

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

RAFAELA CÁSSIA PROCKNOV

**Imagens da alteridade na literatura latino-americana contemporânea
versão corrigida**

São Paulo

2022

RAFAELA CÁSSIA PROCKNOV

**Imagens da alteridade na literatura latino-americana contemporânea
versão corrigida**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P963i Procknov, Rafaela Cássia
Imagens da alteridade na literatura
latino-americana contemporânea / Rafaela Cássia
Procknov; orientador Ana Cecilia Arias Olmos - São
Paulo, 2022.
318 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana.

1. LITERATURA LATINO-AMERICANA. 2. LITERATURA
ARGENTINA. 3. LITERATURA BRASILEIRA. 4. LITERATURA
CHILENA. I. Olmos, Ana Cecilia Arias, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência da orientadora

Nome da aluna: Rafaela Cássia Procknov

Data da defesa: __/__/__

Nome da Profa orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __/__/__

Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: PROCKNOV, Rafaela Cássia

Título: **Imagens da alteridade na literatura latino-americana contemporânea**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovada

Prof.^a Dra. Eurídice Figueiredo

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Julgamento: Aprovada

Prof. Dr. Paulo César Thomaz

Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento: Aprovada

DEDICATÓRIA

À mamãe, Maria Sueli, por ser uma fonte inesgotável de amor, por seus valiosos ensinamentos e por seu incondicional apoio.

Ao papai, Jorge Alcindo, por seu amor, dedicação e exemplo de retidão e bondade.

À vovó, Sebastiana, por sua alegria, sabedoria e encanto.

Ao meu querido irmão, Rodrigo, pelo carinho, proteção e incentivo.

Ao meu amor, Samuel, pelo companheirismo e por tornar a minha vida mais bonita.

Aos meus amigos Danilo Damião, Evânia Maria, Marcos Menezes, Renata Raulino, Sandra Salavandro e Sérgio Lobo, pelo apoio nessa árdua jornada.

Ao meu amigo Valdemar Gomes (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Ana Cecilia Arias Olmos, minha querida orientadora, por haver me ensinado tanto desde os anos de minha graduação na Universidade de São Paulo e por haver orientado este trabalho com imensa delicadeza, rigor e paciência.

À Prof.^a Dra. Cristina Burneo por haver me recebido em Quito e pela cuidadosa supervisão de meu estágio doutoral na Universidad Andina Simón Bolívar.

Ao Prof. Dr. Santiago Arboleda Quiñonez por haver-me aberto as portas da Universidad Andina Simón Bolívar e pela generosidade no tratamento.

À Prof.^a Dra. Catherine Walsh pela oportunidade de cursar a sua disciplina “Teoría(s) feminista(s) contemporánea(s), Estado, Sociedad” na Universidad Andina Simón Bolívar.

Aos professores Dr. Pablo Fernando Gasparini e Prof.^a Dra. Eurídice Figueiredo pelas preciosas contribuições no meu exame de qualificação.

Aos meus familiares, tios, tias, primos e primas, pelo caloroso afeto.

Aos meus sobrinhos, Henrique e Rodriguinho, por encherem a minha vida de ternura e graça.

Aos meus amigos e amigas, pela fundamental presença em minha vida em todos os momentos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), edital 047/2017.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo pela concessão do afastamento para finalização da tese.

Podes inscrever-me na História
Em mentiras amargas e retorcidas.
Podes espezinhar-me no chão sujo
Mas ainda assim, como a poeira, vou-me levantar.
Minha impertinência incomoda?

Por que ficas soturno
Ao me ver andar como se tivesse em casa
Poços de petróleo jorrando?
Como as luas e como os sóis,
Como a constância das marés,
Como a esperança alçando voo,
Assim me levanto.

Querias ver-me alquebrada?
Cabeça pensa e olhos baixos?
Ombros caídos como lágrimas,
Enfraquecida de tanto pranto?
Minha altivez o ofende?

Não leve tão a peito assim:
Eu rio como quem minera ouro
Em seu próprio quintal
Podes fuzilar-me com palavras
Podes lanhar-me com os olhos
Podes matar-me com malevolência
Mas ainda assim, como o ar, eu me levanto.

Minha sensualidade perturba?
Por acaso te surpreende
Que eu dance como quem tem diamantes
Ali onde as coxas se encontram?

Do fundo das cabanas da humilhação
Me levanto
Do fundo de um pretérito enraizado na dor
Me levanto
Sou um oceano negro, marulhando e infinito,
Sou maré em preamar
Para além de atrozes noites de terror
Me levanto
Rumo a uma aurora deslumbrante
Me levanto
Trazendo as oferendas de meus ancestrais
Portando o sonho e a esperança do escravo
Ainda me levanto
Me levanto
Me levanto.

Maya Angelou (2014)

RESUMO

PROCKNOV, Rafaela Cássia. **Imagens da alteridade na literatura latino-americana contemporânea**. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

As concepções teleológicas da história assentam-se na ideia de um sujeito universal e escamoteiam as contradições, tensões e antagonismos que constituem as sociedades modernas. Posicionando-se criticamente ante essas concepções, uma gama de narrativas latino-americanas contemporâneas tem visibilizado a existência do Outro e confrontado os significantes que historicamente participaram de seu apagamento, como o masculino, a branquitude e a nação. Com o objetivo de elucidar como essas materialidades textuais repositonam a formalização das alteridades feminina, negra e indígena, esvaziada pela indústria cultural, o propósito central deste estudo é trazer à baila os procedimentos de que elas se valem para elaborar a outridade de encontro aos apelos do *mainstream* de fetichização da diferença. O *corpus* desta pesquisa abarca as obras *Leite derramado* (Chico Buarque), *Boca de lobo* (Sergio Chejfec), *Becos da memória* (Conceição Evaristo), *Desde que o samba é samba* (Paulo Lins), *Por la patria e Impuesto a la carne* (Diamela Eltit). A abordagem crítica, ancorada fundamentalmente por tradições de pensamento que contestam o eurocentrismo epistemológico, indicou que essas poéticas remapeiam as convenções da representação ao tensionarem as políticas de escrita do literário e ao promoverem o esmorecimento dos discursos hegemônicos e das paisagens socioculturais unívocas. Esse conjunto de narrativas mobiliza, por caminhos específicos, estratégias ficcionais que realocam os consensos sociais circulantes sobre as alteridades e reivindicam a humanidade do Outro como força passível de novos agenciamentos de composição artística.

Palavras-chave: Alteridades. Narrativas contemporâneas. Gênero. Nação. Raça.

ABSTRACT

PROCKNOV, Rafaela Cássia. **Imagens da alteridade na literatura latino-americana contemporânea**. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

The teleological conceptions of history are settled on the ideas of a universal subject and they palm the contradictions, tensions and antagonism off which constitute the modern societies. Standing critically against these conceptions, a range of contemporary Latin American narratives has made the existence of the Other visible and confronts the signifiers that historically have participated in its erasure, such as the masculine, the whiteness and the nation. Aiming to elucidate how this textual materiality is repositioning the formalization of feminine, black and indigenous alterity, emptied by cultural industry, the main purpose of this study is to recall the procedures which they rely on to elaborate the otherness as opposed to the mainstream appeals of fetishizing the difference. The *corpus* of this research covers the works *Leite derramado* (Chico Buarque), *Boca de lobo* (Sergio Chejfec), *Becos da memória* (Conceição Evaristo), *Desde que o samba é samba* (Paulo Lins), *Por la patria e Impuesto a la carne* (Diamela Eltit). The critical approach, fundamentally underpinned by traditional thinking which contests the epistemological Eurocentrism, indicated that this poetry restructures the conventions of the representation by tensioning the literary writing policies and promoting the weakening of the hegemonic discourses and the unambiguous sociocultural settings. This set of narratives mobilizes, through specific paths, fictional strategies that relocate the circulating social consensus about otherness and claim the humanity of the Other as a force capable of new arrangements of artistic composition.

Keywords: Alterities. Contemporary Narratives. Gender. Nation. Race.

RESUMEN

PROCKNOV, Rafaela. Cássia. **Imagens da alteridade na literatura latino-americana contemporânea**. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

Las concepciones teleológicas de la historia se basan en la idea de un sujeto universal y esconden las contradicciones, tensiones y antagonismos que constituyen las sociedades modernas. Posicionándose críticamente contra estas concepciones, un abanico de narrativas latinoamericanas contemporáneas ha visibilizado la existencia del Otro y ha confrontado a los significantes que históricamente participaron de su borrado, como lo masculino, la blancura y la nación. Para dilucidar cómo estas materialidades textuales reposicionan la formalización de alteridades femeninas, negras e indígenas, vaciadas por la industria cultural, el objetivo principal de este estudio es traer a luz los procedimientos que utilizan para elaborar la alteridad frente a las demandas de la corriente dominante de fetichización de la diferencia. El *corpus* de esta investigación incluye las obras *Leite derramado* (Chico Buarque), *Boca de lobo* (Sergio Chejfec), *Becos da memória* (Conceição Evaristo), *Desde que o samba é samba* (Paulo Lins), *Por la patria* e *Impuesto a la carne* (Diamela Eltit). El enfoque crítico, fundamentalmente anclado en tradiciones de pensamiento que cuestionan el eurocentrismo epistemológico, indicó que estas poéticas remapean las convenciones de la representación al enfatizar las políticas de escritura de lo literario y al promover el debilitamiento de los discursos hegemónicos y paisajes socioculturales unívocos. Este conjunto de narrativas moviliza, a través de caminos específicos, estrategias de ficción que relocalizan el consenso social circulante sobre la alteridad y reclaman la humanidad del Otro como una fuerza capaz de nuevos arreglos de composición artística.

Palabras-clave: Alteridades. Narrativas contemporáneas. Género. Nación. Raza.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: EM TORNO DA REPRESENTAÇÃO DAS ALTERIDADES NA SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA	13
2. A MULHER PODE FALAR? – IMAGENS DA ALTERIDADE FEMININA EM <i>LEITE DERRAMADO</i> E <i>BOCA DE LOBO</i>	23
2.1. Os desdobramentos da relação “mulher-literatura”	23
2.2. <i>Leite derramado</i>: tensões entre o discurso do velho e o discurso do homem na memória de Eulálio	25
2.2.1. A construção de si e do Outro (feminino) no discurso de Eulálio	35
2.2.2. Projeções outrificadas de Matilde na enviesada visão de Eulálio	47
2.2.3. A negritude de Matilde	53
2.3. <i>Boca de lobo</i>: a descoberta do Outro	66
2.3.1. O gênero humano na palavra do escritor-narrador	70
2.3.2. O mundo de Delia	73
2.3.3. O envolvimento amoroso entre o escritor-narrador e Delia	78
2.3.4. A maternidade de Delia	84
2.3.5. A rede de empréstimo (de roupas) entre as trabalhadoras	89
2.3.6. A boca de lobo	94
2.4. <i>Leite derramado</i> e <i>Boca de lobo</i> em perspectiva comparada	97
3. O NEGRO PODE FALAR? IMAGENS DA ALTERIDADE NEGRA EM <i>BECOS DA MEMÓRIA</i> E <i>DESDE QUE O SAMBA É SAMBA</i>	104
3.1. Os desdobramentos da relação “negritude-literatura”	104
3.2. <i>Becos da memória</i>: uma escrevivência insurgente	106
3.2.1. A vida do negro	110
3.2.2. O desfavelamento	125
3.2.3. As mulheres negras na narrativa	137
3.2.4. Imagens de uma favela pretérita	154
3.3. <i>Desde que o samba é samba</i>, “o samba é filho da dor”	157
3.3.1. A desconvenção do discurso literário	160
3.3.2. A elaboração da cosmogonia da Umbanda	163
3.3.3. A temporalidade do samba	167
3.3.4. Desde que o samba é samba, malandro é ser sambista	184
3.3.5. A cartografia dos corpos	202
3.4. <i>Becos da memória</i> e <i>Desde que o samba é samba</i> em perspectiva comparada	207

4. O INDÍGENA PODE FALAR? IMAGENS DA ALTERIDADE INDÍGENA EM <i>POR LA PATRIA E IMPUESTO A LA CARNE</i>	212
4.1. Os desdobramentos da relação “indígena-literatura”	212
4.2. Em torno da obra de Diamela Eltit.....	213
4.2.1. A experiência do CADA.....	215
4.2.2. A instância da alteridade no discurso crítico de Eltit	218
4.3. <i>Por la patria</i>: uma polifonia de vozes fragmentárias.....	227
4.3.1. O território dos condenados.....	230
4.3.2. A falocêntrica figura de Juan	234
4.3.3. As mulheres indígenas.....	237
4.3.4. “Nos echan la culpa de todo”	242
4.3.5. Uma alteridade dissonante.....	246
4.4. <i>Impuesto a la carne</i> – a pátria em xeque?.....	247
4.4.1. A comemoração do bicentenário da independência chilena.....	248
4.4.2. O <i>ethos</i> da história: corpos marginais <i>versus</i> saber-poder médico.....	250
4.4.3. O pertencimento de gênero/raça/classe e o estatuto da nação	260
4.4.4. A comunidade virá?.....	272
4.4.5. O <i>locus</i> do feminino na palavra eltitiana	275
4.5. <i>Impuesto a la carne</i> e <i>Por la patria</i> em perspectiva comparada.....	277
5. EXPRESSÕES FINAIS: A LITERATURA COMO ENUNCIÇÃO PRIVILEGIADA DA ALTERIDADE	280
REFERÊNCIAS.....	303

1. INTRODUÇÃO: EM TORNO DA REPRESENTAÇÃO DAS ALTERIDADES NA SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA

Interpelamos as obras que constituem nossa pesquisa em função de uma questão que se encontra na ordem do dia da narrativa contemporânea. Trata-se da representação do Outro: como elaborá-lo, singularizá-lo, conferir-lhe feição própria etc. Essa questão não é novidade, por certo, e acompanha a literatura desde longa data. Nesse sentido, não propomos a leitura de um fenômeno novo no solo da tradição literária, mas a observação desse fenômeno nos marcos da sensibilidade contemporânea, dentro de um recorte temporal específico, que abarca das últimas décadas do século XX às primeiras do presente milênio, a partir da análise das seguintes obras: *Leite derramado* (2009) de Chico Buarque, *Boca de lobo* (2000) de Sergio Chejfec, *Becos da memória* (2017) de Conceição Evaristo, *Desde que o samba é samba* (2012) de Paulo Lins, *Por la patria* (2007) e *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit.

Ler as obras e os autores mencionados à luz de um eixo determinado moveu-nos ao esforço de escapar das generalizações vazias e buscar os modos singulares pelos quais cada uma dessas poéticas elabora a questão da alteridade¹. Dito de outra maneira, levou-nos a indagar: quem é o Outro em cada uma dessas textualidades? E, a partir daí, interrogar: como ele é circunscrito? Por quais discursos sociais ele é falado? Emerge à visibilidade narrativa a partir de sua própria palavra? Elucidar as políticas de escrita que essa gama de produções literárias mobiliza para convocar a presença do Outro orientou o percurso interpretativo deste trabalho, lançando-nos à tarefa de responder essas interrogações.

O nosso empreendimento investigativo voltou-se a compreender o fenômeno da alteridade na narrativa contemporânea, a qual tem se aberto, de maneira cada vez mais expressiva, a esse fenômeno. Essa expressividade é vislumbrada por caminhos específicos em todas as obras que compõem o *corpus* de nossa análise. Escritas por autores e autoras com formações, itinerários e projetos escriturais distintos entre si, os títulos aqui reunidos o foram por suscitarem certa cena da alteridade na literatura do presente, não apresentando, portanto, a capacidade de esgotar os significados do conjunto da produção de cada um desses escritores e escritoras, tampouco de transformá-los individualmente em autores da alteridade, cujas obras são perpassadas exclusivamente por esse tópico. As obras que integram os limites desta pesquisa participam, assim, de uma amostragem, de uma seleção. Sendo assim, no âmbito do que a literatura contemporânea realizada em terras latino-americanas tem produzido, diversas

¹ Nos limites de nosso estudo, usaremos os termos “alteridade” e “outridade” como correlatos. Ademais, valer-nos-emos da noção de diferença, que, embora não seja um sinônimo dos referidos termos, é, assim como eles, produtiva para refletir sobre os fatores que marcam como diferentes os grupos minoritários, na relação com os grupos majoritários.

obras, e não somente as que selecionamos, poderiam compor nosso quadro de investigação. Diante disso, a indagação que se anuncia seria: mas por que, então, esta seleção? Uma resposta possível a essa pergunta é esta: se, por um lado, o quadro de obras que montamos não é o único plausível para dar conta da temática da alteridade, ele, por outro lado, propicia interpretações sólidas no que se refere à leitura do fenômeno sob-re o qual nos debruçamos.

No que se refere à composição de nosso *corpus*, delineado por obras da literatura argentina, brasileira e chilena, sabemos que qualquer tarefa generalizante é vã, dadas as especificidades dos sistemas de cada uma dessas tradições literárias. No entanto, nossa pesquisa não pretendeu deslindar as obras integrantes de nosso estudo em função dos sistemas nacionais a que pertencem. À vista disso, nosso fito não foi o de investigar como as literaturas argentina, brasileira e chilena trabalharam historicamente o problema da alteridade. Nosso ponto de partida, diferentemente do comparatismo ortodoxo, assentado no cotejamento entre séries literárias nacionais, foi o de examinar a formalização da alteridade nas materialidades textuais do conjunto de obras proposto, partindo-se da admissão, como já afirmamos, de que a representação do Outro² não é uma preocupação recente no âmbito da literatura. Desse modo, admitimos, por exemplo, que o romantismo brasileiro e o hispano-americano, impelidos à formação de uma identidade nacional, no contexto de formação dos Estados, voltaram-se para o indigenismo. Os modernistas brasileiros pensaram acerca do lugar das classes populares e do popular na literatura. Na América hispânica, escritores como José Carlos Mariátegui e José María Arguedas, dentre outros, foram fundamentais no ímpeto de se pensar/elaborar quem são os Outros. Noutras palavras, embora identifiquemos que o tópico da alteridade já foi visitado em distintas conjunturas históricas, como o momento “fundacional” da série dessas literaturas nacionais e ainda no caso do Brasil pelos modernistas e no caso hispano-americano por importantes escritores do século passado, o que, a nosso ver, torna esse tópico motivo para indagação e reflexão no contexto do presente são as particularidades do *agora* nos modos de formalizá-lo e agenciá-lo. Noutros termos, mais do que mera elucubração temática, nosso estudo se propôs a apreender a emergência do Outro nos marcos da sensibilidade contemporânea. Uma distinção primordial que deve ser colocada no centro da investigação de estudos de cunho temático e, mais particularmente, da questão do Outro na literatura do presente é a percepção de como cada época se voltou para determinadas ideias. Prosseguindo

² Regina Dalcastagnè (2012) realizou um instigante estudo acerca da literatura brasileira contemporânea, no qual a questão do Outro adquire centralidade; a autora visitou tópicos como: os problemas de sua representação, os grupos que historicamente o representaram, a constituição do cânone etc. Ela mostrou que a literatura regionalista se debruçou amplamente sobre a questão do Outro, mas à luz de um instrumentário que, de certo modo, o exotizava e o tornava apenas reflexo das estruturas sociais.

nessa trilha de argumentação, afirmamos que Oswald de Andrade, Mário de Andrade, José Carlos Mariátegui, José María Arguedas (enfim, escritores e artistas que pensaram no Outro anteriormente à era da luta por reconhecimento das minorias, que se deflagrou, sobretudo, nos anos de 1980) refletiram sobre os sentidos circulantes da alteridade num mundo em que a possível organização social ou política dos grupos em desvantagem se realizava de acordo com outro repertório de sentido e de valores. No que diz respeito, por exemplo, à elaboração da alteridade negra na literatura brasileira da contemporaneidade, Eduardo de Assis Duarte (2011, v. 3) afirma que uma das particularidades do presente é que os escritores negros têm reestruturado tópicos que foram cruciais aos modernistas brasileiros, como a preocupação com o delineamento de uma cultura popular nacional e a afirmação de uma matriz mestiça. Os escritores negros, diferentemente dos modernistas, têm assumido uma visão não distanciada do Outro e fazem parte da emergência de um novo quadro interpretativo da realidade brasileira e, por conseguinte, de elaboração desta no campo da literatura; um quadro que visa a pensar na palavra do Outro em sua especificidade, em sua face comunitária. Consideramos, dessa maneira, que as possibilidades de tratamento do problema do Outro, em um universo em que esse Outro ainda não era concebido em termos de uma linguagem política, identitária ou sociocultural, localiza-se em outra ordem de significação. Sendo assim, propomo-nos a perseguir as significações que emanam da elaboração da outridade nas paisagens literárias do *hoje*, mais especificamente, nas produções que integram nosso estudo. Não pretendemos, ingênua ou apressadamente, declarar o ineditismo da exploração da alteridade na literatura das últimas décadas do século XX e do presente milênio. Realizamos, antes, um exame minucioso dos tons, timbres, traços e contornos que delineiam essa questão nas obras de nosso *corpus*.

Uma problemática que se apresentou como de vital importância, em nosso itinerário de investigação, é a da própria delimitação da noção de alteridade. Desse modo, compreendemos que, para percorrer as obras que a delineiam, era substancial situá-la, isto é, entender em que marcos se pode considerar que ela se deflagra. Por meio do pensamento de Edith Piza (2014), partimos da premissa de que “a constituição da alteridade é o reconhecimento de um *outro*, a partir de um *nós*” e de que tal reconhecimento “exige processos cognitivos de comparação, classificação, constituição de semelhanças e de diferenciação” (PIZA, 2014, p. 86, grifo da autora). Procuramos, dessa maneira, observar como se configuram os referidos processos na elaboração da outridade. Isto é, analisamos, no contraste “*nós/outro*”, “*eu/outro*”, quais dos termos desses processos cognitivos (de comparação, classificação, constituição e de diferenciação) são mobilizados para estabelecer a diferença que constitui o Outro. A aceitação dessa definição de alteridade, sem ignorar a complexidade do conceito e outras possíveis

formas de concebê-lo, avocou o valor de uma chave conceitual-teórica para a leitura e análise das obras, de modo que, ao longo de nossas reflexões, subjaz ao repertório de formulações que desenvolvemos o entendimento de que essa temática se desentranha em uma dinâmica relacional. Noutros termos, quando refletimos acerca do Outro e de seus processos de interação, assumimos, explícita ou implicitamente, a indagação: Outro com relação a que, a quem? Cada uma das obras que compõe nossa série oferece respostas distintas à relação “nós/outro”, “eu/outro”, apresentando as múltiplas dimensões dos mecanismos de construção da alteridade. Todas elas, não obstante, parecem ecoar os debates, pressupostos e valores do cenário da contemporaneidade e apartar-se daquela alteridade formulada à luz, quase que exclusivamente, da categoria de classe, como ocorria, segundo explica Vitor Hugo A. Pereira, no espectro cultural dos anos de 1960. O pesquisador afirma (2017)³ que as transformações sociais e políticas⁴ foram cedendo palco à emergência de novos sujeitos sociais. De acordo com as suas palavras sobre o contexto brasileiro, mas que consideramos produtivas para elucidar o contexto latino-americano:

Esse modo de definir [como *excluídos* socialmente] os setores da população atingidos pela desigualdade social, cada vez mais agravada com a expansão da produção econômica e dos negócios do mercado financeiro internacional [...], distingue-se daquele que se pautava ou sofria as influências do pensamento de esquerda, socialista ou marxista, sobre a questão social [...] e que predominou na produção cultural até o fim dos anos 60 [...] Utilizavam-se referências como *pobreza* e *proletariado* [...] A produção artística e literária comprometida com as lutas sociais partia dessas referências, analisando as lutas e as contradições de personagens no embate com forças movidas, em última instância, pela economia (numa perspectiva marxista mais estrita) [...] Com a mudança de paradigma no trato da questão social, nas últimas décadas do século XX, outras referências se impuseram que também afetaram as figurações artísticas, a temática das obras documentais e de ficção e os debates que através delas se instauram. [...] Ao enfatizarem questões tradicionalmente consideradas secundárias nas lutas partidárias ou sindicais, como as desigualdades de gênero e de raça, os novos movimentos sociais trazem à cena política novos atores sociais, e colocam em xeque as práticas políticas tradicionais. (PEREIRA, 2017, p. 55-56).

³ Vitor Hugo A. Pereira cita o pensamento de Néstor García Canclini, que expõe no contexto latino-americano esse mesmo cenário de transformações que ele observa no Brasil: “Num contexto marcado pela derrota dos partidos e sindicatos revolucionários e pela decomposição dos partidos reformistas que agrupavam os desfavorecidos pela exploração do trabalho, crescem as associações com temas ecológicos, contra a exclusão em razão de gênero, de raça, migrações e outras condições de vulnerabilidade. Da ação humanitária até as novas formas de militância, o que propõem é, mais do que transformar ordens injustas, reinserir os excluídos.” (apud PEREIRA, 2017, p. 55).

⁴ Vladimir Safatle, crítico da política das identidades, observa que as batalhas por reconhecimento dos grupos excluídos (a partir dos anos de 1990) distinguem-se das pelejas do passado, porque agora as lutas não são mais centradas na questão da redistribuição da riqueza e na luta contra a espoliação do trabalho, nem centradas na necessidade de ampliação de direitos universais aos segmentos marginalizados, mas se identificam “como processos de afirmação das diferenças diante de um quadro universalista pretensamente comprometido com a perpetuação de normas e formas de vida próprias a grupos culturalmente hegemônicos” (2015, p. 83).

Em nosso trabalho, buscamos analisar como as poéticas em tela trazem à baila, de certo modo, esse novo paradigma no trato da questão social de que comenta Pereira. Noutras palavras, investigamos como elas mobilizam variáveis (raça/gênero) que, de acordo com o pesquisador, não compunham a figuração do Outro nos modos de representação típicos dos anos de 1960. Outrossim, observamos como, ao suscitarem elementos no desenho do Outro que o visibilizam para além daquelas categorias de *povo* e *proletariado*, elas fazem surgir novos atores, novas subjetividades e, mais particularmente, em se tratando de narrativas, personagens com outros contornos. Esse novo paradigma no trato da questão social tem sido produtivo para elaborá-la em sua etnicidade, ou seja, de acordo com categorias que, segundo Eurídice Figueiredo, são referentes aos fatores “cor”, “raça”, “religião” e “gênero” (2010, p. 151).

Pensar na alteridade em suas várias instâncias parece dizer respeito, sobremaneira, à sensibilidade do *agora*, uma era, como localizam diferentes teóricos, Safatle (2015), Beatriz Sarlo (2003), Jorge Alemán (2012), Bauman (2003), Homi Bhabha (2013), em que um dos motores centrais dos processos de constituição da subjetividade é a compreensão de que esta é sempre parcial, relativa e, por extensão, aberta às diferenças⁵.

A sensibilidade do *agora* diz respeito a uma nova forma de a esquerda conceber a relação entre a cultura e a política. A esquerda tradicional concebia essa relação, segundo Nelly Richard (1991), a partir de uma leitura que destacava as relações de produção e entendia a cultura como meio de conquista política de uma hegemonia popular. A esquerda renovada rechaça o economicismo do paradigma ortodoxo e vislumbra a cultura como uma instância permeada pelas questões dos sujeitos e identidades que abrem o projeto emancipatório do socialismo para a urgência de se pensar nos tópicos da heterogeneidade e da pluralidade.

A partir da leitura das narrativas de nosso trabalho, damo-nos conta de que, no presente milênio, já não é suficiente a tentativa de representar o Outro, pensando-o somente em relação a uma totalidade, isto é, como a peça que não se encaixou no tabuleiro, que foi negligenciada pelo Estado-nação, pela modernidade, pelo capitalismo, mas que é basilar apresentá-lo em sua

⁵ Embora constatem a abertura, sem precedentes, da contemporaneidade para a questão das diferenças, os referidos teóricos estabelecem leituras distintas desse fenômeno. Sarlo, Safatle e Bauman, a partir de um referencial teórico de linhagem marxista, criticam a centralidade das políticas das diferenças no presente, lendo-as, em grande medida, como expressão do enfraquecimento da preocupação com a luta de classes, como reflexo de uma pós-modernidade. Por outro lado, Jorge Alemán, a partir de um referencial laciano, reconhece a relevância da fragmentação do sujeito político no presente e, por fim, Homi Bhabha defende contundentemente as políticas das diferenças e diz ser errôneo considerá-las fruto de uma pós-modernidade ou lê-las em contraposição à questão do capital.

singularidade. Doris Sommer, por outro lado, afirma que a particularidade dos chamados sujeitos da diferença não se dá em torno do que os de dentro poderiam saber e os de fora não saberiam, mas sobretudo na compreensão de “cómo se construyen esas posiciones, inconmensurables o en conflicto” (2005, p. 29).

Uma das questões que se nos impôs, então, para descortinar como as escritas-objeto de nossa investigação têm administrado as posições em conflito entre os vários atores sociais que compõem as tramas discursivo-culturais foi a de buscar refletir se tais escritas desnudariam como se constroem as relações entre os sujeitos da alteridade e os sujeitos provenientes dos grupos com vantagem social e econômica.

Embora dedicados ao estudo de uma temática que se abre à exterioridade da palavra literária, perseguimos mapear os contornos do Outro nos limites da literatura. Trata-se, pois, de um imperativo voltado a vislumbrar fundamentalmente as imagens dele construídas, não a sua expressão real nas sociedades. Assim, não diz respeito a um estudo de cunho antropológico ou sociológico, mas de um estudo literário em interface com diversas linhas de pensamento das Humanidades. Isso equivale a dizer que, para iluminar os traços, as figuras e os procedimentos que constroem os meandros da representação, sempre que viável, convocamos um amplo espectro teórico. Destarte, assim como a série de obras analisada é heterogênea, o arcabouço teórico que a elucida também o é.

O arcabouço teórico de nosso trabalho, embora diverso, está calcado em perspectivas críticas diante das concepções teleológicas da história que tendem a subestimar as contradições, as tensões e os antagonismos que atravessam as sociedades modernas. Trata-se, nesse sentido, de pôr em diálogo um repertório de pensamento que se afina a um conjunto de obras que, a partir da emergência do Outro nas tessituras da materialidade textual, convidam-nos a refletir acerca de como ele suscita as referidas contradições, tensões e antagonismos. Ao analisar os processos de outrificação gestados no interior dos Estados-Nação latino-americanos, a antropóloga Rita Segato (2007) desenvolve o conceito de *formações nacionais de alteridade* que nos auxiliou, ainda que de modo subjacente, a compreender, quando produtivo para o estudo das obras, as implicações da relação “outro-nação” nas obras analisadas, ou seja, possibilitou-nos perceber se, nessa relação, existem nuances engendradas e administradas nos dispositivos materiais e simbólicos das próprias histórias locais das sociedades.

Ao investigar a elaboração da alteridade nas obras selecionadas, inclinamo-nos a vislumbrar, como já afirmamos, as imagens do Outro nelas construídas. E, quando nos referirmos à noção de imagem, entendemo-la como uma realidade moldada pela

representação. Assim, esta diz respeito aos procedimentos veiculados para delinear o Outro não apenas como figura (personagem), mas sobretudo no que se refere aos sentidos, discursos e imaginários mobilizados em torno do que se localiza como o “universo da alteridade”. Adotamos, nesse sentido, uma concepção de imagem que vai ao encontro da mobilizada por C. Day Lewis quando afirma que ela “é uma pintura feita de palavras”⁶ (LEWIS, 1947, p. 18). À vista disso, revelou-se como fundamental aos nossos propósitos entender também em que medida essas obras tecem novos horizontes socioculturais acerca da outridade. Noutras palavras, tratou-se de um exercício de indagar como essas narrativas da contemporaneidade têm respondido às peculiaridades do presente no que se refere ao agenciamento⁷ da diferença. As perspectivas críticas convocadas nos propiciaram, assim, antes da adesão a determinada tradição de ideias, colocá-las em funcionamento no interior de nosso arranjo. Isso equivale a dizer que nosso passeio pelas paisagens da teoria social, do feminismo negro, do feminismo indígena, dos estudos culturais, do pensamento decolonial⁸, dos estudos pós-coloniais, dos estudos subalternos, da musicologia, da antropologia etc. convocou-os para iluminar reflexões empreendidas acerca do objeto literário e de questões dele desdobradas, e não para desenvolver um estudo de cada uma dessas perspectivas. Cada uma delas ofereceu-nos, desse modo, subsídios, ferramentas teórico-conceituais profícuas para analisar questões prementes nas poéticas analisadas. Da teoria social, valemo-nos do saber para investigar tópicos referentes à organização social e suas implicações (as desigualdades de classe, o problema da moradia, do saneamento básico etc.); do feminismo negro, aproveitamos as potentes formulações acerca da posição de sujeito⁹ da mulher negra; do feminismo indígena, servimo-

⁶ Tradução livre nossa. No original: “it is a picture made out of words.”

⁷ Deleuze e Guattari (1977) desenvolvem reflexões acerca do que denominam “literatura menor” para pensar no lugar de Kafka na literatura alemã, ou seja, para refletir acerca de literaturas que se introjetam no interior de uma que se projeta como alta e desestabilizam a gramática da língua “maior” em que se instauram. Os filósofos mobilizam o conceito de *agencement* para se referir às modalidades de enunciação mobilizadas por ditas literaturas (sempre coletivas, políticas, revolucionárias). Neste estudo, valer-nos-emos da forma “agenciamento” para referir-nos aos modos de enunciação veiculados nas obras de nosso estudo.

⁸ Pablo Quintero, Patricia Figueira e Paz Concha Elizalde (2019) explicam que frequentemente associa-se o pensamento decolonial a outras tradições de pensamento, como a dos estudos subalternos e a dos estudos pós-coloniais. Contudo, afirmam que é necessário distingui-las e que o gesto de as diferenciar não impede a sua articulação: “Em muitos casos, essa tendência [a dos estudos decoloniais] em expansão conflui com outras tradições críticas que têm genealogias e interesses distintos, como os estudos subalternos e os estudos pós-coloniais. No entanto, apesar das semelhanças perceptíveis à primeira vista, é preciso diferenciar essas tendências. [...] Essas diferenças entre os estudos subalternos, o pós-colonialismo e a decolonialidade não acarretam necessariamente um empecilho à sua articulação, pois o uso conjunto dessas aproximações, longe de criar obstáculos à análise da colonialidade, em alguns casos a potencializa, graças à presença e integração de outros instrumentos analíticos e de tradições críticas que podem auxiliar na compreensão de suas dinâmicas” (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 3-4).

⁹ A noção de *posição de sujeito* é muito visitada por teóricos que pensam na abertura da contemporaneidade a uma noção de identidade plural, afeita à ideia de que as identidades não são fixas e essenciais, mas móveis e compostas simultaneamente por distintas variáveis. Stuart Hall (2011), citando Laclau, fala em posições de

nos das instigantes formulações acerca da posição de sujeito da mulher indígena; dos estudos culturais, do crucial legado de conceber a literatura em pleno diálogo com outras disciplinas e, dessa maneira, mobilizá-las para perscrutá-la; do pensamento decolonial, utilizamos o cabedal para desnudar outras facetas da modernidade; dos estudos pós-coloniais, o apego à análise dos referentes simbólico-discursivos do real; dos estudos subalternos, a reflexão sobre se e em quais condições os grupos subalternos podem se autorrepresentar; da musicologia, a análise musical; da antropologia, a necessidade de pensar sobre o Outro. No enquadramento de nosso estudo, todo esse repertório de pensamento possibilitou elucidar os fenômenos elencados sem a necessidade de fundir as abordagens e destituí-las de sua especificidade. O mosaico de teorias evocado, antes de iluminar os nossos objetos, colocou-nos diante da percepção de que a literatura, enquanto produção da sensibilidade e do espírito humano, é, além de fruição estética, uma fonte de abertura para o mundo. Assim, nossa investigação tentou promover reflexões interrogando-as a partir de uma entrada de leitura determinada, sem abafar a literariedade das obras, mas sempre reconhecendo que não se esgotam nas perguntas e demandas suscitadas.

Como afirmamos, cada obra confere ao Outro uma feição. Não obstante, no processo de seleção de nosso *corpus*, percebemos que a singularidade das obras seria mais bem destrinchada se as reuníssemos em capítulos formados por duas produções, dado que nosso intuito, ao buscar o arranjo particular que cada uma tece da alteridade, foi também o de captar as aproximações e os distanciamentos que guardam entre si no que concerne a esse arranjo. Desse modo, nossa metodologia de análise optou por uma abordagem em separado das narrativas e, ao final de cada capítulo, pela realização de uma breve leitura comparada delas. Cabe destacar que a reunião das obras por pares não foi aleatória, mas motivada pela instância de alteridade que mobilizam. Assim, localizamos em nossa amostragem três instâncias de alteridade e, a partir dessa constatação, desdobramos três capítulos analíticos, ancorados no estudo específico de tais instâncias, e um capítulo de conclusão voltado para uma sucinta reflexão acerca da literatura como campo privilegiado de representação da alteridade, da relação “autoria-literatura” e “cânone-literatura”.

No primeiro capítulo, composto por *Leite derramado*, de Chico Buarque, e *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec, debruçamo-nos sobre a instância da alteridade “mulher”. Para tanto, observamos como o significante “mulher” é alçado à condição de outridade e quais os processos e atores envolvidos nessa circunscrição. Dessa maneira, a variável de gênero, que

sujeito. Homi Bhabha (2013) também se refere às distintas posições de sujeito que compõem a subjetividade e as identidades políticas.

nos faz pensar sobre a ideia de homem e de mulher, foi de enorme relevância para compreender por que o gênero não traz as mesmas implicações para aquele e esta e, por conseguinte, não outrifica a ambos. Vislumbramos ainda no que se refere à voz narrativa, categoria capilar na construção de um relato, se a composição desta está diretamente imbricada na inscrição das personagens femininas ao patamar de Outras. Por fim, cotejamos essas produções para colocar em evidência os procedimentos específicos de que se valem para elaborar a diferença.

No segundo capítulo, composto por *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, e *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, voltamo-nos ao estudo da instância da alteridade “negra”. Para isso, examinamos como o significante “negro” assume o estatuto da outridade e quais são os vetores que o inserem nos códigos da diferença racial. Desse modo, a variável de raça, que nos possibilita refletir sobre as dinâmicas da racialização na sociedade brasileira, foi fundamental para entender por que o dispositivo da raça afeta sujeitos brancos e não brancos de maneira distinta. Sondamos ainda no que se refere à voz narrativa, categoria que em um relato descortina de qual posição e de qual ângulo se enunciam os sucessos da matéria ficcionalizada, se a constituição desta está umbilicalmente relacionada com a perspectiva “de dentro” que desponta em ambos os textos. Em conclusão, comparamo-los, visando a trazer à tona os procedimentos de que dispõem para marcar etnicamente, sob a égide da negritude, a narrativa.

No terceiro capítulo, composto por *Por la patria e Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit, inclinamo-nos ao exame da instância da alteridade “indígena”. Para tal, analisamos como o significante “indígena” tensiona o espectro do nacional. Desse modo, a categoria “nação”, que nos situa nos marcos da formação histórica chilena, possibilitou-nos pensar como e por meio de que mecanismos o segmento indígena (feminino) tornou-se a imagem do Outro. Analisamos ainda no que se refere à voz narrativa, recurso textual que dimensiona a economia das falas, como ela trabalha as teias do complexo universo enunciativo/discursivo das obras. Em suma, colocamos ambas em diálogo, para trazer à superfície os procedimentos que tecem para formalizar as disruptivas temporalidades da pátria.

