ao discurso da voz narradora através do diálogo com a voz contadora de histórias orais.

Quantas histórias possuíam! Algumas tão extraordinárias e imaginativas que eu muitas vezes pedia de novo, compondo assim minha biblioteca mental talvez mais rica do que a outra, de papel, trazida na minha exígua mochila. Era assim a história de certo Lázaro, da qual também não sabiam precisar a época, mas sabiam de tudo o mais, até dos sentimentos mais profundos do personagem, que reinventavam a cada narração e eu reinvento agora. (REZENDE, 2016b, p. 87, grifo nosso).

A narradora assume o contar, representando na escrita as performances da concretização da narrativa oral, marcando o tempo e o lugar da contação a partir do *agora*. O advérbio de tempo é responsável pelo estabelecimento do espaço ficcional da narrativa e aponta para a construção de um fazer performático, no qual a reinvenção significa continuidade através da modificação da ação.

Os ouvidos atentos de Maria possibilitam que a história contada seja retomada, como também fora pelas tantas contadoras antes dela, pois é uma história que *não sabiam precisar a época*, mas que era recontada com a riqueza de detalhes necessária à construção de uma verossimilhança interna para o conto extraordinário. A forma como essas histórias eram retomadas pelas contadoras “apontam para seus ouvintes caminhos para a inclusão, aceitação e sucesso” (WARNER, 1999, p. 131), o que possibilitava a continuação dessa teia narrativa marcada por uma voz feminina reveladora dos vieses que unem lugares de exclusão.

Notemos a imprecisão da autoria a partir do sujeito indeterminado que anuncia a sabedoria, associada às vivências da comunidade, responsável pela manutenção dos valores daquele povoado de solidárias experiências com o silenciamento e a negação. As narradoras tradicionais, assim, atuam em sua comunidade narrativa e servem

ao propósito moral dos contos, que é precisamente ensinar onde se encontram os limites. O sonhar proporciona prazer por si mesmo, mas também representa uma dimensão prática da imaginação, um aspecto da faculdade do raciocínio, e pode abrir possibilidades sociais e públicas. (WARNER, 1999, p. 18).

A sabedoria das histórias vividas em outros lugares, como a Argélia e a Itália, permite que a voz narradora do romance dialogue com a sabedoria daquele lugar revelado nas histórias orais contadas nos encontros sob a copa das árvores, como a história de Lázaro, um menino que cresceu sem conhecer o próprio rosto e que, dizem, ainda corre pela caatinga fugindo da imagem que viu no espelho.

[...] Cresceu sem conhecer a própria cara, imaginando-se ora à feição do raro passarinho que pousava num braço do mandacaru à porta da casa, ora como a cópia lisa da cara barbada do pai, nos momentos em que alguma ternura se filtrava através do couro duro do homem, ora como reflexo da cara alva e dos olhos pálidos e tristes da mãe e da irmãzinha. Cresceu sem jamais ver o próprio rosto, sem saber que nele se havia incrustado a poeira do carvão até torná-lo negro como jamais o fora nenhum negro da África, como por ali nunca se vira outro, porque eram igualmente negros os lábios e as palmas das mãos, negror fosco onde alumiam estranhamente os claros olhos azuis, herdados de algum remoto holandês desgarrado pelos sertões.

Até passarem os ciganos e o pai deixar fincarem as barracas no descampado perto da casa e tirarem água salobra do cacimbão, espiava-os de longe, fascinado pela brecha luminosa e colorida que abriam na cortina de monotonia a cobrir seus dias. Quiseram agradar o menino, em sinal de gratidão. Amarraram-lhe à cabeça o lenço vermelho com moedas de pechisbeque enfeitando as beiradas, acrescentaram-lhe o chapéu preto de abas largas, tiraram de sob a lona uma de suas mágicas, estranho objeto, e lhe puseram diante da cara: “Mire-se”. Mirou-se e teve pavor do que viu: os olhos de fogo azul do Cão, reluzindo numa cara de escuridão. O safanão que lhe saiu espontâneo rompeu a imagem em mil pedaços. Os ciganos riram e, pouco depois, foram-se embora. Foram-se os ciganos mas permaneceu por muito tempo a agonia, o medo de ver de novo aparecer-lhe, de qualquer canto escuro, a cara trevesa do Cão cuspindo fogo pelos olhos como a vira no retrato apresentado pelos nômades. (REZENDE, 2016b, p. 88, grifo nosso).

O pavor diante da *cara* que carrega no rosto diz muito da forma como a subalterna percebe sua própria subalternidade, quando não há oportunidade de se refletir acerca de sua condição, do porquê de associar ao Cão a sua imagem negra, por exemplo. A voz contadora retoma a história ouvida e conservada na memória

coletiva do lugar, que retoma as formas de representação social da negritude daquele povoado de uma forma cruel.

Na parábola bíblica, Lázaro é um leproso e mendigo da Galiléia que suplica pelas migalhas caídas da mesa dos ricos, enquanto os cães lambem suas feridas. O Lázaro da história contada pelas moradoras de Olho D'Água também é um pobre que carrega as feridas de sua pobreza, de sua lida diária com os garranchos do mato na produção de um carvão pobre a ser vendido no povoado. Ele, que *cresceu sem conhecer a própria cara*, é apresentado pela voz narradora de forma empática, tratando-o como um animal indefeso, inconsciente de seu estar-no-mundo, como alguém que, sem ter rosto, é impedido de ver-se, de enxergar-se, de reconhecer-se, de diferenciar-se minimamente.

Resultado de uma condição de sobrevivência em meio à caatinga seca, Lázaro e sua família não conhecem *ternura*, mas apenas a dolorosa vida de ausências que deixam *pálidos e tristes* os dias que se seguem sem mudança, até que o menino se encontra com a imagem de si mesmo, em um *estranho objeto* que revelou um também estranho ser, assustador, pavoroso, com uma *cara trevosa do Cão*.

É preciso lidar com esse estranho revelado pelo espelho, que se move furtivamente nas esferas sociais descritas na narrativa, como nossa própria sombra irrequieta e relegada ao silêncio. Esse reflexo que assusta Lázaro é o mesmo que nos surpreende na construção de um discurso que desnuda as violências provocadas pelos preconceitos de cor materializados nas vozes sociais de um discurso religioso, no qual a cor preta está associada ao inferno e ao demônio.

Lázaro, que tinha herdado *os claros olhos azuis*, encara a imagem de uma mistura apenas possível por causa de nossa história colonial, marcada pela exploração e pela violência. A herança evidencia a existência de uma voz colonizada que apresenta os olhos claros de Lázaro como um presente, algo capaz de diferenciá-lo dos outros negros do lugar. Tensionada, no plano discursivo, com vozes questionadoras dessa colonialidade, a voz colonizada entra em um embate revelador dos discursos religiosos que evidenciam uma branquitude epistemológica e marcam o lugar da negra como o espaço do mal, diferente das imagens reluzentes associadas ao bem.

O pavor de Lázaro é o resultado do encontro com ele mesmo, com sua sombra, com a evidência de uma história marcada pela exploração dos corpos

negros. A cara de Lázaro é o símbolo de um violento sincretismo que impõe às culturas subalternizadas o lugar periférico, o estranho. Por isso, ao ver-se no espelho, ele enxerga *os olhos de fogo azul do Cão, reluzindo numa cara de escuridão*, a representação do mal do qual se quer fugir.

A história do menino se torna parte do imaginário daquele povoado e reflete a agonia do encontro com a própria história de exploração que as moradoras e seus antepassados vivem desde uma época impossível de precisar. Tanto que “os vaqueiros diziam, cada vez que se contava de novo essa história, que de vez em quando viam movimento estranho na caatinga, de bicho não era, eles conheciam, era Lázaro, com certeza, fugindo sempre”. (REZENDE, 2016b, p. 90, grifo nosso).

A voz narradora conta a história usando recursos do contar oral, tais como o discurso indireto-livre, chamando à estrutura da narrativa as falas dos eventuais personagens da história; a indeterminação do tempo da ação do contar; a linguagem que, apesar de ser materializada em um suporte escrito, utiliza a fluidez da oralidade, a exemplo da confirmação dada pelos vaqueiros de que *era Lázaro, com certeza*. Assim, a voz narradora se propõe a trabalhar na apropriação da narrativa coletiva em direção a um recontar e a uma permanência da noção de comunidade como compartilhamento de experiências.

Contavam, então, sem identificação clara de autoria porque eram coletivas as narrativas dos “mínimos detalhes de suas viagens e lutas pelo país afora [...], mas narravam também as histórias mais fantásticas, que aos poucos me vão voltando” (REZENDE, 2016b, p. 79), como a história de Candinho, filho de Alzira, que “parecia igualzinho aos outros, mas depois que pegou a ter convulsão, ataque” (REZENDE, 2016b, p. 81), ficou marcado como “retardado” na favela onde morava no Rio de Janeiro. Alzira, filha de Olho D’Água, volta para a sua terra porque ali “o povo ia entender que ele não fazia por mal”. (REZENDE, 2016b, p. 83).

Essa é uma narrativa que reconhece a solidariedade como valor social na comunidade e transmite, para os ouvintes, conceitos associados a uma ética comunitária necessária à proteção do grupo. Assim como a história de Alzira e Candinho, Maria reconta a história de Luizinho, filho da falecida dona Dasdores, que retorna para Olho D’Água depois de desistir de uma vida miserável, também no Rio de Janeiro: “A mãe achou que o irmão ia dar mais certo, era mais inteligente, foi para a escola. Era um ou outro. O irmão deu certo. Luizinho foi carregar balaio na

feira. “É a vida, Deus permitiu assim”. Não se queixava não, porque não adiantava”. (REZENDE, 2016b, p. 85).

Luizinho trabalhava no mercado de dia e dormia em uma rede embaixo de uma das escadas do lugar, onde guardava seus poucos pertences, inclusive uma roupa mais ou menos inteira que usava apenas no Natal quando ia visitar o irmão em sua casa, levando presentes comprados com o dinheiro que conseguia juntar durante o ano. Para isso, ele evitava gastar com comida e qualquer outra coisa, se alimentando do que encontrava nos baldes de lixo e do que algumas donas de bancas davam como pagamento de seus serviços. Até que, em determinado ano, sem conseguir dinheiro suficiente para a compra dos presentes, ele volta para o povoado, onde “Natal era só pastoril e lapinha, ‘Coisas que Deus Nosso Senhor abençoa e não se precisa pagar nada’”. (REZENDE, 2016b, p. 87).

A narradora, então, assume as performances das contadoras de histórias que circundam a voz narradora, levando para a estrutura do romance as marcas de um contar alicerçado na experiência da comunidade com suas existências.

Nessas histórias, percebemos axiologias que nos levam a interpretar as relações sociais dos grupos a partir de uma percepção da outra como parte integrante das subjetividades compartilhadas nas narrativas.

Eram quase sempre fantasias ou parábolas como a da velha e da criança, vindos de longe, em outros tempos, tendo vivido, eles garantiam, “logo ali, por trás do serrote, até chegar a hora de desviver”. Contavam, me lembro bem, que num lugarejo bem para lá do rio, “Uma mulher estava buchuda de duas crianças, mas a comadre parteira ao chegar, às pressas, e apalpar a barriga já em ponto de parir, não percebeu serem dois. O primeiro saiu grande, bonito, abriu logo o berreiro, ‘Eita! Pulmão de aço!’, disse a parteira, ‘agora só falta o cordão e a placenta pra enterrar’. Foram cuidar do primogênito, apararam o cordão, a placenta, o sangue numa bacia e já iam enterrar quando a bisavó ouviu o meio grito: ele estava lá na bacia, misturado com o resto, vestido de sangue e muco, quase um menino, meia cabeça, como cortada a facão, certinho o corte, de cima a baixo, um olho, uma venta, uma orelha, metade de um riso, de um tronco, das partes, um braço, mão, uma perna, pé, tudo perfeito. Meio menino. ‘Ôxe, um saci!’ Acharam que não vingava, deixaram pra lá. Só a bisavó acreditou, recolheu, levou pra expulsar a solidão de sua tapera. ‘Nascidos antes da hora, faltou o acabamento deste’, cismou. Todo dia regava com água de chuva o lugar do corte, a emenda, pensava. Esqueceram-se dele como já tinham esquecido da velha. Ela aguardo, o corte se abrindo, brotando, crescendo a outra metade. Metade de menina. Quando viram: ‘Catimbó!’, disseram. A avó fugiu com a criança pro ermo mais distante, ali, junto de Olho D’Água que era quase lugar nenhum”. Ele-

ela cresceu sem conhecer maldade e o povo dali nunca contou nada a ninguém de fora pra não fazerem mal a um inocente. (REZENDE, 2016b, p. 80, grifo nosso).

Como um mito de criação, a história apresenta explicações para fenômenos da natureza, como o nascimento de uma criança diferente das consideradas normais, com partes que vão *brotando*, como um elemento qualquer da flora, e revelando um ser de contornos ímpares. Os mitos da criação são narrativas simbólicas que procuram explicar o surgimento da vida, do cosmo, dos mais remotos inícios, inaugurando verdades sagradas.

Nesse caso, percebemos a tentativa de atribuir uma explicação simbólica para o nascimento de uma criança diferente, talvez o caso de uma intergenericidade, uma *ele-ela* desconhecadora da *maldade* e que só se tornou completa a partir do desenvolvimento de seu outro lado diferente. A bisavó, então, é o elemento da narrativa que reconhece a responsabilidade em cuidar de um futuro questionador dos padrões estabelecidos, de um futuro estranhamente novo e possivelmente alvo de violência por ser incompreendido em sua diferença.

Essa é a narrativa que evidencia a experiência das velhas e a necessária proteção a uma criança que, sendo o futuro, deve ser cuidada pelo passado representado, simbolicamente, pela bisavó. O saber ancestral, aqui, é festejado na figura de uma velha que *acreditou, recolheu* e cuidou para que essa possibilidade de permanência no tempo se concretizasse. Tudo isso é contado usando uma linguagem poética, onde prevalecem as referências à vida natural, que deve ser regada, aguada, para brotar e crescer, como qualquer outra vida que nasce nessa terra de violências.

O meio menino se torna ele-ela e vai *pro ermo mais distante*, como uma promessa de permanência e de resiliência, sobre o qual o povo dali nunca contou nada a ninguém de fora pra não fazerem mal a um inocente.

A voz narradora, solidária a essa voz que denuncia as violências sofridas por aquelas que nascem diferentes de um padrão estabelecido pelos discursos dominantes, vozes patriarcais e misóginas, revela no tratamento da linguagem a presença de um discurso reformador e progressista, para o qual a denúncia das violências de gênero é uma forma de resistência.

Naquele povoado, onde fantasia e realidade são projetadas nas paredes descascadas de um mercado, a ficção materializa as existências de parcas

condições de sobrevivência e evidência, em sua linguagem, o milagre de uma vida na qual os sentimentos de coletividade salvam os dias e as noites de trabalho árduo e de direitos violados.

É interessante perceber o reconhecimento da voz narradora em relação ao estabelecimento de um espaço de contação que tem na fala comunitária a natureza de seu fazer como ato. Assim, trazendo para a estrutura da narrativa essa noção de “comunidade narrativa” (LIMA, 1985), a narradora trabalha na consolidação de um contar que se serve de várias contadoras que se movimentam entre o contar e o ouvir. Por isso, a voz narradora marca o dizer das outras contadoras pela indicação de aspas, atribuindo essa narrativa a uma outra contadora que passa a fazer parte de seu discurso como fala direta.

Podemos dizer que a relação do romance com a contação de histórias excede a retomada das histórias ouvidas, apresentando-se como uma verdadeira roda de contação onde os turnos das histórias são compartilhados e instaurados na estrutura do romance.

6.3 Marílio ao rés da fome

Diferente dos outros romances em análise, *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a) é uma narrativa contada por um narrador que representa um lugar social diverso dos lugares de Alice (REZENDE, 2014) e de Maria (REZENDE, 2016b). Ele se apresenta como parte de um grupo social subalterno ligado à pobreza, à vida em uma zona rural esquecida pelo poder público, onde a miséria constrói uma linguagem de cotidiano sofrimento e submissão aos desmandos de representantes políticos da região, conhecida como Furna.

Enquanto Alice é uma professora de francês aposentada que vai morar em um bairro de classe média em Porto Alegre, e Maria é uma professora convidada a dar uma palestra em uma associação de trabalhadores rurais, depois de ter viajado, por causa de sua atuação política militante, para vários países da Europa e da África, Coisa-Nenhuma é um homem que cresce em meio à negação de sua própria existência por parte das moradoras do povoado onde nasceu: “Eu era ninguém porque de meu pai não se sabia, e minha mãe não me quis”. (REZENDE, 2016a, p. 14, grifo nosso).

O narrador do romance é, então, *ninguém* e, sendo *ninguém*, tem sua identidade negada na forma mais básica de diferenciação, que é a partir da existência de um nome. Por essa razão, a voz narradora do romance constrói uma narrativa que conta a história do encontro desse *ninguém* inicial com os fragmentos de uma identidade que vai se formando e se apresentando para o leitor à medida que os fios da narrativa vão sendo pintados no papel branco da escrita. Ser *ninguém* em Furna está associado à inexistência de uma ancestralidade social, marcada, nas pequenas cidades interioranas, a partir das referências familiares que poderiam confirmar a sua existência naquela comunidade. Sendo assim, ele era apenas o “miúdo” (REZENDE, 2016a, p. 14) por muito tempo, até que nasceram outras crianças mais miúdas que ele, e o narrador “virou” (REZENDE, 2016a) o Coisa-Nenhuma.

É a história desse ser humano “virado” em tantas coisas distintas que o narrador se propõe a contar para uma leitora que percebe ser ouvinte, no final do romance, pois a estrutura da narrativa é toda uma contação de histórias realizada, performaticamente, em uma praça pública de uma grande cidade do Sul do país, onde se encontra não mais o menino sem nome de gente, mas o Marílio da Conceição.

Todo aquele pessoal, fosse da rua ou da obra, começou a insistir que era pra eu criar coragem e ir na praça contar. Acabei me convencendo e por isso aqui estou:

- Vim contar a minha vida, pra quem quiser conhecer a história de um lutador que correu sérios perigos, andou o Brasil inteiro, tentando achar um tesouro nem de prata nem de ouro: de coisa mais preciosa [...]. (REZENDE, 2016a, p. 97-98, grifo nosso).

É ao final do romance que percebemos a nossa participação na construção de um espaço ficcional para a narrativa, como ouvintes em potencial. Como leitoras, assumimos dentro da contação proposta pelo narrador o papel de ouvintes, e isso nos leva a perceber a estrutura do romance como o entrelaçamento dos fios de uma narrativa oral concretizada no equilíbrio de um tripé no qual figuram contador de histórias, público e narrativa, tal como acontece em uma contação oral.

Somos chamadas, então, à participação desse momento de performance, materializado linguisticamente pelo advérbio de lugar *aqui*, responsável pela

demarcação espacial e, também, pela consciência do contar como uma ação coletiva e coletivizadora do encontro no espaço-tempo da narração.

A pessoalidade da primeira pessoa assumida pelo verbo *estou* também dialoga com a construção desse momento de contação como o tempo da narrativa da experiência individual que, sendo comunicável e narrável, excede as fronteiras sugeridas pelo eu em direção ao contar coletivo de alguém que “está” contador. Essa é a marcação da consciência da performance e da articulação da voz narradora com a voz contadora de histórias.

Ao demonstrar a consciência do contar como ação, a voz narradora ressalta a importância das contadoras de histórias como elemento que trabalha na articulação estética de seu fazer, tendo em vista a continuação das experiências narradas na tessitura de uma coletividade revisitada e representada. Isso porque

sua grande tarefa tem sido, desde sempre, preservar um tipo de conhecimento armazenado em forma de histórias, que el[a]s contam e continuam a contar enquanto houver ouvidos prontos a escutá-l[a]s. Assim cuidam para que o bem maior dos seres humanos, a capacidade para se humanizar, não se perca. (MATOS, 2005, p. 02).

Essa responsabilidade em estar contador faz com que percebamos o diálogo que o narrador faz, ao final do romance, com as outras partes do texto, deixando clara a opção por uma narrativa cíclica que demonstra a sua história como a narrativa da busca por uma identidade cada vez mais humanizada, que se distancie daquele *ninguém* contado no início do romance.

Percebemos o estabelecimento de um ato de enunciação no qual história, contador e ouvintes, juntas, formam o espaço de contação tradicional marcado pelo compartilhamento das experiências de Marílio da Conceição em busca de aprender a ler: as aventuras, os lugares, as personagens encontradas durante sua jornada, bem como todo o romance é configurado na estrutura de histórias, tal como acontece na oralidade.

Assim, a pontuação final do romance (...) nos leva para seu início, quando podemos compreender o diálogo ainda mais forte da voz narradora com a voz contadora de histórias, esta sempre disposta a deixar a narrativa aberta para as performances da oralidade. Os três-pontos finais apresentam para a leitora a estrutura de uma narrativa aberta que aponta para um início no qual o narrador se coloca na afirmação do espaço-tempo da narração: “É difícil explicar como foi que

começou esta vida, que é a minha, e que aqui quero contar” (REZENDE, 2016a, p. 11). Notemos a confirmação do lugar assumido pelo narrador como contador de sua história, mais uma vez marcado pelas materialidades linguísticas *esta* e *aqui*, que dialoga com a anunciação da estrutura básica do contar oral, marcada por “grandezas constantes e grandezas variáveis” (PROPP, 2006 [1928], p. 21) que compõem a estrutura do conto maravilhoso.

Segundo Vladimir Propp (2006 [1928], p. 105), na composição dos contos tradicionais (aqui os contos orais são contemplados) existe uma recorrência de motivos e funções variáveis na concretização da narrativa que se relacionam com uma fonte única “encontrada na própria realidade cotidiana”. Os estudos de Propp, então, apontam para a existência de uma recorrência formal estabelecida no interior dos contos de magia, que indica a variação de procedimentos de construção ligados entre si pelas funções que desempenham na narrativa.

Sendo assim, percebemos o desenrolar da ação narrada articulado pelos elementos da narrativa, definido por determinados pontos de vista a ser concretizados na microestrutura do contar. No caso do romance em análise, percebemos, por exemplo, o narrador personagem do contar assumindo a função de herói da narrativa, seguindo-se a essa função uma série de condições à concretização desta: a) Coisa-Nenhuma é um elemento familiar da comunidade, que tem seu direito à educação negado (*proibição*) – “O povo ficou na mesma, vivendo no realengo [...] a nos lembrar que ali só havia analfabetos, coisa que antes a gente nem atinava o que era” (REZENDE, 2016a, p. 35); b) Piá recebe de Pajé uma caixa cheia de livros que carrega o seu desejo por aprender a ler e a escrever (*elemento mágico*) – “pra mim, dali pra frente, ficou tudo diferente, minha vida virou minha, tomou rumo próprio e certo, apontou pra um outro mundo” (REZENDE, 2016a, p. 23); c) Marílio sai de Furna em busca da concretização de aprender a ler (*afastamento/transgressão*) – “eu queria ir pra rua, ir procurar pela escola [...] O povo ria de eu querer estudar lá” (REZENDE, 2016a, p. 41); d) Marílio da Conceição segue por vários lugares do país em busca de uma escola que o ensinasse a ler e a escrever, sempre levando consigo a caixa de livros herdada de Pajé, onde sempre encontrava antagonistas que o impediam de concretizar o desejo (*aventuras/complicações/provações*) – “outra vez ganhei o mundo, de canoa, indo a pé, ou arranjanho carona em boleia de carro ou carroça [...], mas em canto nenhum via escola onde pudesse estudar” (REZENDE, 2016a, p. 51); e) Marílio encontra

pessoas que o ajudam a seguir caminho à procura da realização do seu desejo que, passa a ser, desejo também de outras (*encontro e auxílio*) – “então pegou uma latinha que trazia bem guardada num saquinho de algodão pendurado na cintura, debaixo de duas saias [...] Deu-me a pepita de ouro” (REZENDE, 2016a, p. 76); f) Marílio da Conceição encontra a Velha Naná, conta histórias para ela em troca de aulas que o fizessem encontrar o seu tesouro procurado (*realização do desejo*) - “já nem tenho mais um nome, sou só a Velha Naná. Mas que sei ensinar a ler, sim, eu posso garantir, que disso eu nunca esqueci”. (REZENDE, 2016a, p. 95).

Ao retomar as funções, segundo Propp (2006 [1928]), exercidas pelo personagem narrador do romance, podemos aproximar a narrativa e os contos maravilhosos estudados pelo formalista russo na intenção de evidenciar a relação do romance com os contos populares, no que diz respeito à recorrência de uma estrutura baseada na permutabilidade.

Esse narrador assume o contar as histórias de um herói que consegue realizar o seu desejo, mesmo com tantas adversidades. Marílio da Conceição carrega uma condição de subalternidade, resultado da falta de acesso à educação, à moradia, à saúde, que são direitos sociais inalienáveis assegurados pela Constituição Federal Brasileira de 1988.

Dentro da obra de Valéria, o narrador de *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a) dialoga solidariamente com as narradoras dos outros romances a partir de sua condição de subalternidade, o que é expresso pela voz narradora em uma linguagem próxima da oralidade; em uma estrutura confessional no romance; e no reconhecimento do seu papel como contador de histórias.

Nesse caso, não apenas é a comunidade que atribui ao narrador a função de contador, como acontece com Maria (REZENDE, 2016a), ou as performances da contadora de histórias que são usadas como linguagem predominante da narrativa, no caso de Alice (REZENDE, 2014), mas o próprio narrador se afirma contador de histórias.

O reconhecimento do seu fazer permite a Coisa-Nenhuma uma articulação consciente do contar e o chama para a responsabilidade com a narrativa coletiva, pois ele, sendo filho de Furna, tem a autoridade de trabalhar na manutenção das narrativas que contam a história do lugar.