Na conclusão, de matiz panorâmico, transitamos por tópicos que direta ou indiretamente dizem respeito à proposta de nossa investigação. Tecemos reflexões acerca da literatura como um modo privilegiado de enunciação da alteridade e de nossa opção por debruçar-nos sobre obras que elaboram a alteridade sem apegar-nos, exclusivamente, ao critério da autoria. Outrossim, dedicamo-nos a refletir também acerca dos mecanismos que fazem que as obras se alcem ou não ao estatuto de (boa) literatura. Por fim, nossa metodologia

de trabalho está ancorada num instrumentário de análise que nos permitiu elucidar o nosso eixo de leitura e, por conseguinte, os movimentos constitutivos dele. Dessa maneira, para perscrutar como a alteridade é plasmada no conjunto de escritas que integra nosso *corpus*, escolhemos, a exemplo do que afirma ser possível Regina Dalcastagnè (2012), investigar “tanto o modo como alguns escritores já ‘autorizados’ coloca[m]-se a falar dos marginalizados, transformando-os em personagens (e até em narradores) de seus textos, quanto as estratégias utilizadas por aqueles autores que, provenientes das margens do campo literário, tentam inscrever nele sua perspectiva e dicção” (2012, p. 21). Analisamos, assim, o lugar de enunciação dos narradores e, por extensão, dos seres da narrativa no que diz respeito ao agenciamento do Outro e às posições de conflito que subjazem às tentativas de fazê-lo visível. Em outros termos, examinamos como tais posições surgem no interior das obras, não fora delas, reservando as discussões sobre literatura e seus produtores, literatura e os mecanismos de legitimação da obra e a literatura como espaço de enunciação privilegiado para a elaboração da alteridade às breves linhas da conclusão deste trabalho.

2. A MULHER PODE FALAR? – IMAGENS DA ALTERIDADE FEMININA EM *LEITE DERRAMADO* E *BOCA DE LOBO*

2.1. Os desdobramentos da relação “mulher-literatura”

Do gesto de buscar compreender a construção do foco narrativo de *Leite derramado* e *Boca de lobo* nasceu a pergunta norteadora deste capítulo: quais as implicações estético-discursivas do fato de essas narrativas serem tecidas sob a égide de uma ótica masculina? Tal interrogação abriu-nos caminhos para refletir sobre se o ponto de vista mobilizado nessas materialidades textuais participa diretamente do delineamento dos traços ofertados ao perfil de Matilde e Delia, respectivamente, as mulheres representadas nas referidas obras de Chico Buarque e de Sergio Chejfec.

O ponto de vista de ambas as narrativas, conferido por homens falando sobre mulheres, levou-nos ao exercício de compreender que, para pensar sobre a mulher, é necessário também pensar sobre o homem. Dessa maneira, ainda que nesta investigação percorramos sobretudo os contornos das imagens de mulher desenhadas nos romances, entendemos que não é somente Matilde e Delia que têm gênero; Eulálio, o narrador centenário de *Leite derramado*, bem como o narrador não nomeado de *Boca de lobo* também o têm.

As narrativas de *Leite derramado* e *Boca de lobo* colocam a indagação primordial acerca de como homens e mulheres são delineados pelo gênero, oferecendo-nos pistas de que o vivenciam a partir de posições estruturais distintas. Vislumbrar como uns e outras o vivenciam, isto é, como se configuram as marcas de gênero nas obras, mais especificamente, como se desenhavam os traços, as figuras e as representações das mulheres, materializadas nas personagens Matilde e Delia, é a tarefa que impulsionou nosso estudo neste capítulo.

Escolhemos analisar esses romances porque, em nossa compreensão, não são meras histórias de homens falando sobre mulheres. Se assim fosse, não haveria singularidade alguma neles. Tais histórias nos surpreendem porque, apesar do discurso monológico de seus narradores, surgem as faces de Matilde e de Delia (numa espécie de vidas subterrâneas) perfiladas nos textos.

As obras em questão mostram-se profícuas aos propósitos de nossa investigação, pois apresentam os personagens de modo situado, isto é, inscrevendo-os numa determinada classe social e numa determinada origem étnica, no caso de *Leite derramado*, e numa determinada classe social, no caso de *Boca de lobo*; rompendo, assim, com a possibilidade de o leitor se centrar na noção de mulher concebida em termos universais. Matilde e Delia são mulheres. Porém não se trata da *mulher abstrata* e *genérica* (o genérico historicamente construído como

o signo do burguês, do branco, do cis e do heterossexual). A figuração de ambas produz sentidos que desafiam a leitura binária sobre os sexos. Não é isso que está em jogo. Elaboram-se literariamente com as suas vivências as complexas e multiformes operações da dominação de gênero. São operações tão complexas que a própria Crítica Literária tende a não considerar a importância da análise das representações de gênero ao ler tais obras¹⁰.

Reconhecer a importância de observar as representações de gênero, sobretudo a construção das imagens de mulher nessas obras, não equivale a defender que só possam ser lidas a partir desse viés. Afirmamos, antes, que estas exploram as dinâmicas do signo atinentes às imagens de mulher de modo tão denso e sofisticado que desprezar tais dinâmicas, no exercício analítico, é perder muito do que essas materialidades textuais enunciam. Importa-nos, então, destrinchar os aspectos cruciais que as compõem (os sentidos delineados pela trama, o perfil dos personagens, os desdobramentos do foco narrativo etc.), porém lendo-os em função da pergunta que norteia nossa investigação.

Quando nos perguntamos sobre o significado de homens falando acerca de mulheres em narrativas erigidas por eles, estamos invariavelmente indagando sobre os contornos da alteridade, já que Matilde e Delia conseguem vir à superfície narrativa através do discurso de narradores que, ao menos no plano aparente, não pretendem lhes dar voz.

Esses romances colocam em cena a vida do Outro, ainda que por caminhos menos evidentes do que o de muitas narrativas do presente. Tal característica pode fazer crer, numa leitura mais desavisada, que não há a elaboração da outridade nessas obras ou, melhor dizendo, que o Outro aparece nelas sem feição própria e sem o direito ao reconhecimento e que, portanto, trata-se apenas de narrativas tecidas sob a égide de quem o oprime. Todavia, se tal interpretação fosse sólida, não teríamos, no caso de Eulálio, um narrador que, ao tentar destilar preconceito, acaba ele próprio tendo a palavra desacreditada; nem, no caso do narrador não nomeado de Chejfec, um protagonista que, ao relatar a sua relação com a jovem operária, não consegue ocultar a sua ação de tê-la abandonado grávida. Contudo, as observações que tecemos acerca desses narradores não reclamam uma leitura de cunho moralizante ou pedagógico para a tarefa da crítica literária. Sendo assim, quando defendemos que não se trata, no caso desses narradores, do tão conhecido narrador em literatura que invisibiliza a existência de mulheres, não afirmamos que o ponto de vista assumido em *Leite*

¹⁰Dentre alguns estudos sobre a obra e que revelam aspectos importantes dela, mas que não se detêm na análise das representações de gênero, podemos citar os trabalhos de Elaine Cristina de Jesus Santos (2010) e Eliene Alves dos Santos (2012). Além destes, alguns artigos publicados em jornais passeiam por questões pertinentes da obra, porém sem destacar a questão de gênero: Augusto Massi (2009), Thiago Lima Nicodemo (2009) e Reinaldo Moares (2009).

derramado e *Boca de lobo* seja pertinente por trazer figurações “verdadeiras”, “honestas”, “dignas” ou “reais” de mulheres, pois isso encastelaria a nossa tarefa de críticos de literatura ao campo da moral, da ética ou da pedagogia e, embora possamos transitar enquanto críticos por todos esses campos ao ler o objeto literário, o trabalho que caracteriza nossa prática não se esgota em nenhum deles. *Leite derramado* e *Boca de lobo* apresentam, assim, um ponto de vista singular, mas não por não mobilizarem estereótipos, preconceitos ou uma imagem distorcida do que é ou deveria ser a *mulher*. A “verdade” de tais materialidades textuais reside na potência de rasurar as *naturezas*. *Leite derramado* e *Boca de lobo* não fazem a máscara passar por natureza, emitem luz à faceta não explícita das convenções sociais, convidando-nos a ver a sociedade *tal como ela diz não ser*, e, dessa maneira, descortinando que nada o é por acaso, que o que denominamos realidade corresponde ao arranjo das forças materiais e políticas de uma determinada época. Sendo assim, apreender o ritmo, a composição e as múltiplas curvas que configuram ambas as produções não é um simples exercício, é um desafio que nos provoca a “abrir mão” de nossas velhas certezas e a buscar o que de fato essas materialidades textuais propõem. Por isso, aceitamos o desafio e passamos ao estudo dessas obras.

2.2. *Leite derramado*: tensões entre o discurso do velho e o discurso do homem na memória de Eulálio

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto. (BUARQUE, 2009, p. 41).

O romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, foi publicado em 2009. Nele, o consagrado autor nas paisagens da cultura brasileira aparentemente volta-se a um de seus temas fundamentais: as relações sociais no Brasil. Com efeito, por meio da saga de um narrador centenário, a obra coloca o leitor diante das visões e percepções das classes dominantes no país, convidando-nos, de modo sutil, a interrogar como estas se constroem no que diz respeito ao seu convívio com as racializadas classes populares e ao exercício de buscar apreender como se elabora a dinâmica “eu-outro” na pena do narrador Eulálio. Este, ao almejar reconstruir as suas memórias nas dependências de um hospital, instiga-nos a sondar as operações discursivas com as quais elabora a sua ligação com Matilde, sua ex-companheira.

A ligação do narrador centenário com Matilde mais do que desentranhar uma trama amorosa, pelas particularidades que a conforma, possibilita a pergunta: quais as implicações

estético-discursivas do fato de essa narrativa ser tecida sob a égide de um personagem masculino? Por outras palavras, o campo discursivo no qual se move Eulálio abre-se à modalidade de abordagem desenvolvida em nosso estudo, isto é, propicia, sem forçar o esforço interpretativo, o ensejo de elucidar como e por que a personagem feminina, ex-cônjuge do protagonista, não narra e tem a sua história de vida enunciada por outrem.

O discurso de Eulálio levou-nos, em sua complexidade, a investigar por que a sua palavra circunscreve uma zona de alteridade com a qual o narrador parece confrontar-se insistentemente para delinear o seu próprio lugar no mundo. Desse modo, traçamos uma linha investigativa em que os rastros, vestígios e contornos do Outro são fulcrais, pois nos situam mais profundamente nos movimentos da materialidade textual, desafiando-nos, por extensão, a perceber que sentidos de fato são comunicados e obliterados pelo gesto memorialístico do narrador. O verbo do velho protagonista, constantemente marcado pelo trabalho de memória, no final das contas, fala mais de si ou do Outro?

A construção narrativa de *Leite derramado* mimetiza o funcionamento da memória. Por outras palavras, temos uma matéria textual composta por repetições, lacunas, informações superpostas, mistura de temporalidades e pela dialética da lembrança e do esquecimento. E, quando afirmamos que a narrativa mimetiza o funcionamento da memória, queremos dizer que esta não está presente enquanto elemento temático (apenas), ou seja, como uma reflexão acerca da faculdade (individual ou coletiva) de se recordar. A memória é aqui um mecanismo de construção do próprio texto, dado que este se perfaz de modo a indicar o esforço do trabalho da memória, isto é, o exercício que o indivíduo faz para trazer, do registro de sua experiência pessoal e subjetiva, os eventos que lhe marcaram a existência.

O trabalho da memória está presente na narrativa ou, melhor dizendo, é a própria narrativa, na medida em que, enquanto leitoras/es, não temos acesso ao texto de Eulálio já acabado. O texto que chega até nós é, na diegese do romance, a sua própria fala nos momentos em que ele a dita para a enfermeira do hospital em que se encontra internado (ou para a filha dele, Maria Eulália). Nesse sentido, é como se tivéssemos acesso ao desenrolar do mencionado trabalho, o qual nos faz perceber as complexas e múltiplas operações que envolvem a tarefa de lembrar.

A fala de Eulálio desnuda que o esquecer é parte constitutiva do lembrar. Desse modo, quando Eulálio “puxa” de sua mente os sucessos de sua trajetória, ficam evidentes pelo menos dois fenômenos: os eventos podem não ter ocorrido exatamente da maneira como ele os conta e, em meio ao resgate do ocorrido, alguma coisa, algum detalhe, pode ter ficado para trás.

A fala de Eulálio, enquanto produto do trabalho da memória, está calcada por expressões que instauram a dúvida, a ambiguidade, acerca do conteúdo exposto: “Não sei se foi sempre assim” (BUARQUE, 2009, p. 5), “talvez minha vida já fosse um pouco assim” (ibid., p. 10), “Ficou torta assim e destrambelhada por causa do filho. Ou neto, agora não sei direito se o rapaz era meu neto ou tataraneto ou o quê” (ibid., p.14). Essas expressões rompem com nosso afã de “levar ao pé da letra” tudo o que o anoso narrador diz, chamando-nos, então, para uma interpretação que não atente somente para o significado do conteúdo enunciado, mas também para a sua forma. Disso resulta, por exemplo, que, se a memória é o suporte dessa narrativa, esta não pode ser lida como a experiência em si mesma.

Na narrativa, a própria extensão curta dos 23 capítulos que compõem a história emula o trabalhar presentificado da memória: um personagem centenário tentando recordar-se dos eventos mais marcantes que lhe tocaram viver. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos considerar que a brevidade dessas 23 partes que delineiam a trama evocaria a fala memorialística do velho que, ao falar, não pode, por limites físicos, manter a palavra por muito tempo: “Às vezes aspiro fundo e encho os pulmões de um ar insuportável, para ter alguns segundos de conforto, expelindo a dor”. (BUARQUE, 2009, p. 10). Trata-se, assim, de um enunciar atravessado pelas intempéries das restrições impostas por um corpo debilitado, enfermo e fragilizado pela dor. Além disso, o próprio fato de o paciente fazer uso de medicação pesada (como a morfina) para amenizar sua dor sugere que muito do que diz é fruto de um pensamento truncado e permeado pela interferência de substâncias químicas capazes de fazê-lo delirar.

A brevidade dos 23 capítulos, desse modo, diz respeito à extrema imbricação entre a experiência e a formalização desta. Por outros termos, não seria possível enunciar-la de outra maneira, dado que não é a matéria narrativa que se fragmentou ou apresenta lapsos que impedem que se construa um esquema de narração linear e cronológico, é a própria experiência que já não é de todo reestruturável, de todo inteligível. É, enfim, a própria esfacelada experiência que proporciona a compreensão de que o sujeito que “esteve lá” como protagonista dos eventos suscitados não é o que “aqui está” como porta-voz daquele outro. Por mais que, em certos momentos, Eulálio acredite que a atividade do lembrar é controlada por aquele que se propõe a fazê-lo (“A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas” (BUARQUE, 2009, p. 41), acaba nocauteado por essa mesma memória que ele crê, em certa medida, domesticável.

Na condição de trabalho da memória, a fala de Eulálio é, em muitos trechos da narrativa, expressa através do intercalar do passado, do presente da enunciação, do devaneio e do sonho:

Então, não sei como, em plena igreja me deu grande vontade de conhecer sua quentura. Imaginei que abraçá-la de surpresa, para ela pulsar e se debater contra o meu peito, seria como abafar nas mãos o passarinho que capturei na infância. Estava eu com essas fantasias profanas, quando minha mãe me tomou pelo braço para a comunhão. Hesitei, remanchei um pouco, não me sentia digno do sacramento, mas recusá-lo à vista de todos seria um desacato. Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria, sentada ao órgão que não era mais um órgão, era o piano de cauda da minha mãe. Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei no sonho. (BUARQUE, 2009, p. 21).

Eulálio, no trecho em destaque, rememora a cena em que, na missa fúnebre de seu pai, sente grande desejo em conhecer Matilde sexualmente. A narração dessa cena é, do ponto de vista da representação, multiforme, visto que o velho narrador parte de sua perspectiva no presente de enunciação (“Então, não sei como”), passando a descrever o que sentiu ao ver Matilde na igreja (“Imaginei que abraçá-la de surpresa...”), frisando a interrupção de seu divagar naquela época pela sua progenitora (“quando minha mãe me tomou pelo braço para a comunhão”) para, num salto temporal, delinear Matilde tocando o piano da sogra, ou seja, provavelmente já na condição de esposa dele, vislumbrando-a com “os cabelos molhados sobre as costas nuas”, fator este último que o faz não saber se isso foi realidade ou se, no momento em que conta o episódio, está devaneando, isto é, sonhando acordado, idealizando o que viveu.

Em suma, o mencionado episódio na igreja transcende o plano do simples contar, pois nele é como se estivesse contida toda uma vida: deparamo-nos com o Eulálio jovem, descobrindo a paixão por Matilde, com a sua mãe interditando-lhe o desejo, ao fazer-lhe perceber que estava na cerimônia religiosa em homenagem ao pai morto; com ele já como cônjuge de Matilde, tendo realizado o furor sexual por ela, espiando-a tocar sedutoramente com os cabelos molhados sobre as costas nuas e finalmente somos devolvidos ao “agora” de um Eulálio moribundo, que questiona a realidade das imagens presentificadas em sua memória.

A dialética da lembrança e do esquecimento, mais do que romper com a promessa de linearidade narrativa, isto é, de rasurar a aposta na exposição cronológica dos sucessos narrados, parece convidar-nos à reflexão acerca do lugar de uma e de outro nos processos de identificação do humano. Sendo assim, a lembrança aparentemente cumpre a função de humanizar-nos, inserindo-nos em uma determinada rede de sentidos. Eulálio lembra, nessa

esteira, para seguir vivendo, para ligar-se ao homem que foi, para euforizar os valores de sua classe e sobretudo para acercar de si novamente a escorregadia figura de Matilde. Por outro lado, ele também esquece, dado que não é possível registrar tudo o que fez, viu, sentiu, pensou e sonhou. O esquecimento aqui, longe de ser um desvio ou uma anomalia no funcionamento da memória, é elemento constitutivo de seu aparelhamento. O esquecimento é tão ou mais importante do que a lembrança para a (re)construção de seu discurso, já que é por meio das lacunas daquilo que não sabe se e como ocorreu que alimenta a sua imaginação e, por extensão, o conteúdo da matéria contada. Ademais, o esquecimento é fundamental para que Eulálio (ou qualquer ser humano) não enlouqueça, uma vez que tudo lembrar colocaria em risco a sua psique, impedindo-o de lograr o (saúdável) exercício de acomodação do passado.

A dialética da lembrança e do esquecimento acaba suscitando a compreensão de que as repetições, as lacunas, as informações superpostas e a mistura de temporalidades que compõem o discurso de Eulálio não são um obstáculo para o alcance do real, mas as marcas que o configuram. Noutras palavras, o real não tem aqui a faceta do acontecimento absoluto, porém o caráter daquilo que ocorreu filtrado por uma consciência. Trata-se, então, da memória de um mundo, não do mundo em si mesmo. Trata-se, ainda, daquilo que se quer ou se pode dizer sobre esse mundo, não da forma como ele é exatamente.

A partir das reflexões de Ecléa Bosi sobre as memórias de velhos (1994), afirmamos que Eulálio enuncia no presente de um tempo em que a sua condição de pessoa foi minorizada, em que a sua fala (já) não tem mais o reconhecimento social que teria outrora. É essa sua atual condição o fator que aparentemente o desconcerta, já que, enquanto membro da classe dominante, ele pôde gozar de sua qualidade de homem sem ter a sua própria humanidade contestada, fragilizada. No entanto, quando ingressa no estágio da velhice (destino de todos os viventes), encontra-se desassistido ou, melhor considerando, sem os dispositivos pelos quais essa “falha” lhe seria tolerada. Eulálio ousou envelhecer (como não poderia deixar de ser, a não ser que viera a morrer antes de se tornar velho), completando 100 anos, numa sociedade em que os indivíduos que não integram o circuito produtivo não têm valor. O anoso narrador fora destituído dos recursos materiais (posses, dinheiro, propriedades, empregados etc.) que lhe amenizariam o fardo da velhice nessa sociedade que a hostiliza. Ele não conheceu o pesar do que é existir sob a régua da subordinação de classe, pois nunca pertenceu ao rol dos explorados. Contudo, se a velhice não forma uma classe, como bem explica João Alexandre Barbosa (1994), sendo antes disso um estágio de degeneração biofisiológica do corpo humano, é também uma categoria social. Nesse sentido, o velho

Assumpção pertence a uma categoria estigmatizada, que foi posta pela sociedade moderna como peça fora do tabuleiro.

Eulálio não está velho em um mundo comunitário, em que sua voz seria a da transmissão, propagação e conservação de valores coletivos. Eulálio é uma pessoa centenária em uma sociedade de classes em que as relações humanas foram reificadas e tornadas inteligíveis de acordo com o circuito da esfera de produção. Por essa lógica, a sua fala, nas dependências do hospital em que se encontra internado, tem o pejorativo lugar de “histórias de velho”¹¹. A sua voz parece concorrer com (e perder para) o som incessante da televisão: “Fica essa televisão ligada o dia inteiro, as pessoas aqui não são sociáveis” (BUARQUE, 2009, p. 11); a sua voz se insere em um mundo que mobiliza a figura do espectador, não a daquele que ouve e conta histórias ativas na imagem do tempo passado do qual provém Eulálio: “Até eu topar na porta de um pensamento oco, que me trará para as profundezas, onde costumo sonhar em preto-e-branco” (BUARQUE, 2009, p. 8).

Eulálio não tem uma descendência que dará continuidade aos seus feitos (nem ele próprio possui feitos, já que não logrou perpetuar a notabilidade que ilustrava o nome de sua família); a partir dele, a saga que perseguirá os d’Assumpção é a do declínio. Eulálio até tenta evitar isso, quando decide educar o neto, o bisneto e o tataraneto, com o intuito de preservar, ao menos, o patrimônio simbólico da educação e dos costumes de elite. Todavia, o neto desaparece, provavelmente ao exercer atividade política na luta armada contra a ditadura militar de 1964; o bisneto morre assassinado num motel e o tataraneto, o único que permanece vivo no presente de transmissão de seu relato, tornou-se, ao que tudo indica, um traficante. Nessa esteira, a palavra de Eulálio não semeia frutos, não tem legitimidade entre os seus e sequer é escutada entre aqueles com os quais foi forçado a conviver na instituição em que está hospitalizado. O velho narrador é, para os que o rodeiam, um excedente. Acerca da velhice como condição e como posição na sociedade industrial comenta Ecléa Bosi (comentários que parecem valer também para as sociedades pós-industriais):

[A velhice] [t]em um estatuto contingente, pois cada sociedade vive de forma diferente o declínio biológico do homem. A sociedade industrial é maléfica para a velhice. Nas sociedades mais estáveis um octogenário pode começar a construção de uma casa, a plantação de uma horta, pode preparar os canteiros e semear um jardim. Seu filho continuará a obra. [...] A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor nem reproduzidor. Se a posse, a propriedade, constituem, segundo Sartre, uma defesa contra o outro, o velho de uma classe favorecida defende-se pela acumulação de bens. Suas propriedades o defendem da desvalorização de sua pessoa. O velho não participa da

¹¹Título de um tópico do livro de Ecléa Bosi (1994), no qual a autora analisa por que não se contam mais histórias orais, transmitidas pelos velhos, de geração a geração.

produção, não *faz* nada: deve ser tutelado como um menor. (BOSI, 1994, p. 77-78, grifo da autora).

Como um excedente, como esse ser tutelado como um menor, cuja palavra perdeu alcance e que não pode nem mais se defender da velhice por meio da acumulação de bens¹², pois os perdeu, Eulálio, semiabandonado no interior de um hospital pela filha e pelo tataraneto, dedica-se a lembrar. A atividade de lembrar lhe traz à baila paisagens e personagens que já não existem: a Paris que visitava de navio “a vapor” em sua infância, em um tempo mais lento e anterior ao advento da TV, dos celulares, da *internet*, uma época em “preto e branco”, para valer-nos de uma das metáforas que o próprio narrador usa para referir-se às suas recordações, permeadas pelos seus entes familiares atualmente mortos: pai, mãe, avô.

A atividade mnêmica de Eulálio presentifica uma época e um tempo que não estão mais, existentes apenas na vida interior do velho protagonista. Nesse sentido, essa atividade estabelece certo teor saudosista na narrativa. Eulálio supostamente sente saudades de sua autonomia enquanto ser humano, de quando podia se valer por si mesmo, sem ter a própria vida disposta nas mãos de outrem. Ele parece querer de volta a sua condição de homem (das classes abastadas). E é precisamente esse querer que revela um ponto crucial aos propósitos de nosso estudo: a sua vontade de ser o fundador de um mundo, de ser aquele que pode enunciar. O trabalho de memória de Eulálio interessa-nos, então, embora esta não seja a questão central que mobiliza nossa “entrada” de análise da obra¹³, por trazer à baila um ponto importante para a compreensão da pergunta que direciona nossa investigação acerca de quais as implicações estético-discursivas do fato de essa narrativa ser tecida sob a égide de uma ótica masculina. A relação “memória-contar”, “memória-falar”, “memória-representar” lança luz sobre um elemento fundamental para o entendimento da referida pergunta, dado que deixa entrever, em última instância, que o velho Eulálio não rememora a sua vida somente porque não tem nada melhor para realizar, sendo esse apenas o motivo aparente na gramática da narrativa. Ele decide fazê-lo justamente porque é no/pelo trabalho de memória que consegue “recuperar” o poder de falar. É primordial que notemos, nesse aspecto, que isso não é uma observação secundária, trata-se de uma percepção certa, que nos faz captar, por exemplo, que o tópico “memória-narrativa”, em se tratando de literatura, não é gratuito. É a atividade mnêmica que devolve a Eulálio certo comando de seu existir. Ela não possibilita modificar a

¹²Ecléa Bosi (1994) sublinha, nesse sentido, que a concepção que temos da velhice é mais espelho da luta de classes que do conflito entre gerações, já que o velho seria rejeitado na sociedade capitalista justamente por ser visto socialmente como aquele que não participa do circuito da produção.

¹³Para um estudo mais aprofundado acerca da relação “memória-literatura” em *Leite derramado*, ver o trabalho de Elaine Santos (2010).

realidade concreta que lhe toca viver, isto é, voltar a ter vigor físico, recuperar as suas posses, afastar a iminência da morte etc., contudo pode fazer o que é basilar para si e para o território da própria literatura: erigir um mundo por meio da palavra. É aqui que reside a importância de dito trabalho. Se Eulálio não se lançasse ao trabalho de memória, não teríamos o que, na narrativa, configura a sua fala, as suas memórias, e o que, no plano da recepção, é esse romance. Ao falar/enunciar, Eulálio representa. Quer dizer, dá uma moldura àquilo que viveu ou imaginou ter vivido. Assim, a correspondência entre o que diz e a concretude da realidade deixa de ter proeminência, passando a importar mais à indagação por nós lançada sobre a obra os sentidos desdobrados dessa enunciação.

O contar de Eulálio, produto, em grande medida, desse trabalhar da memória, coloca-o (de volta) no centro do espectro social. Devolve-lhe a possibilidade de falar como homem, não apenas como velho. É na tensão instaurada entre o discurso do homem *versus* o discurso do velho¹⁴ que temos acesso àquele mundo que já foi (as lembranças do centenário narrador), mas que parece, para o protagonista, tão ou mais relevante do que o mundo do presente de sua fala. O discurso do homem – isto é, a palavra que suscita os modos de existir da sociedade da qual o Eulálio não moribundo transitou – faz reviver os valores de sua classe, materializados, por sua vez, na figura do varão. Dessa perspectiva do homem, o velho protagonista recobra autoridade para tentar delinear a figura de Matilde. O Eulálio homem, não à beira da morte, presentificado nas lembranças do narrador, tem respaldo social para discursar sobre Matilde sem a necessidade de ser confrontado. Quando o vemos viver, através das recordações de Eulálio, vemos um homem rico, dotado de privilégios sociais, relacionando-se “do alto” com a ex-mulher. Por outro lado, o discurso do velho – ou seja, a palavra que denuncia quem Eulálio é hoje quando fala um idoso moribundo que não tem mais a vida de um indivíduo das classes favorecida – contextualiza tudo o que ele diz. E mais: torna-o um personagem caricato, cuja vontade de grandeza é, no mínimo, anacrônica. O discurso do velho, por marcar a condição de degeneração física e até mental de Eulálio, instaura um tom de humor e de ironia na narrativa, pois com tamanha notoriedade da história familiar dos d’Assumpção contrasta inevitavelmente a sua precária atual situação de velho, de enfermo, bem como de sua família, que mora de favor numa propriedade cedida por um pastor evangélico no mesmo

¹⁴Estabelecemos essa oposição inspirados pelas formulações de Ecléa Bosi (1994), quando a autora afirma que o velho, numa sociedade ancorada na produtividade do trabalho, luta para continuar sendo homem. Embora a autora mobilize o termo “homem” para referir-se à condição humana e nós o utilizemos para referir-nos, fundamentalmente, à identidade de gênero (masculina) de Eulálio, consideramos essa oposição pertinente, uma vez que elucida os traços fundamentais do discurso do personagem.

local em que, em tempos longínquos, eram proprietários de uma fazenda, na raiz da serra, em Copacabana.

Alexandre Faria (2013) denomina “perspectiva de desencaixe do tempo histórico na ordem narrativa” o fenômeno que aqui caracterizamos como “tensão entre o discurso do homem *versus* o discurso do velho”. Citamos o referido autor:

O narrador é incapaz de formular criticamente a compreensão da própria situação presente, já não tem perspectiva futura, e o passado, que sustentaria sua narrativa, vai sendo ironicamente corroído pela sua prepotência que oblitera a compreensão da realidade. [...] São diversas as passagens em que se percebe a desconexão entre a percepção do protagonista e o momento histórico, como, por exemplo, quando aborda dois policiais em uma viatura, na rua: “Opinei que servir na polícia era um grande progresso para os negros, que ainda ontem o governo só empregava na limpeza pública”. Essa perspectiva de desencaixe do tempo histórico na ordem narrativa é um dos diferenciais dos narradores buarquianos [...] não só no romance de 2009, como, por exemplo, em *Benjamin* (1995), cuja narrativa se constrói no instante de fuzilamento do protagonista. (FARIA, 2013, p. 58).

Vista como perspectiva de desencaixe do tempo histórico (que segundo Faria é uma característica da própria pena buarquiana, identificada por ele também em outros romances do autor) ou como tensão entre duas modalidades discursivas, a do homem e a do velho, o que salta aos olhos é o fenômeno analisado: o não encaixe (harmonioso) entre o que Eulálio é hoje e a glória de outrora. Aliás, o efeito de sentido de ironia e de humor na narrativa advém mais do fato de o personagem insistir em ser o que já não é do que do fato da decadência em si. Noutros termos, se, no tempo presente de sua fala, Eulálio fosse um velho moribundo, saudoso de uma época esplendorosa (do ponto de vista físico, afetivo, econômico e social), não causaria o riso e o escárnio do leitor, mas, ao contrário disso, causaria sua solidariedade e seu pesar. A fala de Eulálio não provoca o riso por evidenciar a sua condição degradante, de vulnerabilidade (pois não há regozijo em se ver um velho centenário sofrer as dores físicas de um corpo fragilizado e, às vésperas da morte, estar tão solitário e abandonado); sua palavra provoca o riso por ele “esquizofrenicamente” tentar ocupar o lugar do Eulálio de antigamente. Ver um velho decrépito e empobrecido destilando um ar “pomposo” retira o tom memorialístico de sua fala e a inscreve no jocoso. Não obstante, convém ressaltar que o tom jocoso, de humor, advindo dessa discrepância, não anula “as verdades subterrâneas” que surgem pelo discurso de Eulálio. É por isso que, a nosso ver, não se trata somente de um “desencaixe do tempo histórico” na percepção de Eulálio. Pode sê-lo, mas o gesto do velho narrador aponta para (muito) além disso. Ele insiste em existir como um d’Assumpção, não tendo mais condições para tal, não apenas porque não se dá conta de que os tempos são outros, porém sobretudo por não querer que sejam outros. Quando diz aos policiais negros, na

passagem destacada por Alexandre Faria, que era um avanço o fato de eles serem agentes da segurança pública e de os negros já não ocuparem os postos mais subalternos do trabalho, como o setor da limpeza, Eulálio não está (ingenuamente) mostrando-se desatualizado em relação a algumas conquistas adquiridas pela população afro-brasileira (como a de gradativamente ocupar melhores posições no universo do trabalho) ou, em última instância, mostrando não perceber que não vive mais na República Velha do início do século XX, e sim no Brasil do século XXI; Eulálio está marcando a sua “bondade”, a sua generosidade em, sendo quem sempre foi, torcer pelo destino dos negros. Está, dessa maneira, expondo uma visão paternalista para com os setores subalternos da sociedade. É por conta disso que preferimos identificar uma tensão entre o que denominamos como o discurso do homem *versus* o discurso do velho em vez de reconhecer que a fala de Eulálio não se encaixa no tempo histórico em que enuncia. De fato, sua fala, em vários momentos, não se encaixa no presente de sua enunciação, todavia não exclusivamente por conta de dificuldade senil de percepção ou algo nessa esteira, mas porque, mesmo e além de sua situação no “agora”, os seus valores de classe, o seu modo de existir, continuam ativos. Nesse sentido, não é uma inadequação ao tempo histórico o “mal” de que padece Eulálio, é o discurso do homem, que lhe marcou toda a existência, mostrando a sua eficácia em significar, ordenar, perfilar e construir certas determinações simbólicas.

O discurso do velho não é capaz de suplantar o discurso do homem com o qual Eulálio se delinea e delinea o Outro. A memória senil não é capaz, assim, de fazer com que esqueça a legitimidade social de que gozava como um herdeiro do poder patriarcal dos d’Assumpção. É altamente notório, nessa perspectiva, percebermos que a memória debilitada lhe faz misturar biografias (cruzar, em algumas ocasiões, os sucessos relativos à vida de seu neto, bisneto e tataraneto), sonhar acordado, ao projetar um futuro inexistente para si mesmo, misturar paisagens (às vezes descreve a Copacabana do passado) etc., porém não o faz esquecer de que sempre foi percebido socialmente como um homem membro das classes abastadas e dirigentes do país.

Em suma, é a memória como suporte para o contar e, por extensão, para o *reapresentar* (isto é, que traz os sucessos de sua vida para as camadas mais perceptíveis da consciência) que lhe propiciará se debruçar sobre si e sobre os demais, especialmente sobre Matilde e as mulheres.

2.2.1. A construção de si e do Outro (feminino) no discurso de Eulálio

Eulálio Montenegro d'Assumpção, o narrador centenário de *Leite derramado*, desenha-se como membro de uma aristocracia nos trópicos. Desse modo, ao longo de toda sua fala, ele profere um discurso marcado, voluntária e involuntariamente, pelo anseio de distinguir-se social e culturalmente das pessoas que o rodeiam. Ele se apresenta como integrante da linhagem dos d'Assumpção (com “p”, pois o sobrenome sem o “p”, numa espécie de contaminação, foi adotado pelos negros outrora escravos de sua família), nascido em 16 de junho de 1907, filho de Eulálio Ribas d'Assumpção, importante senador da República.

A linhagem dos d'Assumpção é remota, remete ao seu tetravô português, continua com seu trisavô, bisavô, avô e pai, todos batizados como *Eulálio*¹⁵: “O Eulálio do meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome do que um *eco*” (BUARQUE, 2009, p. 31, grifo nosso). Eco que o personagem-narrador faz questão que lhe marque a trajetória. Localizar-se como um indivíduo cujo nome e sobrenome convocam uma raiz genealógica é um importante distintivo de posição social. É interessante notar que a etimologia do nome de batismo de todos os seus ancestrais homens parece indicar-lhes o próprio lugar de mando e de poder que ocupam na estratificação social. Eurídice Figueiredo afirma que o nome Eulálio pode ser desmembrado em “eu + lalio (do grego *lalein*), que quer dizer falar, e pode ser interpretado por ‘eu falo’” (2010, p. 225). Por outro lado, Faria (2013) associa o nome do personagem aos atos de assumir e de falar facilmente. Desse modo, os dois pesquisadores ressaltam, por meio da origem onomástica, um significado comum para o referido nome: a presença da fala como atributo que delinea a linhagem masculina dos d'Assumpção. Nesse sentido, temos uma linhagem de indivíduos homens pertencentes a uma oligarquia que, para além do domínio que exerce na esfera da política, assume o monopólio da fala (e em linhas mais gerais da própria cultura). Não é à toa que apenas Eulálio enuncia no romance. Este, ainda que à beira da morte, julga-se digno de ter as suas memórias preservadas. Para tanto, dirige-se, incansavelmente ao longo de sua fala, a um “você” que, no âmbito da diegese do relato, refere-se supostamente a uma das enfermeiras do hospital no qual está internado. A enfermeira seria quem, em tese, foi incumbida pelo velho centenário de transcrever o que ele dita das lembranças que lhe marcaram a vida¹⁶. Contudo, a enfermeira não é nomeada uma única vez no decorrer de toda a narrativa, fator que, antes de indicar um

¹⁵No final do romance, mais especificamente, no último capítulo da obra, o de número 23, Eulálio localiza a origem de sua família em tempos ainda mais longínquos, lá no século XV, com um antepassado de nome Eulálio Ximenez d'Assumpção, supostamente alquimista e médico particular de dom Manuel.

¹⁶Em alguns capítulos da narrativa, a interlocutora/responsável por transcrever as memórias de Eulálio aparentemente é a sua filha Maria Eulália.

traço da senilidade do narrador, aponta, a nosso ver, para uma característica que denuncia um comportamento corriqueiro no tratamento das classes dirigentes do país com relação às classes populares: o desprezo pelo Outro, a desumanização do pobre. Sendo assim, a enfermeira não é nomeada por Eulálio não (fundamentalmente) porque este é um ancião com dificuldades em reter determinadas informações, porém sobretudo por conta de um preconceito de classe, segundo o qual pessoas oriundas do povo não apresentam singularidade, existindo apenas pela função que desempenham¹⁷. Para Eulálio, a mulher para quem ele designou a tarefa de escrever a sua vida é, assim como os escravos que trabalharam para a sua família, uma “serviçal” que lhe deve uma postura de resignação e de subserviência:

Antes de exibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados. E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve, como é capaz de constar até aí no prontuário. Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. (BUARQUE, 2009, p. 18).

Como podemos observar por meio do trecho transcrito, Eulálio dispensa à enfermeira o mesmo desprezo oferecido a Balbino, outrora escravo de sua família. De acordo com seus valores senhoriais, trabalhadores e escravos estão no mesmo patamar de insignificância. Um e outro, diante dele, devem-lhe obediência. Dessa maneira, se não usar sapatos era um símbolo da coisificação do negro nos quase quatro séculos de regime de trabalho forçado que caracterizou a escravidão no Brasil colonial, não ser devidamente alfabetizado é a marca simbólica que identifica os trabalhadores no mundo republicano. O trabalho assalariado e o trabalho compulsivo forçado, para um representante decadente da elite de mando, são tarefas que explicitam que o indivíduo que delas se ocupa não é um dos seus. Destarte, aqui, não interessa se Eulálio sutilmente equipara uma trabalhadora a um escravo – isto é, subterraneamente relaciona o trabalho livre, fruto do mundo moderno, ao trabalho escravo, fruto da ordem escravocrata e antiliberal –, pois é justamente nessa comparação subjacente que ele se denuncia: ou seja, que ele mostra que ambos não apresentam o estatuto de seres humanos, e sim o de mercadoria, de cuja vida ele dispõe segundo os seus interesses (econômicos, políticos ou mesmo pessoais).

¹⁷Embora Eulálio atribua o fato de não a nomear a lapsos de memória, ele mesmo admite que se sente incomodado por lhe perguntar o nome infinitas vezes e nunca conseguir memorizá-lo. Por outro lado, Eulálio não se esquece (ou tenta não se esquecer) de detalhes da biografia de seu avô: “Veja só, neste momento olho para você, que toda noite está comigo tão amorosa, e fico até sem graça de perguntar seu nome de novo. Em compensação, recordo cada fio da barba do meu avô, que só conheci de um retrato a óleo.” (BUARQUE, 2009, p. 14-15).

É pertinente observar ainda, no que concerne ao tipo de relação que Eulálio mantém com essa enfermeira, que ela não pertence à sua classe social. A enfermeira, mesmo que por conta dos delírios e devaneios devidos à medicação tomada pelo centenário narrador, despertou-lhe interesse. Eulálio, no decorrer de todo o ditar de suas memórias a essa funcionária do hospital, profere promessas de casar-se com ela, de fazer dela uma dama da alta sociedade, de ensinar-lhe os modos necessários para o convívio no seio dos setores abastados etc.:

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das joias e do nome da minha família. Vai dar ordens aos criados, vai montar no cavalo da minha antiga mulher. (BUARQUE, 2009, p. 5).