Furna é apresentada pela voz contadora de histórias como o nome do vilarejo onde o narrador nasceu, que fica ao pé de uma serra “de que ninguém sabe o

nome”. (REZENDE, 2016a, p. 11). O romance começa sendo contado por alguém que se enxerga como um *ninguém* sem nome, sem roupas, sem afeto, sem existência. Um sem nome assim como a serra que faz sombra para o povoado, mas que guarda suas histórias fundadoras como as penhas colocadas no alto do monte, por um “homem muito rico e pecador, que um dia se arrependeu”. (REZENDE, 2016a, p. 11).

“Dizem” (REZENDE, 2016a, p. 13) essas histórias, assim como o povo diz tantas outras narrativas que tentam explicar os mistérios da natureza, dando um quê de humanidade aos fatos que se afirmam permanentes naquele lugar longe de tudo, onde “só Tião dos Burros descia pro mundo, de vez em quando, levando a nossa farinha, nossa pimenta-do-reino, trazendo de volta sal, agulhas, pregos, fósforos, querosene e outras coisinhas”. (REZENDE, 2016a, p. 22, grifo nosso).

Furna é mostrada, pela voz narradora, como um lugar fora do mundo, como o espaço da inexistência, como um não-lugar que se confirma na narrativa em um entre-lugar de resistência, marcado, na cadeia discursiva, a partir das muitas vozes opressoras construindo subjetividades coloniais a partir das referências a um lugar que não podia ser considerado *mundo*. Isso porque o “extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização” (SANTIAGO, 2019, p. 16), e só uma pessoa da comunidade tinha acesso a esse mundo considerado “civilizado” pelas vozes hegemônicas que ocupam lugares no discurso das moradoras de Furna.

Sendo assim, um lugar longe do que se considera *mundo* não poderia ser o espaço civilizatório para um narrador marcado por uma voz onde existe a associação direta entre bem-estar social, acesso à educação e o poder exercido pelas vozes coloniais que marcam territórios de privilégio. Coisa-Nenhuma sabe, então, que sua cor mestiça, “misturada das cores de toda a gente” (REZENDE, 2016a, p. 17), pode ser seu passaporte ao *mundo* para onde Tião dos Burros ia de vez em quando, diferente das outras do lugar que dividiam, entre si, a mesma cor preta de suas antepassadas fugidas de todo tipo de cativeiro.

O narrador, que ouviu “contar tantas vezes” (REZENDE, 2016a, p. 11) a história das Pedras do Perdão colocadas em cima da serra por um pecador, apresenta um lugar narrativizado a partir das experiências narradas por uma sabedoria ancestral, contada “mais de mil vezes, pela voz de nossos velhos, sempre à boquinha da noite, depois da ceia, antes do sono levar a gente pra rede”

(REZENDE, 2016a, p. 13). Nessa confirmação da sabedoria das velhas reside o diálogo com o contar oral como a manutenção do conselho necessário à expressão da experiência.

Também conhecido como Furna dos Crioulos, o povoado surge da necessidade de sobrevivência de corpos explorados por fazendeiras da região: “foi onde negros escravos, fugidos do cativo, foram se esconder”. (REZENDE, 2016a, p. 13). É o lugar da resistência às violências que marcam um povo escravizado e submetido às dores de carregar na pele a história de suas antepassadas usurpadas.

Coisa-Nenhuma, nascido em Furna, filho de uma linda mulher “emprenhada” por um passante de olhos azuis que foi embora levando consigo os olhos viventes de sua mãe, conta a sua história, levando-nos, como ouvintes, a participar de uma narrativa que segue por muitos lugares em busca de aprender a ler. Esse é o grande tesouro que ele procura, nem de ouro nem de cobre, por muitos lugares. Esse é o grande tesouro que serve de mote para a sua contação.

No encontro com as desvalidas, o narrador vai fiando as teias de uma identidade reconhecida na relação com a outr[a], que é materializada no romance a partir de uma linguagem onde a solidariedade é marca fundamental.

O encontro com o Pajé, um “homem desconhecido, pele quase igual à minha, cabelo liso e comprido [...] com uma mochila rasgada, um facão e uma espingarda, agarrado com esta caixa que ainda trago comigo” (REZENDE, 2016a, p. 21), é o início do desejo do narrador por aprender a ler e a escrever. Esse homem que se assemelha ao narrador pela diferença que compartilham em relação às outras moradoras do povoado, apresenta para Coisa-Nenhuma um mundo contido nas palavras escritas dos livros que ele carregava como um tesouro dentro de uma caixa.

É interessante perceber, mais uma vez, uma voz que apresenta o que é externo à Furna como o elemento marcador de uma civilização desejada, pois o Pajé também não parecia ser daquele lugar. Existe uma voz colonial que polariza os lugares sociais representados por Furna e o *mundo* e que, ao ser colocada na cadeia discursiva, nos encaminha para a reflexão acerca das epistemologias que operam “polarizando o contraste entre opressores e oprimidos” (SANTOS, 2019, p. 355) como resultado de uma percepção de civilização associada aos lugares de dominação.

Coisa-Nenhuma cuida do Pajé ao encontrá-lo doente no meio do mato. Usando a solidariedade como linguagem do encontro, o narrador se torna aprendiz das histórias contadas pelo Pajé, que passa a chamá-lo de Piá. A caixa de tesouros em forma de palavras torna-se objeto de desejo, herança, depois da morte de seu amigo, e companheira nas andanças em busca de aprender a ler.

Contava histórias dos livros, contava histórias da vida, contava história inventada e me ensinava palavras pra eu também poder contar. Aqui nesta mesma caixa que hoje carrego comigo, o Pajé trazia os livros que já não lia com os olhos, porque a vista lhe falhava, mas que gostava de abrir e apoiar nos joelhos, dizendo que pelo cheiro lembrava, bem direitinho, da história toda, inteirinha, de cada um que pegava, de tanto que tinha lido, e pensado, imaginando, o que cada um revelava. Fechava os olhos e lia dentro da cabeça dele. (REZENDE, 2016a, p. 24, grifo nosso).

Mais uma vez a voz narradora do romance se mistura com a voz contadora de histórias, assumindo as performances do contar oral, responsável pela marcação do espaço de contação, do tempo-espaço que representa o momento de uma enunciação que se propõe a materializar, discursivamente, o contar como ação da oralidade. A “caixa encantada”, que Pajé carregava até chegar ao vilarejo, está presente no exato momento da enunciação representada e é usada como elemento de cena, compondo o espaço da ficção como parte fundamental da experiência do contar.

Estando diante de um contador de histórias, chegamos a nos perguntar até que ponto a história de Piá pode ser considerada a experiência narrável do narrador, pois, sendo uma contação, pode perfeitamente ser tratada como construção ficcional em prol de uma manutenção de público. No entanto, permanecemos presentes nessa contação, assumindo o contrato firmado ao final do romance entre público, narrativa e contador. Essa ressalva vem na direção do compromisso estabelecido e reafirmado pela voz contadora de histórias durante todo o romance, o que nos direciona para a consciência do contar por parte da voz narradora.

Piá recebe outros nomes a partir de outros encontros até se chamar Marílio da Conceição, em referência a uma professora chamada Marília, que segue para ensinar a alfabetização às crianças de Furna.

Feliz com a possibilidade de aprender a ler ao saber que, enfim, teria uma professora no povoado, Piá trabalha na construção da casa a ser transformada em

escola. Piá é apresentado à professora como um “menino meio doidinho, meio fraco do juízo, mas bom pra contar histórias”. (REZENDE, 2016a, p. 30, grifos nossos). Notemos a importância discursiva da adversativa *mas*, que marca a informação mais importante a ser considerada no enunciado: sua capacidade de contar histórias.

A voz narradora, comprometida com o estabelecimento do espaço de contação, apresenta o narrador como aquele que carrega a alcunha social do contador de histórias, de transmissor das narrativas coletivas, mesmo desacreditado como as contadoras de histórias do século XVII, consideradas tagarelas. (WARNER, 1999). Ser *doidinho* e ser contador são as características de Piá que acenam para condições de subalternidade que aprofundam ainda mais a miséria vivida pelo menino desde seu nascimento.

A Piá, no entanto, é negado o direito de estudar na escola que ele mesmo ajudou a construir, pois era preciso que

pai ou mãe se apresentasse pra dar os nomes dos filhos. Ouvi isso, embатуquei, que eu não tinha pai nem mãe, nem mesmo tinha madrinha, ninguém cuidava de mim, que a avó já estava caduca, já não dava fé de nada e, a bem dizer, eu não tinha nem um nome que prestasse pra se escrever num caderno. (REZENDE, 2016a, p. 31).

Piá vê seu desejo de aprender a ler se perdendo no vento que batia e quase o derrubava dos galhos de um abacateiro, onde se sentava para ver, ao longe, as aulas ministradas pela professora Marília. Ele decide, então, sair de Furna em busca de seu sonho e continua sua contação, tendo por cenários lugares onde as subalternidades conseguem sofrer ainda mais violências que as já vividas. O narrador vive o encontro com as dores ancestrais que marcam, historicamente, aquelas que ocupam zonas de desfavorecimento em cativeiros no meio da floresta, em garimpos, nas ruas de grandes cidades.

Em meio a essas zonas de miséria e iminente violência do todo dia, Marílio conta a história de um *ninguém* que se reconhece alguém a partir do olhar da outr[a], da desvalida, de um João Santeiro, de uma Maria Flora e de uma Velha Naná. O narrador afirma, então, sua existência a partir do encontro com outras existências igualmente subalternas, mas que se encontram em solidariedade.

A força subjetiva desse romance é marcada, desde o início, como a escritura de uma experiência inevitável do contar, e passa por uma necessidade de marcar os valores afetivos que envolvem uma escrita interessada em evidenciar as vozes dos

inúmeros “Coisa-Nenhumas, Piás, Marílios e Marílias” (REZENDE, 2016a, p. 07) que ocupam o lugar de suas existências periféricas.

Dispomo-nos, então, a lidar com um narrador que, estando contador de histórias, deixa as marcas de seu contar no decorrer da narrativa, levando-nos a fazer parte das performances a partir de um jogo metaliterário, onde existe uma voz contadora que se dispõe a explicar o processo de aprendizado do contar oral.

Assim, o narrador do romance pode ser considerado, segundo a percepção de Wood (2017, p. 25), um narrador não confiável marcado pela estidade, direcionando-nos a “ver através dos olhos de um[a] personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que el[a] mesm[a] consegue ver”. Dessa forma, as lacunas deixadas no decorrer do texto são indícios de uma narração não confiável, na qual o não-dito sugere uma outra narrativa paralela à narrativa visível e sinalizada discursivamente pela materialidade linguística, apontando para “qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade, qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude”. (WOOD, 2017, p. 73).

Percebemos, então, a atuação da autor[a]-criador[a] na articulação de uma narrativa que traz a voz contadora de histórias na estrutura do romance como um recurso de construção. Esse recurso refrata para o mundo os valores das periferias da escrita, chamando-nos para a participação em uma enunciação que segue as regras de um fazer oral, mesmo em uma representação gráfica, escrita.

A partir desse jogo discursivo, a voz narradora materializa um compromisso ético com a linguagem da narrativa oral, evidenciando as relações dialógicas que compõem o heterodiscurso do romance, no qual os grupos subalternos são representados nas vozes de muitas pessoas que sobrevivem em seus espaços de opressão e exclusão.

Essa é uma voz narradora que dialoga com vozes progressistas para as quais o ser humano tem direito a uma educação que o liberte das amarras de um poder que estrangula a pobre em suas zonas periféricas. Para tanto, é preciso considerar os processos de alfabetização, por exemplo, como um “ato de criação, capaz de desencadear outros atos criadores”. (FREIRE, 1991 [1976], p. 104).

Apenas assim é possível, para a voz narradora, subverter parte da miséria que colocava outras como Marílio em um não-lugar social. “Por mor de aprender a ler” (REZENDE, 2016a, p. 27), ele segue por estradas de terras e de nuvens, em

caminhões e em avião, em busca de uma dignidade procurada e confirmada no respeito aos direitos à leitura e à escrita.

A importância dada ao direito à alfabetização em toda a narrativa demonstra a construção de um discurso afetivo associado ao aprendizado das letras e, também, à necessidade de respeito aos direitos sociais, por parte das instituições. Esse discurso afetivo demonstra, em contrapartida, as vozes que tentam deixar os grupos subalternos na invisibilidade social, negando a estes a cidadania conferida por suas existências nos espaços públicos.

O acesso à alfabetização, à educação formal, permite ao ser humano dinamizar o seu mundo a partir de atos de criação, recriação e decisão, possibilitando a este a participação numa realidade passível de transformação. Ou seja,

vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. E é ainda o jogo destas relações do [ser humano] com o mundo e do [ser humano] com os [seres humanos], desafiado e respondendo ao desafio, alterando, criando, que não permite a imobilidade, a não ser em termos de relativa preponderância, nem das sociedades nem das culturas. E, na medida em que cria, recria, e decide, vão se conformando as épocas históricas. É também criando, recriando e decidindo que o [ser humano] deve participar destas épocas. (FREIRE, 1991, p. 43).