Neste excerto, que compõe parte do parágrafo de abertura da obra, Eulálio deixa transparecer uma de suas principais características: a sua predileção por mulheres que considera econômica ou culturalmente abaixo dele na escala social. Tal característica é um indício que remete à sua ampla gana de exercer o mando. Notemos que ele não apresenta para a enfermeira, nessa suposta vida a dois que terão, episódios que se refiram à felicidade que sentirão por se casar. Tudo que Eulálio promete a ela diz respeito a uma vida que, por barreira de classe, ele sabe que ela não tem. Diz respeito à vida de uma mulher pertencente à aristocracia, à vida de uma mulher que reproduz no espaço doméstico o poder de mando dos homens no espaço público. Tal passagem é significativa não porque comunica a realidade do mundo na diegese narrativa, já que, na posição de leitores, sabemos que o casamento entre eles não se realizará, pois Eulálio é um velho centenário, de saúde debilitada, às vésperas da morte. O referido trecho é potente porque descortina, desde a fala inaugural do personagem, as projeções de mulher que ele busca.

Nesta fala inicial de Eulálio, ainda não sabemos o nome de sua mulher, enunciado pela primeira vez apenas no capítulo 4. Não obstante, o que nos interessa da referida passagem é que, a partir dela, podemos depreender que Eulálio exerce a sua posição de comando (no tempo do presente de sua fala apenas tenta, pois não tem mais condições físicas, mentais e econômicas de exercê-la), de subjugação do Outro, não somente na vida pública, mas fundamentalmente na vida doméstica, em sua relação com as mulheres. Nesse sentido, ao avançar na leitura da obra, percebemos que essa passagem é emblemática porque indica que Eulálio talvez tenha projetado a figura da ex-mulher na enfermeira porque esta cuida dele no hospital e a ocupação de Matilde na casa em que viveram se restringia ao cuidar (da filha e do andamento da cozinha).

Sendo um sujeito fracassado no espectro social de que faz parte, Eulálio aparentemente oprime mais as mulheres do que os seus pares de classe. Diferentemente de outros homens de seu meio, cuja principal opressão com relação às suas mulheres é a infidelidade conjugal (caso de seu avô, de seu pai, de seu sogro, de seu amigo francês), o narrador centenário não parece ter como centro de sua vida o anseio de notabilizar-se no controle da vida pública, de destacar-se por meio de uma carreira de sucesso. Não foi, desse modo, um barão como seu avô, um senador destacado como o seu pai, um deputado federal como o seu sogro, tampouco um engenheiro de renome como o amigo estrangeiro. Nem chegou mesmo a terminar a carreira de direito, chegando a viver de uma pensão mensal que lhe dava a mãe:

O anúncio do meu casamento pegou-a desprevenida, e ela chegou a me recusar sua benção, enquanto eu não me diplomasse ou arranjasse um emprego. A Faculdade de Direito estava fora de cogitação, eu mal punha os pés lá dentro [...]. Eu andava um tanto alheio ao noticiário, ignorava que o pai de Matilde, cuja carreira medrara à sombra do meu pai, se bandeara gostosamente para a oposição. E já ciente de que não podia enfrentar Matilde, mamãe me propôs uma mesada de três contos de réis, mais as obras no chalé, contanto que renunciasse à proposta daquele traidor. Acabei levando quatro contos, e de abono o Ford usado, depois de a fazer ver que um assessor de deputado federal não ganhava menos que isso. Fui ao meu futuro sogro, agradei-lhe a oportunidade, mas ponderei que minhas raízes no campo conservador não me permitiriam servir a um parlamentar liberal. (BUARQUE, 2009, p. 70-72).

Eulálio, como corrobora o trecho transcrito, aparentemente não logrou ser o sucessor de seu pai na linhagem dos d'Assumpção, isto é, não conseguiu exercer (diretamente) o poder de um patriarca¹⁸. Assim, com a morte de Eulálio Ribas d'Assumpção, quem passou a gerenciar e a administrar as posses e os negócios familiares foi a sua mãe, da linhagem dos Montenegro, família mais abastada do que essa outra. Nesse sentido, notamos claramente que há um hiato entre o que o velho centenário diz ter sido e o que, de fato, ele foi. Por outros termos, se, por um lado, o relato de Eulálio não abre (muita) margem a dúvidas no sentido de questionar-nos se ele realmente é um d'Assumpção, por outro, suscita perguntas quanto a indagar: por que uma figura tão ativa se encontra no presente de enunciação de suas “memórias” tão desassistida? É necessário, assim, perceber que a própria decadência familiar se inicia após a

¹⁸“Se entiende por patriarcado al sistema cultural que organiza desde la idea de superioridad del hombre (patriarca/hombre) (valoración que se hace por razón del sexo: sexo ‘fuerte’, respecto al sexo ‘débil’), todas las pautas de crianza y socialización de los hombres y mujeres, y todas las maneras de relacionarse. Se constituye así una organización social que funciona con esta lógica en los campos político, económico, jurídico, religioso, académico, erótico, etc. En este sistema se ‘asigna a la figura del hombre-padre de manera exclusiva, la autoridad de mandar y ser obedecido. Esto permite que los hombres asuman funciones y prácticas como las de *controlar, mandar, vigilar, castigar o premiar*, lo cual les asegura el poder y control sobre la vida de otras personas. [...] En este sentido, hablar de patriarcado significa hablar del poder masculino que se ejerce para lograr que los otros y otras se sometan a condicionamientos económicos, sociales, culturales, psicológicos y corporales’ (Instituto Mexicano de la Juventud, 2004).” (GARCÍA e RUIZ, 2009, p.7, grifo dos autores).

morte de sua mãe, ou seja, quando ele teve que assumir as rédeas das transações econômicas dos d'Assumpção.

Eulálio, quando comparado aos homens de sua camada social, é um indivíduo fracassado e desajustado, que tentou se manter, a todo custo, em seu rol social apenas por meio do patrimônio simbólico que lhe trouxe o sobrenome. Contudo, nem o sobrenome, que o identificava no seio de uma aristocracia nos trópicos, de uma oligarquia política, foi capaz de impedir-lhe a derrocada. A derrocada de Eulálio, ainda que sendo um d'Assumpção, parece ter sido inevitável, já que este parece não ter se dado conta do mundo que se inaugurou com a passagem do século XIX para XX: o mundo do dinheiro, em que gradativamente os brasões, os salões de festa da alta sociedade, os rituais de bons modos, a linhagem etc. foram cedendo lugar às imposições da vida prática, ao *status* da conta bancária. Nessa nova ordem (burguesa), os brasões por si só já não garantem “um lugar ao Sol”. Eulálio, dessa maneira, parece ter “caído” duplamente: em primeiro lugar, ao não possuir os atributos necessários para impor-se segundo os mecanismos do velho mundo, ou seja, para mostrar-se como um patriarca, estendendo o seu domínio a todos que estão à sua volta, mãe, filha, mulher, empregados, e, em segundo, ao não ser capaz de transformar-se num burguês, valorizando menos os ritos e mais os imperativos do capital.

O presente da enunciação de Eulálio é aparentemente o ano de 2007, já que ele nasceu em 1907 e dita as suas lembranças à enfermeira no ano em que completou 100 anos. O desajuste do velho centenário com relação a compreender e dar um sentido à própria vida não é somente um fenômeno de “perda de memória”. A passagem do tempo parece apenas ter-lhe retirado a faculdade de ordenar os sucessos vividos numa disposição cronológica. Eulálio não chega ao entendimento de si, nem de forma imaginária, dado que nunca se implicou em seus atos. Dessa maneira, o que faz que não possamos confiar absolutamente em sua palavra não são só as lacunas, os vazios e as confusões próprias de uma mente senil, mas principalmente o fato de o velho narrador tentar reservar a si mesmo o lugar de um “vencedor”. Para tanto, incorre num movimento permanente de não se responsabilizar pelos equívocos cometidos em sua trajetória e de passar a “fatura” aos demais, particularmente às mulheres.

Na construção que faz de si mesmo, Eulálio encena-se como um nobre de “sangue azul”. No entanto, temos um lugar privilegiado nessa encenação que ele promove de si, pois podemos, quando insistentemente ele tenta destacar-se, ver o que ele denega: a faceta de construção de seu relato. E não se trata de uma operação de detectar o grau de veracidade de suas palavras, isto é, de investigar o quanto tudo o que diz corresponde ou não à realidade. Trata-se de, similarmente à posição do analista, escutarmos o que ele não enuncia, ou melhor,

de compreendermos que, ainda que a matéria por ele contada correspondesse integralmente à verdade dos fatos, a sua fala tem o estatuto de construção de uma imagem de si e, por extensão, do Outro. É nessa construção de si e da alteridade que o ancião se isenta do exercício reflexivo da autocrítica e condena o Outro, mais especificamente, as “Outras”.

Eulálio perde a fortuna da família aparentemente por delegar a terceiros o que era de sua alçada administrar. Além disso, atribui tal perda ao mau casamento que Maria Eulália, sua única filha, realizou, afirmando ter sido vítima de um golpe de Amerigo Palumba, que fugiu com o dinheiro da venda de propriedades dos d’Assumpção. Por outra parte, declara-se alvo do escárnio público por conta de ter sido traído e abandonado por Matilde. No entanto, a incapacidade de sustentar uma versão sóbria para a saída dela de sua vida, combinada aos elementos que surgem lateralmente de sua fala, sugerem que ele pode ter passado a ser uma presença indesejável nas altas esferas sociais que frequentava. Contudo não necessariamente pelo suposto abandono e pela infidelidade da companheira, porém principalmente devido a uma conjugação de fatores, dentre eles, por exemplo, a sua inclinação a não realizar nada que aponte para além do glamour da distinção sociocultural conferida por pertencer a uma linhagem de patriarcas.

Das mulheres que fizeram parte da vida de Eulálio, a única que ele não responsabilizou diretamente pela perda de suas posses ou de seu prestígio social é a sua mãe. Esta é apresentada como uma mulher elegante, fina e decidida, capaz de estabelecer uma espécie de matriarcado após a morte do marido. Contudo, essa requintada senhora é marcada sutilmente, na fala do velho narrador, como alguém que contribuiu para que Matilde se retirasse de sua vida. Nesse sentido, como já colocamos, mais do que perguntar-nos: “os fatos terão ocorrido dessa maneira?”, interessa-nos entender por que razão os Outros, em especial as mulheres, são apontados como agentes de seu declínio pessoal. As mulheres, no discurso de Eulálio, são, de saída, suspeitas. Como este não logra cercear-lhes o desejo, a exemplo da velha ordem do mundo, materializada na figura dos patriarcas, oprime-as por meio de sua paranoia e de seus delírios persecutórios. Ele não se pergunta, por exemplo, se desempenhou bem a paternidade, porém não hesita em afirmar que a filha pretende abandoná-lo no hospital e que perdeu a riqueza da família porque foi roubado pelo ex-marido dela. Do mesmo modo, não se questiona se foi um bom marido e se a relação que manteve com Matilde foi hierárquica e abusiva, mas não consegue não fantasiar acerca de possíveis envolvimento dela com outros homens. A galeria de mulheres que passa pela vida de Eulálio, à luz de sua narrativa, afina-se à miragem do mal, da queda. Nesse sentido, não há mulheres exemplares, notáveis, cristalizadas por grandes feitos e por ações extraordinárias. Maria Eulália, ainda que tenha

herdado o nome dos ilustres ancestrais do pai, deles não recebeu, numa espécie de dom, o brilhantismo e a excepcionalidade. O “Eulália” de seu nome de batismo funciona, assim, como um desvio, como um apequenamento do heroico. A “fala fácil”, o “eu falo”, ligada à raiz etimológica desse nome só se torna ato de fala, portanto discurso, quando imbricada a processos de identificação do masculino.

É curioso notar que, quando desponta como ser de linguagem, ou seja, quando fala e é ouvida, Maria Eulália o faz num contexto socialmente estigmatizado. Ela oferta um “testemunho de vida” no púlpito de uma igreja evangélica, cujos interlocutores são pessoas oriundas das classes populares. Eulálio sente-se, por conta disso, imediatamente humilhado:

Embora não me fie muito nessas novidades, às vezes penso que minha filha poderia tentar um tratamento com a psicanálise. Quem sabe assim ela me preservaria dos vexames que venho sofrendo ultimamente, quando solta o verbo nos cultos evangélicos, dando testemunho de suas tribulações passadas até o dia em que encontrou a mão de Deus. [...] E eu sou obrigado a ouvir essas enormidades no alto-falante, Maria Eulália expõe sua mãe ao juízo daquela *gentalha* da igreja. Não vai aí a intenção de ofender os mais humildes, sei que muitos de vocês são crentes, e nada tenho contra sua religião. (BUARQUE, 2009, p. 192-193, grifo nosso).

A passagem em destaque é emblemática, dado que descortina que o sexismo, a opressão de gênero, está a serviço da dominação de classe. Sendo assim, é contundente o cinismo de Eulálio, ao reconhecer que não acredita na novidade da psicanálise (como método terapêutico?), mas que seria melhor que a filha recorresse a ela do que se juntasse à “ralé”. Desse modo, subjazem à fala de Eulálio, ao menos, dois desdobramentos: – a psicanálise, ainda que seja um “modismo”, é aceitável desde que aplicada a conter delírios de moças da alta sociedade; – o culto evangélico é uma manifestação religiosa destinada somente às classes populares.

Ambos os desdobramentos trazem em seu bojo um pressuposto em comum: a fala das mulheres da elite e a das mulheres do povo não são inteligíveis sob o ponto de vista da comunicação. Ambas são delirantes. No entanto, a daquelas *deve* receber acolhida no seio do espectro sociocultural produzido pela própria elite; e a destas *deve* ser abarcada dentro das realizações simbólicas produzidas pelos próprios pobres. Trocando em miúdos, Eulálio defende que haja (como de fato há) uma divisa entre “a ordem do discurso” da elite e a do povo.

A fala do velho centenário expressa um tom cínico, visto que em nenhum momento se indaga sobre a possibilidade de a filha apresentar a ele as queixas que externou no culto protestante, isto é, ser ouvida em paridade de condições. Seu incômodo não é por se dar conta de que talvez Maria Eulália não encontrou possibilidades de dialogar com ele, mas pela

suposta exposição que ela lhe causou ao falar em meio à “gentalha”. Eulálio, à revelia da imagem de si que pretende construir (a de um aristocrata que é despido dos preconceitos da classe dominante), apresenta uma fala gendrada¹⁹, isto é, atravessada pela perspectiva de gênero. Noutras palavras, ele enuncia como homem, mais particularmente como um homem oriundo dos setores abastados. A naturalidade com a qual o centenário narrador expõe a traição masculina corrobora nossa análise²⁰. Eulálio conta como o seu pai era apaixonado por mulheres (brancas), como as observava, sem disfarces, na rua e como foi alvo de um assassinato provavelmente promovido por um marido traído. O que salta aos olhos é o tom que ele confere à narrativa ao relatar esses episódios da vida de Eulálio Ribas d’Assumpção: não há indignação, estranhamento e revolta pelo comportamento do pai. Enfim, não há um julgamento moral da parte dele. Eulálio simplesmente narra esses acontecimentos:

[...] não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. [...] Às vezes sinto pena da minha mãe, porque papai não lhe deu sossego nem depois de morto. Sua avó teve de receber em casa o chefe da polícia, aturar perguntas insolentes, pois corria que meu pai tinha sido morto a mando de um corno. [...] Nem buço o moleque tinha, quando notei que se dedicava a espiar mulheres na avenida. E me arrepiei porque, de relance, num mero meneio de cabeça ele encarnou meu pai. Olhava as mulheres tal e qual meu pai, não de modo dissimulado, nem lascivo, muito menos suplicante, mas com solicitude, como quem atendesse a um chamado. (BUARQUE, 2009, p. 20, 36 e 150).

Os trechos em destaque sintetizam a forma pela qual Eulálio parece compreender as dinâmicas que caracterizam a relação (erótica) entre homens e mulheres. Para ele, o corpo destas mostra-se como um território a ser colonizado, a ser ocupado pelos homens, os quais “atendem a um chamado” para olhá-las e conseqüentemente para possuí-las. Notemos que dita relação não é caracterizada por ele como um processo intersubjetivo que envolve o desejo e a disposição de sujeitos; trata-se antes, em sua visão, de uma ação unilateral, empreendida pelos homens, com vistas a “conquistar” as mulheres. Quando Eulálio afirma que tanto seu pai como seu bisneto “atendem a um chamado” para buscá-las, ele parece situar algo que é do campo sociocultural – a forma como homens interpelam as mulheres – no campo da natureza. Com isso, ele desistoriciza a opressão e a dominação de gênero, pois, segundo essa lógica, homens assediam mulheres na rua; não cumprem o contrato monogâmico do casamento, traindo-as; tratam-nas como propriedades, enfim, assujeitam-nas simplesmente porque é do

¹⁹Sandra Regina Goulart de Almeida (2015) explica que, embora ainda não esteja dicionarizado em Língua Portuguesa, o termo “gendrado/a” tem sido amplamente utilizado pela crítica de corte feminista no Brasil para evidenciar perspectivas de leitura atravessadas pelas questões de gênero em analogia à palavra inglesa “gendered”.

²⁰A naturalidade com a qual narra a traição masculina contrasta com o tom condenatório com que narra apenas a hipótese de uma traição feminina levada a cabo por Matilde. Comentaremos tal questão mais detalhadamente quando analisarmos a figura de Matilde na obra.

instinto masculino agirem dessa maneira. Sob esse prisma, a relação “homem-mulher” assume um caráter de caça, em que aquele, mais forte e mais viril, tem o absoluto controle da vida desta, mais fraca e vulnerável.

Ante a inevitabilidade de que homens como o seu pai e o seu bisneto (“machos alfas”) “atendam ao chamado” da espécie e conquistem o corpo-território-mulher, Eulálio pode apenas manifestar um vago pesar pelo “destino” de damas como a sua mãe. Ou seja, a afirmação de que “às vezes” sentia pena dela não pode ser lida como uma declaração de reprovação ao comportamento do pai, já que este traía a mulher movido (quase que) por um impulso natural. Eulálio gostaria quiçá somente que a mãe não tivesse arcado com as consequências do envolvimento do pai com outras mulheres, como a polícia indo a sua casa ouvir-lhe o depoimento.

As considerações de Eulálio nos fazem compreender que a traição masculina é social e culturalmente autorizada e que, portanto, a exclusividade de parceiro, pressuposto da instituição matrimônio, é uma norma válida somente para as mulheres. Em nenhum momento, ele indaga se o “tal chamado” dos homens com relação às mulheres não indicaria uma manifestação de poder, expressão de que quem comanda a política e a engrenagem econômica (isto é, os indivíduos de sexo masculino provenientes das classes abastadas) pode reificar o corpo das mulheres. Os homens de seu estrato social, segundo essa lógica, não oprimem as mulheres ao vivenciarem a sua sexualidade livremente estando casados e, ao mesmo tempo, impedindo que elas atuem da mesma maneira que eles; tratar-se-ia de natureza: a feminina e a masculina.

É importante destacar que a manifestação da opressão de gênero, para Eulálio, é condicionada pela origem étnica e social do homem. Desse modo, o velho narrador chega a assumir que um jogador de futebol, negro e oriundo das classes populares, batia em sua filha quando se relacionaram. Sem embargo, não há espanto da parte dele pelo ocorrido, comenta o episódio como se houvesse uma relação direta entre violência e classe. Notamos, então, que as observações de Eulálio não são imparciais e que ele reivindica para si determinada noção de masculinidade: ao falar de si, não fala de qualquer homem, colocando-se, sempre, como um indivíduo pertencente a uma seleta elite. Xerxes, o atleta que namorou Maria Eulália, não é um dos seus. A respeito das hierarquias no interior do próprio gênero, o pesquisador colombiano Arroyave (2013) traz contribuições que se afinam ao que afirmamos:

[...] vale decir que el modelo patriarcal de género también se ensambla en el sistema económico-político capitalista (adecuándose a los distintos desarrollos que éste tenga), y en el orden étnico-racial racista, retroalimentándose así también en estos

campos, como sistema de jerarquías de poder, esto es, en lógicas de dominación y subordinación. De esta manera, así como lo masculino y los hombres en general tienen el poder sobre lo femenino y las mujeres, al interior de estos géneros se dan jerarquías según también, las variables de clase social, etnia, procedencia cultural, nivel educativo, condición generacional, orientación sexo-afectiva, etc. Así, hay unos hombres a los que se les asigna más poder que a otros, como en el caso de un hombre heterosexual, blanco, rico, profesional, y joven, respecto a otro que es homosexual, indígena, pobre, campesino, analfabeto y adulto. (ARROYAVE, 2013, p. 44-45).

Ao entender a violência de gênero enquanto praxe dos homens das classes populares, Eulálio mobiliza uma visão de mundo classista, que identifica padrões de comportamento como típicos de uma determinada classe social. Na esteira dessa divisão, podemos afirmar que ele se coloca como herdeiro de um tipo de masculinidade superior, mais refinada que a dos indivíduos do povo. Em contrapartida, o velho narrador suaviza as atrocidades cometidas pelos homens das classes dirigentes contra as mulheres. Nesse sentido, as declarações dele evidenciam, à luz do que coerentemente observa Arroyave, que o paradigma patriarcal de gênero está ancorado no sistema econômico e político capitalista, um sistema em que as diferenças (etnia, sexo biológico, orientação sexual, capacidade cognitiva etc.) são transformadas em sinônimo de pertencimento às camadas mais baixas da população. O próprio Eulálio recorre aos marcadores sociais da diferença²¹ como sinônimos da posição que o indivíduo deve ocupar na estratificação social: ao cruzar com Xerxes na entrada do elevador, indicou-lhe o elevador de serviço, por notar-lhe o fenótipo e os traços da negritude. Dessa maneira, para além da atitude discriminatória para com o referido futebolista, Eulálio demonstra haver atuado segundo os códigos de percepção social ativos naquele tempo, isto é, legitimando a racialização da distribuição da riqueza, legitimando o tácito *apartheid* espacial existente entre brancos e negros e intuindo que os membros da elite são, via de regra, homens e brancos no Brasil, sobretudo no Brasil dos anos 50, época na qual, segundo o relato do velho narrador, tal episódio teria ocorrido num edifício de Copacabana. No entanto, a atitude de Eulálio não repousa apenas no gesto de intuir e de reconhecer a distribuição diferencial dos recursos materiais destinados à população branca e à população negra, mais especificamente, nesse caso, aos homens brancos e aos homens negros. Eulálio reclama para si a legitimidade de uma masculinidade dominante. Para ele, é um escárnio dividir o mesmo espaço social que um negro “nortista” (algunha genérica para os nordestinos que migram para o Rio de Janeiro).

²¹Grada Kilomba observa que uma pessoa (e acrescentaríamos um grupo) se torna diferente quando lhe dizem que ela difere dos que têm o poder de se autodefinir como a norma. A pesquisadora, então, indaga: “Alicia [pessoa marcada pela diferença no estudo de caso que Kilomba relata] é diferente daquelas/es que tocam seu cabelo ou, ao contrário, aquelas/es que tocam seu cabelo são ‘diferentes’ dela? Quem é diferente de quem?” (KILOMBA, 2019, p. 121).

Xerxes é a figura masculina que Eulálio aparentemente convoca para realçar o abismo que há entre os grosseiros e incultos novos-ricos e ele, um herdeiro, de fato, de umas das mais importantes famílias quatrocentonas do país. O personagem do futebolista, apesar de uma aparição rápida na diegese narrativa através da fala de Eulálio, assume relevância para a leitura aqui mobilizada, por possibilitar que analisemos como um ex-representante das classes dirigentes do país percebe uma modalidade de masculinidade que considera alheia a si e a sua classe. A masculinidade subalterna, de homens não brancos, provenientes das camadas populares, é sinônimo de barbárie para Eulálio. Este realça o vício da bebida, a gritaria e a agressão física contra mulheres como “cenas corriqueiras” de bairros em que esses indivíduos vivem. Como avesso da referida brutalidade destes, estaria o rol de homens da estirpe dos d’Assumpção: elevados, notáveis, extraordinários.

À luz das formulações de Jessé Souza (2017), em sua explicação de como funcionam as classes sociais e de como o capital cultural é um mecanismo de distinção de classe, podemos considerar que Eulálio se marca como um seletivo indivíduo por possuir capital cultural, interpessoal e econômico (os dois últimos já não os tem). Aliás, o que ele menos destaca em sua fala é o capital econômico, é como se ele quisesse mostrar que os agraciados indivíduos de “sangue azul” são prósperos por superioridade de espírito. Assim sendo, as suas posses são mera consequência da sofisticação inerente que lhes define a alma. É nesse sentido que Xerxes, ainda que possa ter ascendido socialmente, sempre será inferior, pois logrou obter somente dinheiro, porém não a fineza de espírito, a elegância dos gostos. Desse modo, convocamos diretamente o autor em sua pena:

As classes sociais só podem ser adequadamente percebidas, portanto, como um fenômeno, antes de tudo, sociocultural e não apenas econômico. Sociocultural posto que o pertencimento de classe é um aprendizado que possibilita, em um caso, o sucesso, e, em outros, o fracasso social. [...] Os muito ricos, por exemplo, são obrigados a conduzir a vida de modo a parecer que tudo que possuem representa uma distinção inata e não comprada com dinheiro. Eles precisam disso tanto para sua própria autoestima quanto para seu reconhecimento social e prestígio. O vinho de R\$ 500 mil em sua adega deve exalar uma “personalidade sensível” e de “bom gosto” e o fato de possuir dinheiro para comprá-lo um mero acaso feliz. Por conta disso, até o muito rico e poderoso tem que possuir um tipo de capital cultural quase sempre ligado ao gosto estético para que possa ter acesso a relações importantes com seus pares – em uma espécie de solidariedade do privilégio – que são fundamentais para o bom andamento dos negócios. O gosto estético é a praia de todo privilégio que se pretenda vender como inato mais que qualquer outro. Afinal, ele parece exalar da própria personalidade. [...] Ao contrário do dinheiro, o bom gosto estético, como a inteligência, é percebido como algo inato e se presta, por conta disso, à legitimação do dinheiro como se esse fosse expressão de algo independente do mero valor monetário. Um rico que só tem dinheiro, como o rico bronco, é malvisto pelos pares e está sujeito a amizades e casamentos – principal forma de consolidar e aumentar fortunas em vez de fragmentá-las – menos vantajosos. (SOUZA, 2017, p. 88, 93 e 94).

Eulálio, tal como explica Jessé Souza em suas formulações sobre a forma de funcionamento, reprodução e manutenção das classes sociais, pensa a si mesmo como uma personalidade do espírito, cuja fortuna familiar era mera expressão da elevação estética e moral. Por isso, as inúmeras repetições em sua fala acerca do bom francês falado na família, das viagens a Paris, da música erudita que escutava, dos altos salões frequentados etc. não são apenas características de uma memória debilitada, que esquece e repete além do normal, mas constituem sobretudo a delimitação explícita do *habitus*²² de sua classe. Eulálio, contudo, parece denegar que, por uma série de imbróglis em sua vida, ele já não dispõe das “altas” relações sociais²³ (capital social de relações pessoais) de outrora, as quais lhe abriam caminhos e lhe facilitavam o acesso às instituições, aos postos de chefia etc.; tampouco parece aceitar que já não dispõe de recursos financeiros (capital econômico). Dessa maneira, só lhe resta, no presente de sua fala, tentar distinguir-se por meio de sua “alta cultura” e bom gosto²⁴.

É fundamental reparar que Eulálio, como um indivíduo socializado em meio à ampla oferta de capital cultural, econômico e de relações pessoais, era, em tese, a materialização do triunfo e do sucesso. Nada parecia apontar para o fracasso. Portanto, a sua falência, material e espiritual, é um tanto quanto inusitada, melhor dizendo, é, talvez sem muita margem para elucubrações, resultado de sua própria atuação. Por outras palavras, Eulálio é um indivíduo que não precisaria fazer nenhum esforço para chegar ao topo das estruturas sociais, uma vez que já nasceu nele. A sua narrativa parece um intento (deliberado?) de provar para si mesmo que não sucumbiu, que não perdeu o controle da situação. Prova disso é seu gesto de vislumbrar para si um horizonte: tentando situar a sua fala também em um porvir, com

²²Entendemos a noção de *habitus* conforme a explicação de Maria da Graça Jacintho Setton que, à luz do pensamento de Pierre Bourdieu, assim define a noção: “Concebo o conceito de *habitus* como um instrumento conceptual que me auxilia pensar a relação, a mediação entre os condicionamentos sociais exteriores e a subjetividade dos sujeitos. [...] *Habitus* não é destino. *Habitus* é uma noção que me auxilia a pensar as características de uma identidade social, de uma experiência biográfica, um sistema de orientação ora consciente ora inconsciente. *Habitus* como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas.” (SETTON, 2002, p. 61).

²³Souza (2017) define o capital social de relações pessoais como: “[...] as relações pessoais que se criam no meio caminho entre interesse e afetividade – como acontece com todas as relações humanas [...] e que representam alguma vantagem na competição pelos recursos escassos para quem as possui.” (p. 91).

²⁴Em *A ópera do malandro* (1978) está presente um elemento temático muito similar ao de *Leite derramado*: a questão da distinção cultural, do capital cultural. Em *Leite derramado*, como já explanamos, a perspectiva do romance é de Eulálio, representante das classes dirigentes, que passa o relato todo comentando a falta de elegância, de alta cultura, de bons modos, das classes mais populares com as quais, no presente de sua fala, é obrigado a conviver. Em *A ópera do malandro*, por outro lado, o casal Vitória e Duran não é aceito no seio da sociedade tradicional, ainda que estejam ganhando dinheiro, pois não têm “berço”, linhagem; Duran é dono de bordel e Vitória é bastante “inculta”. Nesse sentido, as posições de classe, em Chico, parecem marcadas recorrentemente também pelo fator cultural. A classe não é, assim, definida apenas pelo lugar que se ocupa nas relações do trabalho, ser explorador ou explorado. O que nos levaria às formulações de Bourdieu (1989) ou de Souza (2017).

projetos vindouros (o casamento com a enfermeira, a volta ao casarão da família, o retorno de Matilde). As projeções do narrador ancião, antes de meros delírios, são um sonhar acordado, de uma vida que não foi e poderia ter sido; são a instauração de uma dimensão temporal que mostra (ainda que somente nos sonhos divagantes do velho centenário) que Eulálio não é puro passado, já que se alça ao presente, falando hoje no tempo de sua enunciação, e é futuro imaginado, por isso mais palpável do que o real.

2.2.2. Projeções outrificadas de Matilde na enviesada visão de Eulálio

A perspectiva homodiegética da enunciação de Eulálio é, como toda perspectiva em primeira pessoa, limitada e situada²⁵, porque o velho narrador vê a realidade a partir do ângulo do qual a observa. Sendo assim, a Matilde que desponta em sua fala é imagem, projeção, fantasma. E é precisamente essa condição que a faz tão complexa, que a faz mais densa do que uma mulher com atributos similares, mas de existência real.

Se estivéssemos ante uma narração heterodiegética, diríamos, com mais propriedade, que Matilde é isso ou aquilo. Aqui, contudo, na ordem narrativa erguida por Eulálio, a cada traço ou elemento relacionado à sua personalidade, perguntamos: quem, de fato, foi Matilde? Como conhecê-la através da fala alheia? Melhor dizendo, como conhecê-la através da fala do homem que a responsabiliza pela derrocada da relação entre ambos?

Matilde só pode ser vislumbrada na qualidade de incógnita. É por isso que não nos interessa saber quais das versões para a saída dela da vida de Eulálio mais se aproxima do que, de fato, teria acontecido. Quando a enunciamos como *figura*, ressaltamos a sua condição de ser idealizada por Eulálio. Matilde é idealizada (formada) pelas demandas do narcisismo (do ego) de uma voz masculina. Mas o que isso nos comunica?

Comunica-nos muitas possibilidades. A mais importante delas quiçá seja a de que a vida de Matilde que chega até nós não existe por si mesma, é mediada pelo sujeito que a enuncia. Isso destaca que, antes de atentar para o que se afirma sobre ela, devemos atentar para os porquês. É por isso que se trata de sondar as imagens de mulher, mais especificamente, de Matilde, e não de descobrir a mulher que ela foi. Estamos debatendo

²⁵Roberto Schwarz (2009) denomina a perspectiva enunciativa de Eulálio “autoexposição involuntária”, ou seja, uma narração em que um narrador em primeira pessoa, à sua revelia, entrega dados de si e de sua classe social sem dar-se conta. Nessa confissão involuntária, através da cumplicidade do autor com o leitor, ressalta Schwarz, desponta a crítica social: “A nulidade do próprio Eulálio é quase total, uma verdadeira proeza artística a seu modo. Como ele mesmo é o narrador, temos uma situação literária machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela autoexposição ‘involuntária’ de um figurão. Recapitulando sua vida com propósito sentimental, este sem querer vai entregando os segredos de sua classe, em especial os podres. O pressuposto desta solução formal - trata-se de uma forma em sentido pleno - é uma certa convivência maldosa entre o autor e o leitor esperto, às expensas do canastrão que está com a palavra.” (SCHWARZ, 2009, n.p).

então, nesse caso, como ela é representada e, sobretudo, quais os imperativos que fazem com que tenha sido delineada dessa maneira.

Na representação que se faz de Matilde, reunimos traços que vão compondo, pela força da repetição, algum significado. Um dos traços intensamente convocados para mapear a sua compleição é o da corporalidade. Nenhum personagem, nesse sentido, existe na narrativa através do signo do corpo como ela. Aliás, esse é um dos principais indícios de que ela não provém *legitimamente* do mesmo estrato social que as mulheres que fizeram parte da trajetória de Eulálio. A mãe de Eulálio, por exemplo, é puro espírito, tudo que a singulariza como ser humano está relacionado à esfera do (bom) gosto: as músicas eruditas que ouvia, o francês que dominava, a indumentária europeia que a fascinava; possuir um corpo é um traço acidental em seu feitio.

A imagem de Matilde contrasta com a da mãe de Eulálio, pois, diferentemente desta, ela é conformada como a de uma mulher que não propiciou a manutenção e a continuidade da família patriarcal, colocando a prêmio, segundo Mary Del Priore (2009), a mais importante qualidade que uma dama poderia ter no seio da alta sociedade na primeira metade do século XX: a própria reputação. Ao ser puro corpo, ela não parece dispor dos atributos estabelecidos social e culturalmente como próprios da elevação da alma feminina: a discrição, a devoção/submissão ao marido, a vocação para a maternidade, em suma, a honestidade de caráter²⁶:

Le maxixe!, exclamou o francês, é magnífico o ritmo dos negros!, e nos pediu que dançássemos para ele ver. Mas eu só sabia dançar a valsa, e respondi que ele me honraria tirando minha mulher. No meio do salão os dois se abraçaram e assim permaneceram, a se encarar. Súbito ele a girou em meia-volta, depois recuou o pé esquerdo, enquanto com o direito Matilde dava um longo passo adiante, e os dois estacaram mais um tempo, ela arqueada sobre o corpo dele. Era uma coreografia precisa, e me admirou que minha mulher conhecesse aqueles passos. O casal se entendia à perfeição, mas logo distingui o que nele foi ensinado do que era nela natural. [...] A orquestra não dava pausa, a música era repetitiva, a dança se revelou vulgar, pela primeira vez julguei meio vulgar a mulher com quem eu tinha me casado. (BUARQUE, 2009, p. 65-66).

O trecho destacado focaliza o desconcerto de Eulálio ao assistir Matilde dançar com Dubosc, seu amigo francês. Essa cena (aparentemente trivial) deixa entrever a maneira pela qual Eulálio a via. Matilde é plasmada nela como o signo da exótica natureza que, pela vivacidade, atrai a civilização, materializada na figura do personagem europeu. O que poderia

²⁶Para uma leitura mais aprofundada sobre os papéis sociais destinados a homens e mulheres no Brasil da República Velha, ou seja, no fim do século XIX e início do XX, ver Mary Del Priore (2009). A autora explica que o atributo mais legitimado socialmente para as mulheres era a sua reputação. Termos como “honesta”, “discreta”, “submissa” compunham o repertório semântico da época para rotular as mulheres que se enquadravam nos parâmetros de comportamento positivados pela opinião pública.

ser apenas um bailar é narrado pela ótica de Eulálio como mostra do encontro entre a cultura e a sua antítese. Matilde, enquanto símbolo do avesso daquilo que é “ensinado”, é circunscrita no plano do instintual. Desse modo, o homem Eulálio refuta o comportamento da companheira por se deparar com a sensação de que, como “força da natureza”, ela não seja domesticável. O que ele traduz como o *ser* de Matilde é provavelmente a revelação de uma mirada enviesada para o Outro, a qual expressa um medo desenfreado de não conseguir enquadrar a companheira dentro dos padrões comportamentais esperados de mulheres que pertencem ao estrato social das classes favorecidas. A “vulgaridade” de Matilde consiste, nesse sentido, em ameaçar-lhe a imagem pública de marido que, dentre muitos aspectos, associa-se à noção de *proprietário de*. Como proprietário de si e do Outro, bem como de bens, Eulálio sente-se ultrajado ao vislumbrar a possibilidade de perder essas posses. Quando Matilde dança livremente, em espaços sociais, no fundo o faz perceber que o seu estatuto de coisa não é permanente (não pode sê-lo), já que, na qualidade de ser humano, sempre há a possibilidade de se resistir à opressão. Matilde, ao agir em desacordo com o esperado, a nosso ver, recobra “ares” de singularidade e, por conseguinte, de existência.

A pulsante corporalidade de Matilde é suscitada pela palavra de Eulálio de modo ambivalente: por um lado, ele tenta ocultar a origem negra de sua companheira, por uma série de operações linguísticas, como o uso de expressões branqueadoras e eufêmicas para referir-se à cor de sua pele, e, por outro, aproxima o gosto musical dela ao do funcionário negro Balbino que trabalha para a família d’Assumpção. Ou seja, podemos notar que Eulálio aparentemente não quer assumir que Matilde é uma mulher não branca ou negra, o que nos leva a notar também que a estratégia discursiva encontrada por ele – para tentar blindar a reputação social de sua estirpe do contato com aquilo que entende como vil, a dança e a música popular, localizadas por ele fora do campo da branquitude²⁷ – não gera o efeito que o velho narrador pretende (o de afastar de perto de si e dos seus o espectro da afrodescendência), já que transparece que a sua parceira faz parte, então, de tudo isso que ele encara como primitivo, negroide.

A paixão de Matilde pela dança e pela música popular, afeição que diria respeito sobretudo ao gosto pessoal de um sujeito, na visão que Eulálio constrói da mulher, alça-se ao patamar de ícone que descortina os modos de existir de uma determinada camada da população: a das mulheres perigosas. Desse modo, o que, numa leitura não permeada por

²⁷Edith Piza (2014), citando as considerações de Frankenberg, apresenta a seguinte definição para branquitude: “um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo.” (PIZA, 2014, p. 71).

estigmas de cunho racial, seria enunciado talvez como algo que apenas dota o sujeito de singularidade, revelando-lhe os gostos e as especificidades, participa na fala de Eulálio sobre Matilde da construção de uma “segunda pele” que o velho narrador funde à pele de sua esposa.

As mulheres perigosas, marcadamente na fala de Eulálio as mulheres trigueiras, despertariam uma trama permeada por amor, traição, ódio e destruição na vida de quem nelas confiar. Desse modo, a reconstrução de cenas em que Matilde aparece dançando não pode ser lida meramente como “pano de fundo” para episódios verdadeiramente importantes no discurso do velho protagonista. O dançar de Matilde é, em si mesmo, o que Eulálio obsessivamente tenta definir como indício da falta de idoneidade da mulher. Dança e caráter se entrecruzam. Aquela passando a ser a manifestação deste. Matilde dança como dança, segundo a régua de Eulálio, por ser uma espécie de materialização do “pecado”. É interessante observar, nesse aspecto, que, obliquamente ao longo de sua narração, Eulálio atribui o seu próprio fracasso a sua união com essa mulher que é a expressão da tentação e, por sua vez, daquilo que rompe com os preceitos da moralidade cristã. Depreende-se do discurso de Eulálio até mesmo que a sua descendência é um verdadeiro desastre por ter vindo da cepa de Matilde. A “maldição” de Matilde se atualiza, dessa maneira, a cada passo mal dado pela geração de neto, bisneto e tataraneto que lhe sucedeu. Pela pena de Eulálio, delineia-se a ideia de que às mulheres perigosas não estaria reservada a possibilidade de transmitir “frutos bons”.

Matilde, como protótipo da volúpia, não se ajusta aos condicionamentos sociais destinados às mulheres “discretas” e “honestas” da alta sociedade. Inclusive seu casamento com Eulálio se dá por uma razão que está fora do repertório aceito socialmente no Brasil de *Leite derramado*, das primeiras décadas do século XX, contexto histórico da ambientação de grande parte dos episódios ocorridos no romance. Eulálio e Matilde se casam porque ele a deseja sexualmente, e não para manter o patrimônio econômico e cultural de suas famílias, razão do casamento entre os herdeiros das famílias abastadas. Nesse sentido, o matrimônio do casal se dá a contrapelo das determinações de classe.

Matilde é condenada no discurso de Eulálio porque, na qualidade de cônjuge, também é objeto do desejo sexual dele, já que às mulheres “discretas” e “honestas” não caberia o papel de atraírem sexualmente seus maridos, cabendo-lhes somente o exercício do sexo para procriação e, por extensão, para a manutenção da família patriarcal. Noutras palavras, por não reunir em si apenas a figura da “mãe” e da “esposa”, despontando nas fantasias de Eulálio como uma figura erótica, a personagem é lida por ele como a imagem da queda, da perdição.

Mary Del Priore (2009) faz considerações acerca dos comportamentos impostos às mulheres no Brasil de final do século XIX e início do século XX que corroboram o que afirmamos:

[...] o papel da mulher era ser a rainha do lar, o anjo tutelar da família, sendo obrigada para isso a respeitar regras: ser pura, íntegra, perfeita. [...] Quanto ao sexo, esta palavra terrível e conotada de pecados, ele só existia para a reprodução. A negação do prazer físico tinha que ser compensada pelo amor aos filhos. (PRIORE, 2009, p. 15).

Eulálio desconcerta-se ante a figura de Matilde aparentemente por não ver nela a materialização absoluta da moralidade patriarcal validada socialmente à época. Segundo sugere ou mostra a pena dele, Matilde não se abstém dos prazeres do sexo, veste-se com cores vibrantes, dança, sai sozinha e não possui o “dom” da brancura²⁸, e todas essas características a colocam no “banco dos réus”. Matilde é uma mulher perigosa não necessariamente por alguma característica sua enquanto indivíduo, mas sobretudo por conta de determinações simbólicas que a antecedem. É interessante observar, dessa maneira, que tudo que chega até nós sobre Matilde provém da perspectiva de Eulálio. Não a vemos vivendo e agindo por si mesma, mas através daquele que tenta, por vias diversas, controlar-lhe o destino. No entanto, ainda que não se revele por si mesma, podemos ver a sua existência. Podemos vê-la por ser uma personagem densa, tanto do ponto de vista da representação, ou seja, dos traços que perfilam o seu *ser* na narrativa, como do ponto de vista da representatividade, isto é, de como sua figura faz emergir as questões atinentes à vida das mulheres não brancas numa sociedade racializada. No que se refere ao plano da representação, temos, a nosso ver, uma personagem complexa no que tange à vida que ganha no interior do romance porque, embora Eulálio tente traçar uma linha de sentido para justificar os atos de sua ex-parceira, delineando-a majoritariamente como uma mulher de gostos não sofisticados, de baixa cultura e extremamente sensual, ele não atinge plenamente esse objetivo; Matilde devora o seu devorador²⁹. Devora-o, uma vez que, como nos ensina a psicanálise, o sujeito não é senhor absoluto daquilo que diz e pensa. Sendo assim, nem o discurso falocêntrico do velho narrador é capaz de moldar uma caricatura de Matilde. Eulálio não consegue (ou não pode) explicar, por exemplo, por que esta se retirou de sua vida.

²⁸Lourenço Cardoso explica que a “brancura seria a pele clara e outros traços como formato e cor de lábios e nariz, textura dos cabelos, aspectos, sobretudo, físicos que levam uma pessoa a ser classificada socialmente como branca”. Por outro lado, segundo ele, a “branquitude, obviamente, também diz respeito aos aspectos físicos que identificam uma pessoa ou um grupo. No entanto, encontra-se além dessa característica.” (CARDOSO, 2018, p. 297).

²⁹É importante reconhecer, contudo, como lembra Regina Dalcastagnè (2012, p. 76), que, ainda que o autor construa uma obra com vistas a problematizar determinados valores, o leitor pode ignorar a crítica mobilizada na obra e concordar com os valores postos em xeque nela. Assim, por exemplo, nesse estudo, reconhecemos o movimento de composição da narrativa de relativizar os valores de mundo de Eulálio, descortinando-lhe as lacunas, os interesses ocultos; mas isso não significa que todo leitor fará esse mesmo movimento.

Quando afirmamos que Matilde é uma personagem complexa do ponto de vista da representação, não o fazemos por considerar que ela o é por ser o reflexo de mulheres reais, que apresentam traços sociais, fenotípicos e culturais similares aos seus; ao contrário disso, podemos, por associação, lembrar de determinadas mulheres “de carne e osso” porque Matilde é uma elaboração formal que ganha inteligibilidade através da palavra. Assim, convencemo-nos de que, no contexto da narrativa, ela de fato existiu porque há uma relação sólida entre os elementos que emolduram a composição da história³⁰. Sendo assim, o ponto de vista assumido na obra, por exemplo, é crucial para a construção da verossimilhança de sua figura. Ao deparar-nos com a voz de um homem (ex-representante da elite de mando) que enuncia em primeira pessoa e que promove o agenciamento da imagem do Outro à luz (apenas) da forma pela qual enxerga o mundo, damo-nos conta da fragilidade de sua palavra e, portanto, da necessidade de relativizá-la para uma compreensão mais ampla do mundo que ele ergue.

Ainda no que se refere ao campo da (sua) representação, Matilde é uma personagem complexa, mas não por ser uma figura densa no que diz respeito à exploração de seus traços psicológicos. Não a vemos, por exemplo, através da técnica do monólogo interior, recurso muito explorado na “alta literatura” moderna para sondar os personagens em seus conflitos e contradições existenciais. A complexidade da figura de Matilde³¹ provém de sua imagem escorregadiça que, no presente da fala de Eulálio, na qualidade de ser mera projeção fantasmagórica de seu discurso delirante, (re)vive:

Quando dava por mim, estava colado nos ladrilhos da parede, porque num deslize Matilde sempre me *escapava*. E a cada vez eu ia inspecionar salas, quartos, banheiros, porão e sótão, fingindo crer que ela teria fugido por engano para dentro de casa. Muito mais tarde, depois que ela saiu da minha vida, mantive o capricho de procurá-la do mesmo jeito, toda noite, no chalé de Copacabana. (BUARQUE, 2009, 46, grifo nosso).

Na passagem transcrita, Eulálio, ao relatar que Matilde sempre se esvaia antes que realizassem o ato sexual, afirma que ela sempre lhe escapava. Apesar de o velho narrador

³⁰Antonio Candido, em sua obra *A personagem de ficção* (2004), no capítulo “A personagem do romance”, explica que a verdade da personagem do romance não está em sua correspondência com o real, mas nos mecanismos que lhe dão vida no interior da forma. Desse modo, afirma o crítico, a mais realista das personagens pode fracassar, se, no arranjo da composição do romance, a sua caracterização, ou seja, os traços que a definem forem “frouxos”. Por outro lado, a personagem mais irreal, mais fantasiosa, pode convencer-nos, se, no interior da matéria narrada, os elementos que a emolduram funcionarem.

³¹Reinaldo Moraes localiza uma filiação machadiana na construção da personagem Matilde. Para ele, Capitu revive em Matilde na beleza e na graça desta última: “É lógico que a mais famosa personagem feminina da literatura brasileira se empresta aqui graciosamente de modelo a Matilde, musa-em-chefe do livro, moça linda, de pele castanha e olhos negros, criada na burguesia, mas guardando na pele e nos modos (assobia na mesa para chamar o garçom) a marca das legiões excluídas de onde provém.” (MORAES, 2009, n.p).

mobilizar a palavra em seu sentido literal – já que a usa para externar a sua frustração à época de namoro com Matilde, quando ela abandonava o lugar em que estavam (geralmente a cozinha) sem concretizar a relação sexual –, podemos tomá-la como metáfora da própria condição de Matilde na fala monolítica dele. Eulálio, desse modo, parece ter consciência de que, ainda que apresente Matilde sob o seu olhar, jamais conseguirá congelá-la numa imagem unívoca. É justamente pela palavra de Eulálio não conseguir capturar a existência de Matilde, em sentido absoluto, que a referida personagem se complexifica não só do ponto de vista da representação (como já o demonstramos), mas também do da representatividade. A representação não estática de Matilde a torna, por não ser uma amostra sociológica de mulheres reais, uma personagem emblemática na capacidade de apontar para as questões raciais e de gênero vivenciados pelas mulheres não brancas no Brasil.

A representação de Matilde assume um caráter político e, por conseguinte, de significativa representatividade, racial e de gênero, na medida em que o seu drama aponta para além de si, para além do espectro do indivíduo e se abre ao drama de todo um segmento populacional. Nesse sentido, percebemos que o plano estético é, sem ser panfleto, suporte, na referida obra, para a deflagração de um “exterior”.

2.2.3. A negritude de Matilde

Como demonstramos, a corporalidade de Matilde é um dos aspectos principais presentes em sua caracterização e, como parte dessa intensa existência corporal, podemos destacar a cor de sua pele como elemento que marca, identifica e rotula o corpo da personagem. A cor de Matilde é um elemento que diz respeito diretamente ao eixo que norteia nossa entrada de leitura da obra (quais as implicações estético-discursivas do fato de essa narrativa ser tecida sob a égide de uma ótica masculina?), pois, não por acaso, a construção de Matilde como signo de um excesso corporal “castanho” provém da pena de Eulálio. Ele, ao longo de sua monológica fala, atribui o fator sensualidade, como já consideramos, à “natureza” de sua mulher. É preciso sublinhar que, ao mobilizar o termo “atribuir” para referir-nos à marcação de traços que o velho narrador cola ao viver de Matilde, não o fazemos em vão. Tratamos, com isso, de evidenciar que ele o faz porque ocupa uma posição de poder para nomear a alteridade. Eulálio é, no universo social do romance, um personagem que nos remete à hegemonia branca³² e masculina que historicamente controlou os regimes de

³²Quando falamos em hegemonia branca não o fazemos à luz de uma noção essencialista e apartada do contexto histórico, mas entendemos tal hegemonia nos termos em que Silvio Almeida define a questão da supremacia branca. Afirma o autor: “Não há uma *essência branca* impressa na alma de indivíduos de pele clara que os

representação e, por conseguinte, os imaginários produzidos acerca dos grupos espoliados. Sendo assim, depreendemos da caracterização que Eulálio faz de Matilde que o principal elemento que ele relaciona como parte de sua personalidade, “a sensualidade morena”, diz respeito a uma atribuição de raça. Ou seja, o velho narrador, ao insistir na voluptuosidade de sua ex-companheira, não está simplesmente como indivíduo descrevendo dados (físicos e comportamentais) de outro indivíduo; ele está mobilizando, (re)afirmando e validando o poder branco de nomear. Não é gratuito o fato de, na (re)constituição que Eulálio faz das mulheres que passaram pela sua vida (mãe e filha), Matilde, a única não branca, ser também a única apresentada como uma mulher alegre e não recatada. A devassidão de Matilde enuncia, no discurso de Eulálio, uma atribuição de raça por convocar elementos que conformam o repertório da razão negra para categorizar, diferenciar e reduzir a existência da pessoa negra a uma sub-humanidade. O filósofo camaronês Achille Mbembe, de quem tomamos os conceitos de “atribuição de raça” e de “razão negra”, em sua *Crítica da razão negra* (2014), explica que o conjunto de ideias construídas desde a Antiguidade para enquadrar os africanos (e todos os seus descendentes), e que ganha fôlego com a Idade Moderna e com o capitalismo, acabou por racializar os povos não brancos e não europeus. Racializar, dentro dessa perspectiva, significou atribuir-lhes características supostamente inatas que lhes definem os modos de ser e de existir. Citamos, assim, Mbembe em suas vigorosas formulações:

Numa primeira instância, a razão negra consiste portanto num conjunto de vozes, enunciados e discursos, saberes, comentários e disparates, cujo objecto é a coisa ou as pessoas «de origem africana» e aquilo que afirmamos ser o seu nome e a sua verdade (os seus atributos e qualidades, o seu destino e significações enquanto segmento empírico do mundo). Composta por múltiplos estratos, esta razão data da Antiguidade, pelo menos. [...] Têm consistido, desde sempre, numa actividade primitiva de efabulação. Trata-se, no fundo, de salientar vestígios reais ou comprovados, urdir histórias e constituir imagens. A Idade Moderna é, no entanto, um momento decisivo para a sua formação, devido, por um lado, às narrativas dos viajantes, exploradores, soldados e aventureiros, missionários e colonos e, por outro, à elaboração de uma «ciência colonial», na qual o «africanismo» é o último patamar. [...] Tal razão não passa de um sistema de narrativas e de discursos pretensamente conhecedores. É também um reservatório, ao qual a aritmética da dominação de raça vai buscar os seus álibis. [...] a razão negra designa tanto um conjunto de discursos como de práticas - um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objectivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática. (MBEMBE, 2014, p. 57-58).

levaria a arquitetar sistemas de dominação racial. Pensar desse modo simplista e essencialista a questão racial pode conduzir-nos a uma série de equívocos que só tornam ainda mais difícil a desconstrução do racismo. Dizer que o racismo é resultado de uma a-histórica e fantasmagórica *supremacia branca* reduz o combate ao racismo a elementos retóricos, ocultando suas determinações econômicas e políticas.” (ALMEIDA, 2018, p. 58, grifo do autor).

À luz do pensamento de Mbembe, consideramos, então, que Matilde é racializada no discurso de Eulálio não por ele afirmar e ressaltar-lhe os traços físicos da negritude (coisa que ele não faz, tentando, ao contrário, branquear-lhe a cor da pele e os supostos traços morfológicos da negritude); ela pode ser lida (como de fato a enxergamos em nosso estudo) como uma mulher não branca por ser constituída, pela pena do centenário narrador, como um ser excedente, como um sujeito da diferença. Nesse sentido, as marcas que a identificam são produtos de textos, fórmulas, efabulações, às quais o referido filósofo faz menção, que lhe demarcam a sua condição de negra. Matilde é uma mulher portadora de raça, na enunciação de Eulálio, porque ela é alvo, para nos expressarmos ainda segundo os termos de Mbembe, de uma “exterioridade radical” que faz com que o narrador centenário se sinta autorizado (e de fato o foi ao longo de toda sua relação com ela) a nomeá-la como “pertencente a”. O fator “raça” participa, então, na composição das linhas que a delineiam como os atributos que a podem constituir *a priori*, sem que ela os referende. Desse modo, podemos afirmar que é sofisticada a operação pela qual Eulálio desenha Matilde como não igual às outras mulheres de seu entorno social. Não faz falta, nesse sentido, que ele a diga “negra”, se atribui a ela (atualiza sobre sua imagem) o repertório da razão negra. O velho centenário, dessa forma, parece agir exatamente dentro dos moldes das formas do racismo atuantes na sociedade brasileira, isto é, apagando, por um lado, através de recursos textuais e discursivos, a existência da negritude e, por outro, reforçando-a por meio de práticas discriminatórias e preconceitos raciais. Noutros termos, o que Eulálio faz é, de uma ponta, tentar matizar as características fenotípicas que associariam Matilde à condição de mulher negra, buscando, por isso, sempre atenuadores para falar da cor de sua pele: “castanha”, “a mais moreninha de sete irmãs”; de outra ponta, estabelece uma separação muito perceptível entre as mulheres “de primeira humanidade”, sua mãe, e as de segunda, Matilde, filha talvez de uma negra baiana, fruto de uma relação extraconjugal do pai dela.

Matilde, representada como um excedente da categoria “mulher” pela voz de Eulálio, faz-nos ver que as mulheres não brancas são afetadas pela opressão de gênero de modo distinto do das mulheres brancas³³. Isso porque sobre as primeiras, além dos imperativos do machismo, recaem também os imperativos da racialização. Desse modo, se é a sujeição de gênero que minoriza as mulheres brancas com relação ao homem, padrão universal de

³³Os feminismos negros têm enfatizado a necessidade de se considerar também a questão do racismo na opressão às mulheres racializadas, uma vez que estas não são oprimidas somente pelas dinâmicas do sexismo, mas também pelas formas do racismo que estruturam as sociedades modernas ou pós-coloniais. Ver Gonzalez (2018), Collins (2019), hooks (2019), Kilomba (2019).

humanidade, é a intersecção da raça e do gênero que coloca as mulheres negras na base da escala do que é considerado humano³⁴.

A transgressão de Matilde não é ter traído Eulálio (na condição de leitores, não temos condições de saber se isso ocorreu, já que só temos acesso à voz do velho narrador), mas ter ocupado um lugar em sua vida que, para ele, não lhe era de direito. Sendo assim, ele não confessa arrependimento por ter se casado com ela, porém constrói todo um repertório de afirmações que externam, se não arrependimento, um questionamento (permanente) sobre a pertinência de sua relação com a ex-parceira. O que merece destaque, no entanto, não é poder comprovar se o narrador lamenta ou não a união com a sua ex-mulher; o crucial, para nós, são os motivos que o levam a (re)considerar a sua vida a dois. Depreendemos das palavras de Eulálio que ele põe em xeque, a todo o momento, o seu relacionamento com Matilde por tê-la alçado ao posto de esposa quando a cor da pele dela lhe reservaria somente o posto de “aventura sexual”. Ele sente-se inferior aos homens de sua posição social (como seu pai, Dubosc, o pai de Matilde) que souberam legitimar a divisão: “mulheres para se casar” e “mulheres para se divertir” e, sem admitir a ele mesmo, condena-se por ter colocado a sua paixão juvenil por Matilde em um patamar superior ao dos negócios, isto é, por ter institucionalizado via casamento apelos sexuais que poderia ter realizado livremente fora dessa instituição com mulheres do perfil de Matilde. Dentro da ótica de classe de Eulálio, Matilde o fez perder prestígio social e até mesmo a oportunidade (e a necessidade) de manter o seu poderio econômico: ela o fez perder tal prestígio ao ser percebida em seu meio como pertencente à modalidade de “mulheres feitas para se divertir” e o fez perder poderio econômico, já que foi deserdada pelo pai, não possuindo “dote”, não sendo possível, então, que a união entre ambos fosse a manutenção e a propagação da riqueza do patrimônio de suas famílias.

Ao descumprir a fórmula social “branca para casar, mulata para f.. e negra para trabalhar”, relatada por Gilberto Freyre (1987, p. 10) como fator de ampla aceitação na sociedade brasileira do início do século XX, Eulálio projeta sobre Matilde a carga de um preconceito que traz em seu bojo uma cisão entre as mulheres no interior do próprio gênero a partir da validação dos pressupostos da “raça” e da paleta de cores. Sendo assim, dentro da

³⁴É fundamental compreender, no entanto, que interseccionar as variáveis de gênero e de raça, no debate sobre a opressão às mulheres negras, não é sinônimo de torná-las similares, e sim de entender que ambas as variáveis afetam o grupo de mulheres negras. Grada Kilomba (2019) alerta sobre os riscos de considerá-las equiparáveis, chamando a atenção para o movimento que feministas brancas fizeram ao tentar traçar paralelos entre a experiência delas com o sexismo e a de pessoas negras com o racismo; essa comparação, ressalta Kilomba, acaba por desconsiderar os privilégios de que gozam as mulheres brancas, ao não refletirem sobre a identidade racial branca e ao tornarem as mulheres negras invisíveis.

categoria “mulher”, Matilde não ocuparia, na gramática dessa fórmula, a posição de “mãe preta”, destinada às negras de pele escura que cuidavam dos filhos das sinhás na Casa Grande e eram marcadas como ser destituído de sexualidade; tampouco ocuparia a posição da mulher branca, destinada ao casamento e à manutenção da família patriarcal, sobrando-lhe a posição da “mulata”, ou seja, a da mulher negra de pele mais clara, e que, no caso da personagem, “até” conseguiria passar-se por branca³⁵. Como “mulata”, Matilde não pode se apropriar legitimamente da instituição do casamento e, uma vez que o fizer, seu “caráter” estará sob suspeita. Disso deriva o enredo da traição na pena de Eulálio. Matilde não está autorizada a traí-lo porque é mulher, já que quando se trata de homens matiza-se o ato, lendo-o como “aventura” ou “deslize”. Além disso, só podemos entender a circunscrição do enredo da traição na pena de Eulálio quando nos damos conta de que ele condiciona a integridade de Matilde enquanto ser humano a uma visão racializada de gênero. O condicionamento que Eulálio promove entre uma coisa e outra nos remete ao que Grada Kilomba (2019), partindo do pensamento de Philomena Essed, apresenta como “racismo genderizado”. A noção mobilizada por Essed, e citada por Kilomba, é extremamente potente para pensar sobre a modalidade de opressão experimentada por Matilde, visto que a personagem vivencia uma opressão de gênero “estruturada por percepções racistas de papéis de gênero” (Kilomba, 2019, p. 99). Noutros termos, Eulálio, ao relacionar-se com Matilde, enxerga quem ela é através de características cultural e socialmente atribuídas às mulheres negras. É por isso que não podemos considerar apenas o recorte de gênero para desvelar o discurso de Eulálio sobre sua ex-companheira, pois o compreenderíamos na superfície. Se a traição de Matilde aparecesse como um fato comprovado na diegese narrativa, poderíamos assumir somente o escopo de gênero como o deflagrador do ressentimento do velho narrador com relação a ela: tratar-se-ia de um homem rejeitando um comportamento proibido às mulheres. No entanto, não se trata da rejeição a algo que lhe ocorreu e que ele se sente no dever social, na pele de um varão, de refutar. Trata-se da enunciação da dúvida, da hipótese e mesmo da síndrome persecutória. Eulálio, sem ter nenhum dado real que indique a infidelidade conjugal, duvida da fidelidade de sua companheira porque ela é uma mulher não branca, negra de pele clara, ou seja, lida socialmente como “naturalmente” vocacionada à promiscuidade, à devassidão e sobretudo a realizar os caprichos sexuais dos homens (brancos). Tendo-se casado, assim, com uma mulher

³⁵Poderíamos pensar na negritude de Matilde também à luz da figura da “mulata trágica”, convocada por bell hooks (2019) para refletir acerca das representações da mulher negra na indústria da cultura estadunidense. A mulata trágica seria, segundo nota da tradutora Stephanie Borges à edição brasileira, versão consultada em nosso estudo, “um estereótipo que corresponde à mulher de pele clara que, mesmo tentando fugir da discriminação racista renegando suas origens, em algum momento enfrenta as questões raciais vivendo num mundo de brancos.” (HOOKS, 2019, p. 148).

socialmente inadequada, a solução encontrada pelo protagonista narrador parece ter sido a de isolá-la do convívio público:

[Dubosc,] no cabaré Assirius, depois de dançar com senhoritas de outra mesa, pediu mais uma batida de limão e me perguntou por que eu nunca me fazia acompanhar da minha mulher, que todos diziam ser tão charmosa. Não sei de onde tirou isso, no seu círculo ninguém conhecia Matilde. [...] Eu cogitara mesmo em levá-la à recepção da embaixada, e para a ocasião ela havia feito as unhas e separado um vestido cor de laranja. Mas concluí que não valia a pena, Matilde ficaria encabulada naquele meio. Política não lhe interessava, negócios, muito menos, amava fitas de caubói, mas não sustentaria uma conversação sobre literatura. Pouco sabia de ciências, geografia e história, apesar de ter estudado no Sacré-Coeur. (BUARQUE, 2009, p. 44-45).

Na referida passagem, Eulálio tenta atribuir o isolamento social de Matilde a ela própria, isentando-se da responsabilidade de não a encarar publicamente como seu cônjuge. Aqui, o velho narrador enuncia o encerramento da mulher à vida doméstica como um ato desencadeado por ela. Não obstante, ao elencar todas as habilidades que, em sua visão, Matilde não tinha: não sabia falar sobre política, não entendia de negócios e não conhecia literatura, é notável que tal encerramento provavelmente foi incentivado por ele. Chegamos a essa conclusão, sobretudo, quando lemos essa cena em confronto com outra em que Eulálio se dirige a uma das enfermeiras que cuidam dele no hospital em que está internado. Ele indiretamente faz um *mea-culpa* por ter sentido vergonha de ter tido Matilde como companheira: “Quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios” (BUARQUE, 2009, p. 61). A fala que ele dirige à sua interlocutora parece, na verdade, endereçada à Matilde (presentificada na memória do narrador na figura dessa enfermeira), dado que tudo que ele afirma que não irá reprovar no comportamento da enfermeira são coisas supostamente ligadas aos gostos e às ações de Matilde. Sendo assim, se, por um lado, afirma que Matilde é quem não gostava de frequentar o entorno social dele, por outro, ao revelar à funcionária da instituição de saúde que a tratará como igual, isto é, não se envergonhará dela, ele confessa que se sentia incomodado com a forma de ser de sua mulher. Matilde, segregada pelo marido, como podemos conjecturar através de ambos os trechos, encontrava um ponto de fuga, ao que tudo indica, no relacionamento com pessoas de estratos sociais mais baixos que o de Eulálio:

E no caminho de casa Matilde pegou a assobiar, assobiava a melodia do tal maxixe. Parecia má-criação, de uma feita assobiou num jantar da minha mãe, que se retirou da mesa. Mas agora deve ter percebido o quanto me exasperava, porque se interrompeu para perguntar o que havia comigo. Nada, azia, eu disse, e não era mentira, meu estômago não suportava cachaça, que agora era moda servir até em locais requintados. Ela saiu do carro antes que eu lhe abrisse a porta, e mal entramos em casa foi para a cozinha, tinha mania de ir para a cozinha. Volta e meia levava a

criança à cozinha, dava conversa às empregadas, era vezeira em almoçar ali com a babá. *Então me vi tomado de um sentimento obscuro, entre a vergonha e a raiva de gostar de uma mulher que vive na cozinha.* (BUARQUE, 2009, p. 66, grifo nosso).

Este excerto desnuda que a mínima tentativa de Matilde de existir com autonomia era imediatamente reprovada por Eulálio. Assobiar, cantarolar e dançar, práticas que pareciam fazer parte dos gostos pessoais dela, eram consideradas por ele como uma afronta à sua mãe, a ele e principalmente aos bons modos e à alta cultura. O refúgio de Matilde na cozinha da casa, em companhia de empregados, tampouco contentava Eulálio. Matilde lembrava-lhe de todos os modos quem era: uma mulher trigueira. Na vida pública, evidenciava isso ao bailar ao som de ritmos exóticos e populares (como o maxixe) e não dominar os temas circulantes no nível social dele; na vida privada, o explicitava ao mostrar-se à vontade no meio da “ralé”. Com relação a esse último aspecto, é simbólico o fato de Matilde sentir-se bem na cozinha, pois isso expressaria um dado da organização social brasileira: o confinamento das mulheres negras à profissão de empregada doméstica. Assim, o ambiente da cozinha na narrativa, num procedimento metonímico em que a parte revelaria o todo, suscitaria a própria condição da mulher negra na sociedade brasileira. Matilde, como mulher negra (ainda que com certa passabilidade branca, por ter a pele clara), não é uma trabalhadora doméstica, profissão ocupada por um alto percentual de mulheres racializadas; ela estudou no mesmo colégio de Eulálio e foi educada no seio de uma família importante. Não obstante, a cor de sua pele, mais escura que a de todas suas irmãs, cunhou-lhe um “defeito de cor”, símbolo de sua bastardia no circuito da alta sociedade.

No esquema narrativo, o ciúme de Eulálio por Matilde é fomentado socialmente, não é mero fruto de uma personalidade paranoica, sombria³⁶. Eulálio é instigado, em seu meio, a

³⁶A Crítica Literária tem feito comparações entre *Leite derramado* e *Dom Casmurro*, tem analisado como esse romance de Chico Buarque dialoga com o referido romance de Machado de Assis ao trabalhar o tópico do ciúme e sobretudo ao construir o foco narrativo em primeira pessoa na perspectiva do ciumento, isto é, daquele que diz ter sofrido o agravo e ter sido traído pela mulher. No entanto, é preciso observar que, para além dessa convergência da construção da voz narrativa enunciada em primeira pessoa, por homens já idosos querendo “reconstruir”, de alguma maneira, a história que viveram com seus cônjuges, no primeiro caso a trama do ciúme aparentemente adquire mais sentido se compreendida através de uma leitura de cunho individual, psicanalítico. Ou seja, o narrador da trama machadiana, desde as primeiras linhas do romance, anuncia ter sido alcunhado de “casmurro” por conta de sua teimosia e insistência em apegar-se a uma ideia quando “cisma” com ela, fator que indicaria, no mínimo, que se trata de um sujeito com questões não elaboradas psicologicamente. Por outro lado, o narrador buarquiano, ainda que também possa apresentar questões psíquicas não elaboradas (como qualquer sujeito neurótico), não se apresenta como uma voz “problemática”, não coloca a sua palavra em dúvida; é a sua condição senil, seus delírios, sua confusão mental que acabam por fazê-lo à sua revelia. Além disso, a trama do ciúme em Machado é muito mais trabalhada, permeia o enredo do começo ao fim, justamente por ser apresentada, de certa maneira, como fruto de uma mente com características delirantes, persecutórias. Em Chico, a trama do ciúme dilui-se em meio a outras questões que se impõem com força no romance, como o pano de fundo histórico e social no qual a trama é ambientada. Podemos dizer, assim, que a fala de Bentinho nos leva, enquanto leitores, a querer sondar a sua psique, a “origem” de pensamentos tão perturbados, por outro lado, a de Eulálio nos faz querer conhecer a sociedade da qual ele provém e os

desconfiar de Matilde. A forma como ele a trata, nesse sentido, não diz respeito a um comportamento desviante; antes disso, parece indicar o tratamento que ela recebe por toda uma classe social: a alta sociedade (carioca). Não é à toa que Eulálio insiste em denegar a sua cor, valendo-se de mecanismos discursivos de branqueamento. Eurídice Figueiredo (2010) explica que uma das operações do racismo à brasileira é abnegar a ascendência negra, substituindo-a por uma ascendência indígena ou mourisca, exatamente como o faz Eulálio ao indignar-se com a sua filha Maria Eulália, por esta ter sugerido que o bisneto do velho narrador, apelidado como “negão” pela namorada branca, se parece com Matilde que era mulata. Transcrevemos a referida passagem da conversa entre Eulálio e Maria Eulália em que ela enuncia, sem matizadores como faz o tempo todo o pai, a negritude da mãe:

O pequeno fazia de tudo para chamar sua atenção, mas ela não se impressionou nem quando ele começou a pretejar. Da noite para o dia os cabelos dele se encrespavam, o nariz de batata engrossou mais ainda, e quanto mais o menino escurecia, mais me perturbava a sensação de conhecer sua cara de algum lugar. Era curioso porque, tirante o preto Balbino e um ou outro criado, eu não tinha muita gente da raça nas minhas relações, nem nunca avistei a mãe do menino, a dos nomes fictícios. É a cor do menino provinha dela, logicamente, eu não poderia esperar de um neto comunista que se juntasse com moça de pedigree. Mas ora, ora, papai, disse Maria Eulália, está na cara que esse aí puxou à minha mãe mulata. Não sei quem abastecia minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena. (BUARQUE, 2009, p. 148-149).

A negritude de Matilde é interdita na fala de Eulálio, que tenta marcar a negritude como característica intrínseca do Outro, ou seja, como atributo das classes populares com quem sempre se relacionou, como ele mesmo frisa, apenas na qualidade de patrão. Sobressai-se, assim, na passagem em destaque, a extrema imbricação entre os fatores “raça/classe”. Isto é, o velho narrador protagonista não pode, como representante de uma elite com ares senhoriais, reconhecer a sua companheira como negra, porquanto isso seria sinônimo de assumir explicitamente que se casou com alguém cujos ancestrais, de acordo com a visão de mundo dessa elite, estão relacionados ao passado de escravidão. A negritude, à luz desse referencial, é a marca dos “criados”, daqueles que não têm *pedigree*. Sendo assim, para ele, se Matilde não possuía a dádiva da brancura, não era por conta da maldição da negrura, mas por ter uma ascendência não tão nobre, porém socialmente mais aceitável do que a da ligação com os porões do navio negro.

preconceitos que a mobilizam. Augusto Massi, no entanto, em resenha de *Leite derramado* ao jornal o Estado de São Paulo (2009), em vez de filiar Chico Buarque a Machado de Assis por características mais pontuais da obra daquele que remetem à obra deste, faz, a nosso ver, uma observação certa (bem similar à leitura que faz Roberto Schwarz da obra de ambos os autores): segundo ele, Chico Buarque se liga a Machado pelo afincamento em descrever minuciosamente os comportamentos da classe dominante brasileira.

A negritude no círculo social de Eulálio não pode ser enunciada, ela aparece geralmente sugerida, insinuada, atenuada, ou seja, como a marca de um crime, de uma vergonha. A mãe de Eulálio, por exemplo, ao perguntar a ele se Matilde tinha cheiro de corpo, está, de modo velado, indagando-lhe se ela era negra e, por conseguinte, validando o repertório do preconceito racial sobre os negros. Como característica que define a outridade, a negritude tem que ser denegada; inclusive na própria família de Eulálio “o nariz de batata” do personagem e a cor de seu tio são traços fenotípicos que são silenciados no interior dos d’Assumpção por serem considerados possíveis atributos de negrura. Destarte, o nariz do bisneto de Eulálio, de forma alguma, pode ser assumido pelo velho como um elemento de semelhança física com ele e a sua fina estirpe. O racismo à brasileira, assim, é polivalente: compraz-se na celebração da aclamada democracia racial, mas naturaliza a desigualdade entre brancos e negros no país, como o faz Eulálio ao entender que há um encontro quase natural entre criadagem e negritude; celebra a retórica fundacional do encontro entre as três raças, porém não estabelece lugares sociais e econômicos equânimes entre elas; não marca um *apartheid* formal, contudo desenha claramente os limites entre brancos e não brancos etc.

A história de envolvimento entre Matilde e Eulálio põe em xeque a retórica da democracia racial brasileira, cuja bandeira capital é a difusão da ideia de que não existiria racismo no país, já que brancos e negros se encontram nos lençóis³⁷, tratando-se, por isso, de uma sociedade mestiça e miscigenada. O envolvimento entre os personagens deixa entrever que a noção de democracia racial (se existe uma democracia racial no país) não pode ser formulada através das relações afetivas entre brancos e negros, dado que estas não desativam o racismo que é um elemento estruturante de nossa organização social, política e econômica. A história de Matilde e de Eulálio faz-nos ver, antes, que as relações entre indivíduos provenientes de grupos majoritários (brancos) e de grupos sujeitados (racializados³⁸) tendem a reproduzir em seu funcionamento as dinâmicas sociais, culturais e econômicas que os segregam e diferenciam. O envolvimento amoroso entre os personagens não funciona na

³⁷O escritor Reinaldo Moraes (2009), ao resenhar de modo irreverente e informal o romance de Chico Buarque para o *Jornal do Brasil*, pouco tempo depois de sua publicação, afirma que o tópico do racismo é uma das questões que mais contribuem para a riqueza artística do romance, inclusive através do humor. O resenhista afirma ainda que a elaboração do racismo na obra é tão significativa que a cena, por exemplo, da relação sexual entre o bisneto de Eulálio e uma moça branca, espiada pelo velho centenário, substituiria um ensaio uspiano acerca das dimensões sexuais do racismo no Brasil.

³⁸Lia Vainer Schucman, em sua tese *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana* (2012), tece um interessante estudo acerca da construção dos significados da branquitude na cidade de São Paulo e, mais amplamente, na própria sociedade brasileira. Através da entrevista com brancos de distintos perfis, a autora nos oferece, embora não seja o objetivo primordial de seu estudo, a possibilidade de ver, por exemplo, como se dão as relações inter-raciais entre brancos e negros, as quais não parecem estar livres dos imperativos do racismo.

diegese narrativa como uma suspensão das estruturas sociais. Os laços afetivos não são apresentados, desse modo, como capazes de neutralizar (por si sós) os preconceitos raciais. A mesma posição que Matilde ocupa socialmente, a de uma mancha escura no interior de uma família tradicional, ela ocupa na relação com Eulálio, a de uma esposa com valor de criada, que se sente à vontade apenas no aposento que não casualmente é o símbolo histórico do aviltamento e da exploração (desde a colônia, na Casa Grande, ao Brasil republicano) da força de trabalho da mulher negra no país: a cozinha. Podemos afirmar, metaforicamente, que a personagem “entrou pela cozinha”, “pela porta dos fundos”, na relação. Em seu casamento, os membros da elite, da igreja e de sua família (já) deixam perceptível sua condição de renegada, de subalterna:

Como aliás ninguém soube do casamento, a cerimônia no casarão foi discreta, não imprimimos convites, os proclamas foram lavrados num desses jornais que gente de respeito não lê. A rogo de minha mãe, o padre da Candelária se abalou da sua paróquia, e tive a impressão de que ruborizou ao me ver em pé defronte dele. Fez o sermão de cabeça baixa, e tinha um ar mais lastimoso que nas exéquias do meu pai, talvez acabrunhado pelo vestido informal de Matilde, estampado com flores vermelhas. Foram testemunhas de minha parte mamãe e Auguste, o chofer que meu pai importara da França com seu primeiro Peugeot, ainda antes da guerra. Da parte de Matilde improvisou-se o tio Badeco, um irmão de mamãe que estava de passagem pelo Rio de Janeiro. E a quarta testemunha seria a lavadeira, substituída afinal pela mãe de Matilde, que apareceu de surpresa com o ofício já adiantado. (BUARQUE, 2009, p. 72-73).

Através da descrição que Eulálio faz da cerimônia de seu casamento, podemos perceber, como já afirmamos, que o tratamento que Matilde recebe dele é um desdobramento do tratamento conferido a ela no seio da alta sociedade. O casamento entre eles não foi noticiado em órgãos prestigiados da imprensa, a família de Matilde não compareceu, apenas a mãe, que chegou atrasada, o padre que realizou o ritual mostrou-se contrariado e não foram confeccionados nem convites para distribuir às pessoas. Toda essa série de eventos corrobora a nossa leitura de que Eulálio desconfia de Matilde mais por imperativos sociais que por conta de suas características pessoais como ser humano. Com relação à descrição da cena de seu casamento com Matilde, o velho narrador, como o faz ao longo da (re)construção da figura dela, vale-se do procedimento de obliteração da realidade, citando um conjunto de fatos que evidenciam claramente que o seu casamento não foi bem recebido socialmente, porém extrai uma conclusão superficial das razões pelas quais isso pode ter ocorrido: “o vestido informal de Matilde” que teria sido o motivo do incômodo do padre. Dessa forma, Eulálio desenha, inúmeras vezes, a imagem de uma Matilde que se marginaliza, não a de uma sociedade que a marginaliza.