Ouro dentro da cabeça (REZENDE, 2016a) é, portanto, a narrativa de um desejo de que todas tenham o direito a essa educação que liberta e transforma a realidade a partir de uma percepção de ser humano como ser social e político. É um romance que celebra a liberdade como manifestação do desejo de uma cidadania, na qual os grupos subalternos possam ser visíveis e possam, assim, resistir às violências históricas, culturais e sociais. Essa é uma narrativa que sugere outras epistemologias para a escrita, mas também trabalha, discursivamente, na insurgência de formas de resistência a partir do respeito ao direito à educação como ferramenta de transformação social.

Com pitadas hiperbólicas que sugerem uma ficcionalização das experiências com vistas à manutenção do público ouvinte (leitoras e pessoas presentes na praça), o narrador evidencia, no entanto, o seu estado de subalternização permanente no que diz respeito à forma, enfim, como aprendeu a ler e a escrever.

Marílio da Conceição encontra o seu tesouro nas margens do institucional. Não consegue ser matriculado em nenhuma escola.

Apenas entre seus pares, dividindo os silêncios e as invisibilidades que marginalizam mulheres e homens, Marílio aprende a ler e a escrever na periferia de uma calçada, onde dorme a Velha Naná.

Ela, quando nova, tinha sido professora de primeiras letras em um sítio longe da cidade, morava pelas ruas e era viciada em álcool. Marílio, tentando amenizar a solidão dos finais de semana em um alojamento da construção civil, divide bolachas, goiabadas e os livros carregados na “caixa mágica” com essa senhora que “disse que podia [ensinar], se toda noite eu contasse história pra fazer ela dormir sem precisar de cachaça. Eu prometi muita história e também repartir com ela o meu feijão e o pão”. (REZENDE, 2016a, p. 95).

Assim como nos outros romances analisados, temos a solidariedade como linguagem da resistência às condições de opressão a que são submetidas mulheres e homens que ocupam as periferias de uma sociedade marcada pelos discursos de poder legitimadores de desigualdades e invisibilidades. O direito à educação, mais uma vez, aparece na tessitura do romance, como acontece em *Outros cantos* (2016b), e evidencia o compromisso da autor[a]-criador[a] com a axiologia de uma palavra acionada por vozes que denunciam a invisibilização dos grupos subalternos.

Segundo Santos (2019, p. 351), “institucionalidades e pedagogias prefigurativas são os modos de organizar a convivência coletiva e promover aprendizagens libertadoras que permitem plausivelmente, aqui e agora e numa pequena escala, um outro mundo futuro possível”. Considerando isso, colocar em discussão essas epistemologias nos leva a perceber, no romance, um pensamento revelador de formas de resistência para as quais a conscientização está relacionada à educação, e tem em vista a confirmação da dignidade humana.

6.3.1 O tesouro contado

Conta-se a história da busca que move um homem chamado por muitos nomes, que à medida que se encontra com o desejo de aprender a ler também vai se encontrando com as marcas de uma identidade forjada nas violências a que são submetidas mulheres e homens alijadas de direitos fundamentais por um poder que as nega, a exemplo da alfabetização, desconsiderando o que reza nas leis que regem a nossa recente democracia.

A conquista do direito ao ensino público e gratuito em qualquer idade, expressa no artigo 208 da Constituição Federal de 1988, deu ensejo ao estabelecimento de um prazo de dez anos para a erradicação do analfabetismo e a universalização do Ensino Fundamental. Embora a Organização das Nações Unidas tenha declarado 1990 como o Ano Internacional da Alfabetização e realizado, nesta data, a Conferência Mundial de Educação para Tod[a]s, a erradicação do analfabetismo não passou de uma expectativa. (ZANDOMÊNICO; PILATI, 2019, p. 65).

Esse contexto de evidente negligência com a formação básica das pobres é retomado no romance como o mote gerador que leva o narrador pelos descaminhos de um país inscrito nas periferias.

Em Furna ninguém sabia ler nem escrever.

A fome de palavras do narrador surge em sua existência invisível a partir das ausências de comida, de carinho, de moradia e de documento que o possibilite ter acesso a algum direito social.

Mas, quanto mais eu viajava, outra fome aperreava, bem lá dentro, dia e noite: era a fome de palavras, fome de conhecimentos, de saber tudo, que era como um escuro dentro do oco do peito, cegueira de olhos abertos, vendo o que há para ver só com os olhos da cara, ali, onde a gente está, mas sem enxergar mais longe por meio de ler nos livros. (REZENDE, 2016a, p. 87, grifo nosso).

Naquele lugar, onde “fomes e vontades do corpo” (REZENDE, 2016a, p. 87) podiam ser resolvidas com mais facilidade do que as vontades do peito, *enxergar mais longe* não era permitido porque o espaço social era definido pela história de ancestrais violências que as descendentes de negras fugidas carregavam no tom preto da pele. Uma cor que adentrava os poros e as carnes e escurecia o *oco do*

peito, tornando ainda mais difícil, para aquelas pessoas, curar a *cegueira de olhos abertos* que assolava todas do lugar.

Dessa forma, a voz narradora evidencia as interdições sofridas pelos corpos negros e dialoga com vozes que chamam esses mesmos corpos ao embate ideológico na construção de outras leituras de mundo menos periféricas.

Percebemos, assim, as tensões do discurso do romance convergindo para a percepção de que “tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade” (EVARISTO, 2009, p. 18), a leitura representa, simbolicamente, a possibilidade concreta de uma insurgência que aponta para um efetivo movimento social de reescrita da história. Isso porque consideramos

os movimentos sociais como uma forma de luta social historicamente determinada que se caracterizam por envolver dimensões de organização coletiva, de caráter contestatório e reivindicativo, ou seja, movimentos que possuem algum caráter contestatório no que diz respeito às relações de exploração, dominação e opressão estabelecidas na sociedade e que lutam por direitos de cidadania, reformas sociais na perspectiva da ampliação desses direitos, assim como, pela defesa e ampliação das políticas e dos serviços públicos. (ELIAS, 2019, p. 99).

A voz narradora do romance dialoga com uma voz de resistência que converge na direção da luta social como instrumento de emergência dos grupos subalternos a partir da conscientização das classes populares.

Para tanto, o contador de histórias Marílio da Conceição narra os acontecimentos da vida de um Coisa-Nenhuma como tantas outras pessoas desumanizadas socialmente e invisibilizadas. De forma alegórica, a história contada por esse narrador se torna a narrativa da fome, da ausência das necessidades básicas que levam o corpo a sobreviver. Aqui, pensamos em um ser humano corporificado por suas experiências, um corpo socialmente localizado e historicamente demarcado.

A fome que o corpo do narrador sentia excedia a necessidade fisiológica, porque o corpo a ser alimentado não era apenas o de carne e osso, mas o de carne, osso e representação, que precisava da nutrição que apenas a palavra era capaz de suprir, diferente das outras moradoras de Furna, que sentiam a fome apenas do

alimento e tratavam o narrador como um menino sem juízo porque tinha um único fito na vida: “crescer para ganhar o mundo por mor de aprender a ler”. (REZENDE, 2016a, p. 27).

Ao evidenciar o desejo do narrador como o resultado da impossibilidade de acesso à alfabetização, a voz narradora do romance coloca no centro da discussão o direito à educação nas zonas marcadas por subalternidades resultantes de questões geográficas, usadas como justificativa para o isolamento de algumas comunidades distantes dos grandes centros urbanos; de questões econômicas, definindo prioridades políticas para lugares com índices baixos; de questões sociais e culturais, principalmente quando as comunidades são formadas a partir de descendentes de grupos marcados por nossa herança escravocrata.

O narrador apresenta uma Furna onde todas essas formas de violência se materializam. É um lugar para o qual não são pensadas políticas que congreguem na direção de uma mudança social que tenha em vista a emancipação humana.

A partir do momento que o narrador encontra o Pajé, são abertas as possibilidades de algum tipo de insurgência, de transgressão dos limites impostos pelas forças que segregam o que vem a ser o lugar social da periferia e o lugar social das classes hegemônicas.

Primeiro eu fiquei triste, quando vi que aquela caixa não tinha nenhum tesouro, nenhuma pedra de nada, o peso era só dos livros. Mas depois fiquei achando que ouro não era melhor que as histórias que eu ouvia, sem cansar, o Pajé lendo pra mim, enquanto eu olhava as folhas que ele devagar virava, doidinho pra descobrir o segredo das palavras e das linhas bordadas e desenhadas no papel de cada livro. [...] Quando eu pedia uma história, ele até abria o livro, mas logo adormecia sem acabar de contar, e eu ficava agoniado, querendo saber o fim. Depois que o Pajé dormia, eu remexia nos livros, virava de um lado e outro, olhava por muito tempo algum desenho que tinham, sabendo que nesta vida a coisa que eu mais queria era aprender a ler livros, que, quando o Pajé morresse, e eu fosse um pouco maior, ia sair pelo mundo por mor de aprender a ler e a escrever, porque ali na nossa Furna ninguém podia ensinar, nem ele mesmo, o Pajé, que então já estava cego. (REZENDE, 2016a, p. 26, grifo nosso).

Quando o então Piá se depara com o tesouro carregado em uma caixa repleta de livros, a voz narradora se destina a evidenciar, por meio do discurso, a violência gerada pela falta que *o segredo das palavras e das linhas bordadas e desenhadas no papel* imprime na vida do narrador. A afirmação dessa violência é

feita discursivamente e nos encaminha para a reflexão acerca dos movimentos ideológicos que alicerçam uma política de exclusão voltada para as camadas mais populares da nossa sociedade.

O narrador tem, a partir da relação com o Pajé, o grande vislumbre de sua vida, capaz de levá-lo aos mais diversos enfrentamentos, pois sabe que *a coisa que eu mais queria era aprender a ler livros*. Não apenas bilhetes, cartas, pequenos textos informativos, que atribuem o *status* de alfabetizada a qualquer pessoa que minimamente lê e escreve, mas era seu desejo ler os livros e compreender os mundos que estavam ali refletidos para correr caminhos mais certo de sua caminhada.

No entanto, já que em Furna *ninguém podia ensinar*, apenas restava ao narrador sair e trilhar a sua narrativa do desejo por outros caminhos, à procura de um lugar onde, talvez, ler e escrever não sejam considerados um *segredo*, algo privado e partilhado apenas com aquelas que tenham um “merecimento”, com as escolhidas.

Pensamos, portanto, quem seriam as escolhidas e por quê? Por outro lado, quem tem a autoridade de escolher a quem contar esse *segredo*? O que leva a autoridade a escolher o escolhido?

Essas são perguntas que podemos fazer diante da forma como Piá percebe sua vontade de aprender a ler e a escrever e que nos encaminham para a existência de uma voz opressora legitimadora de processos de subalternização que afirmam os lugares sociais a serem ocupados pelos grupos subalternos, assim como por aquelas que exercem o poder de dominação e manutenção de privilégios. Por isso é um *segredo*, algo que não deve ser dito. Deve, antes, ser protegido de ouvidos curiosos.

Sendo o *segredo* um dizer marcado pelo privilégio de uma partilha selecionada e exclusiva, a voz narradora materializa o fosso existente entre o direito constitucional à alfabetização e a experiência de negligência vivida nas comunidades como Furna. O narrador se coloca na narrativa como aquele que, tendo consciência de sua experiência de negação, busca um protagonismo que o leve à quebra dessa condição de *segredo*.

Vemos, portanto, o reflexo do eixo axiológico da obra de Valéria nas articulações discursivas da voz narradora que, ao usar a materialidade linguística *segredo*, reflete no texto seu posicionamento a partir das tensões dialógicas

promovidas por vozes contrárias, refratando para o mundo um discurso denunciativo que se propõe à reflexão e ao questionamento das violências sofridas por pessoas que, como Marílio, permanecem à margem dos direitos sociais aos quais deveriam ter acesso em nossa sociedade. A denúncia não é feita pelo narrador, mas pela voz narradora, que constrói discursivamente a tessitura de uma narrativa interessada na outr[a] subalterna.

A voz narradora assume, a partir de então, um compromisso ético com a escrita de um texto que evidencia o não direito à conscientização através da educação a partir da exaustiva busca do narrador por esse tesouro feito de palavras a serem decifradas e, mais ainda, reveladas em linguagem de resistência.

Dessa forma, a autor[a]-criador[a] da obra de Valéria coteja diversas vozes sociais na direção de um eixo axiológico no qual figuram posicionamentos relacionados à necessidade de um levante popular, politicamente articulado em suas bases a partir de uma educação capaz de libertar o ser humano, sugerindo caminhos concretos de luta pela mudança social. Significa pensar em uma educação que prime pela “compreensão das estruturas sociais como modos de dominação e violência e a concepção da liberdade como negação da fatalidade que assim seja”. (SANTOS, 2019, p. 357).

Assim, a voz narradora trabalha na articulação de um discurso onde vozes opressoras, que reforçam “o ‘silêncio’ em que se acham as massas populares dominadas pela prescrição de uma palavra veiculadora de uma ideologia de acomodação” (FREIRE, 1978, p. 15), são tensionadas com vozes resistentes a esse discurso, materializadas no desejo perseguido por Marílio e na solidariedade entre as desvalidas que levam o narrador até o encontro com o seu tesouro: o *segredo* desvendado.

Ao narrar as aventuras de Marílio em busca do seu tesouro, o narrador aciona o heterodiscurso do romance para evidenciar a dificuldade dos grupos subalternos em resistir às forças que os oprimem. Responsivamente à força exercida pela voz que reivindica o direito à alfabetização existe, também, uma voz que naturaliza a invisibilização das pobres em relação às políticas educacionais.

As vozes opressoras aparecem no romance em vários momentos, declarando para o narrador a sua condição de subalternidade de forma permanente, impossível de ser questionada.

Em sua peregrinação, Marílio segue por outros lugares onde o espaço a ele destinado é sempre o da submissão às violências, seja em zonas de desmatamento ilegal, para onde foi levado enganado; em garimpos lotados de pessoas engolidas pela ganância; ou nas ruas de grandes cidades do interior do país.

Só depois de muito tempo, quando o sol ia caindo, vi chegar um caminhão grande, coberto com lona verde e um homem gordo gritando:

- Quem está a fim de trabalhar? [...]

Quando foi minha vez de dar o nome e embarcar, perguntei se no lugar onde ficava esse tal serviço havia quem ensinasse a ler e escrever. O homem disse que tinha tudo isso e mais ainda:

- Lá se aprende a fazer conta direitinho no papel, história, geografia e até mesmo filosofia. [...]

Dei o nome, ele escreveu, melei o dedo na tinta e enalquei bem no caderno pra garantir o contrato. (REZENDE, 2016a, p. 58, grifo nosso).

Marílio, sem saber ler nem escrever, segue às escuras para um *tal serviço* que não se sabia qual, guiado apenas pela possibilidade de encontrar o tesouro de palavras que o impulsionava à vida. Funcionando como demonstrativo, *tal* carrega um valor de desimportância para o narrador, pois, de fato, o que mais importava era poder aprender a ler e a escrever.

Depois de vários dias embaixo da lona de um caminhão “em tempo de se desmanchar” (REZENDE, 2016a, p. 61), Marílio é acordado por um Coxo, a “criatura mais medonha que eu já vi na minha vida, da grossura de dois homens, da altura da cumeeira das casinhas lá de Furna” (REZENDE, 2016a, p. 62, grifo nosso), que carregava duas armas calibre doze cruzadas nas costas e que estava ali para manter toda a peãozada nos limites do cativeiro.

Coxo não podia ser gente, nada parecido com humano, mas uma *criatura* que assumia a função de causar medo àqueles coitados já humilhados pela viagem e consumidos pela fome.

Demorei pra entender se já estava no inferno e o Coxo era o Belzebu, ou se era o fim do mundo: um lamaçal recortado no meio da mata virgem, um barracão de madeira, só uma porta, sem janela, dentro pra mais de cem redes que já nem se via a cor de tão sebosas que estavam, tudo coberto de lama, um mundo da cor da terra que tinham deixado nua, desvestida da folhagem, um cheiro forte e azedo de corpo humano sem banho. (REZENDE, 2016a, p. 62, grifo nosso).

Notemos a força discursiva do adjetivo *só* que evidencia a insalubridade das condições do alojamento destinado àqueles trabalhadores, pois o casebre tinha *só uma porta, sem janelas*. Ou seja, o lugar não tinha ventilação nem claridade, provavelmente era local de infestação de doenças e de animais nocivos à saúde. O primeiro olhar do narrador foi o de surpresa diante das promessas feitas no momento do contrato de trabalho e a realidade encontrada por ele naquele lugar *recortado no meio da mata virgem*.

Percebemos já os indícios de um trabalho ilegal, pois a *mata virgem* tinha sido *desvestida*, estava nua diante de seus algozes, aqueles que mandavam e aqueles que cumpriam a função de “pegar na motosserra e sair feito assassino matando árvores da mata, assim, sem razão nenhuma que fosse de vida humana”. (REZENDE, 2016a, p. 64).

Desvestida é uma materialidade linguística utilizada pela voz narradora para nomear algo não previsto pelo narrador, para evidenciar a violência de um estupro à mata que, antes vestida, tem seu corpo violado pela ação de des-vestir, de retirar suas vestes naturais, feitas de grandes árvores.

A voz narradora do romance revela, mais uma vez, os corpos violados pelo discurso de poder que legitima a exploração da terra, dos seres humanos e de seu trabalho.

Sobre o trabalho escravo no Brasil contemporâneo, Girardi *et al.* (2014, p. 04) traçou um interessante panorama das dinâmicas recentes que configuram a escravidão, mesmo nos dias de hoje, em nosso país. A pesquisa compôs o “Atlas do Trabalho Escravo no Brasil” publicado em 2012 pela OSCIP “Amigos da Terra – Amazônia Brasileira”.

As origens e as formas do cerceamento de liberdade d[a]s trabalhador[a]s são diversas, indo desde o isolamento geográfico até comportamentos ameaçadores d[a]s empregador[a]s. Elas envolvem, grosso modo, aspectos ligados ao local, transporte e alimentação. O trabalho ocorre em locais de difícil acesso, cujo custo de transporte normalmente é caro e debitado [à]s trabalhador[a]s; a intermediação entre [a] trabalhador[a] e [a] empregador[a] é feita por pessoas inescrupulosas, conhecidas como “gat[a]”; a alimentação, comprada em armazéns d[a]s proprietári[a]s das fazendas a preços elevadíssimos, transforma-se em dívidas crescentes, as quais se acumulam com o pagamento da viagem e dos instrumentos de trabalho e proteção, que deveriam ser fornecidos pel[a] patr[oa]. As

atividades desenvolvidas pel[a]s trabalhador[a]s escravizad[a]s são árduas, geralmente associadas às condições degradantes, visto que geralmente [a]s trabalhador[a]s moram em barracos ou em alojamentos comunitários, cujas condições de higiene são as piores possíveis.

Ao evidenciar as condições de exploração do trabalho naquele acampamento, a voz narradora propõe uma reflexão acerca das violências sofridas pelas pessoas submetidas a esse tipo de atividade a partir da tensão de duas vozes: a que representa os explorados e a que representa a força dominadora dessas existências submetidas pela coação e o medo.

Marílio, também violentado pela ação que é obrigado a fazer, começou a ser conhecido como Caroço porque juntava as sementes que encontrava e guardava nos bolsos para dar às assassinas “uma decência longe daquele perigo” (REZENDE, 2016a, p. 64) e tentava sobreviver naquele lugar onde, “se houvesse um tantinho a mais de tamanho sofrimento, nenhum homem resistia”. (REZENDE, 2016a, p. 63).

Decidido a ir embora, findado o mês de trabalho, depois de aguentar calado todo o sofrimento, Marílio conversa com Coxo:

- Me dê meu ganho, ajeite pra eu ir embora que aqui não quero ficar. O Coxo chamou três homens que me cercaram com as doze apontando pro meu peito, e disse:

- Sim, senhor, pode ir embora quando acabar de pagar tudo o que está me devendo. Tem de pagar a viagem e pagar o que comeu. Tu come demais, Caroço! Você está me devendo muito mais do que valeu a merda do seu serviço. Olhe aqui no meu caderno, está tudinho apontado, como estava combinado no contrato por escrito que você mesmo assinou. (REZENDE, 2016a, p. 65, grifo nosso).

De fato, Marílio tinha assinado como assina alguém que não sabe ler nem escrever, com uma marca de tinta desenhando uma digital apenas sua. *No contrato por escrito* se descrevia todo o trabalho e as condições às quais seriam submetidas as trabalhadoras que se dispusessem a seguir para o acampamento. A violência simbólica de que é alvo o narrador é demonstrada a partir da violência sofrida por um corpo analfabeto, aliado por um poder que, nesse caso, toma as formas de uma exploração exercida nos limites de um trabalho escravo. Com isso, a voz narradora dialoga com a prática histórica real que evidencia uma convivência da sociedade brasileira com as profundas marcas deixadas por uma escravidão que, diferente da

história oficial contada, continua a submeter as mais vulneráveis a diversas violências sociais.

Essa é uma das histórias que montam, como numa bricolagem, o mosaico de narrativas articuladas pela voz narradora em diálogo com a voz contadora de histórias. Histórias que levam Marílio pelos recantos de um país às margens são parte do movimento de resistência que o discurso concretiza na linguagem do romance.

Marílio consegue fugir do cativeiro em uma noite sem lua e encontra outros grupos marcados por subalternidades, como garimpeiras e moradoras de assentamentos de sem-terras, onde é acolhido em sua procura e se percebe parte de uma comunidade. Ali, sua fome de direito à educação é somada a outras fomes, como a do direito à terra.

O povo me recebeu como se eu fosse família, me alojaram na barraca dos outros moços solteiros, me explicaram direitinho o que estavam fazendo. Então, eu fiquei sabendo que nesse mundão de terra havia muito cercado proibindo um pobre homem que quisesse trabalhar pra dar de comer aos filhos, de botar qualquer roçado, que havia um mundo de gente passando fome por isso, empurrado pra cidade pra viver pedindo esmola. Fiquei sabendo que havia lei pra mudar tudo isso, mas que essa lei não vogava sem muita luta do povo pra fazer reforma agrária. [...] Ali existia escola, numa barraca bem grande, e nela qualquer pessoa, menino, mulher e homem, tinha direito a estudar. Pra mim parecia sonho quando a moça professora me botou na mão um lápis, me ensinou a segurar, me apresentou um caderno e riscou pra eu copiar a letra que principia o meu nome de Marílio. Pensei que ali eu ficava pro resto da minha vida, que vinha a reforma agrária, que eu ia ser lavrador, que eu ia aprender a ler, ia vender meu produto, poder comprar muitos livros e, quem sabe, algum dia eu ia ser professor. (REZENDE, 2016a, p. 45-46, grifo nosso).

Em um mundo diferente daquele para onde Tião dos Burros descia toda vez que saía de Furna, Marílio encontra com um *povo* que o recebeu como família, acolhendo-o em suas necessidades primordiais e ensinando-o a importância de se lutar pelo respeito às leis que asseguravam os direitos de qualquer cidadão.

É apresentado, pela voz narradora do romance, o movimento social como uma forma de reivindicação capaz de legitimar a luta política pela visibilidade social de uma classe trabalhadora rural. Segundo Michelly Ferreira Monteiro Elias (2019, p. 106), “um dos maiores desafios enfrentados pelos movimentos populares na atualidade tem sido o de fazer com que a inserção nos diversos campos de luta da

vida social se torne em um mecanismo de fortalecimento da luta política da classe trabalhadora”. A narrativa do encontro com um assentamento do Movimento Sem-Terra revela a solidariedade como linguagem de resistência e de fortalecimento político necessária na relação entre as desvalidas.

Ali, onde se concretiza a luta de *pobre[s] homem[s]* pelo *direito* à dignidade a partir do trabalho de lavrar *qualquer roçado*, esse direito é solidário a outros direitos, como o que é perseguido por Marílio. Não sendo mais apenas matéria de um *segredo* não revelado, mas um *sonho*, aprender a ler e a escrever começa a ser percebido pelo narrador como algo que pode ser seu, pois o sonho é o fruto de um inconsciente existente na individualidade, na subjetividade. Apesar de diáfano, aprender a ler e a escrever passa a ser matéria do pertencimento desse narrador e isso é materializado linguisticamente na utilização de *sonho*.

A voz narradora nos provoca, então, com o questionamento sobre a aplicação de uma *lei* que aponta para direitos não respeitados, apenas conseguidos após *muita luta do povo*.

Sendo as leis regulamentações para a vida em sociedade que, segundo um sistema democrático como se propõe o brasileiro, regem os comportamentos da população com vistas a um bem comum, cabe às instituições sociais e governamentais a aplicação e a fiscalização dessas regras em prol da vida comunitária e da justiça social.

Uma *lei* que precisa da *luta do povo* para ser aplicada, para ser respeitada, indica uma tensão entre as vozes que negam esses direitos e as vozes que buscam o respeito a esses direitos. Fica clara, na cadeia discursiva, a empatia da voz narradora pelas ações em defesa da cidadania na forma como é concretizada a solidariedade entre as desvalidas.

No assentamento havia escola onde *qualquer pessoa* tinha o *direito* a estudar. O aprendiz não precisava ser especificado por documentos ou faixa etária ou grupo social ou qualquer forma de regulamentação que pudesse ser motivo de impedimento, pois ali o *direito* era inalienável, como deveria ser em qualquer outro espaço social.

Com poucos dias, porém, esse sonho acabou, porque chegaram correndo pra dar o alerta: que vinha um bando de jagunços a mando do dono de tudo, pra dar fim no arraial, contra as ordens do governo que já tinha acordado que essa terra abandonada era pra reforma

agrária. Eu corri pra junto do chefe dos sem-terra e disse que acertava até em pássaro avoando, que me entregasse uma arma porque eu queria lutar. Mas ele disse que ali não havia arma nenhuma, que eram gente de paz, que haviam de resistir só com a força do direito, pelos poderes de Deus, mas que eu devia ir embora porque assim, sem documento, nem estando num tal cadastro que um tal de Incra levou, era muito perigoso de, naquela confusão, eu acabar na cadeia. (REZENDE, 2016a, p. 46, grifo nosso).