A operação ideológica de enunciar como “ciúme” o que, na verdade, seria o sujeitamento do Outro é uma forma que Eulálio tem de se eximir de qualquer responsabilidade pelo sofrimento de Matilde. Nomear como “ciúme” o que indica ter sido abuso de poder na relação (conferido pela posição de destaque social que ocupava por ser um membro legítimo das classes dominantes³⁹, ou seja, branco e herdeiro de uma família tradicional) é também uma forma de apresentar o próprio fracasso conjugal segundo os parâmetros da gramática do sexismo. Nos moldes dessa gramática, o homem sentir ciúme de sua companheira é sinônimo de estar autorizado a cercear-lhe o desejo e até a dar-lhe cabo da vida. Seria diferente se o velho narrador protagonista assumisse que desconfiou de Matilde todo o tempo em que se relacionou com ela, por associar o perfil dela ao de mulheres não confiáveis. Essa assunção o levaria a admitir, por extensão, que sua postura na relação foi ancorada, no mínimo, por preconceitos raciais. É nesse sentido que se trata de uma operação ideológica. E o é por encobrir a realidade, invertendo os termos de sua equação, fazendo a subordinação de Matilde na relação entre os dois, reflexo das relações sociais, passar por resultado de uma decisão individual, ou seja, pela incapacidade dela de se integrar e de se comportar adequadamente. Tal operação, em última instância, justifica(ria) a tentativa de Eulálio de sujeitá-la. Se é Matilde quem se comporta de modo impróprio – vestindo roupas indiscretas, dançando com negros serviçais, conversando com empregadas na cozinha, não dominando bem línguas de prestígio cultural como a língua francesa –, é ela a desencadeadora do insucesso na vida de casal que levaram. Se é ela quem age mal, é ela quem gerou a sua desconfiança, se é ela quem o traiu, é ela quem forneceu razões para matá-la. Talvez a frustração do velho protagonista seja não ter cumprido, à risca, os preceitos da gramática do sexismo, já que não matou a sua ex-companheira para defender a sua honra. Quando narra a morte do pai, executado com tiros à “queima roupa” pelo marido de sua amante, Eulálio nos faz suspeitar que se trata de um contexto histórico no qual a chamada defesa da honra ainda era um valor social. Mary del Priore (2009), ao analisar o caso Euclides da Cunha, ocorrido no início do século passado, explica que o homem que não matasse a “adúltera” ficava rotulado como “corno manso”. Eulálio parece martirizar-se por ter sido visto em seu entorno como um fraco, que não exerceu o seu domínio como lhe correspondia. A sua desonra teria

³⁹O escritor Reinaldo Moraes filia Eulálio, enquanto representante das classes dominantes brasileiras, ao modelo machadiano de personagens masculinos também representantes dessas elites. Afirma o autor: “[...] acho impossível que o leitor brasileiro não identifique no Eulálio buarquiano a cruzada bem-sucedida entre dois famosos herdeiros de famílias ricas saídos da pena de Machado: o Brás Cubas voluntarista, inconsequente e cronicamente diletante do romance homônimo, e Bentinho, o jovem e tímido burguês de *Dom Casmurro* que acaba dando num típico patriarca autoritário, paranoico e vingativo, às voltas com cornos delirantes depois de casado com Capitu.” (MORAES, 2009, n.p).

sido ampliada por não ter tido a honradez de matar, por motivações legítimas, uma mulher ilegítima. Eurídice Figueiredo (2010), no entanto, levanta a hipótese de Eulálio ter matado Matilde. O assassinio de Matilde por Eulálio pertenceria, para a autora, ao território do não dito, daquilo que não se pode pronunciar. Dessa forma, de todas as versões que ele oferece para ela ter saído de sua vida, a única não narrada seria a de seu assassinato. Afirma a referida pesquisadora:

No emaranhado de versões sobre o desaparecimento de Matilde, a única não mencionada é a de que ele a matou por ciúme, provocado por um adultério real ou fantasmático. [...] As cenas de erotismo e violência escondem provavelmente aquilo que foi censurado, o assassinato da mulher amada, mulher adúltera talvez, mulher inferior e mulata da qual ele se envergonha. (FIGUEIREDO, 2010, p. 228-229).

Seguindo a linha de raciocínio da referida autora, ou seja, a de que Eulálio pode ter assassinado Matilde, poderíamos afirmar que, nesse caso, ele teria feito jus ao contrato social e teria recuperado a dignidade de seu nome ou poderíamos analisar ainda, como o fez a pesquisadora, os mecanismos psíquicos (o recalque do trauma) subjacentes à palavra do narrador. Não obstante, para os propósitos de nossa análise, salta-nos mais aos olhos o fato de que, de uma forma ou de outra, ele a matou. E com isso não pretendemos dizer que retirar de fato a vida de um ser humano está no mesmo plano que lhe retirar a existência, pois isso seria estabelecer uma visão relativista e acrítica sobre os fatos. Pretendemos, antes, afirmar que, embora não a tenha executado (hipótese mais provável para nós), ele lhe fechou as portas do mundo, não sendo capaz, ao que nos mostra sua enviesada palavra, de ver a sua ex-companheira como sujeito. Se ele a matou, isso aparentemente evidenciaria que, ainda assim, o seu poder de falar sobre o mundo, ou seja, de nomear é, socialmente considerando, mais alto do que o de Matilde. Sendo assim, indagamos: em que circunstâncias o homem (oriundo das classes abastadas?) perderia a potência de falar? Para refletir acerca dessa indagação, recorreremos ao pensamento de Gayatri Spivak, em suas conhecidas formulações de *Pode o subalterno falar?* (2010):

Para o “verdadeiro” grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. [...] Com que voz-consciência o subalterno pode falar? [...] a construção ideológica do gênero mantém a dominação masculina. Se [...] o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, p. 77, 78 e 85).

Nos trechos supracitados e ao longo de toda referida obra, Spivak não centra seu estudo nos porquês de os grupos hegemônicos poderem falar, mas nas razões pelas quais os grupos subalternos não conseguem fazê-lo. Não obstante, é coerente, por inversão, especularmos

sobre o poderio simbólico (e material) das vozes majoritárias no espectro social. Desse modo, retomando os termos de nossa indagação, pensando-os segundo a perspectiva da pensadora indiana, Eulálio não teria perdido a potência de nomear o mundo (mesmo que tivesse matado Matilde) por não ter sua identidade definida pela diferença, por ser um sujeito representável e por não ter a sua construção de gênero permeada pela dominação. Isso equivale a dizer que Matilde, por outro lado, não apresenta seu próprio agenciamento na obra, isto é, a possibilidade de construir a sua palavra, já que os mecanismos que censuram o aparecimento de sua dicção no romance não são individuais, são estruturais. Eulálio, como sujeito representável, isto é, que existe para além de imagens de controle⁴⁰ e que goza de reconhecimento político, é quem participa, como membro das classes dominantes, da possibilidade de não se constituir como sujeito particular, e sim como sujeito universal. É nesse sentido que afirmamos que não é crucial, para nós, destrinchar se Matilde foi morta pelo velho narrador ou se partiu de sua vida, já que, morta ou desaparecida, ela não abala o seu privilégio de discursar (sobre ela). Eulálio não tem a sua palavra fragilizada por ser talvez um feminicida ou por ter sido um marido abusivo, mas sobretudo por envelhecer empobrecido. É a degenerescência física e mental aliada à decadência econômica que relativizam o alcance de sua voz. Inclusive é dessa condição que provém a possibilidade de vislumbrar a figura de Matilde fora do contorno da vítima. Se não fosse a nova posição que Eulálio ocupa social e economicamente e o seu envelhecimento, não teríamos o discurso do velho tensionando o discurso do homem. Ou seja, aquele discurso nos revelando que este discurso é, em muitos momentos, pura ideologia⁴¹ de classe que, por sua vez, legitima a sua autoridade de gênero. Eulálio sempre falou (falar, aqui mobilizado nos termos de Spivak, significa não estar aprisionado como coletividade à exclusão epistemológica, à falta de representatividade política, à lógica reificadora da mercadoria e sobretudo ao rótulo da outridade) e, mesmo debilitado no presente de sua narração, não se vê como indivíduo que cruzou a fronteira e agora pertence ao rol dos sujeitos da subalternidade. E, de fato, não pertence, pois os

⁴⁰Para Patricia Hill Collins (2019, p. 140), as imagens de controle foram impulsionadas na época da escravidão (sendo constantemente atualizadas ainda no presente) pela ideologia dominante e dizem respeito a diversas imagens relacionadas entre si e socialmente arquitetadas sobre a mulher negra com o intuito de manter a sua subordinação pelo grupo dominante.

⁴¹Já explicitamos a acepção que fazemos do vocábulo ideologia neste trabalho e, embora não seja nossa intenção explorar de forma densa os sentidos do termo, sabemos, como informa Marilena Chauí (2012), que este foi cunhado no contexto pós-Revolução Francesa por Destutt de Tracy, em 1801, no livro *Elementos de ideologia*, na tentativa de formular uma ciência que tratasse da origem das ideias. Não obstante, neste estudo, na esteira das formulações da referida pesquisadora, não entendemos ideologia como “um ideário qualquer ou qualquer conjunto encadeado de ideias.” (CHAUÍ, 2012, p.7). Compreendemo-la, antes, como um “ocultamento da realidade social”, já que “por seu intermédio, os dominantes legitimam as condições sociais de exploração e de dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas” (ibid., p. 26).

dispositivos que o autorizaram a falar, por toda a sua vida, na qualidade de integrante de determinado grupo social, continuam atuantes e, mais, controlados pelo mesmo grupo. Nesse sentido, se para Spivak não é o agenciamento individual que possibilita ao sujeito subalterno falar, não seria tampouco o declínio individual de um membro da classe dominante que enfraqueceria a hegemonia desta. E não se trata de estabelecer uma leitura determinista, na qual os subalternos nunca falam e, por sua vez, os não subalternos sempre falam. Trata-se, fundamentalmente, de entender que “a fala” é um *ethos* social e que, assim sendo, não se acessam ou se perdem os elementos que a configuram de modo individual, pois isso não transforma as estruturas (política, jurídica e econômica), responsáveis pela marginalização de uns e pelos privilégios de outros. O declínio de Eulálio, como membro da classe dominante, ainda que não indique a derrubada do poderio desta, é significativo, já que a literatura, como território da palavra, não precisa alcançar o macro para que se faça representativa, mas, ao contrário disso, ao trabalhar no micro, tecendo vozes, discursos e imagens, faz-se reconfiguradora.

2.3. *Boca de lobo*: a descoberta do Outro

Quero falar da descoberta que o *eu* faz do *outro*. O assunto é imenso. Mal acabamos de formulá-lo em linhas gerais já o vemos subdividir-se em categorias e direções múltiplas, infinitas. Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. (TODOROV, 2003, p. 3).

No romance *Boca de lobo* (2000), do escritor argentino Sergio Chejfec, um narrador não identificado pelo nome próprio revisita, por meio da escrita, o seu envolvimento (afetivo?) com uma jovem operária. Trata-se de Delia que, na ocasião em que ele a conheceu, pensou ser uma estudante e não uma trabalhadora de fábrica. Aliás é aparentemente por conta dessa descoberta que nasce o interesse dele por ela. A moça convoca-o a ver o que “sempre esteve lá” e não se pôde ou se quis enxergar. Antes de saber qual é a ocupação de Delia, a vida dela é marcada por esse homem que conta a história como uma realidade imaginada que, pela força dos quadros de referência, adquire temporariamente o estatuto do real:

Un par de cuadras hacia el este había una escuela, un edificio plano y ajado, construido hacia como cien años; seguramente Delia estudiaba allí. Ese colegio reunía el orgullo local, tan castigado: no había por la zona sitio más viejo y más señero, más digno para enfrentar con su sola presencia el sentimiento general de adversidad. [...] La muchacha que era Delia, y que para mí entonces carecía de

nombre, entraba cada día en aquel edificio para, pretendidamente y como dice la fórmula, adquirir conocimientos. Después se iba, iniciando un regreso del que yo conocía el momento fundamental, cuando apoyaba el pie en el asfalto de la esquina de los Huérfanos. El colegio irradiaba estudiantes, siendo Delia uno de sus innumerables rayos. (CHEJFEC, 2000, p. 13).

Para o narrador não nomeado, Delia era uma estudante por ser jovem e porque havia uma escola próxima à região na qual ele sempre a via descer do ônibus na esquina de “los Huérfanos”. Noutras palavras, ele pensava que a sua ocupação fosse a de estudar, já que essa seria a ocupação a que, de acordo com as condições sociais ideais, uma pessoa em desenvolvimento, que ainda não entrou na fase adulta da vida, deveria dedicar-se. Nesse sentido, a vida que ele atribui a Delia não é produto do acaso: leva-nos a perceber a potência dos quadros de referência que, de certa maneira, orientam o olhar do indivíduo. É inimaginável para esse homem que conta a história que uma moça não pertença à categoria estudantil⁴². É esse o modo de vida que todo aquele que não adentrou a etapa adulta experimentaria. A percepção do narrador apontaria para uma espécie de consenso social amplamente validado pelas sociedades modernas democráticas: a de que a vida humana é segmentada por etapas, sendo a primeira a da infância, momento de acessar o mundo por meio do repertório lúdico, a da adolescência e a da juventude, momento de desenvolver-se por meio da formação escolar, e finalmente a adulta, momento de se constituir como ser autônomo. A descoberta de que Delia não era uma estudante desafia essa lógica das sociedades modernas, tornando-a quase ininteligível como sujeito (de direitos), pois como pensá-la dentro “do gênero humano” se ela rompe com a forma pela qual cada subagrupamento (criança, jovem, adulto) do referido gênero vive?

A jovem Delia, enquanto realidade imaginada, aproxima-se do mundo do narrador, pois frequenta uma instituição em que “como dice la fórmula [sirve] para adquirir conocimiento” (CHEJFEC, 2000, p. 13). E o conhecimento⁴³ é o registro fundamental pelo qual essa voz que

⁴²Gianfranco Selgas, em “Una promesa imposible: Fronteras geográficas y corporales en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec”, faz a leitura de que Delia é estudante e operária: “En su recuerdo, el narrador describe que Delia asiste a la escuela, pero también trabaja en una fábrica, y su rutina diaria se reduce a los encuadres de las calles Pedrera y Huérfanos, calles que, por otra parte, recorren juntos durante los días [...]” (SELGAS, 2017, p. 159). Não obstante, compreendemos que Delia aparece como estudante na narrativa por conta de mera projeção do narrador, por conta de seu olhar enviesado para a realidade que o cerca. Dessa maneira, movido por referentes sociais preestabelecidos, como a ideia de que todo jovem somente estuda, pensou que ela fosse uma estudante. Mas, segundo a narração dele indica, isso não correspondia à verdade dos fatos, tanto é que, após descobrir que ela trabalhava, a menção a Delia como estudante não aparece mais na narrativa: “Pero lo que no se quiere saber muchas veces termina sucediendo. No recordé en ese primer momento que también a dos cuadras, aunque hacia el oeste, había una fábrica. Para quien no quisiera verla, al contrario de la escuela, la fábrica pasaba inadvertida; y sin embargo allí estaba la verdad, y no me refiero sólo a Delia.” (CHEJFEC, 2000, p. 13-14).

⁴³Conhecimento não é entendido aqui como a apreensão da realidade como totalidade, configurada em todos os seus aspectos, tampouco como conhecimento do Outro. Conhecimento, nesse sentido, é “ilustração” do espírito, captação das coisas do mundo por meio da razão.

enuncia filtra o seu entorno. Não sabemos o nome dele, mas sabemos que é leitor (de romances). Assim sendo, das duas instituições (a escola e a fábrica) que se localizam na região em que conheceu a jovem, ele somente repara na existência de uma: na do colégio. Tal ocorrência não é gratuita, sugere que aquilo que o sujeito capta em sua experiência não é apenas reflexo do empírico e do sensível, mas daquilo que delinea a sua subjetividade. A subjetividade desse narrador parece calcada em seu próprio *ego* antes de deparar-se com a vida e o cosmos de Delia, de forma que o mundo é o que lhe apetece, é a extensão (por aproximação ou contraste) do que o universo das letras lhe revela. No universo do narrador, significado predominantemente pelas demandas da palavra, a realidade tem o contorno de artifício, de linguagem. Assim, a mecânica organização da linha de produção do trabalho, a princípio, não é capaz de anunciar-se ao que compõe o campo de sua percepção. O mundo apresenta-se em sua ótica através da forma pela qual a literatura configura, por exemplo, os espaços que os indivíduos percorrem em suas vidas:

[...] la geografía [...] es indócil. He leído muchas novelas donde el protagonista retorna al lugar olvidado. Resulta indiferente que el paisaje pertenezca a la ciudad o al campo. Las laderas conservarán su inclinación, pero el verde será distinto; o las montañas, si mantuvieron los colores, defraudarán con sus ángulos domésticos, no tan abruptos como se los recordaba. Pasa lo mismo con la ciudad: la antigua esquina ahora está restaurada, destruida, abandonada, etcétera. El protagonista obtiene un residuo, una mezcla de realidad y olvido, algo inasible que proviene de lo circundante, pero a través de cuyas señales contradictorias, junto con su propia decepción y aliento, le permite reconocer los lugares. Es así que *para encontrar lo oculto hay personajes que se aferran a lo superficial*. (CHEJFEC, 2000, p. 9-10, grifo nosso).

Na passagem destacada, o *eu* narrador apresenta-nos o registro de uma realidade que não é passível de definição, mas que é suscetível de reconhecimento. Esse *eu* projeta-se em contiguidade com os seres que habitam o universo da literatura. Desse modo, assim como os personagens das histórias que leu, a sua memória se perfaria pela indissociação entre a realidade e o esquecimento. Não obstante os cruzamentos entre o vivido e o rememorado, entre a paisagem e a constituição do sujeito, que podemos vislumbrar por meio da enunciação desse *eu*, o que ganha notoriedade é como aparece o deflagramento da existência do Outro. O Outro adquire o estatuto do “oculto”, que surge pelo impulso daquilo que não é profundo. É interessante observar que a cena em questão pressupõe a equiparação entre o *eu* e as entidades criadas (as personagens), que se move(ria)m por lugares em que, campestres ou urbanos, não determinam a “medida do ser”. A geografia aqui não suscita processos identificatórios⁴⁴, isto

⁴⁴Paulo Thomaz (2009, p. 131) explica que a tradição literária argentina explorou intensamente “a geografia espacial”. Tal tradição teria se iniciado (já) com Sarmiento e sua voz fundacional que conclamava “el desierto de las pampas”, passando por Borges e a sua elaboração da periferia de Buenos Aires e chegando a uma gama

é, não auxilia na construção do perfil existencial, psicológico da voz narradora. Esta aparentemente o faz recordar que a compreensão de sua vida, assim como a das criaturas das obras lidas, passa pelo mecanismo da aferição de sentidos. É no que se refere a essa aferição de sentidos que Delia é anunciada como o despontar do “oculto”, dado que o universo do qual ela surge, embora estivesse nas camadas superficiais da percepção do narrador, não era por ele notado.

Esse homem não nomeado se constitui, antes de ser obrigado a notar a existência de Delia e de seu *habitus*, numa dinâmica de que o Outro não está presente. E não é por não existir que este não está presente, mas sobretudo porque não é significado: é por isso que a fábrica, mesmo fazendo parte de uma paisagem que não era desconhecida ao narrador, nunca foi por ele percebida.

O espaço (geográfico) assume um lugar preponderante na narrativa por possibilitar perguntas e especulações sobre o presente e o passado, entre o que se viveu e o que se escreve sobre o que se viveu através da escrita, não assumindo relevância por remeter o leitor a lugares (bairros, cidades, regiões) específicos⁴⁵.

As fronteiras que permeiam a narrativa são mais imaginárias que físicas. Sendo assim, o que tornou durante tanto tempo o mundo da fábrica, do qual Delia participa, invisível aos olhos do narrador não foi a sua localização, mas a sua função (social). O mundo da fábrica irrompe em sua escrita como “um além de”. É esse “além de”, não obstante, o que vai alimentar a sua palavra. Ao longo de todo o relato, essa palavra se ancorará, para conjecturar e indagar sobre o Outro, nos meandros da experiência literária. Delia e os “seus”, mais particularmente, as suas amigas de trabalho, pertencem a “esse além de”, já que não se veem a partir do simbólico, dos livros que leram. Como podem, então, para esse narrador, integrar o território do “gênero humano”?

O narrador sente-se humano não exatamente por aquilo que realizou na vida, mas porque sabe que pode refletir, quando lê, sobre aquilo que fez. O contorno do humano se dá, assim, para ele, não pela vivência dos afetos, porém fundamentalmente pela maneira pela qual os lembramos, os lemos e os escrevemos. Lembrar, ler e escrever são as operações que ele mobiliza para convocar a outridade. Lembrar, ler e escrever não são inteligíveis (somente) em sua correspondência com o vivido, o são ao enquadrá-lo no “gênero humano”.

de escritores na literatura contemporânea. O autor ressalta ainda que, mesmo que Sergio Chejfec não se engaje em marcar filiações literárias, o tópico do espaço é crucial na construção de sua poética nos romances *Boca de lobo*, *Los incompletos* e *El aire*.

⁴⁵Beatriz Sarlo (2007) afirma que Sergio Chejfec não promove uma representação realista do espaço, no entanto, o espaço é apresentado com tanta precisão que nos faz lembrar de referências reais.

2.3.1. O gênero humano na palavra do escritor-narrador

O narrador não nomeado de *Boca de lobo* vale-se de uma expressão emblemática para referir-se à Delia ou, melhor dizendo, para imputar-lhe a marca de excrescência. A jovem personagem é posta para fora dos limites da humanidade no mundo erguido por esse narrador. Ele afirma que se apaixonou por ela por tê-la descoberto como pertencente à categoria dos trabalhadores e que isso era o que a diferenciava do restante do gênero humano: “Descubrir que era obrera, aunque me sorprendiera, fue decisivo para enamorarme de ella. Sin exagerar, era la marca que la distinguía del resto del género humano, y la condición que la señalaba entre todas las mujeres” (CHEJFEC, 2000, p. 15). Tal afirmação é notória, pois nos faz especular acerca do que lhe subjaz e, portanto, sobre o que essa voz que enuncia não declara (diretamente). Sendo assim, num exercício de desmembrar os pressupostos que sustentam essa declaração, poderíamos indagar: se Delia se distingue do “restante” do gênero humano por trabalhar, significa que somente pertence ao gênero humano aqueles que não trabalham? Por que o trabalho expulsa(ria) alguém do gênero humano? O que é o gênero humano? Quem faz parte do gênero humano?

Todas essas indagações colocam em evidência que o gênero humano paradoxalmente não diz respeito a toda a humanidade, já que Delia, na qualidade de ser humano, não pertenceria a ele. Nesse sentido, “gênero humano” aqui enuncia o particular, não o universal, como se poderia supor. O gênero humano, que significa humanidade em sentido lato, num processo de inversão semântica passa a significar, na escrita desse narrador não nomeado, humanidade *stricto sensu*. É por meio de tal operação discursiva que esse narrador consegue expulsar dos contornos da humanidade a jovem Delia. Isso nos faz entender que ele não promoveu essa inversão semântica da expressão fortuitamente, dado que isso aparentemente comunica o que entende por humanidade e, por extensão, o que considera não fazer parte dela.

O gênero humano é concebido aqui em termos qualitativos, pois o que o definiria é o não pertencimento à esfera da produção na qualidade de trabalhador. Ou seja, se não se render à venda da força de trabalho (enunciando de acordo com as categorias de análise do marxismo) é o que demarcaria as fronteiras do humano, uma parcela ínfima de seres humanos poderia ser abarcada dentro dessa humanidade, já que, como é sabido, o rol dos explorados é imensamente maior do que o daqueles que exploram, os capitalistas. Tratar-se-ia, então, de um recorte de classe no qual somente um dos atores envolvidos na dual (proletariado x burguesia) esfera da produção poderia ser alçado ao estatuto do humano: a burguesia.

Delia, na condição de trabalhadora, não pertence à humanidade seleta dos que não necessitam vender a própria força de trabalho, distinguindo-se, assim, do que é apresentado pelo narrador como o “restante da humanidade”, mas que, na verdade, corresponderia a “uma parte minúscula” da humanidade. Se Delia difere do que é a parte, e não o todo, a palavra dessa voz que enuncia instaura uma aporia, já que não se pode ser a excrescência de algo que, em si, não representa a totalidade, mas o fragmento. Desfazendo-lhe a aporia, diríamos, pois, que Delia estaria mais próxima do estatuto do humano do que o narrador por integrar uma coletividade que diz respeito à maior parte das pessoas: a daquelas que não podem se manter por meio de outros recursos que não sejam os do trabalho. Não obstante, a declaração do narrador não considera o quantitativo, como já explanamos, mas aquilo que lhe apraz ver. Essa humanidade restrita da qual ele aparentemente participa (embora sua narração não indique que seja um membro da burguesia enquanto classe, ou seja, que viva da exploração do trabalho, ela, não obstante, indica que o narrador não trabalha, dispondo de maneiras outras para se manter) é a humanidade daqueles que não vendem sua força de trabalho, mas que também não são proprietários dos meios de produção. É nesse sentido que não poderia ser a burguesia *per se* o (único) horizonte desse narrador ao expulsar Delia do gênero humano. Seu horizonte é indeterminado, isto é, não marca diretamente o pertencimento a uma classe social. No entanto, o teor de suas reflexões deixa entrever que comporiam esse gênero (também) os seus semelhantes, isto é, aqueles que se leem como diferentes dos pobres por terem acesso aos bens culturais. O narrador não marcado pelo nome próprio choca-se com (dentre muitos outros fatores) o mundo de Delia porque este é alheio às tessituras da linguagem:

Durante aquellas caminatas Delia me preguntaba por mis verdaderos sentimientos. Acostumbrada al mundo de las fábricas, donde la verdad se mide, cuenta o clasifica, se sentía confundida ante la posibilidad de convertirse en objeto de algo cierto e inasible a la vez, como lo puede ser un sentimiento. Porque todo lo que se enumera es falso. Para confundirla aún más, y demostrar lo absurdo de sus prevenciones, le explicaba que mis palabras podían ser falsas, pero que los hechos que vivíamos eran verdaderos; o al revés, que nos sometíamos a acciones falsas bajo el mandato de palabras verdaderas. *Verdad y falsedad no son palabras que pertenezcan a nuestro mundo, quería decirle.* (CHEJFEC, 2000, p. 16, grifo nosso).

No trecho em questão, o narrador, ao relatar ações corriqueiras de sua convivência com Delia, marca uma cisão entre a ética de Delia e a sua. Por outros termos, entre a ética do trabalhador e a do homem letrado. Dessa prerrogativa, depreendemos que aquele estaria preso à lógica do palpável e este à do intangível. O trabalhador não pertenceria ao gênero humano, pois não pode apreender o mundo para além da dinâmica do causal. O seu mundo é pura evidência, não é transfiguração. Nesse sentido, a sua ética seria orientada pela finalidade das

coisas, ao passo que a do homem letrado, que entende a “verdade” e a falsidade” não em sentido moral⁴⁶, mas como formulação discursiva, seria orientada pelo teor estético. O hiato entre um e outro cosmos, no olhar desse homem que enuncia, só pôde ser preenchido pelo silêncio. Delia é emoldurada aqui como um ser (quase) não dotado de linguagem, pueril, que, diante dos malabarismos com a palavra que promove o seu “parceiro”, emudece, cala-se. O silêncio da personagem, nesse aspecto, transcende o plano do que seria apenas o contorno de uma personalidade introvertida, parece a expressão de sua própria subalternidade. Os representantes do gênero humano⁴⁷, como o narrador, podem desprezar a materialidade do mundo e concebê-lo como mero artefato. Contudo, como exigir o mesmo dos desvalidos do planeta ainda aprisionados pela lei da sobrevivência?

O narrador, ainda que tenha confessado ter se apaixonado por Delia pelo fato de descobrir que era operária, quando tenta, como na cena transcrita, fazê-la vivenciar os seus sentimentos como se apenas se tratasse de uma invenção ou, melhor dizendo, de uma construção da linguagem, matiza a sua confissão. Ao fazer isso, ele parece querer colonizar o Outro, não o conhecer. Não é um gesto de assunção, por exemplo, de que os afetos são experimentados com distintas intensidades e formas, é, ao contrário disso, a percepção de que o Outro, em sua excrescência, vive-os sob a égide do primitivo. Na referida passagem, o narrador parece estabelecer deliberadamente uma hierarquia entre o território dos afetos e o da linguagem. Delia habitaria aquele e ele, este. Em sua perspectiva, mais importante do que o sentir é a habilidade de exprimir-se. Aliás, essa dualidade permeia toda a sua narrativa: mundo das coisas *versus* mundo das palavras, o que poderíamos traduzir como uma oposição entre uma razão prática e uma razão estética. Os trabalhadores, como a jovem Delia, excedem o gênero humano, já que seriam movidos por uma razão utilitária, na qual as coisas do mundo só recobram sentido se tiverem uma função. Noutros termos, eles não existiriam para além da lógica da necessidade. Por outro lado, o narrador identifica-se como alguém guiado por uma razão estética por viver longe dos imperativos da necessidade; ele faz parecer que a sua lei é a do signo. Destarte, embora ele se coloque como um sujeito que não se move pela ordem binária, marcando-se como um indivíduo que vê o par “verdade-falsidade” como mero jogo linguístico-retórico, ele não rompe absolutamente com a razão dualista em seu discurso, dado

⁴⁶Nietzsche em *Sobre a verdade e mentira no sentido extramoral* (2007) propõe a possibilidade de pensarmos no tópico da verdade não (mais somente) dentro do campo da moral, mas como uma produção filosófica, discursiva.

⁴⁷Ecléa Bosi afirma que a luta das minorias tem sido empreendida justamente para que não se exclua nenhum grupo dos limites da humanidade: “Para que nenhuma forma de humanidade seja excluída da humanidade é que as minorias têm lutado, que os grupos discriminados têm reagido. A mulher, o negro, combatem pelos seus direitos [...]” (BOSI, 1994, p. 81).

que ele traça uma fronteira: coisas *versus* palavras, afetos primários *versus* linguagem. Notamos, assim, que, sem anunciá-la como tal, por detrás dessa razão estética que fundamenta a sua palavra, há também a enunciação de uma razão dualista. É, aliás, por meio de um extremo binarismo que ele categoricamente demarca o território de um gênero humano e o de um além deste. Não há apagamento entre as fronteiras do mundo prático e as do mundo simbólico quando ele demarca Delia como não participante do humano genérico: aqui as fronteiras são taxativas: eu/outro. É por isso que afirmamos que o universo erguido pelo narrador não é esse fluido, como ele quer fazer crer, em que a “verdade” possa comparecer apenas em seu alcance sígnico. A referida cena, nesse aspecto, é, para nós, paradigmática porque o narrador anuncia o mundo como linguagem, porém o apreende como materialidade. Ou seja, afirma ter sentido o desejo de dizer a Delia que não existe o par “verdade-falsidade”, mas, por outro lado, delimita que ela é uma trabalhadora e ele um apreciador da palavra. Se o contorno da realidade pode mudar de estatuto (simplesmente) pelos modos distintos de formulá-la, por que, como ele mesmo reconhece, o mundo de Delia é tão estratificado?⁴⁸

2.3.2. O mundo de Delia

O mundo de Delia é aparentemente o do trabalho. A jovem é operária em uma fábrica localizada numa região vagamente apresentada pelo narrador como um lugar pauperizado. Delia e o seu mundo fabril compõem a matéria textual que alimenta a escrita do narrador (escritor?). Não obstante, é fundamental observar que a temática do romance (de cunho social, econômico e até político), explicitamente ancorada nos meandros do universo do trabalho, não se fundamenta somente neste. Narram-se os mecanismos da engrenagem fabril sem criar um romance fabril. Consideramos, pois, que não se trataria de um romance de envergadura social, já que há um hiato entre o conteúdo da matéria narrada e a sua representação. Desse modo, Delia e o seu microcosmo não surgem na narrativa sob a égide do acontecimento, mas sob a da reflexão suscitada pela escrita. É a hipertrofização do lugar conferido à escrita, bem

⁴⁸A referida passagem do romance nos faz lembrar a crítica de Roberto Schwarz em seu ensaio “Nacional por subtração” (2014) à filosofia europeia de Derrida e Foucault, que, segundo ele, tentou desfazer a relação “desenvolvido-subdesenvolvido”, “modelo-cópia”, por meio de artifícios filosóficos e teóricos. De acordo com o pensamento desses filósofos, diz Schwarz, o terceiro mundo não seria mais tributário da Europa, já que estaria derrubada a noção de origem e de atrasados passaríamos a adiantados. Contudo, como indaga o referido autor, restaria saber se a crítica de teor abstrato pode mudar o fundamento da situação, que é de ordem prática. A crítica de Schwarz à filosofia de Foucault e Derrida, de modo correlato, seria proveitosa à análise da cena em questão, pois nela o narrador aparentemente visa a “brincar” de mudar a feição dos afetos apenas por meio de palavras. Depreendemos de sua fala, assim, que o mundo é um efeito de linguagem e que, por isso, muda-se a forma de enunciá-lo, muda-se também ele próprio.

como dos universos criados por ela, que faz a narração sobre o fabril assumir uma perspectiva não totalizante na narrativa.

Se houvesse uma correspondência entre o teor da matéria narrada e a sua elaboração, nós nos depararíamos com o universo da fábrica enquanto fabulação (realista) da exploração do trabalho e da opressão de gênero. A fábrica aqui nos faz saber, sim, sobre essas questões, contudo, ao mesmo tempo, avoca um grande vazio. Esse vazio provém de uma palavra que, embora crie a cisão “eu-ela”, “eu-operários”, é, em grande parte, a especulação sobre a realidade de um mundo, não a ocorrência dele. Nesse sentido, quando nos valemos do advérbio “aparentemente” para marcar o pertencimento da personagem Delia à classe trabalhadora, não pretendemos colocar em dúvida a sua pertença à referida classe, pois isso é um fato na diegese da narrativa. Nós a utilizamos, antes, para destacar que o fabril é a materialização na obra da redução do trabalhador à forma-mercadoria e também, fundamentalmente, de sua transformação em um “outro da humanidade” pelo olhar de uma consciência reflexiva que até compreende os significados da categoria “classe” em sua acepção econômica, mas não enquanto modo de existência. Sendo assim, esse leitor de romances, de obras literárias, relata o caso que teve com a jovem operária, descortinando em sua narração os elementos que participam do cotidiano do trabalho que a moça realiza: fragmentação, alienação, fadiga, mecanização, porém não consegue apreender como tudo isso constrói a subjetividade da adolescente que o fascinou.

Esse homem, ao discorrer coerentemente sobre os elementos que definem a exploração do mundo do trabalho, pensa ser possível definir (sobretudo a partir da referida exploração) também a subjetividade dos trabalhadores. É na tentativa de delinear a subjetividade de Delia e de seus pares de classe que ele emparelha a relação “classe-outridade”. Aliás, é o dito emparelhamento que retira a narração do plano da verossimilhança realista, visto que os trabalhadores aqui não são figurados (somente) como categoria e, por extensão, como vítimas do sistema econômico; eles ganham *corpo* na pena desse leitor voraz de literatura na condição de “alteridades radicais”. Uma vez que são plasmados também como alteridades, estamos no campo das relações interpessoais, no território das dinâmicas entre os sujeitos e, por conseguinte, no solo dos processos de identificação, não exclusivamente no terreno das camadas sociológicas⁴⁹.

⁴⁹Sergio Chejfec, como autor oriundo dos setores médios e letrados da sociedade argentina, escapa de um simplismo que Regina Dalcastagnè (2012, p. 31) observa ocorrer nas obras dos escritores geralmente oriundos das camadas médias da sociedade brasileira. Trata-se da representação homogênea das classes populares. Ela afirma que a categoria “trabalhador”, que esses escritores mobilizam para representar os pobres, tem a pretensão de sintetizar distintos modos de vida, de existências, como se fossem iguais. Ela ressalta que os

Paulo Thomaz, ao comentar as tessituras do trabalho em *Boca de lobo*, tece considerações que, a nosso ver, corroboram a nossa leitura de que não se trata de uma representação ancorada em preceitos realistas, mas de um cosmos narrativo suscitado pelos desígnios de uma linguagem que interroga a si mesma. O referido pesquisador afirma que as características do mundo do trabalho na obra (a repetição e a mecanização do mundo fabril), quando confrontadas com as características de tal mundo na contemporaneidade, tornam-se anacrônicas:

Em *Boca de lobo*, as referências ao trabalho repetitivo e mecanizado da fábrica configuram um anacronismo que resiste a uma simples leitura sociológica. Em um mundo contemporâneo já em grande parte desindustrializado, Chejfec constrói um vínculo simbólico com um tempo pretérito em que a experiência e a comunicação estavam bloqueadas, como um retorno a uma origem que se mantém no presente enquanto vestígio e ruína. (THOMAZ, 2009, p. 133).

Para nós, o fato de esse romance de Chejfec suscitar “os primórdios do capitalismo fabril”, para usarmos os termos de Paulo Thomaz, é um desajuste, no que se refere à correspondência com o mundo do trabalho no presente, que nos convoca a pensar, na condição de leitores, que a literatura pode (e logra) elaborar o mundo, mas de acordo com seus próprios arranjos. Sendo assim, fazer a narrativa recuar à era do fordismo, anterior à chegada e imposição do neoliberalismo nas sociedades contemporâneas, instiga-nos a perceber que o real na obra tem o estatuto de construção, de criação.

Chejfec elabora uma narrativa que traz à baila as tessituras de um mundo que já entrou em colapso, no qual a principal chaga do trabalhador, como bem nos chama atenção Mbembe (2014), era ser explorado, ao passo que no presente o que desespera os excluídos parece ser justamente o contrário, isto é, a impossibilidade de vender a sua força de trabalho num contexto dominado pela ordem neoliberal, a qual não convoca mais trabalhadores, mas andantes do trabalho:

O neoliberalismo é a época ao longo da qual o tempo (curto) se presta a ser convertido em força reprodutiva da forma-dinheiro. Tendo o capital atingido o seu ponto de fuga máximo, desencadeou-se um movimento de escalada. O neoliberalismo baseia-se na visão segundo a qual «todos os acontecimentos e todas as situações do mundo vivo (podem) deter um valor no mercado». Este movimento caracteriza-se também pela produção da indiferença, a codificação paranóica da vida social em normas, categorias e números, assim como por diversas operações de abstracção que pretendem racionalizar o mundo a partir de lógicas empresariais. [...] Já não há trabalhadores propriamente ditos. Já só existem nômadas do trabalho. Se,

autores brasileiros se mostraram mais abertos a captarem as multiplicidades, as diversidades, das formas de vida mais próximas de seus próprios grupos sociais do que as de outros segmentos. A autora explica que, quando se dispõem a analisar o cenário da vida contemporânea, tendem a perceber as diferenças entre as formas de vida que compõem as frações da classe média, mas não as diferenças entre as formas de vida das frações que integram as classes populares.

ontem, o drama do sujeito era ser explorado pelo capital, hoje, a tragédia da multidão é não poder já ser explorada de todo, é ser objecto de humilhação numa humanidade supérflua, entregue ao abandono, que já nem é útil ao funcionamento do capital. (MBEMBE, 2014, p. 13-14).

A narrativa de *Boca de lobo*, nesse sentido, não dialoga (de modo mais direto) com as dinâmicas do atual estágio do capital, nela não estão em cena os “nômades” do trabalho, aos quais se refere o filósofo camaronês. No romance em questão, os trabalhadores fazem parte ainda da chamada linha de montagem e, de modo serializado, controlam máquinas para confeccionar o produto final e não participam de toda a etapa de sua realização. O texto de Chejfec descortina, dessa maneira, que a literatura enuncia o tempo histórico não (necessariamente) pelo seu conteúdo, mas principalmente pela formalização que promove da experiência histórica. Isso equivale a dizer que reconheceríamos a contemporaneidade da obra aqui analisada pela desconfiança que instaura sobre os modos de representar ou, melhor dizendo, sobre a própria eficácia de representar. Tal desconfiança inscreveria essa narrativa no espectro do presente, pois nele (já) atravessamos a era de confiança na capacidade da linguagem em significar (plenamente) o mundo, e a literatura, em correspondência com a própria época, fragmentou-se, desestabilizou-se⁵⁰.

A vida de Delia, bem como a de suas companheiras, coloca em cena as agruras experimentadas pelos trabalhadores, produtores da riqueza, mas dela não proprietários. O mundo de Delia, como expressão do universo fabril, suscita a ideia de que no modo de produção capitalista as relações humanas são reificadas⁵¹ e o trabalho alienado. Acerca da alienação do trabalho no texto de Chejfec, afirma Beatriz Sarlo:

Desde un punto de vista teórico, Chejfec da vueltas alrededor de la noción de alienación. Su novela sostiene la idea marxista de que el trabajo fabril, en el capitalismo, excluye al obrero del producto de su trabajo y convierte sus percepciones en una captación cuantitativa y abstracta del mundo. Incorporados a la producción en gran escala, los obreros se vuelven indiferentes frente a las cualidades de la naturaleza y a los avatares más dramáticos de su propia vida, con los que guardan una distancia resignada. (SARLO, 2007, p. 398).