Naquele mundo de luta, o direito era a arma mais forte da resistência contra os *donos de tudo*, que usavam a violência armada para coagir aquele grupo diante da tentativa de construir uma outra hegemonia a partir do questionamento da superestrutura, como sugere Gramsci (1988) em suas reflexões sobre a necessária atuação política das intelectuais orgânic[a]s.

É necessário, portanto, colocar no centro da práxis os grupos explorados para que estes assumam um protagonismo capaz de subverter o sistema de exploração e proponham uma outra reflexão, pois, “como se sabe, toda a epistemologia não emana por si só. Ela se origina essencialmente de classes e lugares sociais determinados, de problemas concretos e de árduos embates políticos”. (SEMERARO, 2017, p. 123).

Muitas vezes alvo de desqualificação e criminalização por parte das vozes hegemônicas representativas do discurso de poder exercido por grandes latifundiários e oligarquias, que se apropriaram da terra como bem particular desde um país dividido em capitâneas, o assentamento é um espaço no qual são construídas “ações de resistência e criatividade popular que exercem contínua pressão diante dos centros de poder”. (SEMERARO, 2017, p. 108). O incômodo gerado por uma “insubordinação” às regras impostas pelos grupos hegemônicos nas relações de poder é usado como justificativa para atuações violentas, muitas vezes sanguinárias, nas quais homens, mulheres e crianças são alvo de perseguição.

Percebemos, então, como as condições de subalternidade são representadas no romance a partir de determinadas vozes que, solidariamente, dialogam e se unem na resistência às vozes que buscam manter suas zonas de privilégio.

O romance apresenta, além da contação de Marílio, que narrativiza a sua experiência com a alfabetização, uma outra narrativa, percebida discursivamente, responsável por acionar reflexões a partir das tensões refratadas para além das fronteiras formais do texto. São reflexões acerca da manutenção de espaços de poder, das violências que asseguram zonas de privilégio dos grupos hegemônicos e,

principalmente, da necessária insurgência dos grupos populares em direção a uma mudança social mais justa e humanizadora.

Apenas a partir de um fazer coletivo é possível a insurgência dos grupos subalternos com vistas ao estabelecimento de outra hegemonia, pois “a transformação dos fundamentos materiais da vida ocorre na medida em que as classes subalternas tomam consciência de sua situação e elaboram uma nova visão de mundo em condições de dirigir a luta política e construir uma nova hegemonia”. (DEL ROIO, 2017, p. 50).

Essa força coletiva é simbolizada, no romance, pela relação do narrador com João-Santeiro, que cuidou de Marílio quando estava doente e cantava sua dor, em forma de versos, enquanto esculpia santos de barro; com o Pajé, que contava as histórias dos livros ao pequeno Piá e lhe mostrou o tesouro contido nas palavras; com Maria Flora, que lhe deu todo o dinheiro guardado para que ele pudesse fugir do inferno que engolia todas em um garimpo; e, principalmente, com a Velha Naná, apresentada para as leitoras do romance e ouvintes da praça como a responsável por levar o contador Marílio da Conceição ao encontro com o tesouro procurado, de tantas formas, Brasil afora, e materializado nas palavras desenhadas em “um caderno, já velho, capa rasgada, muitas folhas arrancadas, poucas limpas, decerto achado no lixo”. (REZENDE, 2016a, p. 93).

A Velha Naná, mendiga alcoólatra, é quem encaminha Marílio pelas veredas de uma escrita desejada durante toda a narrativa.

O trato já estava feito, e o trabalho, começado. Faltava cumprir minha parte, e contei outras histórias, de minha vida, da avó, da Furna e de outros cantos, pra Naná poder dormir. Dia seguinte trabalhei com mais força e alegria, que só de pensar no serão que eu tinha no fim do dia, já me desenfadava o corpo, e a alma se fortalecia. Afinal eu tinha escola e tinha uma professora. Não importava que a escola fosse um batente de loja nem que essa professora fosse velha e esmolambada. Pra mim era tudo lindo como um sonho, e de verdade.

Quando cheguei com o feijão, na segunda noite, o caderno já estava aberto, e Naná me mostrou “avó” e eu fiquei intrigado tentando compreender por que, quando lia “avó”, alguma coisa me lembrava avião. A mestra então me explicou o “a”, o “v”, o “ó”, o “ô”, o “e” e o “ão”, e eu fiquei deslumbrado com as letras do abc que eu tinha ouvido cantar de muitos modos diferentes, na escola lá da Furna, numa feira, também no rádio, e viviam escondidas na cartilha que eu comprei de um folheteiro ambulante e, depois, uma cheia levou. Eu estava tão feliz, já entendendo alguma coisa que repetia e até cantava: ave, avó, avô, avião. Depois cumpri minha parte, contando

as minhas histórias, de verdade, de ter visto, de ter ouvido contar e também as que inventava. (REZENDE, 2016a, p. 96).

Voltada para a prática histórica real, a mendiga acionava as experiências narradas pelo contador de histórias para que o ensino das primeiras letras e palavras pudesse partir do mundo concreto, já significado simbolicamente pelo aprendiz. As histórias que retomavam a sua vida em Furna, com a avó, suas andanças pelo Brasil, inclusive uma viagem de avião que o levou embora do garimpo, paga com o dinheiro que Maria Flora o presenteou, foram matéria viva para as primeiras aulas.

O método freiriano de alfabetização de adultos é referenciado no romance, possibilitando o diálogo da voz narradora com uma voz marcada ideologicamente por uma democratização da educação para as classes populares, pois “só nas bases populares e com elas, poderíamos realizar algo de sério e autêntico para elas”. (FREIRE, 1991, p. 102).

O discurso voltado para a educação como instrumento de revolução social evidencia o compromisso da narrativa com a “educação e o conhecimento como duas dimensões inseparáveis da política de libertação” (SANTOS, 2019, p. 356), necessárias na luta pelo direito a uma existência social menos violenta aos grupos subalternos.

A defesa construída pela voz narradora na cadeia discursiva aponta para o fato de que é preciso pensar na democracia e na liberdade como possibilidades históricas e, para isso, temos que considerar a educação como uma forma de esboçar novas cartografias de poder nas quais a insurgência das vozes dos grupos subalternos possa indicar a diminuição das violências sofridas por esses corpos.

O diálogo da voz narradora do romance com uma voz contadora de histórias nos permite, como leitoras e como ouvintes, participar dessa construção discursiva que refrata ideologias e posicionamentos diante dos corpos violados em seus direitos representados na narrativa.

Marílio da Conceição conta sua história, assume o seu contar como resultado das experiências de subalternidades vividas e convividas, e nos insere como elemento necessário de seu fazer coletivo, concretizado na estrutura do romance.

É então que a força discursiva do romance, em seu compromisso com as axiologias da autor[a]-criador[a], excede o conteúdo do texto para compor a sua

arquitetônica, colocando em movimento linguagem, vozes sociais, experiências narráveis e estrutura em prol da consolidação de um dizer que busca dar protagonismo aos grupos subalternos por meio da articulação das vozes que os representam.

6.3.2 O contar contado

Seguindo as considerações de Wood (2017) acerca da existência de uma narrador[a] não-confiável, percebemos o narrador do romance *Ouro dentro da cabeça* (2016a) como o responsável por uma manipulação dos fatos da narrativa, de tal forma comprometida com as vozes subalternas, que reflete na estrutura do romance o protagonismo da voz das contadoras de histórias orais. Sendo o romance um gênero afeito à “esquiva [d]as regras que lhe são ditadas” (WOOD, 2017, p. 102), percebemos a articulação de um narrador que diminui a distância entre a escrita e a oralidade quando a voz contadora de histórias se amotina e se apodera de toda a narrativa.

Ou seja, o narrador em primeira pessoa que se apresenta, no início do romance, não é necessariamente o que percebemos no final. Ele marca a sua personalidade desde o início quando afirma “Vim contar a minha vida pra quem quiser conhecer” (REZENDE, 2016a, p. 09), evidenciando o seu lugar de protagonista da narração.

É preciso pensar na diferença entre o narrador Marílio, que está em primeira pessoa na estrutura do romance, e o contador de histórias Marílio, que toma a narrativa para si, articulando-a segundo a estrutura de um contar oral. Nesse aspecto vemos o caráter metaficcional do romance, no qual a capacidade de contar a história pode ser desempenhada por uma personagem que, no caso do romance, é o próprio narrador em seu papel de contador de histórias.

O narrador pode, sim, construir um espaço de ficção onde prevaleça um personagem Marílio da Conceição, que recria sua experiência no momento da escritura. Isso significa que podemos estar diante de uma história inteiramente ficcional sobre o próprio narrador. Sendo o contador um personagem de si mesmo, a voz narradora que o representa estilisticamente revela para as leitoras e as ouvintes da praça os bastidores do contar, indicando a matéria viva das histórias, as

performances indicadoras do espaço-tempo da narração e o reconhecimento da comunidade como formas do fazer oral.

A voz narradora, então, articula esses dizeres e nos direciona para a revelação do processo narrativo a partir da voz que conta a história, jogando com a construção e a desconstrução do mundo criado pela palavra.

Segundo Verônica Daniel Kobs (2017), na metaficção, “a narração é feita em primeira pessoa e a personagem assume duas funções: protagonizar e narrar a história. Com a utilização da técnica metaficcional, a personagem pode acumular uma terceira função, a de escrever uma história que é inserida no romance”. Sendo assim, percebemos que Marílio da Conceição constrói uma narrativa que ficcionaliza a si mesmo, se propondo a encontrar outras formas de contar a própria vida, modos que seriam mais interessantes na manutenção da atenção do público ouvinte.

Assim, Marílio conta “toda esta história, que aqui estou lhe contando” (REZENDE, 2016a, p. 75, grifo nosso) e se dispõe a apresentar para suas interlocutoras os meandros do contar, levando-nos para o espaço do *aqui* e para a intimidade do *lhe* – marcas de uma linguagem oral.

A metaficção compõe, então, a estrutura da narrativa, que utiliza os detalhes para marcar seu posicionamento a favor das vozes subalternas na materialidade de um discurso construído na estidade, na revelação sugerida pela presença constante de uma performance referenciada na qual são articulados os elementos constitutivos do contar oral.

Para tanto, lembremos das performances da expressão oral pensadas por Zumthor (1993), incluídas em um saber coletivo a ser reconhecido por uma comunidade de representação: é preciso um *savoir être* que autorize um *savoir faire* competente ao dizer (*savoir dire*). Essa autorização é feita a partir da validação das competências necessárias, no caso do romance em análise, ao dizer de um contador consciente de seu contar como ação performativa.

Quando eu era pequeno, não sabia que era triste a minha vida, nem imaginava outra e, por isso, não podia saber da minha desgraça. Pois a desgraça é assim, se a gente não sabe nem fala que ela está ali presente, ela quase não existe; e, já depois que se disse tudo, ainda é preciso tempo, contar aquilo muitas vezes, pra poder pegar o jeito de sentir infeliz. (REZENDE, 2016a, p. 16, grifo nosso).

O diálogo solidário entre a voz narradora do romance e a voz contadora de histórias evidencia a experiência como matéria viva do contar. Narrar a desgraça para que ela se confirme precisa *pegar o jeito e contar aquilo muitas vezes* para que a história possa se confirmar numa verdade possível na narração de um passado que se diz infeliz. *Pegar o jeito* está para a prática da narração como a articulação do contar está para a revisitação.

O narrador de *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a.) é, desde o começo, o contador de histórias Marílio da Conceição, não podendo ser considerado o romance uma narrativa linear, mas cíclica, na qual temos no espaço da contação em praça pública o momento de enunciação. Esse contrato performático é assumido pelo discurso da narrativa e apenas revelado no final quando um catador, Catolé, diz:

- Escute, seu moço, você conta tanta história, de um jeito bom de ouvir, com gesto, com muita graça, melhor que o homem da cobra, como se tivesse tido esse ofício desde menino. Por que é que não vai pra praça contar histórias também? Deixa o seu boné no chão, com a boca aberta pra cima, e vai só ouvir as pratinhas caindo uma após outra. E ainda vai dar um divertimento pra tantos iguais a você, que não têm pra onde ir no dia que não é de trabalhar. (REZENDE, 2016a., p. 97, grifo nosso).

É nesse momento da narrativa que entendemos estar diante de uma contação feita em praça pública por um contador que empresta sua voz discursiva para a voz narradora do romance.

A *praça* é o espaço da coletividade, em torno da qual circunda o pragmatismo da vida cotidiana em seus afazeres associados à manutenção da urbe. É também o espaço da suspensão da velocidade do dia a dia, sendo o lugar do encontro, do descanso, da observação do mínimo em meio à correria dos compromissos que fazem o sistema econômico girar seu interminável fuso. A praça é a materialidade do encontro cíclico, da retomada da experiência narrável e decifrável no encontro com a outr[a].