⁵⁰Ana Cecilia Olmos (2008), em diálogo com as formulações de Kaminsky (2000), ao analisar as obras *Mano de obra*, da chilena Diamela Eltit, e *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec, afirma que na prática literária se inscrevem fundamentalmente as marcas da historicidade, abra-se ou não a escrita a representar as urgências do presente. Nesse sentido, para ela, essas narrativas representarem o âmbito do trabalho não as singulariza, tampouco o fato de terem sido escritas num contexto em que a voracidade do neoliberalismo desfez as promessas da modernidade. Assim, o que as colocaria em consonância com o presente seria a “resposta” que deram aos imperativos do mercado (que dominaram todas as esferas da sociedade, inclusive a da produção literária): não mergulharam nas fórmulas fáceis, com apelo massificado, apostando em formas mais experimentais e colocando-se como formas críticas à banalização da indústria da cultura.

⁵¹“O proprietário das condições de trabalho e dos produtos do trabalho passa a ser uma coisa chamada capital, que possui uma outra coisa, a capacidade de ter lucros. Desaparecem os seres humanos, ou melhor, eles existem sob a forma de coisas (donde o termo usado por Lukács: reificação; do latim: *res*, que significa coisa).” (CHAUÍ, 2012, p. 66).

O trabalho de Delia e o de suas companheiras de fábrica, assim como o produto que produzem, converter-se-ia em mercadoria⁵², haja vista ter o seu valor e as suas finalidades determinadas pelo capitalista. O trabalho delas (como o próprio trabalho no capitalismo) seria alienado, pois elas não podem se identificar no resultado dele e, ao não se reconhecerem no produto que realizam, não o vendo como fruto de sua própria atividade, tal produto se revelaria como um poder dissociado delas e, por conseguinte, que as domina, submete, intimida (CHAUÍ, 2012).

O mundo de Delia é significado através da retórica de classe por esse homem sem nome; no entanto, como já afirmamos, a retórica da classe não se instaura com um teor totalizante e determinista na narrativa; a forma trabalho (convertida ela própria em mercadoria, faz despontar o *habitus* da adolescente que fez esse homem querer “sugar” um universo alheio ao seu) assume também outras dimensões na narrativa.

O narrador sem nome é taxativo ao marcá-la como operária e, portanto, como o Outro do genérico humano, mas titubeante em compreender quem Delia, de fato, é. Em outros termos, ele, em alguns momentos, quando enuncia o seu envolvimento com a jovem trabalhadora, tenta saber o que sobra de Delia enquanto indivíduo, o que nela não é espelho de sua classe. Quando ele faz esse movimento, desabilita a transparência do relato realista: a lógica da produção fabril tão bem traçada por ele não logra justificar todas as ações de Delia nem delinear o universo anunciado no romance como o encadeamento de fatos que compõem um todo. Esse escritor-narrador descreve a engrenagem fabril de modo coerente, sem dela fazer parte, já que não é necessário fazer parte de uma classe para entendê-la enquanto categoria, isto é, para refletir sobre ela à luz de aparatos teóricos. As formulações que ele empreende acerca da realidade fabril deixam entrever que minimamente conhece conceitos como: alienação, reificação, mercadoria, fetichismo da mercadoria, modo de produção capitalista etc., mobilizados pela teoria de corte marxista para analisar as condições de trabalho no capitalismo. No entanto, o seu saber teórico sobre o mundo do trabalho não se mostra suficiente para elucidar o que supostamente almeja (o ser de Delia), já que não se relaciona com uma classe, quando por Delia se apaixona, mas com um indivíduo que a integra. É essa separação que esse homem não nomeado aparentemente não estabelece por completo. Depreendemos das formulações que ele faz sobre os trabalhadores, pensados

⁵²“Que é a mercadoria? Trabalho humano concentrado e não pago. Por depender da forma da propriedade privada capitalista, que separa o trabalhador dos meios, instrumentos e condições da produção, a mercadoria é uma realidade social. No entanto, o trabalhador e os demais membros da sociedade capitalista não percebem que a mercadoria, por ser produto do trabalho, exprime relações sociais determinadas. Percebem a mercadoria como uma coisa dotada de *valor* de uso (utilidade) e de *valor* de troca (preço). Ela é percebida e consumida como uma simples coisa.” (CHAUÍ, 2012, p. 63-64).

enquanto classe, que ele visa a apreendê-los, a partir desse mecanismo, em sua singularidade e modo de vida. Trata-se, assim, de um empreendimento raso, mecânico, no qual, ao modo do reflexo, a infraestrutura determina a superestrutura.

Esse escritor-narrador aparentemente revisita a sua história com Delia para discorrer sobre o relacionamento entre os dois ou até para sair do ócio que caracteriza o seu presente de enunciação. Contudo, a sua narração é permeada por um intenso gesto de especulação sobre o Outro. Ele não consegue escrever sobre o envolvimento entre Delia e ele sem falar sobre o que denomina a “disposición proletaria” da moça e, mais, sem por conta dessa suposta disposição indagar o quanto da jovem não seria reflexo de sua classe. É surpreendente, no entanto, que apenas o comportamento de Delia pode(ria) ser reflexo de classe, o dele não. O narrador não se indaga sobre a possibilidade, por exemplo, de seu gesto de tê-la abandonado grávida refletir um comportamento (histórico) de homens (de classes mais favorecidas) ao se relacionarem com mulheres (dos segmentos subalternos). Delia, segundo essa perspectiva, responde como grupo e ele como indivíduo. Disso perguntamo-nos: qual a importância, na pena desse narrador, de teorizar sobre a esfera da produção fabril para supostamente visitar um envolvimento amoroso?

2.3.3. O envolvimento amoroso entre o escritor-narrador e Delia

Revisitar o envolvimento amoroso com Delia é o que, na camada mais superficial da diegese narrativa, leva esse sujeito não nomeado a escrever. Contudo, ao ler a sua narração, temos a impressão de que “a trama do amor” é apenas escusa para um empreendimento maior: o da própria escrita. Esse homem sem nome na narrativa, no presente de sua enunciação, parece experimentar um ócio (nada criativo) e agarrar-se à possibilidade de ressignificar a sua vida a partir da vida do Outro. O ritmo de sua escrita obedece aparentemente mais à velocidade de seu pensamento (reflexivo) do que à “natureza” da matéria narrada. Por outras palavras, se pretendesse contar simplesmente a história de um “amor que não foi”, de um “amor que poderia ter sido”, o relato andaria “para frente” rumo provavelmente a um desfecho. Mas não é isso que ocorre, o tempo da narração não se submete, nesse sentido, ao resgate do passado ou à imediatez do presente, mas a uma temporalidade “suspensa” que, em vez de suscitar o ontem, o hoje ou o amanhã, suscita o tempo errático da escrita, isto é, não se fixa numa linearidade cronológica.

Não há marcação temporal (precisa) no romance: não sabemos quanto tempo durou o romance entre Delia e esse sujeito não nomeado, em que época ocorreu e há quanto tempo

terminou⁵³. Esse apagamento das marcas de temporalidade é um elemento que, em nossa leitura, indica que o *leitmotiv* da narrativa não é a história de amor entre Delia e o narrador. Não lhe interessa contar-nos necessariamente o que viveu, nesse caso o seu envolvimento com a jovem operária. A história entre os dois é palco, na verdade, para a escrita da alteridade. Esta se sobressai no discurso reflexivo-especulativo que esse homem empreende. É por isso que não lhe interessa imputar dêiticos a sua palavra: o “quando” não importa, mas os “porquês”. Nesse discurso especulativo sobre o Outro, a extrema teorização que faz do âmbito da fábrica suplanta a maneira evasiva com a qual suscita a sua relação com a adolescente. Por meio de sua escrita, teríamos mais ferramentas para pensar sobre a exploração do trabalho no capitalismo do que sobre as demandas afetivo-amorosas entre duas pessoas. O grau de intensidade do gesto teórico do narrador sobre a esfera da produção não acompanha na mesma intensidade o seu gesto teórico sobre como atuou no relacionamento com Delia, ele não se questiona, por exemplo, acerca da diferença de idade entre eles, parece um dado natural ele, um homem maduro, envolver-se com uma jovem, não se questiona sobre os seus preconceitos de classe, não se questiona muito sobre a constituição da relação entre eles. Não obstante, ainda que não faça os referidos questionamentos, o seu relato, como já afirmamos, descola-se da transparência realista, pois, nem mesmo a reflexão teórica que convoca para pensar sobre Delia e seu universo (que marcaria um afã totalizante) realiza-se como ele aparentemente gostaria. O afã totalizante que emanaria da pena desse narrador é esmorecido, já que ele sabe o que é a classe, mas não o que é o Outro. Enuncia a distância (que se configura como intransponível) que houve entre Delia e ele (provavelmente) como barreira de classe, mas as suas indagações sobre o universo dos trabalhadores desnudam que o obstáculo principal parece ter sido o de ele tê-la visto como o avesso da humanidade. Com isso queremos afirmar que o fato de Delia ser uma trabalhadora não traria estorvo à relação se isso não fosse o que lhe conferiu, de antemão, o contorno de uma fronteira de separação da humanidade. Nesse sentido, a questão existencial que Delia aparentemente trouxe ao narrador é ele ter tido que formular (sem isso enunciar deliberadamente): é possível amar o Outro? Como escrever sobre esse amor?

O narrador afirma que Delia era a sua “elegida” (CHEJFEC, 2000, p. 37) e, mais adiante em outra passagem, declara que não era conhecido entre os trabalhadores como o seu

⁵³Fermín A. Rodríguez (2019) observa que o presente de enunciação desse narrador não nomeado corresponde a nove meses após ele tê-la abandonado. Contudo, a nosso ver, não há marcas textuais na narrativa que nos possibilitem determinar qual é o tempo exato da enunciação desse narrador, já que ele afirma que usou os nove meses em que ela gerou o filho para afastar-se dela, ignorá-la e sentir pena dela, não que escreveu o texto que, no esquema narrativo, corresponde ao que estamos lendo, passados os referidos meses.

namorado, mas como um “caminante” (ibid., p. 39). Ele percebê-la como “eleita” demarcaria, a nosso ver, o processo de dessubjetivação da moça na história ocorrida entre eles, visto que ser alvo de “eleição”, numa relação afetiva, pressupõe passividade, não implica ação, atuação ativa no próprio destino. O fato de esse homem que narra não ser considerado como o namorado de Delia por seus pares traz à baila um dado importante: a própria posição que reservou a si mesmo no envolvimento com a jovem: a de espectador da vida dela:

El grupo me reconoció, pero no como el novio de Delia sino como un caminante – por llamarme de algún modo – que se esmeraba en contemplarlos y cuya actitud estaba al borde de la admiración y del pasmo. El sueño del observador es ser anónimo, igual que el sueño de toda la gente. Me sentí descubierto cuando se fijaron en mí [...]. (CHEJFEC, 2000, p. 39-40).

Sabemos que “observar” é diferente de participar. O narrador localiza-se como observador do Outro na relação, não como partícipe desta. Isso nos leva a perceber que ele não se implicou nela, isto é, não a tomou como um intercâmbio afetivo no qual (nesse caso, dois) sujeitos agem (supostamente) em igualdade de condições. Para ele, o seu lugar na relação, metaforizado pelo próprio espaço físico em que aparece em várias passagens da narrativa (atrás da cerca da fábrica), era o de olhar, analisar a vida do Outro. Espiar a vida de Delia e a de seus colegas de trabalho é o que o atrai; é no que se refere a essa espionagem que ela foi a “elegida” por ter sido a “amostra” privilegiada desse experimento. Ver sem ser visto, nomear sem ser nomeado é uma posição de poder. É o poder de, como indivíduo pertencente a um grupo não espoliado, conferir identidade ao Outro e, ao mesmo tempo, subtrair a própria identidade⁵⁴.

Esse homem que enuncia reclama para si na referida passagem (e ao longo de toda a narrativa, dado que nem se dá ao gesto de identificar-se pelo nome próprio) o direito de ser anônimo, esse gesto falaria, para nós, sobre um poder de nomear que, em se tratando da entrada de leitura que escolhemos para destrinchar os sentidos da obra (quais as implicações estético-políticas do fato de essa narrativa ser tecida sob a égide de uma ótica masculina?), não pode passar despercebido. Isso porque não é gratuita a composição do ponto de vista no domínio da literatura. O fenômeno de Delia surgir através da pena de uma voz que, ao mesmo

⁵⁴Para desenvolver essa reflexão, apoiamos-nos nas formulações de Silvio Almeida (2018) quando analisa a racialidade dos brancos e afirma: “ser branco é uma insuperável contradição: só se é ‘branco’ na medida em que se nega a própria identidade enquanto branco. Ser branco é atribuir identidade aos outros e não ter identidade. É uma raça que não tem raça.” (ALMEIDA, 2018, p. 61). Apesar de, nesse caso, não se tratar da questão da identidade racial (dos brancos e dos negros), consideramos potentes as formulações do referido autor e, por analogia, as mobilizamos para pensar no comportamento do narrador não nomeado de *Boca de lobo*, dado que este rotula o Outro sem se rotular, busca-lhe a identidade sem buscar a própria, nomeia o universo alheio sem nomear o próprio e não coincidentemente, como ocorre com os brancos ao nomearem o mundo dos negros, é ele quem pertence ao grupo de mais poder social, econômico e cultural.

tempo em que vai em busca de construir imagens sobre ela, faz o movimento contrário no que diz respeito a si mesmo, desnuda(ria) que não se trata de qualquer sujeito enunciando: aponta para o delineamento de um sujeito masculino. Nesse sentido, não é à toa que esse homem nem se rotule como pertencente ao genérico humano, sua enunciação “naturalmente” já o prefigura como tal. Não é necessário afirmar sobre si que é um homem, os mecanismos de que se vale para ler o Outro o descortinam. Delia, ao ser observada na relação (algo fugaz, imaginamos) que manteve com esse narrador-protagonista, “hipnotizou-o” por comparecer como “Ella, y obrera...” (CHEJFEC, 2000, p. 15), isto é, como mulher e trabalhadora.

Falamos em poder de nomear por se tratar de um gesto unilateral, no qual os indivíduos de grupos majoritários significam o mundo do Outro, sem dele fazer parte nem achar necessário significar o seu próprio mundo. Nessa perspectiva, o Outro torna-se “objeto de estudo/de observação” e aqueles que o escrutinam sujeitos (da enunciação). Delia, ao ser colocada na posição de objeto a ser escrutinado, apresenta, segundo esse narrador, uma “doble densidad” (CHEJFEC., op. cit., p. 15). A “doble densidad” da moça, para esse homem que enuncia, aparentemente diz respeito às marcas das opressões de gênero e de classe interseccionadas na conformação de sua existência. A jovem entra, assim, na relação como mulher e operária, mas o narrador não se figura como homem e “burguês”. Temos, nesse caso, uma representação de si e do Outro assimétrica em que somente uma das partes possuiria atributos. Esse narrador, em tese, sem atributos assume a postura de um “cientista”, ao convocar o seu envolvimento com Delia. Parece haver uma tentativa de dissociar o sujeito que vivenciou os fatos daquele que, no momento da narração, reflete sobre eles⁵⁵. É como se ele forjasse para si o lugar de uma terceira pessoa ao narrar o seu relacionamento com a adolescente. Essa terceira pessoa, não envolvida diretamente na história, formula hipótese, analisa, investiga e, por conseguinte, sente-se autorizada a representar/documentar a alteridade.

Esse “cientista” da relação figura a si mesmo como aquele que quer documentar a alteridade, ou seja, como um sujeito que, por ser simpático à causa operária, apaixonou-se por uma representante da espécie e passa a desejar emoldurá-la (a classe trabalhadora

⁵⁵Para Paul de Man (1991) e os teóricos da desconstrução da linguagem, o sujeito da experiência e o sujeito da enunciação não são realidades coincidentes; por outros termos, o sujeito que enuncia só pode ser significado pelo imenso vazio que caracteriza a linguagem, dado que esta não faz reviver o sujeito empírico; esta constrói uma instância (o narrador, o sujeito da enunciação, o eu que enuncia) produto da escrita, não reflexo do sujeito como realidade psicológica, concreta. Quando afirmamos, então, que esse narrador não nomeado aparentemente promove uma cisão entre o sujeito que vivenciou os fatos e o sujeito que os enuncia não estamos refletindo acerca dessa questão empreendida por teóricos da desconstrução da linguagem, como De Man. De fato, sabemos que o sujeito da enunciação é uma instância criada na e pela linguagem e, nesse sentido, não diz respeito ao sujeito da experiência. O que pretendemos afirmar é que, nem de modo imaginário, esse narrador não nomeado parece ver-se como aquele que vivenciou os episódios contados.

materializada na imagem de Delia). Contudo, por se colocar como espectador, observador da própria história que protagonizou, a sua escrita não escreve o “amor” que vivenciou com a jovem de uma perspectiva interna. É fundamental que, na condição de críticos, percebamos isso, pois o gesto de ele refletir acerca do âmbito da fábrica de modo apartado, distanciado, tem um “peso” e o de ele refletir acerca de sua relação com a jovem também desse mesmo modo, outro. A reflexão distanciado no que se refere a pensar sobre o universo do trabalho, para nós, faria (muito) mais sentido, visto que, como já afirmamos, tratar-se-ia de um empreendimento de cunho teórico sobre uma realidade não experimentada diretamente por esse narrador. Por outro lado, a meditação afastada sobre o seu envolvimento com a moça recobriria menos respaldo, já que aqui não se trata da escrita de um universo paralelo ao próprio, de um universo conhecido por meio dos livros, porém da elaboração daquilo de que, em tese, se fez parte. Nesse sentido, em nossa leitura, quando esse homem não autoidentificado pelo nome próprio situa-se à margem de sua própria história, não o faz para ter condições de entender o passado, de elaborá-lo; se assim fosse, o seu gesto reflexivo se voltaria provavelmente a suscitar a sua própria figura com (mais) profundidade psicológica. Localizar-se à deriva na narração de uma vivência amorosa, nesse caso, parece supor que não se pode delinear de “dentro” a escrita do caso de amor com o Outro. É uma escrita “de fora” já que, da mesma maneira, a empreitada o é. Na relação com Delia, esse homem não disputa o rótulo de seu namorado, pois isso o retiraria da condição de documentador. O anonimato requerido por ele, “sueño del observador”, convém àquele que esquadrinha uma realidade, não a um namorado, isto é, àquele que experimenta os afetos.

É notório, para nosso estudo, ver a escrita do “amor” transmutada em uma observação sobre o Outro, porque isso, uma vez mais, descortinaria o “encoberto” ponto de vista masculino delineado na narrativa. Dessa maneira, sem dizer-se homem, essa voz mobiliza um dos signos basilares da masculinidade na história cultural ocidental: o apagamento dos afetos. Sendo assim, esse “eu”, ao não se figurar afetivamente implicado na relação, validaria a sua própria hombridade. A possibilidade de anonimato e de escrutínio do Outro, nessa perspectiva, seriam indícios de uma concepção de mundo hegemônica e, portanto, não feminina. É interessante reparar que até a literatura ingressa na pena dessa enunciação masculina através de uma “apreensão” gendrada, já que ele a convoca, geralmente, para “iluminar” (através de imagens consonantes ou dissonantes com o universo por ele narrado) as suas especulações acerca da lógica fabril, dos trabalhadores e dos sentimentos de Delia, isto é, para reforçar o seu poder de nomear. A literatura não constitui um processo de formação na “trajetória” desse narrador homem, pois da leitura desta ele não sai modificado,

as citações que faz de suas leituras literárias não suscitam um “acúmulo” de experiência, porém fragmentos (vazios?) de um passatempo⁵⁶ que ele conclama para escrever sobre a alteridade.

Na relação afetiva entre Delia e o narrador-protagonista, este parece movido pelo desejo de apropriar-se do Outro, não pelo desejo de apreciá-lo⁵⁷. Nesse sentido, por exemplo, o seu trânsito por territórios escuros e pouco habitados da cidade acompanhado pela jovem, no período em que estiveram juntos, não indica necessariamente uma saída de si, uma tentativa de romper as fronteiras (imaginárias, simbólicas e físicas) que separavam o universo dos dois. Antes aparenta ser uma excursão em direção à territorialidade do Outro que lhe mantém o estatuto da outridade. Talvez se fosse o caso de apreciação do Outro, esse homem não seguisse o curso de sua vida, após o fugaz envolvimento com a adolescente, como se não tivesse gerado um filho. A tentativa de apropriação do Outro, diferentemente da admiração por este, pode desembocar em sua aniquilação, assimilação ou sujeição, porém não em seu reconhecimento como igual.

Esse narrador anônimo assume que, tão somente ao prestar atenção em Delia, já se deu conta de que a moça lhe emprestaria vida: “Debo decir que apenas fijé mi atención en ella, supe que Delia me prestaría vida.” (CHEJFEC, 2000, p. 141). Para nós, essa declaração é interessante, pois quando a cotejamos com o tom erigido em sua narração, é perceptível que “a vida” a que se refere é, mais do que a existencial, é a do engenho da palavra, isto é, a da criação literária. A “vida” que a adolescente teria fornecido ao narrador talvez seja a possibilidade de escrever (após um tempo de paralisia na escrita?).

O vínculo afetivo com Delia mais do que permitir a esse homem não nomeado vivenciar uma relação amorosa genuína, aparentemente lhe reavivou a semente da escrita. Desse modo, não se trata de uma sujeição do Outro apenas no que diz respeito àquilo que, na diegese da narrativa, teria correspondido a uma experiência concreta em que, como o próprio narrador confessa, ele recebeu muito e ofereceu pouco: “Delia me ofrecía su mundo, cuando al contrario era muy poco lo que yo ponía a su alcance.” (ibid., p.135); trata-se fundamentalmente do caso de apropriação literária. Esse escritor não nomeado, na condição

⁵⁶Fermín A. Rodríguez (2019), ao fazer menção acertadamente às noções de “literatura pós-autônomas” de Josefina Ludmer, de “literatura fora de si” de Florencia Garramuño e de “literatura documental” de Luz Horne, afirma que para o narrador de *Boca de lobo* a literatura funciona como um arquivo do presente no qual as coisas simplesmente ocorrem umas sucessivamente às outras.

⁵⁷Estabelecemos tal diferenciação a partir das formulações de bell hooks (2019), quem afirma ter passado semanas a fio debatendo a distinção entre as noções de “apropriação cultural” e de “apreciação cultural” com os estudantes de seu curso introdutório à literatura negra nos EUA com o fim de tentar compreender esse *boom* do interesse pelo Outro, sujeito da diferença racial, na cultura de massa contemporânea no país.

de sujeito que se relacionou com Delia, apropriou-se da existência da jovem operária, devorando-a como parte constitutiva de seu próprio processo de composição.

A apropriação literária praticada por esse escritor anônimo “flerta” com a outridade e, ao elaborá-la, sufoca-lhe a própria palavra, tornando-a apenas matéria/fonte de criação sem, antes disso, conferir-lhe o estatuto de sujeito da enunciação/da representação. Nesse sentido, Delia, peça fundamental na história narrada, dela não colhe os frutos econômicos (considerando, por exemplo, que o que estamos lendo corresponderia a um livro publicado por esse narrador), simbólicos (já que não pôde oferecer seu ponto de vista situado, a partir da experiência de sua classe, de seu gênero e de sua singularidade como indivíduo) e existenciais (dado que não pôde se elaborar através de sua dicção).

A suposta paralisia na escrita pela qual passava esse escritor não nomeado é suspensa, ao menos momentaneamente, com a sua “apropriação literária” que escreve a vida operária de Delia que, junto com o filho (gerado à sua revelia em uma cena de estupro?), é tragada pela boca de lobo.

2.3.4. A maternidade de Delia

Delia é apresentada como uma jovem que possui uma “doble densidad”, como já afirmamos, por esse narrador escritor. A sua dupla densidade refere-se, pelos signos que se ligam a esta, a elementos que a tacham como mulher e como trabalhadora. Ademais dessa dupla marcação interseccional de opressão, a personagem, ao longo de seu vínculo afetivo com esse sujeito masculino anônimo, parece adquirir um terceiro rótulo: o da maternidade. Este, assim como os outros dois, a arrasta para o território da sujeição, apesar de, diferentemente daqueles dois, não se localizar no plano de uma opressão propriamente dita, indicando um desdobramento da submissão de gênero na situação da mulher nas sociedades patriarcais.

A maternidade de Delia é estática: puxa-a mais para dentro de sua condição operária, perpetua o seu pertencimento de classe, ao trazer, segundo o olhar desse narrador escritor, um futuro trabalhador ao mundo.

A maternidade como instituição, por não ser agenciada por Delia, não aparece em sua dinamicidade, ou seja, em suas múltiplas possibilidades, por exemplo, como possibilidade de crescimento individual ou como um complicador (a mais) de uma realidade (já) difícil de suportar. Numa leitura de teor mais sociológico, afirmaríamos (embora não tenhamos acesso à voz da personagem-mãe no romance para que possamos analisar a maternidade não somente como instituição, mas em sua construção subjetiva) que engravidar, de fato, propaga o

circuito da opressão na vida da adolescente. Tornar-se mãe, à luz de uma leitura mais codificada, é um dado que a insere nas estatísticas da vulnerabilidade social das mulheres das camadas mais excluídas da população, as quais têm filhos mais jovens sem, muitas vezes, terem alguém para desenvolver a função social da paternidade.

Delia, a menina trabalhadora, que nem pôde estudar, torna-se mãe, pelo que indica a narrativa desse escritor não nomeado, sem nem entender direito o porquê. A maternidade na vida da personagem, distintamente à elaboração da escrita para o narrador, não se anuncia como um projeto.

A narração do momento em que ele se apoderou do corpo de Delia, violentando-a, é marcada por elementos que instauram o signo da complexidade, isto é, por traços que tornam esse momento não enunciável por completo. O escritor declara haver sido tomado por um impulso que pode explicar, mas não entender: “Ahora no me interesaba amarla. Me movía un impulso más silvestre, perentorio, que puedo explicar pero me resulta cada vez más difícil entender.” (CHEJFEC, 2000, p. 120). Como a enunciação de um impulso descrito como selvagem, esse escritor delinea o ato que cometeu como uma espécie de ruptura na atração erótica que os envolvia, como um ato que, fruto do inusitado e do bestial, ele não pode compreender.

A maternidade voluntária, bandeira da emancipação feminina pelos vários movimentos de mulheres ao longo da história⁵⁸, não abarcou a realidade da jovem Delia, que engravidou em um episódio aparentemente brutal e violento, similar a uma cena de sexo não consentido, de estupro:

Delia quedó inerte durante un largo rato, como desmayada. El reflejo lunar hacía la escena más conmovedora; me quedé sentado junto a su cuerpo el tiempo que tardó en despertar. Ella no era víctima del amor, o la pasión, parecía más bien la víctima de una violación. [...] Delia y su cuerpo. Rendido y a la vez tan escaso, me parecía imposible que momentos antes hubiese podido ser la encarnación de una fuerza que me desafiaba, una infinitud imposible de contener y dominar. [...] Después de lo hecho me sentí triste y sin fuerzas, y se me ocurrió pensar que en este cuadro, junto a Delia, se resumía la carga primitiva que tenía la escena. Yo tenía una amargura próxima al arrepentimiento; con esto no quiero disculparme, no era un remordimiento cabal, era el reflejo egoísta de saber que con lo ocurrido, aunque suene grandilocuente, ya estaba condenado y no había retroceso. [...] Las únicas reacciones de Delia habían sido primero de sorpresa y luego de temor; más tarde de dolor y al fin de espanto. (CHEJFEC, 2000, p. 121-122).

Pela descrição desta cena, damos-nos conta de que a maternidade na vida de Delia não só não foi planejada, como foi forçada. Desse modo, apesar de não podermos reduzir a

⁵⁸Para um aprofundamento acerca da questão da maternidade, dos direitos reprodutivos da mulher e da luta das mulheres por emancipação, ver Angela Davis (2016), especialmente o capítulo “Racismo, controle de natalidade e direitos reprodutivos”.

maternidade ao seu aspecto “normativo”⁵⁹, ressaltar, nesse caso, o que ela significaria enquanto possibilidade de realização pessoal da personagem, seria descontextualizá-la, isto é, não considerar em que circunstâncias ocorreu. Portanto, se, por um lado, não nos parece razoável a defesa de que, *a priori*, a maternidade seria um estorvo na experiência de toda mulher da classe trabalhadora, pois isso, como bem chama atenção Angela Davis (2016), cairia facilmente na armadilha da retórica eugenista, racista e do preconceito de classe, por outro lado, ao ler passagens como a que destacamos da obra, percebemos que não pode ser afirmativo algo que ocorre à revelia do sujeito. Fermín A. Rodríguez (2019) declara, nesse sentido, que se Delia fosse uma moça argentina do contexto de 2010, não uma personagem da ficção, ela faria parte provavelmente do grupo de mulheres que recebem um auxílio social do governo, a “Asignación Universal por Hijo”⁶⁰ (AUH) ou, ainda, uma militante pró-aborto na Argentina de 2018. Escreve o autor:

Pero si G ya era, en el tiempo de la ficción, el desocupado que lucha en la calle contra la precariedad, Delia, sujeto del mismo sentimiento de injusticia y desigualdad, era entonces, en el cruce mismo entre precariedad y género, la beneficiaria de la Asignación Universal por Hijo (AUH) de la Argentina de 2010, o la militante a favor de ley de interrupción voluntaria del embarazo de la Argentina de 2018. (RODRÍGUEZ, 2019, p. 50).

As considerações de Fermín Rodríguez são pertinentes, e não pela sobrevida que oferecem a Delia fora da obra, já que, como criatura da ficção, a sua existência encerra-se nos limites que lhe estabelece o texto. Não obstante, são notórias por comunicarem o próprio “destino” da personagem na materialidade textual, isto é, pelo fato de suporem que já nesses limites a jovem, num cruzamento entre a exploração de classe e a opressão de gênero (que atua em benefício daquela), está no rol das vidas precarizadas. A questão, então, não é a maternidade em si, porém o que ela aqui convoca. O *link* que o autor faz entre a vida da personagem e a de um futuro provável fora do universo da escrita sugere que ela seria uma

⁵⁹Em “As mulheres negras e a maternidade” (2019), Patricia Hill Collins tece considerações sobre a maternidade que, apesar de terem sido formuladas para analisá-la na vida das mulheres afro-americanas, são bastante pertinentes também, por analogia e extensão, para pensá-la com relação à experiência de mulheres subalternizadas de uma maneira mais geral. Assim, a referida autora propõe que entendamos questões como a da maternidade de modo “normativo”, que seria, segundo ela, refletir sobre o tema considerando se as mulheres afro-americanas são “dignas” de serem mães, se a maternidade nesse grupo faz valer ou não a imagem essencialista que se faz da mulher negra. A pesquisadora ressalta, contudo, que seria muito mais produtivo indagar o tema, entendendo-o como um constante diálogo com as práticas sociais efetivas, como um fenômeno cultural que responde a diferentes contextos.

⁶⁰Segundo Fermín Rodríguez, “la asignación universal por hijo (AUH) es un seguro social que desde 2009 otorga a personas desocupadas o que trabajan empleados en negro un beneficio por cada hijo menor de 18 años. A partir de 2011, los beneficios se extendieron a futuras madres, con el lanzamiento de la asignación universal por embarazo (AUE). En cuanto al proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), fue tratado por primera vez en la cámara en 2018. Logró media sanción en la cámara de diputados, pero fue rechazado por el Senado.” (RODRÍGUEZ, 2019, p. 50).

beneficiária de um programa social do governo argentino em 2010 ou uma militante pró-aborto em 2018 justamente pelas condições nas quais foi mãe (na adolescência e alvo de um abuso sexual).

A maternidade de Delia, como o provável fruto de uma violação sexual, deixa entrever que o corpo de Delia é docilizado não apenas pelos dispositivos do poder econômico na ritualidade da repetição e fragmentação fabril, porém também pelo patriarcado, braço direito do capital. Nesse sentido, quando o narrador enuncia a cena do estupro (aparentemente sem interdição) e diz “Delia y su cuerpo”, podemos ler “Delia e a sua condição feminina”, “Delia e a sua subordinação de gênero”. A condição feminina de Delia, ao mesmo tempo em que a faz perder provavelmente *uma parte maior de mais-valor*⁶¹ do que a dos trabalhadores homens na fábrica, torna-a também alvo da desapropriação de si por um algoz masculino. O corpo de Delia é, dessa maneira, território da propagação da produção (via trabalho) e da manutenção da reprodução do patriarcado (via maternidade). Todavia, o seu corpo não é somente signo da dominação de classe e da expropriação de si pelo Outro, é também um corpo que emite mistério, silêncio, enigma.

Delia emite um silêncio que, para além de sugerir que o subalterno não pode falar, afirma também que os corpos subalternizados não portam apenas as marcas da opressão, da sujeição e do poder docilizador do capital, materializado aqui na estrutura fordista. Delia carrega um silêncio que o próprio narrador reconhece não ser somente o espelho da alienação, mas outro fenômeno talvez inominável, uma capacidade de “abstrair-se” (supostamente própria da atividade do intelecto negada ao trabalhador) sem abandoná-lo nas longas caminhadas que realizavam. Delia quiçá fale através de sua vida interior, através de sua tentativa de preservar a posse de seu corpo na cena da violação e de suas “varias existencias simultáneas” (CHEJFEC, 2000, p. 100). A personagem suscita uma quietude que esse narrador sem nome chega a diferenciar do silêncio, afirmando dizer respeito ao campo da “antipalavra”: “Un mutismo hecho de nada, pero contundente” (ibid., p. 98).

O mutismo de Delia, por não evocar o mero calar da subalternidade (embora também possa evocá-lo), faz-nos recordar as palavras de Patricia Hill Collins (2019), ao comentar o

⁶¹Alessandra Devulsky (2016), ao analisar a correspondência entre o racismo e o capitalismo, na esteira de Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein, afirma que o racismo contribui para o estabelecimento de uma distinção das atividades através de uma hierarquia assentada pelo vetor racial. A referida autora cita esses autores quando dizem: “certos trabalhadores perdem uma parte maior do mais-valor que eles criaram do que outros” (BALIBAR & WALLERSTEIN, 1997, p. 106 apud DEVULSKY, 2016, p. 26). Embora as considerações da pesquisadora digam respeito à relação “racismo-capitalismo”, não à relação “gênero-capitalismo”, sabemos que, do mesmo modo que um trabalhador negro perderia uma fração maior de mais-valor que um trabalhador branco na venda de sua força de trabalho, uma mulher o perderia também mais do que um homem nessa mesma condição; por isso, consideramos adequado, por analogia, estender tais reflexões ao contexto de nossa análise.

silêncio na experiência (individual e coletiva) das mulheres negras nos Estados Unidos. A pesquisadora defende que o calar das afrodescendentes estadunidenses não deveria ser lido como expressão de submissão, já que é uma maneira de que há muito tempo o referido grupo se vale para aguentar as opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade. Para ela, é por conta do que denomina “pensamentos íntimos” que tais mulheres se sobrepõem às barreiras do cruzamento dessas opressões. A nosso ver, a leitura da mencionada teórica americana é propícia para indagar sobre os sentidos da mudez de Delia, pois, assim como as negras ianques, ela parece buscar subsídios em sua vida secreta, interior, para não se deixar massacrar pelos estímulos (externos) da dominação. É aguda a intuição do escritor de que o seu não falar não seria mero silêncio, porém uma “antipalavra”, dado que o “silêncio”, em tese, refere-se àquilo que é da ordem do individual. Por outro lado, quando pensamos numa “antipalavra”, sentimo-nos mais habilitados a compreender que se trataria do território daquilo que não passa necessariamente pela palavra, mas que existe, como as ações humanas, por exemplo. Nesse sentido, é significativa à nossa análise a fala de uma trabalhadora (Johnny Mae Fields) de uma fiação na Carolina do Norte, transcrita por Collins: “Se me dizem para fazer algo, que eu sei que não vou fazer, não conto a eles. Apenas vou em frente e não faço.” (COLLINS, 2019, p. 181). A exemplo dessa voz da operária, que afirma se preservar mais por meio de suas atitudes que de suas palavras, Delia, em suas caminhadas com esse homem não nomeado, parece ter se valido dessa tática de “seguir em frente”. Sem mostrar, em muitos momentos, a esse escritor em que estava pensando, ela resguarda algo de sua singularidade. O depoimento dessa operária estadunidense acerca das razões do próprio silêncio, ao qual recorreremos por aproximação para refletir também acerca do mutismo de Delia, aparentemente descortina que agir (seja no plano individual seja no plano coletivo), no que concerne a se liberar de opressões, é tão ou mais importante do que falar. Falar, nesse caso, seria dar munição ao “adversário”, ao “inimigo”, indicando-lhe quais serão os próximos passos. Dessa maneira, se não podemos afirmar, através dos elementos textuais que nos são oferecidos, que Delia concebia a figura desse homem não nomeado como a de um adversário ou inimigo (fator pouco provável, a personagem parecia, de certa maneira, nele confiar), tampouco temos condições de defender que ela nele confiava totalmente ou, melhor considerando, que o via como um semelhante, possivelmente não; daí a sua “antipalavra”, já que, para prosseguirmos na linha de formulações de Collins, com esse homem ela não estaria em um espaço seguro para exercer a sua “autodefinição”⁶². A autora declara que, ainda que a dominação seja um

⁶²Patricia Hill Collins (2019), no tópico “O poder da autodefinição”, a partir da moldura que Audre Lorde dá a essa noção, aborda a importância de as mulheres negras definirem por si mesmas quem são. Ela afirma que,

dado concreto, que não se pode negar, ela não é hegemônica nos espaços sociais nos quais as mulheres negras podem se manifestar, falar. Nesse sentido, afirmamos que, em seus passeios ao lado desse escritor, por territórios desabitados, abandonados e escuros, a adolescente não estava num contexto de proteção e de fomento à sua subalternizada palavra (como o são, por exemplo, as redes comunitárias, bairros, associações, igrejas etc., segundo Collins); ao contrário, ela estava ao lado de seu verdugo, daquele que a fazia mobilizar simultaneamente a imagem da vítima e a da sobrevivente. Delia se moveria entre uma e outra condição, já que, a depender da situação, ela se encaixaria mais em um do que em outro caso. A menina trabalhadora é sobrevivente quando, apesar da transformação do seu trabalho em mercadoria (e de sua própria redução ao estatuto de mercadoria), ela (re)existe, quando o seu não falar não emana simplesmente subalternidade, mas talvez um mecanismo tático de resistência. Todavia, aproximar-se-ia mais do aspecto da vítima ao ser desapropriada da posse do próprio corpo numa cena de violência sexualizada. Aqui não cabe o silêncio como “tática” e Delia supostamente o intui; ela não se rende, é “rendida”, é “la encarnación de una fuerza” que desafia o narrador, como ele mesmo assume. No entanto, como toda vítima, é vencida, sacrificada, como “una presa que no [consiguió] la piedad del cazador” (CHEJFEC, 2000, p. 122 e 198), mas não sem antes desenvolver redes de proteção e solidariedade que possivelmente ancorava sua existência um pouco para além da fábrica.

2.3.5. A rede de empréstimo (de roupas) entre as trabalhadoras

O uniforme da fábrica é uma segunda pele para os trabalhadores assentada como mais verdadeira do que a primeira, afirma o narrador anônimo. Isso porque, segundo depreendemos de sua pena, essa vestimenta seria o símbolo (máximo) do pertencimento de classe deles, o qual é expresso através de uma regularidade que ele caracteriza como próxima à da imagem do rebanho. Entendido como “segunda pele”, o uniforme dos operários participa da construção de uma espécie de identidade homogênea que maximiza a existência destes enquanto grupo e a minimiza enquanto indivíduos. Não obstante, outra modalidade de indumentária também concorre na narrativa para a composição do universo de Delia: as roupas pessoais, mais especificamente as saias femininas.

Diferentemente do uniforme fabril (cinzento), as saias femininas trazem à baila uma vida que Delia leva para além dos portões da fábrica. Se aquele suscitaria o ícone da perda da subjetividade dos trabalhadores, estas, ao contrário, parecem ser a marca daquilo que confere

desde longos tempos, estas têm uma autodefinição; no entanto, para driblar os grupos dominantes, elas a escondem.

certa subjetividade a ela. Uma subjetividade, ressaltamos, erguida coletivamente sob a égide de uma expressão comunitária que brota da necessidade. A jovem Delia intercambia peças de vestir com as amigas, pois, de outra maneira, não teria sempre o que colocar no corpo. Tais roupas são o que, segundo o olhar do narrador, intensificam a sua sensualidade:

Delia comentó: “Ojalá no me salpique ningún auto, mañana tengo que devolver la pollera”. Esta pollera era de un color oscuro, ocasionalmente según la luz a veces azul y a veces negro. Yo se la había ponderado desde un primer momento, porque veía que las caderas de Delia, unas caderas que atraían con su inocencia, su forma armoniosa, se volvían aún más atractivas con esa pollera. [...] la pollera parecía estar hecha para Delia [...]. (CHEJFEC, 2000, p. 31).