Marílio da Conceição é reconhecido pelos pares como um representante do contar oral, pois o seu repertório bem contado, *com muita graça*, envolvendo gestos e um ouvir agradável, pode ser considerado um *ofício* capaz de entreter *tantos iguais* a ele. Essa é sua forma de contribuir solidariamente com as outras *iguais*, com as quais ele compartilha as misérias de sua condição de desvalido.

É importante pensar sobre esse contrato performático, refratado a partir de uma estrutura textual que nos leva a um espaço de contação, para que possamos perceber os movimentos discursivos que nos levam ao encontro com a voz contadora de histórias como a voz primeira do romance. Não é o caso, apenas, de uma voz narradora que dialoga com uma voz contadora, como acontece nos romances analisados anteriormente, mas de uma voz narradora tomada pela voz contadora, que assume a narrativa escrita segundo as regras da narrativa oral.

Muitas aventuras teve, e eu, só olhando as figuras que estão neste livro aqui, me lembro delas todinhas, como se estivesse lendo. Repare em Dom Quixote, este aqui, todo encourado como os vaqueiros que vi quando andei pelo sertão: veja como era magrinho, porque comia bem pouco, que tudo economizava do dinheiro que ele tinha por mor de comprar os livros e ler todas as histórias pra descobrir neste mundo o que o olho só não vê. (REZENDE, 2016a, p. 25, grifo nosso).

A utilização de dêiticos como os verbos *repare* e *veja*, de demonstrativos como *este* e advérbios como *aqui* marcam, performaticamente, o espaço ficcional da contação promovida por Marílio da Conceição. É quando somos lançados ao encontro com a oralidade e com um fazer marcado pelo momento presente da enunciação, a uma vocalização da narrativa.

Sobre o texto performatizado, Zumthor (1997, p. 84) afirma que ele “se torna arte no seio de um lugar emocional manifestado em performance de onde procede e para onde tende a totalidade das energias que constituem a obra viva”. Sendo a performance, na oralidade, um elemento importante da forma, e constitutivo dela, é retomada na escrita do romance como representação.

Ou seja, o narrador utiliza as performances do contar oral em toda a narrativa, que é, em si, uma contação, um turno assumido por um único contador. A história de sua vida é já um caso e isso é assumido na estrutura do romance a partir do domínio do turno, por parte desse narrador marcado pela voz contadora desde as primeiras palavras do romance.

Enquanto não sabia ler, eu mesmo inventava os caminhos onde ia procurar. Também inventava as histórias pra me contar à noite, consolar a minha vida e renovar o meu desejo. Por isso, tinha certeza que, por mais que a vida durasse, não parava de procurar. Nunca havia de esmorecer, ainda que o meu caminho fosse longo e

duro assim, porque eu vivia de inventar, e inventação não tem fim. (REZENDE, 2016a., p. 84, grifo nosso).

O pretérito imperfeito remete a uma ação constante, que se confirma em um tempo passado contínuo. Marílio *inventava* as histórias porque era preciso narrativas que o consolassem e o renovassem em relação ao desejo de aprender a ler e a escrever. Dentro de um mesmo campo semântico, no qual figuram as funções de seu contar, os verbos no infinitivo refletem a ideia de uma ação sem vinculações, neutra, que sugere as histórias contadas como espaço da indeterminação temporal, pois *inventação não tem fim*, e deve permanecer coletivamente a partir de um contar fundado na ação.

Recontar, refazer, renovar apontam para o contar histórias como uma ação da *inventação*, da ficção revisitada, mas também da permanência e da ressignificação.

Contar histórias faz alusão a uma “espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita”. (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Daí a voz narradora se propor à simbiose entre escrita e oralidade a partir da apropriação da voz contadora de histórias na estrutura de um gênero marcado pelas regras da escrita, do gráfico, da impressão.

O corpo que carrega a subalternidade do fazer oral é representado em uma narrativa da natureza, que conta a história do crescimento do desejo de aprender a ler e a escrever. Marílio da Conceição segue crescendo “como cresce a natureza, arroios, plantas e bichos, sem que ninguém dê por isso”. (REZENDE, 2016a, p. 18). Esse é um crescimento contado pelas regras de um narrar que é reformulado no momento da contação, com uma intenção de manter a continuação de uma narrativa aberta.

Para isso é preciso um desprendimento do próprio fato para que este seja trabalhado segundo as expectativas da ouvinte que está ali, na roda de contação, sendo chamada para o ato enunciativo a todo o momento.

O caráter metaficcional da narrativa nos aponta o romance em questão como “uma forma híbrida, em que a ficção, a crítica e a teoria partilham o mesmo espaço literário”, segundo Zênia de A. Faria (2012, p. 238), e permite que o narrador transite entre a experiência narrável e a narrativização da experiência, em função do estabelecimento da contação como espaço de criação.

Achei minha história triste, essa que me contaram; e, depois de ouvir as coisas que o Pajé me revelou, eu ficava matutando pra encontrar outro modo de contar a minha vida, a que já tinha passado e o resto que ainda vinha. Assim, inventei que o pai que eu não conhecia, que vinha de outras terras e me deu pele mestiça, me fazia diferente de todo o povo da Furna, que só à Furna pertencia e tinha ali raiz funda, impossível de arrancar. (REZENDE, 2016a, p. 17, grifo nosso).

A voz narradora assume, então, a exposição dos bastidores do contar, tornando-nos cúmplices e aprendizes da contação. Ela revela a *invenção*, a ação intencional de inventar *um outro modo de contar a minha vida*, que age sobre a narrativa inicial.

Partilhamos da construção de uma narrativa coletiva que intercambia experiências a partir da observação do fazer. Diante de um mestre artesão da palavra, assumimos, no romance, nosso espaço de aprendizes, ação necessária para que o fazer oral permaneça como manutenção dos laços de comunidade.

O senso prático da narrativa é assumido nas camadas de um texto que revela um narrador que conta a história de seu contar. Dessa forma, a metalinguagem nos leva a uma continuação do fazer, a um ensinamento, a um aconselhamento sobre a necessidade de se refletir sobre a construção da contadora de histórias como um elemento da cultura popular, a refletir o diálogo com discursos de resistência que permeiam a obra de Valéria.

Mergulhando a coisa “na vida d[a] narrador[a] para em seguida retirá-la del[a]. Assim se imprime na narrativa a marca d[a] narrador[a], como a mão d[a] oleir[a] na argila do vaso”. (BENJAMIN, 1994a, p. 205).

Sendo assim, podemos dizer que estamos diante de uma narradora da justiça, do bem comum.

Ao retomar a experiência de solidariedade vivenciada a partir do encontro com Maria Flora, o narrador diz que

aquela mulher já velha, que nunca dava um sorriso, tinha uma voz amargosa, só falava pra arengar, pra dar ordens na cozinha e pra insultar os homens. Eu tinha até medo dela, mas um dia ela veio e puxou um tamborete capenga bem pra junto da minha rede, sentou-se e me perguntou quem eu era e donde vinha. Eu me achava tão só, sem família e sem amigos, sem esperança e futuro que até gostei de contar minha vida lá na Furna, que agora, vista de longe, era uma vida tão boa! E contei toda esta história que aqui estou lhe contando. (REZENDE, 2016a, p. 74-75, grifo nosso).

Mais uma vez a voz narradora, marcada pela estidade, indica seu papel de contadora de histórias, assumindo discursivamente a ação do contar como representação de grupos subalternos por fazer parte das periferias da escrita.

A história contada a Maria Flora, naquele momento em que a dor de se perceber sozinho se une à falta de esperança e de futuro no garimpo, está sendo retomada nesse outro momento: o do agora da narrativa construída na relação com as ouvintes da praça. *Toda esta história*, não outra, mas *esta* demonstrada e marcada linguisticamente na enunciação, está sendo contada *aqui*, nesse espaço de contação, a um você que está presente e sendo gramaticalmente representado pelo pronome oblíquo *lhe*. Voltamos ao romance como a narrativa do encontro com a oralidade e com os elementos que a compõem e [em?] sua materialidade.

Assim como as vozes que aparecem nos outros romances em análise neste trabalho, a voz narradora de *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a) dialoga com a voz das contadoras de histórias que assumiam o papel de direcionar suas ouvintes para o ensinamento da sabedoria, das regras que visavam a uma ética necessária à vida coletiva e à consequente manutenção das identidades do grupo.

Aqui temos um narrador que assume o “caráter feminino d[a] narrador[a]” (WARNER, 1999, p. 41) responsável por uma *traditio* literalmente passada de uma geração a outra. Segundo Marina Warner (1999, p. 57), “a interdição do discurso feminino soou ao longo dos anos como um desses refrões misóginos insistentes que adquirem vida própria independentemente do contexto, da época ou das circunstâncias do falante em si”.

Sendo assim, é importante destacar a utilização dessa voz carregada de valores associados a um imaginário, marcado por opressões e violências, como uma opção política da autor[a]-criador[a] da obra de Valéria em revelar, no trato discursivo, o seu interesse em articular as vozes subalternas.

Por isso podemos afirmar que, nesse romance, o compromisso com essa voz contadora é ainda mais evidente do que nos romances anteriores, pois é anunciada e assumida na escritura e nas estruturas do texto de forma metaficcional, refletindo um discurso revelador das axiologias da obra e refratando a necessidade de se refletir acerca da importância de uma nova hegemonia.

Talvez, para isso, seja necessária a *invenção*, uma ação, um agir que invente novas epistemologias, reflexo de diferentes relações nas quais a

solidariedade seja a linguagem predominante e os limites possam ser quebrados e redefinidos em função da visibilidade das vozes subalternas. Segue, então, o conselho do contador Marílio, revelado nas cadeias do discurso.

7 POR FIM, O ECO DAS VOZES RETICENTES

Considerando que somos seres de linguagem, localizados no tempo e no espaço da cultura, contemplamos, neste trabalho, uma análise dos romances *Quarenta dias* (REZENDE, 2014), *Outros cantos* (REZENDE, 2016b) e *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a), que observou o compromisso com uma escritura reveladora dos posicionamentos de uma falante interessada em evidenciar as assombrações da história.

Procuramos assumir “a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico”. (BHABHA, 1998, p. 34). A partir de uma leitura estilística sociológica dos romances de Valéria, percebemos a articulação constante da autor[a]-criador[a] da obra na direção da construção de um discurso denunciativo de violências que assolam grupos subalternos, como mulheres, crianças pobres, analfabetas, pessoas idosas, moradoras de ruas, mulheres e homens loucas, dos mais diversos espaços.

Sendo assim, percebemos os romances de Valéria como um ato de escrita discursivamente marcado pela ética bakhtiniana, segundo a qual a responsabilidade diante do que se diz, das axiologias do dizer é revelada no discurso do falante. Ou seja, os romances indicam a ação política de uma escrita interessada no dizer como posicionamento e defesa de ideologias.

No caso dos romances de Valéria, esses posicionamentos estão associados à defesa de uma intelectualidade que sugere a reflexão sobre as condições de alijamento social e político dos subalternos pelos grupos hegemônicos que seguem aprofundando as desigualdades em nosso país. Por isso nos referimos aos diálogos estabelecidos na estrutura dos romances entre as vozes sociais representativas de grupos hegemônicos e subalternos, na intenção de evidenciar seus conflitos e consonâncias indicadoras das tensões que emergem do mundo verboideológico condensado na linguagem e revelado pelo discurso.

Isso porque, seguindo o pensamento bakhtiniano, as vozes existem em uma tensão dialógica. A partir das relações do mundo verboideológico, as vozes se conflitam, se sobrepondo ou se submetendo em relações de poder. Valéria assume, por meio de uma escrita interessada, a criação de uma autor[a]-criador[a] que tensiona as vozes sociais em prol do estabelecimento de um espaço de articulação no qual as vozes das subalternidades ecoam a partir das periferias da escrita. A voz

contadora de histórias da oralidade é utilizada, então, como um recurso discursivo que dialoga com as vozes narradoras dos romances sobre a negação de direitos e a exclusão social das subalternas.

Questionando as próprias fronteiras do texto romanesco, um gênero já marcado discursivamente pela anarquia da permissão aos experimentos, Valéria explora as possibilidades de abertura do romance ao propor um diálogo entre escrita e oralidade que ocupa o conteúdo e a estrutura do texto, mobilizando a arquitetônica dos romances em torno de uma solidária relação entre a hegemonia do texto escrito e as suas zonas periféricas marcadas pela oralidade.

Nesse sentido, vemos o compromisso com um eixo axiológico interessado nos grupos subalternos, ocupando o dizer e o como dizer, excedendo o conteúdo para demonstrar suas axiologias nas tramas de uma estrutura reveladora das performances da narrativa oral.

Encorpando o eixo axiológico da obra, o diálogo entre os elementos que tecem os romances evidenciam os posicionamentos e a visão de mundo de uma autor[a]-criador[a] que transita entre o hegemônico e o subalterno, na intenção de promover uma articulação discursiva na qual sejam evidenciadas relações de poder responsáveis pela subalternização de corpos sociais que carregam as violências históricas de existências negadas e/ou invisibilizadas pelos grupos hegemônicos.

Valéria propõe, então, uma escrita na qual as tensões da linguagem apontam para um discurso de denúncia e de resistência, seja a partir de uma Alice que procura sobreviver subjetivamente a uma “velhice” que a oprime; de uma Maria que busca libertar as pobres por meio da educação; ou de um Marílio que tenta saciar sua fome de palavras, resultado da privação do direito à cidadania.

A descentralização da voz narradora única, sugerida por Bakhtin (2015), se confirma, nos romances, na existência de um diálogo solidário entre uma voz narradora primeira e as diversas vozes sociais que compõem o discurso das narradoras. Em nossos estudos, apesar de apresentar o leque de vozes que transitam para dentro e para fora do texto, evidenciamos mais detidamente a voz das contadoras de histórias orais.

Marcada discursivamente por um fazer oral historicamente associado a uma ação de grupos subalternos, a voz contadora de histórias ocupa o plano do conteúdo no que diz respeito às retomadas das histórias contadas pelas comunidades – Vila Maria Degolada (REZENDE, 2014), Olho D'Água (REZENDE, 2016b) e Furna

(REZENDE, 2016a) – e o plano da expressão, quando é refletida na escrita a articulação de um contar oral, tendo em vista a utilização de performances da oralidade nas materialidades da escrita.

Sendo assim, podemos dizer que a transgressão dos espaços sociais, sugerida pela articulação das vozes subalternas e revelada no plano do conteúdo, dialoga com a transgressão do espaço discursivo, evidenciado no plano da estrutura, sendo essa a forma assumida pelos romances de Valéria na constituição de um “agir em que o sujeito reconhece sua responsabilidade irrevogável e a afirma de maneira singular” (SOBRAL, 2019, p. 84) diante da escrita e de seu compromisso ético com o dizer.

O compromisso com determinado eixo axiológico na obra de Valéria, a saber, a evidência das violências sofridas por grupos subalternos, marca a consciência de um não álibi que permite ao texto a participação em um ato responsável, inscrito na arquitetônica da obra. Esse empenho é refratado a partir de uma articulação das tensões da linguagem concretizadas na direção da denúncia, o que permite às vozes subalternas a ocupação do espaço da narrativa. Nessa orquestração, encontramos as vozes das contadoras de histórias como o elemento que tece a trama da narrativa em direção à articulação solidária com as vozes da outr[a] subalterna, sugerindo o deslocamento narrativo a fim de evidenciar o universo de excluídas.

Assim, podemos observar o caminho percorrido pela autor[a]-criador[a] dos romances de Valéria em direção à visibilização dos grupos subalternos. As práticas discursivas específicas mobilizadas no contar histórias, que dialogam com a história e com a cultura do próprio contar enquanto ação marcada pelas periferias da escrita, são articuladas pela autor[a]-criador[a] ao utilizar a voz contadora. Para tanto, a oralidade, a manutenção dos laços de coletividade e a representação de grupos ligados à palavra oral como expressão social única passam a compor a linguagem dos romances e sua aproximação com as subalternidades dos corpos representados.

Percebemos, portanto, níveis diferentes de representação da voz contadora de histórias como marcas do eixo axiológico da obra de Valéria. Ao passo que a voz narradora se aproxima da perspectiva a que se propõe (articular as vozes de grupos subalternos), ela evidencia a construção do contar oral, dialogando com as camadas discursivas do fazer e materializando o compromisso com a voz contadora da

oralidade em meio à utilização da metaficção como recurso de construção da narrativa.

Na macroestrutura das narrativas, a representação da voz contadora de histórias assume espaços discursivos diferentes. Em *Quarenta dias* (REZENDE, 2014) e em *Outros cantos* (REZENDE, 2016b), essa voz aparece dialogando com a voz narradora na retomada das histórias ouvidas pelas personagens dos romances (Elizetes, Socorros e Fátimas) e na retomada dos elementos formais da oralidade e da cultura popular. Em *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a), percebemos um movimento discursivo ainda mais comprometido com a evidência dessa voz subalterna, pois a voz contadora de histórias não apenas dialoga com a voz narradora do romance, mas assume inteiramente o espaço da narração ao estabelecer a narrativa segundo as performances de um contar oral, revelando um discurso preñado de valores associados a um fazer fertilizado no terreno da periferia.

Essa movimentação discursiva, interessada em promover uma inversão epistemológica diante do silenciamento das vozes reticentes, se propõe a trabalhar na reverberação das existências dos corpos violados em seus direitos à cidadania plena, de forma que o eco desse dizer silenciado possa alcançar os espaços de discussão necessários a uma mudança nas cartografias do poder. Para tanto, faz-se imprescindível um despertar para a emancipação humana fundada na esperança de outro mundo futuro possível, onde possamos “transformar a denúncia da ausência em possibilidade concreta e realista e em vontade crível de lutar contra a dominação”. (SANTOS, 2019, p. 353).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. São Paulo: Duas Cidades, 2012 [1974].

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Sandra R. G. Quando o sujeito subalterno fala: especulações sobre a razão pós-colonial. *In*: MIGLIEVICH-RIBEIRO, A.; TOLLER, H.; ALMEIDA, J. **Crítica Pós-Colonial**: panorama de leituras contemporâneas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 139-155.

AMIM, Mônica. Literatura, oralidade e identidade. *In*: LEITE, E. F.; FERNANDES, F (org.). **Trânsitos da voz**: estudos de oralidade e literatura. Londrina: EDUEL, 2012, p. 69-88.

AMORIM, Marília. Apresentação. Prefácio. *In*: SOBRAL, Adail. **A filosofia primeira de Bakhtin**: roteiro de leitura comentado. Campinas: Mercado de Letras, 2019, p. 09-14.

ANDREIS, A. M. Cotejo e confroencontro. *In*: **GEGe Palavras e contrapalavras**: entendendo o cotejo como proposta metodológica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017, p. 11-16.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AYALA, Maria Ignez Novais. O conto popular: um fazer dentro da vida. *In*: **Anais do 4 Encontro Nacional da ANPOLL**. São Paulo, 26 a 28 de julho de 1989, p. 260-267.

_____. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017 [1975].

_____. **Teoria do romance I**: a estilística. São Paulo: Editora 34. 2015 [1929].

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. 6 ed. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2010 [1924].

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2008.

_____. **Estética da Criação Verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRENTO, João. **Limiares**: sobre Walter Benjamin. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1985].

_____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007 [1978].

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a [1936], p. 197-221.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b [1936], p. 165-196.

_____. Experiência e pobreza. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c [1933], p. 114-119.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. *In*: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003 [1994].

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980 [1961].

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 [1977].

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: EDUSP, 1994.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. *In*: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p. 61-78.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da USP, 2006 [1989].

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999 [1998].

COSTA, Carlos A. S. Investigando os estudos em subalternidades. *In*: **5 Seminário da Pós-Graduação em Ciências Sociais**: cultura, desigualdade e desenvolvimento, 2015, Cachoeira, p. 02-16.

DALCASTAGNÈ, Regina. As armas que nos restam: literatura, pesquisa e política no Brasil hoje. *In*: PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa (org.). **Línguas, Culturas e**

Literaturas em Diálogo: identidades silenciadas. Campinas: Pontes, 2019, p. 137-156.

_____. **O espaço da dor:** o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DEBERT, Guita Grin. Envelhecimento e curso da vida. **Revista Estudos Feministas**. IFCS/UFRJ, v. 5, nº 1, p. 120-128, 1997.

DEL ROIO, Marcos. Gramsci e as ideologias subalternas. *In:* DEL ROIO, Marcos (org.). **Gramsci:** periferia e subalternidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 41-64.

ELIAS, M. F. M. Lutas sociais e movimentos populares no contexto atual da realidade brasileira. *In:* PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa (org.). **Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo:** identidades silenciadas. Campinas: Pontes, 2019, p. 89-112.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *In:* **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. *In:* BRAIT, Beth. **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p. 37-60.

_____. **Linguagem e diálogo:** as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2006.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *In:* **Signótica**. v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun 2012.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981 [1976].

_____. **Educação como prática da liberdade**. 20. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1976].

GIRARDI, E. P.; MELLO-THÉRY, N. A. de; THÉRY, H.; HATO, J. Mapeamento do trabalho escravo no Brasil: dinâmicas recentes. *In:* **Espaço e Economia:** revista brasileira de geografia econômica. Ano II, n. 4, 2014, p. 01-28.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 4.ed.^a edição. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1998.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. V. 5. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002 [1930].

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988 [1924].

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p.68-75, 1996.

_____. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, DF: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015 [1992].

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOBS, Verônica Daniel. **Trapo**: metaficção e estrutura narrativa. Disponível em: <https://recortelirico.com.br/2017/06/trapo-metaficcao-e-estrutura-narrativa/>. Acesso em: 01 jun. 2020).

KRAMER, Sonia. Linguagem e tradução: um diálogo com Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin. *In*: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão et al. (org.). **Diálogos com Bakhtin**. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.

LIGUORI, Guido. O uso do termo “Subalternos” em Gramsci e na Atualidade. *In*: DEL ROIO, Marcos (org.). **Gramsci**: periferia e subalternidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 23-40.

LIMA, Francisco Assis. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000 [1920].

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

MACHADO, Ida Lucia. Quem escrevia sobre as classes empobrecidas no Brasil antes que a pesquisa em ciências humanas e sociais se interessasse por suas histórias de vida? *In*: ARAÚJO, Carolina Lopes; RESENDE, Viviane de Melo (orgs.). **Discurso e Pobreza**: abordagens sobre classe, raça, gênero, geração e território. Campinas: Pontes Editores, 2018, p. 89-110.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MIOTELLO, V. O cotejo se dá na unidade da resposta. *In*: **GEGe Palavras e contrapalavras**: entendendo o cotejo como proposta metodológica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017, p. 95-97.

NOGUEIRA, Candice F. de A.; RIBEIRO, Maria G. O contador-narrador de histórias: experiências coletivas e representação de mundo. *In: Graphos: revista da pós-graduação em Letras UFPB*. João Pessoa, vol. 10, n.1, 2008, p. 129-138.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Outros tempos, outros cantos: o sertão na voz de Maria Valéria Rezende. *In: PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa (org.). Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo: identidades silenciadas*. Campinas: Pontes, 2019, p. 189-214.

OLIVEIRA, Maria Bernadete Fernandes de. A noção de verdade e a pesquisa em linguística aplicada: Bakhtin como um possível interlocutor. *In: Trab. Ling. Aplic.* Campinas, jul/dez 2013, p. 203-216.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Histórias de mais de 60 anos. **Revista Estudos Feministas**. IFCS/UFRJ, v. 5, nº 1, p. 148-158, 1997.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara-pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Revista Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, p. 395-418.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PROPP, V. Ia. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 [1928].

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Narrativas com fôlego. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, nº 4, p. 32-41, dezembro 2007.

RESENDE, Viviane de Melo (orgs.). **Discurso e Pobreza: abordagens sobre classe, raça, gênero, geração e território**. Campinas: Pontes Editores, 2018, p.191-220.

RESENDE, Beatriz Vieira de, DAVID, Nismária Alves. A cidade e a escrita do corpo em *Quarenta dias*. **Revista Contexto**. UFES, nº 30, p. 06- 30, 2006.

REZENDE, Maria Valéria. **O voo da Guará Vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. **Ouro dentro da cabeça**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

_____. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.

_____. MENEZES, Roberto. **Conversa de jardim**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens: origens do romance**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1988].

ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANT'ANA, Renata Cristina. Territórios da experiência da pobreza: um estudo sobre a obra de Maria Valéria Rezende. *In*: ARAÚJO, Carolina Lopes; RESENDE, Viviane de Melo (orgs.). **Discurso e Pobreza**: abordagens sobre classe, raça, gênero, geração e território. Campinas: Pontes Editores, 2018, p. 191-220.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura dos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SEMERARO, Giovanni. O protagonismo das periferias e dos subalternos na alternativa desenhada por Gramsci. *In*: DEL ROIO, Marcos (org.). **Gramsci**: periferia e subalternidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 107-126.

SILVEIRA, Maria Claurênia. **O carretel da Memória**: histórias fabulosas de um contador paraibano. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 1998.

SOARES, Magda. Prefácio. *In*: MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XI-XV.

SOLER, R. D. de V. Uma leitura sobre o intelectual orgânico em Gramsci. *In*: **Psicologia em revista**. Belo Horizonte, v. 23, n. 2, ago/2017, p. 541-561.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYASSU, Catitu. Práticas ancestrais, práticas orais: ouvir, cantar, contar, ler, narrar. *In*: LEITE, E. F.; FERNANDES, F (org.). **Trânsitos da voz**: estudos de oralidade e literatura. Londrina: EDUEL, 2012, p. 45-68.

VIDAL, Paloma. Configurações do comum na narrativa contemporânea. *In*: SILVA, M. S.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (org.). **Escritas da violência**: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 86-95.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.

- WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist – São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1957].
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017 [2008].
- XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas Populares**: Estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro Andando pelo Mundo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- ZANDOMÊNICO, S.; PILATI, E. Sobre a educação de Jovens e Adultos no Brasil: passado, presente e futuro (?). *In*: PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa (org.). **Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo**: identidades silenciadas. Campinas: Pontes, 2019, p. 51-88.
- ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- _____. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.