É interessante observar que Delia, nesta cena, adquire singularidade por surgir um pouco fora do contorno desta “segunda pele” do uniforme fabril. Contudo, é cristalizada através de uma singularidade sexualizada. Por outras palavras, aparentemente esse narrador quando não a vê como protótipo de sua classe, a vê em uma individualidade parcial na qual o seu corpo, aqui não apresentado enquanto “organismo coletivo”, é convocado como um corpo feminino em que a vestimenta imprime a inscrição da sensualidade. Trata-se, assim, de uma individualidade parcial, visto que é como se o elemento mais singular que pudesse identificar o corpo da mulher fossem as marcas do sexo. Além disso, o fato de esse narrador escritor conjugar a inocência da personagem à sua sensualidade põe em primeiro plano uma associação naturalizada na gramática do sexismo: a da imagem da ninfeta⁶³, segundo a qual uma garota possui a pureza de uma criança e a volúpia de uma mulher. A referida imagem, embora muito mobilizada na literatura (como confirma o clássico *Lolita*, de Nabokov), no cinema e nas artes em geral, é a aceitação sociocultural, segundo uma perspectiva feminista, da exploração do corpo feminino infantil. Essa singularidade sexualizada conferida à personagem traz as pegadas de um discurso masculino que, num mecanismo de causa-efeito, relaciona a indumentária à pujança do sexo. A (conveniente) imagem da menina-mulher, figura anfíbia (que transita entre o universo infantil e o adulto), é uma autorização ao patriarcado de sequestro da infância feminina; funciona como um atenuante que, ao inscrever os significantes do sexo no corpo infantil, torna-o, por empréstimo, participante da sexualidade da mulher adulta. Mas as saias que Delia toma de empréstimo das amigas não a suscitam somente através dessa singularidade sexualizada, apresentam-na como integrante de uma rede de proteção, para retomar os termos de Collins, que possibilitaria a ela e as suas

⁶³Diamela Eltit (2008) trabalha com a figura da donzela ao se referir à personagem Delia, como mais adiante, no tópico “A boca de lobo”, mostraremos neste estudo. Ambas as figuras, não obstante, ressaltadas as suas particularidades, remetem-nos a um ponto aqui crucial: o da inocência, o da pureza. Nesse sentido, seja concebida enquanto ninfeta, seja concebida enquanto donzela, o signo da candura participa da moldura do perfil da adolescente no romance.

semelhantes ressignificarem, como explica Ana Cecilia Olmos, o valor do empréstimo e da própria propriedade. A respeito da troca de roupa entre as personagens adolescentes na narrativa, afirma a autora:

[...] la red de préstamos de ropa que se establece entre Delia y sus colegas, ante la cual el narrador queda perplejo, parece socavar las formas de sujeción social que impone la lógica del capitalismo. Sabemos que bajo esta lógica aquel que fabrica el objeto lo hace a condición de desaparecer y de renunciar a la propiedad del mismo. En contraposición a ella, el préstamo parece instalarse entre los personajes como una forma de alianza de clase que, contra la abstracción fetichista del valor de cambio del objeto, rescata su valor de uso y relativiza la idea de propiedad. En otras palabras, por el préstamo, la ropa recupera su particularidad material, asume la huella de los cuerpos, genera relaciones de intercambio que van más allá de cualquier propósito de ganancia y borra las distinciones de la propiedad. (OLMOS, 2008, n.p).

Como podemos compreender, a partir das considerações de Ana Cecilia Olmos, a circulação de objetos pessoais, nesse caso as peças de vestir, entre as trabalhadoras da fábrica assume uma ordem distinta ao de seu valor de troca. Nessa pequena rede de proteção criada pelas jovens operárias, as roupas transitam entre um corpo e outro relativizando a questão da posse, isto é, da propriedade. O que está em pauta aqui não é quanto custou a indumentária, tampouco quem a comprou, porém sobretudo a serventia que a peça adquire nesse circuito: o de instaurar um *ethos* segundo o qual as mercadorias, de certa maneira, retornem para as mãos de quem as produziu.

É fundamental atentar também para certo nível de metalinguagem no romance no que diz respeito ao tópico da propriedade, uma vez que, ao fazer comentários acerca do lugar da propriedade nas obras que leu, tais comentários parecem descrever o próprio funcionamento da propriedade entre as trabalhadoras em *Boca de lobo*:

He leído muchas novelas donde las cosas ocurren a espaldas de la propiedad; los personajes se van, se quedan, vuelven, se olvidan o se perpetúan. Lo mismo pasa con las acciones. Pero con la propiedad hay una omisión equívoca, porque se da por sentado, como natural, un universo construido alrededor de ella. (CHEJFEC, 2000, p. 46).

Assim como nessas obras lidas pelo narrador, a feição da propriedade entre as trabalhadoras de *Boca de lobo* esmorece. Os personagens dessa narrativa não necessariamente “vão, ficam, se esquecem ou se perpetuam”, mas agem “de costas” aos imperativos da propriedade, como no repertório das leituras realizadas por esse escritor. Em contrapartida, como sugere o narrador, o regime da propriedade não é enfraquecido ou rompido fora do domínio da arte, já que o estatuto desta legitima a ordem burguesa, tornando-a natural.

Na rede de solidariedade entre as trabalhadoras quem estabelece o estatuto da mercadoria não é o proprietário dos meios de produção, mas quem usufrui desta. É como se a colaboração entre essas jovens não adviesse da divisão do trabalho⁶⁴, mas dos laços comunitários, isto é, de demandas coletivas que suplantam, por sua vez, a própria noção de que o produto do trabalho é a mercadoria. Consideramos, assim, que é uma espécie de apagamento da própria noção de mercadoria a forma pela qual essas roupas circulam entre Delia e as suas colegas de trabalho, porquanto essas peças não valem somente por sua utilidade⁶⁵ e por seu preço. Tais peças parecem valer ao ensaiarem outra forma de sociabilidade, em que a mercadoria não “aparece como valendo por si mesma e em si mesma, como se fosse um dom natural das próprias coisas” (CHAUÍ, 2012, p. 64). Sendo assim, a saia que Delia veste na ocasião em que esse escritor não nomeado descobre mais um dos elementos que configuram o mundo dela (o primeiro foi o fato de que trabalhava, o segundo este de que tomava roupas de empréstimo das amigas) não é uma simples coisa, é um objeto que metonimicamente anuncia no romance a emergência de uma razão que parece desafiar as relações sociais assentadas nas relações de produção.

A saia que Delia veste não é (somente) o signo de que o produto de seu trabalho foi transformado em mercadoria; se, nas relações de produção do capitalismo, a mercadoria indica que o trabalhador perdeu mais-valor, aqui essa saia é o símbolo de que a despossessão dos objetos conclama um ideal similar ao dos valores comunitários: esses valores sublinham que o agenciamento dos desvalidos parece resgatar a urgência da comunidade. Desse modo, não seria gratuita a relação “outridade-comunidade”. Tal relação manifestaria que o agenciamento dos sujeitos da outridade na obra desgasta, por exemplo, o primado do indivíduo e, por sua vez, o que o constitui como tal: a propriedade. Nesse sentido, para sobreviver à estrutura fordista, essas personagens trabalhadoras mobilizam processos de identificação que ressignificam os códigos do individualismo burguês, criando uma rede de proteção em que as roupas que intercambiam não aparecem “como um bem que se compra e se consome” (CHAUÍ, 2012, p. 64), mas como um aparato que, ao mesmo tempo, que surge da necessidade (Delia nem sempre tinha possibilidade de se vestir sem esses empréstimos),

⁶⁴Marilena Chauí (2012) explica que a divisão social do trabalho não é mera separação das tarefas, porém a explicitação de algo fulcral na história. Afirma a autora: a divisão social do trabalho é “a existência de diferentes formas de propriedade, isto é, a divisão entre as condições e instrumentos ou meios do trabalho e o próprio trabalho, incidindo, por sua vez, na desigual distribuição do produto do trabalho. Numa palavra: a divisão social do trabalho engendra e é engendrada pela desigualdade social ou pela forma da propriedade” (CHAUÍ, 2012, p. 69).

⁶⁵Beatriz Sarlo (2007), não obstante, destaca o valor de uso desses objetos em *Boca de lobo*, afirmando que estes são significados pelas necessidades de quem os usa e regidos por um código de honra que os faz sempre serem devolvidos para que continuem circulando entre o grupo das trabalhadoras.

também as “empodera”. O próprio narrador, sem assim nomear, reconhece isso (para além da sexualização que promove da figura de Delia com essa saia emprestada, como já explanamos) ao ressaltar como a saia parecia feita especialmente para Delia.

Essas roupas trocadas entre as trabalhadoras aparentemente (re)colocam o próprio corpo delas em outro patamar, não somente no de um organismo coletivo massificado, mas como um corpo que (ainda) não foi sacrificado, que reinscreve, num microcosmo, as determinações de classe em um tipo de “aliança de classe” (para retomarmos a expressão de Ana Cecilia Olmos) que interpelaria a potência do capital. O empréstimo não pressupõe endividamento nessa rede outra de sentidos e, por extensão, não indica maior sujeição desses corpos. É importante destacar, nesse aspecto, que esse narrador não nomeado, como não participante dessa aliança, espanta-se ao deparar-se com uma modalidade de troca que não se inscreve no fetiche da mercadoria⁶⁶. Por meio de sua pena, podemos vislumbrar nitidamente como a noção do empréstimo, quando validada entre os pares de classe, distancia-se desta quando praticada sem solidariedade de classe, ou seja, entre explorados e exploradores. A história de F é reveladora no que se refere aos significados do empréstimo entre inimigos de classe. F (consoante usada por esse escritor para se referir a um/a trabalhador/a da mesma fábrica de Delia) explicita na narrativa o caso protagonizado por um operário que pediu dinheiro emprestado a agiotas para sobreviver e foi socorrido pelos colegas de trabalho que recolheram fundos entre si para abonar a dívida. O referido episódio levanta a ideia do empréstimo como intensificação da dominação de classe, posto que colocaria o operário, uma vez que não possa aboná-lo, na cena do sacrifício. Levanta-a, ainda, enquanto expressão chave do dinheiro, único elemento proibido na circulação de objetos promovida pelos trabalhadores:

Como en los sectores obreros el dinero era un bien escaso, no podía ser objeto de circulación más allá de lo utilitario, o sea, lo destinado a la satisfacción de necesidades. Podían cambiar de mano en calidad de préstamo los bienes que carecían de valor de cambio, como la ropa, las herramientas o utensilios, incluso insumos o el trabajo mismo, pero raramente alimentos y jamás dinero. Que esta circunstancia no estaba sometida solamente a una regla de la escasez (lo que no abunda no circula) lo prueba el hecho de que para los obreros fuera también vergonzante pedir dinero. (CHEJFEC, 2000, p. 102-103).

Não lemos como gratuito o fato de o dinheiro não circular nessa rede de solidariedade de classe entre os trabalhadores, assim como reconhece o narrador. Isso não nos parece

⁶⁶Marilena Chauí (2012) assim define o fetiche da mercadoria: “[o] primeiro momento do fetichismo é este: a mercadoria é um fetiche (no sentido religioso da palavra), uma coisa que existe em si e por si. O segundo momento do fetichismo, mais importante, é o seguinte: assim como o fetiche religioso (deuses, objetos, símbolos, gestos) tem poder sobre seus crentes ou adoradores, domina-os como uma força estranha, assim também age a mercadoria. O mundo transforma-se numa imensa fantasmagoria.” (CHAUI, 2012, p. 65).

reflexo apenas de ser algo escasso entre eles, e sim um rechaço que, embora talvez involuntário, percebe-o como uma mercadoria por excelência, isto é, como aquela que, segundo explica Marilena Chauí, “serve para estabelecer um equivalente social geral para todas as outras mercadorias” (CHAUÍ, 2012, p. 64). Traduzindo teoricamente o comportamento dos trabalhadores com relação ao dinheiro, diríamos, então, que se trata da recusa de que, fora da fábrica, as suas relações sejam também reificadas. Nessa rede de sentidos outra, em que as peças de vestir circulam livremente, uma solidariedade de classe se assenta, aproximando, de certa maneira, os corpos femininos que “no amargo coração do mundo” (metáfora para a fábrica utilizada por Beatriz Sarlo) são os que sofrem uma opressão nas relações de produção que não se materializa somente na exploração do trabalho, mas também na hipersexualidade e na maternidade.

As duas modalidades de empréstimo⁶⁷ que ocorrem na obra, uma perpetrada em desigualdade de posições, ou seja, entre trabalhadores e credores, através da mercadoria “dinheiro”, e a outra perpetrada entre pares de classe, com objetos que obliterariam o estatuto da mercadoria, nos faz considerar que esses seres não existem somente por meio do trabalho alienado, mas também por conta de laços que os mantêm em permanente estado de autopreservação⁶⁸, na tentativa de não serem tragados pela boca de lobo.

2.3.6. A boca de lobo

Diamela Eltit em “La noche boca de lobo”, ensaio reunido em *Signos vitales* (2008), empreende um profundo estudo acerca da relação entre a figura do vampiro (do Drácula) e a do narrador de *Boca de lobo*. A autora encerra o referido ensaio com o seguinte comentário: “Cuando terminaba la lectura de esta contundente obra, pensé: estoy metida en una verdadera boca de lobo. Tan oscura, tan fascinante.” (ELTIT, 2008, p. 205). Os dizeres de Eltit nas linhas finais de seu texto sobre o romance de Chejfec pareceram-nos brilhantemente sintetizadores do próprio movimento realizado na narrativa em questão. Estar metida em uma verdadeira boca de lobo é o que resume, com força poética, a condição de Delia em sua

⁶⁷Diamela Eltit (2008) também analisa o estatuto do empréstimo na obra, para a autora a questão do empréstimo é um dos elementos que organizam a narrativa. A escritora chilena alerta que este atravessa o romance estabelecendo uma tensão máxima, como forma cultural, como modo de vida, como suplemento, que é fundamental na construção das forças sociais.

⁶⁸Para Beatriz Sarlo (2007), *Boca de lobo*, por apresentar a condição dos trabalhadores não somente como alienada, mas também como solidária, concebe um giro utópico no qual, entre alienação e solidariedade, a vida dos trabalhadores suscita uma contraposição: estão apartados de seu eu, são sugados pelo trabalho. Não obstante, por meio de atos mínimos (troca de roupas entre si, abonamento da dívida de F, coleta de dinheiro para o filho de Delia), conseguem marcar a persistência de um eu e o estabelecimento de uma dimensão ética para suas ações.

relação com esse escritor e de tudo que dela lhe resultou – a violência sexual, a maternidade compulsória⁶⁹ e a estigmatização social por ter sido abandonada grávida. A jovem adolescente, nesse sentido, sob a metáfora da noite que preanuncia o seu fatal destino, é, como bem ressalta a escritora chilena, a donzela que alimenta esse enredo:

El cuerpo de la doncella está en disputa. La transversalidad del vampiro necesita de esos cuerpos jóvenes para pervertirlos y perforar así la cultura en la que busca organizarse una ciudadanía. La mujer joven es el arma, el instrumento que Drácula, entregado a la más extrema irreverencia, utiliza políticamente para controlar las noches sobresaltadas de los monótonos trabajadores de las ciudades. (ELTIT, 2008, p. 202).

Como corpo em disputa, podemos apreender a figura de Delia como a de um ser “escolhido” por esse narrador Drácula para verter o sangue de sua classe (de sua comunidade, se pensarmos na categoria dos trabalhadores em sua dimensão utópica, através da rede de proteção, de solidariedade que desenvolveram entre si), ou seja, para propiciar a interrupção desse devir cidadão dos trabalhadores. A figura desse narrador-escritor ao apenas analisar, especular, refletir sobre a “disposição proletária”, não apresentando aparentemente nenhuma vontade de transformá-la, aproxima-se do ritual vampiresco⁷⁰, sublinhado por Eltit. A metáfora da boca de lobo, essa escuridão da noite, põe à vista aquilo que é insondável como o próprio tempo: “El tiempo era una boca de lobo; primero nos apartaba y después nos devoraba, para luego dejarnos, y no existía forma de comprobar esto, en el mismo punto donde supuestamente nos había secuestrado.” (CHEJFEC, 2000, p. 177). Assinalando a potência do insondável, a noite participa da construção da poética do multiforme, não tendo aqui, portanto, um caráter unívoco. Ela é o que, assim como o tempo, arranha a transparência do dizível. A noite é o cenário dos encontros do narrador com Delia e do presságio do “pájaro del mal agüero” (a expressão é de Eltit), mas não somente isso. Ela é o que, uma vez mais na pena desse narrador, distingue a vida da literatura:

Una frase común puede dar la idea de aquellos pozos de oscuridad: boca de lobo. Había muchas bocas de lobo; o más bien el conjunto de la tierra era una bien grande e insaciable. Allí, en el reino de lo velado, todo parecía perdido y sin nombre. He leído muchas novelas donde la oscuridad es el reflejo invertido de lo claro; éste no era el caso. Si hay una belleza en el mundo, pensábamos con Delia, si algo golpea la emoción hasta dejarnos sin aliento, si algo confunde los recuerdos hasta el límite de

⁶⁹A escritora chilena Lina Meruane (2018) escreveu um provocador ensaio contra o mandato da maternidade. Nele, a autora, através de um tom sarcástico, irônico e questionador, alerta que seu texto não é um chamado contra os filhos, mas contra o domínio destes na vida das mulheres e contra a obrigação sociocultural de que todo “útero tem de parir”.

⁷⁰Daniela Alcívar Bellolio (2017) refuta, no entanto, a leitura de Diamela Eltit acerca da “natureza” vampiresca do narrador de *Boca de lobo*, pois, para ela, a escritora chilena, ao afirmar que esse narrador totaliza a perspectiva do relato, atribui a Delia uma passividade que não se confirma, já que a potência do silêncio da personagem interromperia o autoritarismo do narrador.

su propia memoria impidiéndoles volver a ser tal como eran, ese algo vive en lo oscuro y muy de cuando en cuando se manifiesta. (CHEJFEC, 2000, p. 60).

Se, nas muitas obras que este escritor afirma ter lido, a noite comparece como simples oposição da claridade, aqui ela é o que nos faz perceber que, embora até possa ser o anúncio da ação desse pássaro do mal, é, antes, “esse algo [que] vive no escuro”, isto é, aquilo que não pode ser apreendido em nossa experiência. Assim, essas “muitas bocas de lobo” parecem sugerir que a beleza não mora (apenas) no claro (na consciência? Na transparência da linguagem? No romance realista?), residindo nessas memórias que, ao se manifestarem via palavra, já não são tal como ocorreram, são uma coisa “sem nome”.

Na posição de leitores, não logramos, sem reduzir o alcance da metáfora da boca de lobo no romance, precisar os seus sentidos. O nosso intuito, dessa maneira, é somente apontar possíveis caminhos de leitura no que concerne à expressão que intitula a obra e que nela é recorrente. O escritor não nomeado associa a boca de lobo como um estorvo ao perambular dos caminhadores, nesse caso Delia e ele, e afirma que, bem como esses caminhos escuros lhes atrapalham o vagar pela cidade, a fábrica funciona como uma boca de lobo na vida dos trabalhadores, pois os submete ao isolamento, à repetição, à avaliação, enfim, suga-lhes a existência. Não obstante, confrontando essa relação que ele tece entre a exploração do trabalho fabril e a boca de lobo com as formulações de Eltit, soa-nos mais pertinente considerá-lo como o grande protagonista, na condição de vampiro, da escuridão dessa noite. Sendo assim, se o significante do escuro parece assumir acepções variadas, é acertada a percepção da escritora chilena ao ligar esse personagem narrador à imagem do Drácula. Desse modo, ainda que ele afirme que é a fábrica quem suga a vida de Delia (fato verdadeiro no universo social e econômico), a “extração de sangue” que ele efetua de seu corpo não é menos pungente. Ao tentar penetrar no âmbito do trabalho, aparentemente visa a roubar o que esse universo tem de melhor. Mas o que teriam os trabalhadores, uma classe explorada e oprimida, para oferecer a esse narrador vampiro?

Ele próprio responde (através de uma passagem já aqui citada): os trabalhadores oferecem-lhe vida, resgatam-no de seu silêncio paralisante. É como se ele atualizasse a perspectiva do *flanneur baudelairiano* lido por Walter Benjamin, recorda-nos a escritora chilena. Esse vampiro escritor, “este narrador deambula por los portales de la industria, de lo femenino, de la ficción, de lo político, arrastrando su tedio antiguo” (ELTIT, 2008, p. 203).

No perambular desse escritor vampiro, por todas essas dimensões citadas por Eltit, é o Outro quem deve dotá-lo de vida, não ele, Drácula, gerar uma vida. Essa é a contradição a que parece exposto, contradição que ele “soluciona”, eximindo-se da ação biopolítica e acionando

a ação necropolítica⁷¹. Noutros termos, ao ver a adolescente rotulada socialmente como a trabalhadora que engravidaram, esse homem se afasta dela e deixa de espiá-la atrás das cercas da fábrica (ou seja, desiste de tentar “controlar” o mundo dela), porém, por tê-la abandonado e querê-la aniquilada, ele ativa dispositivos que a colocam próxima da morte.

Em síntese, sem nutrir-se da alteridade, esse escritor não escreveria; o Outro, para esse homem, não apresenta valor em si mesmo, mas pelo encontro com ele quem, fagocitando-lhe o desejo, dá à luz a escrita.

2.4. Leite derramado e Boca de lobo em perspectiva comparada

As obras *Leite derramado* e *Boca de lobo* instigaram-nos a deslindar a representação da mulher (o Outro do discurso emanado pelos focos narrativos), visto que desmistificam a fala androcêntrica por meio de universos narrativos cujos próprios narradores são homens. Cabe destacar, nesse aspecto, que, à primeira vista, parecem materialidades textuais que não concedem destaque a tal representação. Não obstante, numa leitura mais apurada, podemos perceber que, justamente no contorno delineado por estes focos narrativos, centrados aparentemente no olhar masculino, reside a potência dessas narrativas, pois é como se elas abrissem as portas dos “bastidores do poder” para que os sondássemos. Dessa maneira, são textos em que o ponto de vista masculino deixa entrever as contradições da perspectiva veiculada na narrativa. Numa camada aparente, o foco narrativo de ambos os romances põe em cena apenas homens erigindo o mundo, mas numa camada latente desnuda o autoritarismo e as contradições do orbe patriarcal. O que nos interessou sobretudo para ler as pegadas do feminino nos mencionados universos textuais é o que essa camada latente revela.

O ponto de vista masculino de ambas as obras, por não ser construído ao modo do panfleto da literatura engajada (como pretexto para denunciar a opressão de gênero) nem ao modo da caricatura do *establishment* do cânone (como escusa para justificar a sujeição de gênero), permite a pergunta que orientou nossa entrada de leitura desses romances. Essas obras elaboram focos narrativos masculinos que torcem, de antemão, qualquer possibilidade de simplificação das tessituras do gênero. Assim, quando indagamos sobre tais tessituras, compreendemos que o masculino não é nestas o resultado do biológico, mas de uma

⁷¹A noção de biopolítica foucaultiana (FOUCAULT, 2008, 2010) não diz respeito à ação de indivíduos, mas aos dispositivos de poder perpetrados pelo Estado e suas instituições para controlar e administrar os corpos, docilizando-os. Do mesmo modo, a noção de necropolítica de Mbembe (2011), construída a partir da noção de biopolítica de Foucault, não se refere a ações individuais, mas à substituição nos Estados contemporâneos da vontade de gerir as vidas pela de eliminar determinadas vidas. Embora ambos os conceitos não expressem comportamentos individuais e tenham sido desenvolvidos para dar conta de questões mais amplas pelos mencionados filósofos, por analogia os utilizamos para nomear a atitude do protagonista narrador.

construção histórica, cultural, semiótica e política. A “natureza” dessa construção nos faz falar em sistema de gênero, não em homem/mulher como fenômenos essenciais.

As narrativas erguidas por Eulálio e pelo narrador não nomeado de *Boca de lobo* nos oferecem infinitas possibilidades de escrutinar as representações de mulher precisamente porque não temos narradores que se ajustam aos códigos (positivados) da ética e da moral. Por mais que esses homens que narram pertençam a uma classe social mais abastada e, por extensão, com mais prestígio do que a de suas ex-companheiras, eles não conseguem reservar para si o lugar de “homens notáveis”, ou seja, o lugar daqueles seres que transcendem a história e cuja palavra é incontestável. Se não temos a palavra de homens notáveis (exemplares) enunciando o mundo, tampouco temos um discurso capaz de fundir “as palavras e as coisas”. Isso equivale a dizer que as contradições que permeiam as suas falas evidenciam a relatividade das reflexões, posições e valores assumidos por eles.

Leite derramado e *Boca de lobo*, caso se perfizessem somente como histórias de homens que falam por e sobre mulheres, poderiam até ser obras potentes do ponto de vista estético, mas não o seriam do ponto de vista discursivo. Dito de outro modo, poderiam até suscitar universos bem construídos no que se refere às categorias da narrativa (tempo, espaço, personagens), mas não se elevariam enquanto produções literárias que escrevem a contrapelo de certa “alta literatura”, que historicamente concedeu a palavra aos homens não para descortinar o aspecto sombrio do poder masculino, mas para declará-los como “norma mítica”⁷², ou seja, como o centro do poder. Na contramão disso, as referidas obras trazem vozes masculinas, monopolizando a fala/a escrita, não para justificá-las, e sim para situá-las, isto é, para desnudar o porquê de poderem falar.

Os narradores que monopolizam o ponto de vista dos dois romances de fato são homens. Todavia a hombridade que carregam desnuda que o homem não é a circunscrição anatômica da genitália (do pênis), mas a expressão de uma composição que aponta para os vetores da cultura. É desse modo que Eulálio está para o narrador não nomeado de *Boca de lobo*, bem como este está para aquele, porém não porque sejam parecidos ou porque são homens. Um está para o Outro no poder de nomear que suscitam. Esse poder faz com que nos demos conta de que se não se pode pensar sobre a outridade feminina, a mulher, como uma massa homogênea, tampouco se pode conceber a masculinidade como um todo uniforme. Esses homens que narram no romance de Chico Buarque e no de Sergio Chejfec nomeiam monologicamente a alteridade, mas não o fazem da mesma maneira. Eulálio nomeia a

⁷²A norma mítica, segundo Audre Lorde (2019), é aquela que coloca o homem branco, hétero e economicamente bem situado como o cerne do poder.

outridade sem apresentar, no entanto, muita inclinação a refletir sobre a escrita; esta é, para ele, uma espécie de ferramenta de trabalho: o instrumento pelo qual cristalizará a sua história com Matilde, a história de sua estirpe e, em última instância, a da elite dirigente do país à qual pertenceu toda uma vida. Ele quer apenas que a pessoa que transcrever as suas memórias não cometa erros ortográficos, ou seja, não é uma preocupação com a escrita em si mesma, mas com esta enquanto convenção social capaz de distinguir ou de estigmatizar os indivíduos. A palavra de Eulálio é fragmentada, apresenta lacunas, vazios e silêncios, mas não por ele voltar-se contra a transparência da linguagem, porém por esta ser o espelho do funcionamento da memória e da fala do velho. A consciência dele enquanto sujeito não passa por um entendimento de si mesmo como sujeito de linguagem. O seu relato, nesse sentido, apesar de não linear, não é lento nem teórico⁷³, como o do escritor-personagem de Chejfec. Este é um ser reflexivo que se concebe na e pela linguagem. A linguagem não é um meio, é um fim. A linguagem participa ativamente da constituição da subjetividade do escritor não nomeado de *Boca de lobo*, o qual, por sabê-la crucial na aferição da “identidade” humana, tenta apagar os vestígios de si nela. É um movimento que beira o oxímoro: é justamente por entender-se como ser de linguagem, e seu projeto ser sobretudo dizer “de que barro é feita” a alteridade, e não a si mesmo, que esse escritor pouco convoca elementos da própria biografia. Noutros termos, os vazios e silêncios que emanam de sua pena compõem o gesto de tentar compor a feição do Outro pela palavra. É a consciência da linguagem, da escrita.

Eulálio quer narrar, contar uma história. Tanto é que, em sua narrativa, desenha-se claramente o contexto histórico-social em que erige o seu mundo: o Rio de Janeiro da alta sociedade, num arco que se estende da República Velha aos anos 2000⁷⁴. Já o escritor não nomeado de Chejfec narra sem narrar, isto é, ergue um universo narrativo, no qual o gesto reflexivo-especulativo é tão denso que, embora se enuncie o universo dos trabalhadores, o contar não assume o primeiro plano. Os elementos referenciais em *Boca de lobo*, embora ancorados numa perspectiva realista, diferentemente do enquadramento que a fala de Eulálio demarca para os eventos que narra, não remetem diretamente a um determinado espaço-

⁷³Reinaldo Moraes ressalta que, em *Leite derramado*, a teoria é encenada em “pura literatura” e que Chico Buarque, diferentemente de escritores vulgares, não coloca nenhum personagem a exalar teoria, tampouco exige dos leitores do livro que a conheçam. Emenda o escritor: “Enfim, se Chico resolveu mesmo atacar de sociólogo e historiador no marco de uma linguagem e uma narrativa essencialmente literárias, com altíssimo rendimento estético – e poético, o que faltou salientar aqui – o fato é que se deu bem.” (MORAES, 2009, n.p).

⁷⁴Reinaldo Moraes afirma que a narrativa de *Leite derramado* traz o Brasil “em forma de romance nas mãos” e que isso “quase não é uma metáfora”. Afirma o autor: “Ter o Brasil em forma de romance nas mãos quase não é uma metáfora, visto que a saga familiar-patriarcal derramada por Eulálio se imbrica em profundidade com uma certa história do país vista ao mesmo tempo da varanda do poder e da perspectiva amarga de um ex-bacana acossado pela idade propecta e por uma miséria terminal que o reduz ao nível da ‘escória’, ‘dessa gente desqualificada’, como ele mesmo diz, com sua costumeira amargura elitista.” (MORAES, 2009, n.p).

tempo. Sabemos que o cenário da matéria narrada é os arredores (a periferia) de algum centro urbano (Buenos Aires?), em sua fronteira com o campo e com uma parte da cidade não estigmatizada socialmente, isto é, um bairro provavelmente de classe média (alta) de onde viria o escritor para encontrar-se com Delia. O mundo do trabalho parece um microcosmo que só suscita a totalidade da sociedade por contraste, oposição. Os modos de vida da burguesia, nesse aspecto, não estão em evidência. O teórico narrador não nomeado discorre sobre a exploração, mas não a “mostra” *in actu*. As cenas da narrativa não focalizam os operários “em tempo real” manuseando as máquinas; há geralmente a reconstrução dessas cenas através do que Delia teria dito a ele ou do que ele observou atrás das cercas da fábrica.

Damo-nos conta de que os modos de vida da burguesia se assentam na exploração, todavia não vemos os burgueses vivendo. A luta de classes é significada, assim, através do foco nos trabalhadores que, por sua vez, existem, em grande medida, como espelho de uma reflexão especulativa sobre eles. A palavra de Eulálio, por outra parte, ao ser menos teórica, anuncia a totalidade da sociedade e a luta de classes mais como acontecimento, menos como reflexão. Sendo assim, assistimos aos diferentes estratos sociais *in actu*: Balbino sendo ultrajado e humilhado por Eulálio; as classes populares buscando refúgio no culto evangélico neopentecostal e sendo zombadas por Eulálio; a subserviência da classe dominante brasileira à Europa; o preconceito racial das classes abastadas com relação à Matilde; a entrada no crime dos setores populares, o fisiologismo do Estado etc.

É indispensável observar também que, se ambas as narrativas trazem homens falando sobre mulheres com quem se relacionaram, esses homens aparentemente não plasmam a alteridade feminina do mesmo modo. Eulálio não se alimenta da vida de Matilde para construir o que denomina “as suas memórias”. Matilde de fato é o Outro no discurso de Eulálio, mas essa outridade não é enunciada deliberadamente como um mundo à parte do seu como na pena do escritor de *Boca de lobo*. O narrador centenário de *Leite derramado* aparentemente não visa a reconhecer Matilde em sua diferença (racial e até cultural); a sua palavra traz à baila o descontentamento daquele que, por ser social e economicamente privilegiado, acredita que os valores de sua classe são universais, únicos, e devem se estender a toda sociedade. Eulálio, dessa maneira, parece frustrado com o fato de sua ex-companheira não ter se submetido totalmente ao que dela era esperado socialmente. Ele mapeia o “mundo” de Matilde, mas não enuncia isso diretamente. Percebemos que ela apresenta gostos (musicais) não validados por ele, considerados “coisa de negro”, do populacho, que não se veste “à altura” das mulheres da sociedade abastada e que não domina os tópicos da “alta cultura”. Ele e os seus a discriminam, porém ele não delinea isso como reflexo de uma

peculiaridade de classe, mesmo porque Matilde, embora tida como ilegítima, pertence à mesma classe social que ele. A cisão “eu-outro”, “nós-eles” no discurso do velho narrador funciona, tal como já explanamos, ao modo do racismo à brasileira: nega-se a existência do preconceito, mas, ao mesmo tempo, segrega-se, separa-se e estigmatiza-se o Outro. Eulálio não se apodera do cosmos da ex-companheira para, a partir daí, nutrir a sua palavra; ele fala desde tempos imemoriais, desde a fundação do mito fundacional do país, como a etimologia de seu nome indica. Destarte, ele não é um narrador vampiro como o escritor de *Boca de lobo*. Este, em contrapartida, não se limita a discursar sobre o Outro, como o faz Eulálio; ele discursa sobre a alteridade, tragando-a. Não sabemos quem ele é, apenas a que se propôs: desentranhar o universo fabril dos trabalhadores. Ele nem ousa, como parece haver tentado o velho narrador de *Leite derramado*, levar uma vida a dois com Delia, não permitindo que essa “cruzasse a ponte” que os distanciava, e sim fazendo dessa ponte objeto de especulação teórica. Tudo que Delia é lhe causa a vontade de conhecê-la (jovem, trabalhadora, enigmática, silenciosa), não de reconhecê-la, dado que o reconhecimento do Outro supõe legitimação dele como ser humano. Desse modo, esse escritor aparentemente chegou perto do que seria conhecer a alteridade, porém não do que seria aceitá-la, admiti-la como igual. De outro lado, Eulálio não parece ter chegado tão perto de conhecer o Outro, mas mais próximo do movimento de aceitá-lo. Isso não significa dizer que o tenha aceitado, pois, como transparece a sua palavra, não o logrou. Contudo, mesmo não especulando tanto sobre o “universo” de Matilde, com ela casou-se, por ela apaixonou-se, com ela teve uma filha, neto, bisneto e, sem despir-se de seus preconceitos raciais e de classe, acompanhou, de certo modo, o destino de sua descendência.

Na posição de críticos de literatura, admitir que o narrador sem nome de Chejfec aparentemente aproximou-se mais do gesto de conhecer o Outro do que de reconhecê-lo e que o narrador centenário de Chico Buarque, mais do gesto de reconhecê-lo do que de conhecê-lo não equivale a imputar juízo de valor a um e outro movimento. Diz respeito tão somente à nossa tarefa de, por comparação, destrinchar os sentidos mobilizados por essas obras no que se refere ao nosso eixo de leitura. Isso nos faz reafirmar a nossa observação de que a literatura não se perfaz somente por questões temáticas, mas pela *forma*. Ambas as narrativas, nesse sentido, apresentam variações do mesmo tema: homens contando o relacionamento que tiveram com mulheres vistas por eles como o Outro. Todavia essas variações de uma base temática similar delineiam efeitos de sentidos distintos em um e outro romance. Eulálio nomeia a sua narrativa de memórias e o escritor sem nome de *Boca de lobo* não atribui a um gênero específico aquilo que escreve. Quando Eulálio designa como memórias aquilo que dita

para que escrevam, ele pretende supostamente colocar em evidência a sua própria vida, não a do Outro. É por isso que essa alteridade feminina, materializada no corpo de Matilde, é representada em função dos valores de Eulálio: ele quer se imortalizar, não possibilitar que ela se immortalize. Por outra parte, o escritor sem nome, ao não rotular a sua escrita e ao não oferecer muitas referências biográficas à sua narrativa, supostamente não almeja falar de si mesmo. O seu texto, quando apresenta como mote a afirmação “he leído muchas novelas”, para fazer suscitar a sua relação com Delia e a estrutura do trabalho fordista, parece destacar sobremaneira a singularidade da linguagem, da literatura que, por sua vez, geralmente não se adapta, não se limita à realidade. Trocando em miúdos, plasmar o Outro não é um projeto no discurso de Eulálio; é, antes, consequência de seus tropeços enquanto indivíduo oriundo da classe dominante que, tendo o mundo a seus pés, fracassou e transferiu a responsabilidade da própria derrocada a quem nunca vislumbrou como igual – Matilde. Já delinear o Outro é um projeto na pena do narrador não nomeado.

Matilde e Delia não possuem seu próprio agenciamento nas obras analisadas⁷⁵, mas isso não é sinônimo de que suas existências não sejam significativas, dado que é através da figura de ambas que podemos desmistificar o poder masculino. Não podemos ler essas narrativas, nesse aspecto, sem indagar a questão do ponto de vista nelas assumido. Noutros termos, por não darem a oportunidade de essas mulheres se autodefinirem, a palavra desses narradores, de saída, já está em xeque à luz de uma abordagem de crítica literária gendrada como a nossa. Ademais, a operação que promovem ambos ao representarem a figura de mulheres (ainda que como uma alteridade) corrobora a relevância de nosso eixo de leitura, visto que este não “passa por alto” sobre a construção do foco narrativo masculino das obras. Se assim o fizéssemos, em nosso entendimento, apagaríamos, banalizaríamos um ponto nevrálgico de suas composições.

Essas personagens mulheres, materializadas nessas figuras femininas, embora não apareçam a partir de sua própria autodefinição, não expressam somente fragilidade (como

⁷⁵É interessante, no sentido de apresentar o agenciamento da personagem feminina, a caracterização de Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, que Domício Proença Filho faz em *Capitu: memórias póstumas* (2005). Nesta obra, a ótica da narrativa agora na voz feminina de Capitu, em intenso diálogo com as acusações que lhe fez Bentinho, traz a perspectiva dela sobre os fatos, isto é, a sua defesa contra as declarações de adultério. A releitura da personagem machadiana mais do que promover uma ampla intertextualidade com um dos maiores clássicos do autor, inscreve a história que ele contou de acordo com as pautas sociais e políticas da contemporaneidade como a questão da mulher. Desse modo, na obra de Domício Proença Filho, Capitu continua sendo uma personagem do século XIX que, passado um longo período, já na eternidade (ou seja, morta, “do além-túmulo”, assim como outro personagem machadiano, o Brás Cubas), reivindicando o que denomina discurso da mulher, responde a tudo que seu ex-marido falou sobre ela. O exercício literário que o autor da *Capitu* revisitada desenvolveu é um exercício que poderia ser realizado, por exemplo, com as personagens Delia e Matilde. Como seria, dessa maneira, a história que ambas contariam sobre os fatos? Reivindicariam sua condição de mulher?

grande parte das personagens mulheres na literatura, as personagens do Arcadismo, do Romantismo, por exemplo). Matilde e Delia fazem ecoar, dessa maneira, dilemas que bem podem ser os de uma mulher existente para além do universo da ficção. Mas a potência delas não provém somente disso, reside no fato de que fazem perceber que a literatura como fenômeno artístico pode vislumbrar as demandas sociais, políticas e culturais de uma época. Desse modo, as representações do feminino em certa literatura contemporânea vêm se modificando: obras como *Leite derramado* e *Boca de lobo*, ainda que mantenham o ponto de vista da narrativa sob a ótica masculina, como historicamente esta predominou na história da literatura ocidental, corroem, de certa maneira, tal ótica, por trazerem traços da literatura do presente que esmorecem a plenitude do típico narrador masculino realista – a metalinguagem (*Boca de lobo*), o desgaste de elementos referenciais de espaço-tempo (*Boca de lobo*), a fragmentação do relato (*Leite derramado*, *Boca de lobo*), a caracterização das personagens femininas de modo mais multifacetado (*Boca de lobo*, *Leite derramado*), de forma a não se congelar essas personagens numa imagem apenas de candura, colocando a palavra monológica do narrador em xeque (*Leite derramado*), representação das questões sociais e políticas sem a crença na transparência (absoluta) na linguagem (*Boca de lobo*) etc.

Em suma, *Leite derramado* e *Boca de lobo*, como produções literárias do presente, são, em nosso entendimento, narrativas cruciais para refletir acerca da representação da mulher, já que, diferentemente de boa parte do acervo da literatura ocidental que traz obras construídas sob a ótica masculina, estas nos convidam a indagar a naturalização do androcentrismo discursivo-estético. Elas nos convidam a indagar ainda que, se a literatura é, por excelência, o território da polifonia, do dialogismo (para usar termos de Bakhtin), por que somente homens falam nas mencionadas materialidades textuais? Foi essa a questão que, ao longo de nosso estudo, por distintos caminhos, tentamos iluminar.

3. O NEGRO PODE FALAR? IMAGENS DA ALTERIDADE NEGRA EM *BECOS DA MEMÓRIA* E *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*

3.1. Os desdobramentos da relação “negritude-literatura”

Neste capítulo, buscamos compreender que políticas de escrita são mobilizadas para elaborar as imagens da alteridade nos romances *Becos da memória*, de Conceição Evaristo (2017), e *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins. Para tanto, nosso ponto de partida foi o de analisar o arranjo que essas obras promovem dos significantes referentes à negritude e às formas de vida negras, porque, ao investigar os contornos da negritude e das formas de vidas negras nessas materialidades textuais, estamos inevitavelmente colocando a pergunta acerca dos contornos da outridade, uma vez que refletir sobre o segmento negro, mais especificamente sobre a construção de sua imagem e de sua negritude, é trazer para o escopo da crítica literária a história cultural dos subalternizados e, portanto, do Outro.

As duas narrativas possibilitam a indagação acerca dos fatores que alçaram o negro à condição de alteridade e principalmente se é possível representar o Outro sem reproduzir os padrões socioculturais hegemônicos que o estigmatizam. Desse modo, ao longo de nosso estudo, mais do que simplesmente mapear como despontam as questões da negritude e a figura do negro nas obras, analisamos se há singularidade nelas ao agenciá-las.

Becos da memória e *Desde que o samba é samba* são ambientadas no território conhecido como *favela*⁷⁶. *Becos da memória* suscita a presença de uma pluralidade de vidas majoritariamente negras no contexto de uma favela, não nomeada no texto, em vias de desocupação e localizada na zona nobre da Belo Horizonte de meados do século XX. A narrativa, de tom memorialista e autobiográfico⁷⁷, desvela os conflitos e os sabores experimentados por tais vidas, as quais são obrigadas a remover-se de seu local de habitação. Assim sendo, pareceu-nos fundamental observar como se ergue na narrativa a constante relação entre o passado de escravidão negra e o presente da enunciação em que a marginalização social e econômica da população afrodescendente persiste. A memória da

⁷⁶Vale ressaltar que a narrativa de Lins não se concentra exclusivamente no espaço da favela, as personagens circulam também pelas ruas do centro, pela região do baixo meretrício, pelo bairro do Estácio etc.

⁷⁷No presente estudo, não analisaremos o traço autobiográfico da obra, dado que extrapola os limites de nosso eixo de entrada de leitura da obra. No entanto, reconhecemos a presença desse aspecto na narrativa, reconhecido pela própria autora, Conceição Evaristo, em entrevista a Daniel Barbosa, em 21/06/2006, para o jornal *O tempo*, de Belo Horizonte, por ocasião do lançamento do romance *Becos da memória*. Declara a escritora: “Escrevi a partir de situações que vivi e observei enquanto morava no Pindura Saia. Usei daquela realidade para construir um romance. Apesar de trazer situações que testemunhei de fato, não é um livro autobiográfico, apenas utilizo determinados fatos e da experiência de menina criada em favela”. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/lembrancas-do-morro-do-pindura-saia-1.323964>. Acesso em: 01 jan. 2020.

escravidão e a da resistência a ela compõem, nesse sentido, elementos que são fulcrais para nossa análise.

Analisar em *Becos da memória* como se constrói a perspectiva narrativa, na qual se desenvolve certa voz afrofeminina, é capital aos objetivos de nosso estudo, já que nos possibilita indagar como a referida obra de Conceição Evaristo elabora as vozes da alteridade e como, ao colocar vidas negras em cena, tece-as. Em contrapartida, *Desde que o samba é samba* traz à baila uma gama de mães de santo, mestiços, brancos e malandros negros, com destaque para estes últimos, relacionados ao universo do samba na perspectiva narrativa. Assim, interessou-nos observar como são elaboradas na obra as relações raciais entre esse mosaico de sujeitos marginalizados. Para tanto, analisamos também por que razão a voz narrativa focaliza o samba antes do período em que é concebido como símbolo da sonoridade brasileira.

Investigamos como se constrói a imbricada relação entre a produção da cultura dos sujeitos subalternizados e as dinâmicas raciais. Em outras palavras, elucidamos como a narrativa eleva a cultura negra ao patamar de possibilidade de resistência à opressão e à exclusão de que os negros são alvos.

Becos da memória e *Desde que o samba é samba* colocam a pergunta se há uma relação direta entre o fator racial e o não acesso à cidade e às benesses da urbanização. No entanto, o romance de Paulo Lins frisa o início do processo de constituição das favelas, nas décadas que abrem o século XX, ocupadas por remanescentes da escravidão, por brancos e mestiços em situação de pobreza. Por outro lado, o romance de Conceição Evaristo centra-se num período posterior à formação das favelas: o momento em que a população negra é obrigada a desocupá-las, ou seja, sua narrativa foca a questão do desfavelamento, da desocupação desses espaços.

Na favela de Paulo Lins, os sujeitos étnicos em destaque são os homens negros, já na de Conceição Evaristo, as mulheres negras. Nesse sentido, analisamos quais as implicações da marcação do gênero no interior da categoria racial na representação que se faz da negritude nessas narrativas.

Em síntese, o nosso eixo de leitura das referidas obras visou a desentranhar a construção que se faz da alteridade, examinando se há, na perspectiva narrativa das obras, a composição de um sistema simbólico que se afina às vozes dos sujeitos subalternizados. Destarte, um aspecto primordial da nossa entrada de leitura (quais as implicações estético-discursivas de se representar a alteridade negra a partir de um olhar de “dentro”?) foi o de

elucidar os procedimentos veiculados nessas materialidades textuais para elaborar os sujeitos racializados que nelas pululam.

Assim, a indagação que norteia nosso estudo no presente capítulo tem por fito ater-se à representação da negritude e, por extensão, descortinar os mecanismos formais que possibilitam (ou não) que o segmento negro fale nos referidos romances, tarefa que buscaremos cumprir doravante na análise dos referidos textos.

3.2. *Becos da memória: uma escrevivência insurgente*

Escrevo como uma homenagem póstuma à vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos da minha memória. Homenagem póstuma às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol. Às pernas cansadas, suadas, negras, aloiradas de poeira do campo aberto onde aconteciam os festivais de bola da favela. Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tião Puxa-Faca, à velha Isolina, à Dona Anália, ao Tio Totó, ao Pedro Cândido, ao Sô Noronha, à D. Maria, mãe do Aníbal, ao Catarino, à Velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin. (EVARISTO, 2017, p. 17).

O romance *Becos da memória* (2017), de Conceição Evaristo, publicado pela primeira vez em 2006 pela Editora Mazza, foi escrito, segundo depoimento da autora no texto de apresentação à terceira edição do livro pela Pallas, “Da construção de becos”, nos anos de 1987-1988. No entanto, por uma série de fatores, dentre eles as barreiras econômicas para acessar o mercado editorial, tardou quase vinte anos para ser lançado. O texto é uma tentativa de elaborar a vida numa favela, de “descre[ver] [a] ambiência de uma favela” (EVARISTO, 2017, p. 9), e a gênese deste, de acordo com o que afirma a escritora, já estava em um textinho, apresentado no colégio quando ainda cursava o ginásio em 68, intitulado “Samba Favela”. Diferentemente do longo período de espera para vir à luz ao grande público, a sua escrita foi um processo rápido: em um período breve, em meses, sublinha Evaristo, ela ficcionalizou o que viu, viveu e se lembrou de sua experiência junto aos membros de sua família. Sobre o processo de criação da obra, é notável o que declara a autora:

Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. Assim nasceu a narrativa de *Becos da memória*. Primeiro foi o verbo de minha mãe. Ela, D. Joana, me deu o mote: “Vó Rita dormia embolada com ela.” A voz de minha mãe a me trazer lembranças de nossa vivência, em uma favela, que já não existia mais no momento em que se dava aquela narração. [...] A entonação da voz de mãe me jogou no passado, me colocando face a face com o meu eu-menina. Fui então para o exercício da escrita. E como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada? Surgiu então o invento para cobrir os vazios de lembranças transfiguradas. Invento que atendia ao meu desejo de que as memórias aparecessem e parecessem inteiras. E quem me ajudou nesse engenho? Maria-Nova. (EVARISTO, 2017, p. 11, grifo da autora).

As considerações de Evaristo, no trecho transcrito, são notáveis porque anunciam que a escrita literária, embora atravessada pela vida, não é a vida em si mesma; frisam o âmago do que perfaz a relação entre vida e literatura: a criação. Essa criação se torna ato sobretudo por meio da memória revisitada. Sendo assim, convocamos o depoimento de Evaristo para, antes de instaurar a autoridade da autora sobre o texto, sublinhar que este é, no caso da poética da escritora, a formalização da experiência (individual e coletiva) via palavra criativa. Noutros termos, o que destacamos com Evaristo é que não há um corredor direto entre o que se viveu e ouviu e a memória; o que ata uma e outra instância (a vida e a lembrança que dela fazemos) é a palavra. É a escrita da vivência, a “escrevivência”⁷⁸ nos termos da autora. A escrevivência é engenho, é transfiguração. Não é a compreensão simplória de que o que torna genuína determinada poética é a veracidade dos eventos nela narrados. Assim, entre a desgastada oposição: experiência (verdade) *versus* literatura (mentira), instaura-se uma noção mais afim à da prática escritural, a da vivência literária, a da escrita da vida. Em sua poética, a crueza da opressão racial não é motivo para o desaparecimento do lirismo e do encantamento, tão suscitados como próprios do plano da poesia. A sua prosa nos faz transitar entre o choque, causado pela deflagração dos meandros da realidade racial e social, e a beleza da letra, que nos faz mergulhar num dos universos diegéticos mais sutis da literatura negro-brasileira contemporânea⁷⁹. E é a força do engenho da palavra a responsável por essa tessitura. Desse modo, Maria-Nova (citada por Conceição Evaristo no trecho em destaque) não é uma mera

⁷⁸Para um aprofundamento da noção de escrevivência, ver o texto “Diálogos sobre escrevivência e silêncios”, de Cristiane Côrtes. Nele, a autora afirma que a escrevivência “seria uma maneira de preservar o narrador que lê a própria língua de uma forma particular e, ao mesmo tempo, coletiva. Suas experiências pessoais são convertidas numa perspectiva comunitária.” (*In*: DUARTE; CÔRTEZ; ROSÁRIO, 2016, p. 56).

⁷⁹Ao longo deste capítulo usaremos as terminologias literatura negro-brasileira, mobilizada por Cuti (2010), literatura afro-brasileira, preferida por Eduardo de Assis Duarte (2011) e literatura negra, usada por Octavio Ianni (2011), Zilá Bernd (1988) e Maria Nazareth da Fonseca (2011) como expressões correlatas que designam a vertente de autoria negra da literatura brasileira, visto que, apesar de reconhecer a pertinência de se debater qual a nomenclatura mais acertada para designar a literatura escrita pelos afrodescendentes, interessa-nos o objetivo mais pontual de compreender duas obras de autoria negra, *Becos da memória* e *Desde que o samba é samba*. Para Cuti (2010), o termo literatura negro-brasileira é mais produtivo, já que o termo “afro-brasileiro” estaria ligado a uma tradição de intelectuais brancos (que começa com Gilberto Freyre) e não ao movimento social de negros e a uma tradição de pensamento de intelectuais negros. Tal termo, esclarece o escritor, carrega uma alta carga academicista e racista, dado que foi amplamente utilizado, por exemplo, no Primeiro Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Freyre e ocorrido em Recife em 1934, no qual os pressupostos do racismo científico ainda estavam muito presentes e em que se homenageou Nina Rodrigues, um dos grandes estudiosos (à luz de teorias racistas) do tema do negro. Por sua vez, a palavra “negro” estaria relacionada à luta por afirmação da identidade racial negra, sendo muito reclamada pelos negros. Por outro lado, Eduardo de Assis Duarte (2011) prefere lançar mão do termo “afro-brasileira” para nomear a literatura de autoria negra, dado que, para ele, o termo “negro” refere-se também à literatura de mistério, de suspense na linha do *roman noir* da indústria editorial. A literatura negra seria muitas, afirma o crítico, desde a literatura militante, identitária à literatura negrista, passando por escritores que não são nem discursivamente compromissados nem negristas. Duarte destaca, ainda, o fato de que há todo um repertório semântico do adjetivo “negro”, carregado desde a escrita da Bíblia e de forte enraizamento no Ocidente que o funde a sentidos negativos. Portanto, a inespecificidade do conceito o torna frágil como operador teórico e crítico de leitura, diz ele.

personagem, é um dos elementos da narrativa que participam ativamente da composição de uma textualidade que faz emergir as dores, angústias e surpreendentemente as alegrias do conglomerado de vidas negras que povoa *Becos da memória*.

O título da obra, ao fazer referência a “becos da memória”, parece dizer respeito a um espaço que não é meramente físico, mas fundamentalmente existencial, constituidor de subjetividades. O substantivo “becos” que, numa acepção mais literal, remeteria o leitor a um determinado tipo de via do espaço urbano, geralmente sem saída, achatado⁸⁰, ao ser fundido ao determinante “da memória”, ganha um estatuto outro: de seu significado mais referencial passa a um mais aberto ao campo da imaginação, da composição poética. Dessa maneira, esses “becos” que delimitam, em tese, as ruelas que faziam parte da extinta favela, aqui, por recondução semântica, operando ao modo da metáfora, referem-se também às complexidades de se recordar aquele mundo. Esses “becos da memória” anunciam um mundo em que boa parte de seus atores “já fizeram a passagem” e que nos dizeres da voz narradora, “como uma homenagem póstuma”, são recriados por sua pena.

O título da obra aparentemente faz ecoar ainda a memória da (resistência à) escravidão. É notória, desse modo, a memória da instituição escravidão na obra, já que esta não é apresentada somente como uma empreitada econômica, mas sobretudo como uma empresa que mutilou sonhos, destinos, existências. Inclusive, a abordagem dada à escravidão negra na matéria textual é, sem titubear, um dos principais elementos que desnudam um narrar em sintonia com o agenciamento dos sujeitos racializados que dão o contorno da trama. Esses becos da memória que nomeiam a obra fazem-nos perceber que a versão da escravidão somente como empreendimento econômico, como força de trabalho compulsório do negro⁸¹, é parte da narrativa de uma historiografia que evidenciou a justificativa econômica e até civilizatória como fundamento do colonialismo e de seus desdobramentos. Esses becos da memória que nomeiam a obra parecem desnudar que, se a escravidão desumanizou gerações e

⁸⁰O dicionário Michaelis virtual traz as seguintes acepções para o termo: “Rua estreita e curta, com ou sem saída; ruela”. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=beco>. Acesso em: 07 ago. 2019.

⁸¹Cabe ressaltar, no entanto, que, ao afirmar que a narrativa de *Becos da memória* elabora esteticamente a noção de que a escravidão negra não se esgotou na empresa econômica, não estamos relativizando ou negando o fato (como certa produção acadêmica revisionista) de que esta tenha sido uma empreitada de tal natureza. Trata-se, antes, de tentar afinar-se ao espírito do texto e ver nele os seus movimentos constitutivos, entre os quais a construção de uma narrativa que enuncia que, para além dos fundamentos econômicos do modo de produção escravista, os vestígios nas relações sociais e culturais desse modo de produção afetaram a vida da população negra liberta. Trata-se, dessa maneira, de uma elaboração da memória da escravidão que se aproximaria do legado fanoniano de *Peles negras, máscaras brancas* (2008), em que Fanon nos faz perceber a “herança” do colonialismo na constituição da subjetividade do colonizado. Da mesma maneira, Evaristo, na obra em análise, aparentemente descortina as pegadas da escravidão na identidade, na subjetividade dos negros libertos do Brasil pós-colonial. Por isso, não se trata de obliterar os fundamentos econômicos da escravidão, mas de suscitar uma dimensão destes não habitualmente visitada pela historiografia.

gerações de africanos e de seus descendentes na América, não se pode prescindir de abordá-la também a partir de seus efeitos na constituição de tais subjetividades. É justamente isto que essa narrativa de Conceição Evaristo nos brinda: a possibilidade de perceber que a escravidão sujeitou pessoas, mas que sujeitar é muito distinto de “apagar”. Por não se tratar do “apagamento” passivo de histórias (no plural) é que o grupo humano sujeitado também faz história e a faz valendo-se de procedimentos distintos dos do colonizador. Um desses procedimentos é a capacidade de construir o próprio agenciamento através da produção da memória e de costas para a orientação linear do tempo. Agenciar a própria história de costas para a orientação linear do tempo aparentemente significa, na obra, o esfacelamento da noção de uma humanidade que caminha para o futuro, que se dirige para o progresso. A história anunciada nesse título não supõe isso; são as narrativas orais acumuladas pelos mais velhos e pelas mais velhas que sustentam o edifício da resistência. É nessa esteira que memória não é o contrário de história nem algo menor do que esta, como na tradição ocidental de corte iluminista. Memória e história se confundem, encontram-se, convidando-nos a ler uma narrativa em que a palavra que se escuta dos mais antigos é o que mantém o elo entre os oprimidos, como bem elucida o trecho da obra em destaque:

Totó juntou a mulher, a filha e alguns trapos. Nem ele, nem ela tinham mais pais vivos. Um surto de tuberculose, que começara na casa-grande, assolara também os escravos. Iriam partir, queriam esquecer as histórias da escravidão, suas e de seus pais. Foram dias e dias sobrevivendo pelo mato. Lembravam histórias mais amenas de campo, de vastidão, de homens livres, em terras longínquas. (EVARISTO, p. 2017, p. 20).

A memória tece narrativas, saberes e identidades. É a ponte entre o passado de dor e o presente de acomodação de existências. A memória ancestral como substrato do contar, em tese, é uma prova viva de que quem aqui enuncia não são os “senhores”⁸², são os que foram, temporariamente e sob condições historicamente determinadas, subjulgados. Ela, como substrato de narrativas, oferece-nos tal prova, pois é o falar do oprimido que destaca os seus modos de existir como matéria de liberdade e esperança.

A memória ancestral como substrato de narrativas brinda-nos, ainda, a comprovação de que quem enuncia no romance não são os “senhores”, porquanto a escravidão, apesar de dolorosa e aniquiladora, não é o marco zero dessa memória ancestral. Ao rememorar-se as agruras da escravidão, rememora-se, sobretudo, o desejo de liberdade, a resistência dos negros. O marco zero da sabedoria destes, portanto, parece ancorado na força do

⁸²Usamos “senhores” como metáfora dos poderes do modo de produção escravista, como metáfora da casa-grande.

encantamento da palavra. É esta que os preserva do esquecimento, possibilitando que disputem a construção da história com os seus algozes. Esses “becos” sugerem, por isso, uma palavra encurralada, mas não inexistente. Um discurso subterrâneo abafado, porém não suplantado.

As teias de saber tecidas na narrativa – apropriação da escrita da história, religiosidade, música, construção afetiva da maternidade etc. – sustentam uma perspectiva narrativa que não se rende à redução temática, isto é, a uma obra que significa a questão do negro somente pelo que comunica de sua agenda. O problema do negro, dos excluídos, faz-se notório pelo agenciamento que se instaura na materialidade textual, ou seja, na forma pela qual se enuncia essa história. Sendo assim, agarrando-nos à pista que nos fornece a própria autora, é Maria-Nova a personificação dos novos “ventos” que se anunciam para a condição do *negro* na narrativa. E o é por ser, enquanto produto da linguagem, mais significativa para elaborar a experiência social do segmento negro do que qualquer negro real. Maria-Nova e o mosaico de vidas negras que desfilam na narrativa nos conduziram a analisar as diferenças entre “a vida do negro” e o “tema do negro” como há tantas décadas antecipou Guerreiro Ramos (1995), intelectual esquecido pela sociologia brasileira. Aceitando a proposta de ler uma poética na qual, sem timidez, substitui-se o tema do negro pela vida do negro, percorremos as linhas de *Becos da memória*, através de nosso escopo de leitura, para destrinchar os múltiplos sentidos da obra.

3.2.1. A vida do negro

Maria-Velha e Tio Totó ficavam trocando histórias, permutando as pedras da coleção. Maria-Nova, ali quietinha, sentada no caixotinho, vinha crescendo e escutando tudo. As pedras pontiagudas que os dois colecionavam eram expostas à Maria-Nova, que escolhia as mais dilacerantes e as guardava no fundo do coração. (EVARISTO, 2017, p. 30).

Becos da memória deflagra um arranjo narrativo em que o secular drama social da população negra (a pobreza, a exclusão e o racismo) projeta-se para além da já conhecida e tão explorada relação “literatura-sociedade” da literatura mais canônica. A obra não nega tal relação, amplia-a. Desse modo, os pobres, aqui vivificados na figura do favelado, não são apenas um grupo, são fundamentalmente seres singulares (pertencentes a um grupo explorado, oprimido e aviltado) que, apesar de existirem numa ordem econômica e societária feita contra eles, persistem. Não se cai na tentação de fazer sociologia através da pena literária no romance de Conceição Evaristo; “o tema do negro”, matéria que alimentou toda uma tradição dos estudos sociológicos, como nos lembra Guerreiro Ramos (1995), não é aqui um tópico

temático, é o próprio corpo da narrativa. Dessa maneira, o racismo, principal chaga que atravessa a história do mencionado grupo humano, não é suscitado somente sob a égide da retórica da denúncia, porém como um fenômeno ainda não superado que, por sua vez, complexifica a existência da população afrodescendente. A retórica da denúncia se dilui no texto, visto que não temos uma voz que, do alto de sua onisciência, expõe como é iníqua a ordem social e econômica estabelecida. Substitui-se, assim, a tradicional onisciência narrativa que, marcadamente distinta à voz dos personagens, apresenta ao leitor as injustiças do mundo, convocando-o (ainda que indiretamente) a sentir comiseração pelas criaturas da ficção. Na pena de Evaristo, o sentimento mobilizado para com os personagens não é o da mera comiseração, dado que não os vemos como meros títeres do sistema. Eles são intensamente afetados por este, e, se não são dizimados, (sobre)vivem. O efeito não é somente de comiseração porque o recurso da narração em terceira pessoa, quando despendido, não os torna “pequenos”, não os suscita exclusivamente em sua impotência diante das condições adversas. A terceira pessoa aqui se desmancha em meio a um “nós” coletivo de verniz comunitário que ecoa a voz de Maria-Nova⁸³ e a dos afrodescendentes. Dessa maneira, o universo anunciado nesses becos não é o de um mundo regido por uma instância onisciente, e sim o de um mundo que é “filmado” por uma instância que enuncia em terceira pessoa como efeito de sentido narrativo e faz o mundo acontecer por meio de seus atores:

As tardes na favela costumavam ser amenas. Da janela de seu quarto caiado de branco, Maria-Nova contemplava o pôr do sol. Era muito bonito. Tudo tomava um tom avermelhado. A montanha lá longe, o mundo, a favela, os barracos. Um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova. Um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali. Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente. Não perdia nada. (EVARISTO, 2017, p. 31).

O trecho em destaque, narrado em terceira pessoa, como tantos outros, flagra Maria-Nova em pleno existir, admirando a natureza, elaborada por meio do fenômeno do pôr do Sol. É perceptível nessa passagem, como afirmamos, um traço característico da modalidade de narração em terceira pessoa que se instaura no romance: um foco narrativo que exhibe os seres do universo diegético *in actu* em vez de delimitar o que são. Capturados *in actu* pela terceira pessoa narrativa, aparecem, no mais das vezes, expressando as suas angústias, dores, sonhos e felicidades contidas. A adolescente Maria-Nova surge, assim, idealizando o tempo em que ela

⁸³As considerações de Gabriel Estides Delgado acerca da perspectiva narrativa do romance corroboram as nossas afirmações, pois, assim como observamos, o referido autor identifica a instauração de uma narração em primeira pessoa do plural, assumida por Maria-Nova, que ele reconhece como “fraterna e sintomática”, e a instauração de uma terceira pessoa do singular. O pesquisador acrescenta ainda que o efeito gerado pelo trânsito de uma narração em terceira pessoa do singular a uma em primeira pessoa do plural é o de sobreposição “entre narradora e protagonista, uma vez que a mudança de condução narrativa é feita de modo sutil, em períodos subsequentes” (DELGADO, 2015, p. 22).

poderá resgatar a memória dos seus e, desse modo, a dela própria. Frisamos o contorno que assume a terceira pessoa na história, pois, através da ocorrência desta, se faz notável também que não se trata de uma narrativa *negrista*⁸⁴, ou seja, não há a circunscrição da tradicional consciência demiurga delimitando, do “alto”, de modo apartado e exótico, o tema do subalterno. A forma da terceira pessoa é aqui, de certa maneira, um mecanismo que faz despontar o olhar da criança. A voz narrativa assume uma dupla dimensão na obra. No presente de enunciação, Maria-Nova, já adulta, reconstitui eventos de quando era uma menina. Para tanto, numa espécie de jogo de espelho, cria-se o efeito de um narrar que se desdobra entre a terceira e a primeira pessoa – esta última no singular em algumas passagens e, na maior parte dos casos, na primeira do plural. Desse modo, quando ela narra em terceira pessoa, não se trata do tradicional narrador demiurgo, e sim de uma primeira pessoa que, para separar-se de si mesma, falando de um tempo pretérito de sua vida, enuncia em terceira em alguns trechos de sua narração. Tal “jogo” no modo de narrar realça o contraste entre a consciência da criança e a do adulto: entre o olhar daquela que vivenciou os eventos narrados e o desta que agora os relata tentando aproximar-se da forma pela qual via o mundo naquele outro tempo.

O romance que estamos lendo é a história dos seus que, “lá trás, a menina Maria-Nova prometeu a si mesma um dia contar”. Hoje, adulta – e não mais tão pobre, como sugere o trecho “Como éramos pobres” (cf. EVARISTO, 2017, p. 17) –, deu moldura às experiências da favela. Notamos, assim, tal como nos romances de formação⁸⁵, um aprendizado: uma transformação do protagonista quem sai modificado da história que vivenciou. Maria-Nova,

⁸⁴Jorge Schwarz (1995) explica que as estéticas negristas são aquelas que se preocuparam em elaborar a questão do negro, de pensar sobre a sua participação na constituição das sociedades latino-americanas, mas não em transformar isso em bandeira de afirmação do orgulho racial, tarefa que viriam com as estéticas da negritude, geralmente escritas por negros, e nas quais se reclamava a afirmação (política) do negro.

⁸⁵Lembremos que o romance de formação é um gênero histórico (com suas características literárias, contexto de produção e horizonte sociocultural específicos) cristalizado pelo romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. No entanto, quando destacamos que a protagonista Maria-Nova do romance de Evaristo experimenta certo aprendizado tal como nos romances em questão, não estamos, de modo algum, afirmando que *Becos da memória* é um romance de formação. Estamos somente sublinhando o fato de haver na caracterização da personagem certa ideia de percurso, de transformação, de crescimento pessoal, em diálogo com o legado dos mais velhos. Não obstante, a referida personagem não empreende uma viagem em busca de autoconhecimento, não sai da casa paterna, não é homem e não traz a ideia de amadurecimento em consonância com os ideais da ordem burguesa. Cabe sublinhar, ainda, que não interessa diretamente aos propósitos de nosso estudo investigar a questão do aprendizado de Maria-Nova na narrativa. Para os objetivos deste trabalho, de analisar a construção da alteridade racial na obra, identificar que a narrativa deixa entrever certo amadurecimento na experiência da referida personagem, já cumpre os desígnios de nosso eixo de leitura, dado que é por meio de tal amadurecimento que, em tese, ela pôde narrar os fatos de um tempo pretérito resgatados por sua memória. Para um estudo aprofundado acerca da relação da obra de Conceição Evaristo, mais especificamente de *Ponciá Vicêncio* (2003), com o romance de formação, ver a dissertação de Aline Alves Arruda (2007). Nela, a autora analisa todos os elementos que conformam o referido gênero (a questão da viagem, da saída da casa paterna, do amadurecimento, do personagem em aprendizado ser homem etc.) e sobretudo a reacomodação (paródica) que Evaristo promove do chamado *Bildungsroman*.

ao ouvir a palavra dos mais velhos, significá-la e elaborá-la, dá à luz a sua própria palavra que, por sua vez, é a de todos os negros que são focalizados nessas “memórias da favela”.

O enfoque que se dá à vida do negro enquanto morador da favela, na narrativa da obra, é um expediente que escapa aos dois polos habitualmente usados na representação desta: a representação da favela apenas como espaço social de exclusão e, portanto, como local de criminalidade e a representação da favela como espaço social de uma pobreza euforizada em que os seres que nela habitam, por produzirem cultura, não são sujeitos social e economicamente excluídos.

As duas perspectivas mostram-se, do ponto de vista estético, discursivo e político, redutoras. São redutoras porque geram a impressão de que somente a dimensão que focalizam da favela é a que a perfaz. O resultado dessa redução geralmente é a cristalização de estereótipos. No caso da representação da primeira modalidade, delinea-se a figura do favelado marginal, ameaça constante à sociedade civilizada; a pobreza, nesse modo de representação, é sempre uma ameaça⁸⁶. Por outro lado, no modo de representação da segunda modalidade, delinea-se a figura do favelado naturalmente alegre, festivo, que, em sua honestidade e bom humor, ignora a exclusão de que é alvo. Em Evaristo, não assistimos a nenhuma destas modalidades de favelas: não se exponencia a favela do pobre excluído materialmente, tampouco a do pobre exultante. A favela de *Becos da memória* é simultaneamente palco de exclusão material e da memória de histórias que nela se passaram. Não é possível, então, defender que esta seja só isso ou aquilo. A respeito da representação da favela em *Becos da memória*, Anselmo Peres Alós (2011), ao encontro do que afirmamos, defende que Conceição Evaristo escapa das fórmulas triviais da indústria da cultura e não transforma esse espaço, que ele chama de “morro”, em fetiche e glamour:

[...] a autora esgueira-se de maneira a evitar as soluções fáceis reiteradamente utilizadas pelo mercado cultural contemporâneo, que faz do morro um espaço simbólico de glamour, escapa das soluções fáceis: não faz do morro território de glamour e fetiche, tampouco investe na narração da violência de forma brutal, reduzindo seu impacto transformando-a em simples objeto de escambo em uma sociedade de consumo. (ALÓS, 2011, p. 259).

A vida do excluído, em sua maioria sujeitos afrodescendentes, em *Becos da memória*, desmonta o esquema maniqueísta das retóricas citadas por Alós, ao sugerir-nos que a opressão, se é capaz de colocar todo um grupo de pessoas em condições objetivas anti-humanas, não é capaz de emoldurar perfis psicológicos e emocionais horizontais, isto é, de

⁸⁶Regina Dalcastagnè (2012), ao analisar a representação dos estratos sociais subalternos, por autores das classes médias, faz a interessante observação de que, em muitos romances da literatura brasileira, configura-se uma imagem dos setores populares como perigosos, como ameaçadores da ordem (burguesa).

retirar a singularidade do sujeito. A passagem que segue do romance é elucidativa com relação às nossas formulações:

Bondade conhecia todas as misérias e grandezas da favela. Ele sabia que há pobres que são capazes de dividir, de dar o pouco que têm e que há pobres mais egoístas em suas misérias do que os ricos na fartura deles. Ele conhecia cada barraco, cada habitante. (EVARISTO, 2017, p. 35).

A vida do excluído ou a do negro é semelhante em termos de condições materiais, apresentando pequenas variações da pintura de um mesmo quadro de pauperização e de miséria. Não obstante, do ponto de vista de como o indivíduo elabora esse quadro, ela é sempre singular. De tal singularidade, aparentemente brota, por exemplo, o porquê de uns serem solidários e outros não, ainda que estejam em condições análogas de vulnerabilidade. O excerto transcrito da obra é paradigmático nesse sentido, uma vez que esboça a diversidade do comportamento humano. A favela, no que concerne à expressão dessa diversidade, é só um detalhe. Não há lugar nessa narrativa, assim, para a pintura de quadros naturalistas, deterministas⁸⁷. Pintam-se quadros descritivos do espaço da favela para desenhar em quais condições as personagens vivem, nunca aparentemente para desembocar no princípio de que o meio justifica em absoluto as suas ações. Cada barraco, cada habitante conhecido por Bondade é, nessa esteira, um mundo que, antes de negar os condicionantes sociais e econômicos que agem sobre o sujeito, desnuda que este é, sempre, ímpar.

A literatura sem ser propriamente um campo do saber pode transitar por todos eles. Contudo é no plano do desenvolvimento das paixões humanas historicamente situadas que ela realiza o seu “canto”. O cantar da literatura na obra, numa cena que oscila entre o lirismo da percepção de Maria-Nova e a descrição da ameaça de retirada dos moradores da favela de seu espaço, traz à baila o seguinte painel:

Ela [Maria-Nova] via ali, em coro, todos os sofredores, todos os atormentados, toda a sua vida e a vida dos seus. Maria-Nova sabia que a favela não era o paraíso. Sabia que ali estava mais para o inferno. Entretanto, não sabia bem por quê, mas pedia muito à Nossa Senhora que não permitisse que eles acabassem com a favela, que melhorasse a vida de todos e que deixasse todos por ali. Maria-Nova sentia uma grande angústia. Naquele momento, sua voz tremia, tinha vontade de chorar. (EVARISTO, 2017, p. 46).

⁸⁷É interessante destacar as considerações que Mike Davis tece a respeito da visão que os liberais do século XIX tinham da favela. Encontramos essa visão em muitas obras literárias ainda hoje: a da favela como um lugar moralmente degenerado em que o meio “decaído” contamina e determina as ações humanas. É desse tipo de imaginário que a narrativa de Evaristo parece se resguardar: “É claro que, para os liberais do século XIX, a dimensão moral era decisiva e a favela era vista, acima de tudo, como um lugar onde um ‘resíduo’ social incorrigível e feroz apodrecia em um esplendor imoral e quase sempre turbulento; na verdade, uma vasta literatura excitava a classe média vitoriana com histórias chocantes do lado negro da cidade.” (DAVIS, 2006, p. 33).

Maria-Nova quer permanecer na favela por conta de um sentimento que não sabe nomear e que, em nosso entendimento, diz respeito a uma relação território-identidade que imaginariamente permeia a constituição da subjetividade dos seres humanos. Assim, a favela é, para a jovem, um lugar no qual ela se reconhece como *pertencente a*. É o pertencimento a um espaço, ainda que carente de infraestrutura e das benesses do espaço urbano planejado da cidade, o fator que possibilita, na visão da moça, haver vivido determinadas histórias. A personagem, em sua percepção de menina, não expressa deliberadamente uma perspectiva militante⁸⁸ com relação ao local que ocupa. A miscelânea de afetos experimentados pela adolescente, na iminência da desocupação compulsória dos habitantes da favela, parece dar um xeque-mate nas representações polarizadas que se faz desta. Através do trecho da obra aqui convocado, podemos, junto com a menina em formação, ver a realidade que a cerca, ler a experiência social do favelado como algo mais do que sintoma da opressão e da exclusão. Não é acidental que se descortine com extrema beleza poética que, na vivência do morador, a favela é “isso e aquilo”, isto é, dejetos territoriais da cidade, mas também esse algo que a personagem não consegue racionalizar e que lhe suscita saberes, trajetórias, memórias. Não é gratuito, ainda, o fato de ser fundamentalmente a perspectiva em terceira pessoa colada à perspectiva de Maria-Nova o recurso narrativo que nos faz ver a favela de modo não dualista, já que o olhar da criança (na verdade, de uma adolescente em crescimento físico e intelectual) estaria mais liberto das amarras da cultura. Então, vendo com os olhos da menina é como se, na posição de leitores, fôssemos convidados a desmitificar paradigmas. O destaque à percepção de Maria-Nova, nesse e em outros trechos, nos faz passear pela favela sem concebê-la como território natural da população marginalizada e, ao mesmo tempo, sem estabelecer um estudo economicista acerca desse espaço.

A vida do negro é circunscrita por aspectos culturais, como a habilidade de narrar de geração a geração como se sobreviveu à escravidão, mas é também afetada pelas pegadas da referida instituição até o presente. É por isso que a memória desta é tão marcante na narrativa⁸⁹, não se tratando de apego a um passado de dor, porém da tentativa de apagar os nefastos efeitos dele no “hoje”.

⁸⁸Como a do negro Alírio, por exemplo, que adiante analisaremos mais detidamente, que, por encarnar a figura do operário que se organiza politicamente, reconhece a favela como território de exclusão.

⁸⁹Gabriel Estides Delgado, no entanto, sublinha que a narrativa se centra fundamentalmente no presente, recuando raríssimas vezes ao passado por meio das tristes histórias de Tio Totó, de Maria-Velha. Contudo, em nosso entendimento, essas vidas, ainda que presas às urgências do cotidiano da vida na favela (como frisa o referido autor), têm a sua história, em grande medida, afetada pelo eco de um tempo pretérito que, por sua vez, participa ativamente da construção deste presente de escassez e de miséria. Desse modo, em nossa leitura, não se trata apenas de “parcos recuos a uma história pretérita e, mesmo assim, plena de lacunas” (DELGADO, 2015, p. 24). É o caso de um passado que nunca pôde ocupar o lugar de um tempo que já não é mais, dada a

A narrativa de *Becos da memória* aparentemente correlaciona (e isso não supõe a proposição de uma relação “causa-efeito”) o passado de escravidão à persistência da desigualdade racial contra a população negra⁹⁰. A figura dos “mais velhos”, como Maria-Velha, Tio Totó, Tio Tatão e Mãe Joana, ecoa intensamente os vestígios do escravagismo no presente. Tais personagens encarnam no romance as primeiras gerações de negros e negras juridicamente livres, fator que os faz, com exceção de Mãe Joana, replicarem histórias que vivenciaram quando eram crianças e seus pais e avôs ainda estavam escravizados. Os “mais velhos”, personagens centrais na obra, parecem representar, assim, a ideia de que o passado de escravidão se atualiza *ad infinitum* nas precárias condições de existência da população da favela. É interessante notar que, diferentemente de Maria-Velha, Tio Totó e Tio Tatão, Maria-Nova conhece as histórias da escravidão por meio do relato desses tios anciões e das enviesadas aulas de História no colégio, não as conhece na qualidade de “testemunha” como aqueles. Desse modo, quando os “mais velhos” falam, instaura-se supostamente uma carga testemunhal no relato. Noutros termos, a palavra deles não é revestida de valor somente por personificarem a figura do “velho” (de prestígio para cosmovisões como a africana), porém também por mobilizar a autoridade de quem viu, presenciou os fatos.

Maria-Velha, Tio Totó, Tio Tatão e Mãe Joana são a ponte entre duas ordens, numa camada aparente, distintas, mas, numa outra latente, análogas: a do regime escravista e a do universo pós-escravidão do trabalho livre. Eles personificam seres que transitaram entre o mundo de lá e o de cá. Seres que são testemunhas daquele e sobreviventes neste. A longevidade de suas vidas (“Eu não sou de morte fácil, de vida difícil, sim!” - EVARISTO, 2017, p. 48) deixa entrever a fragilidade da distinção entre ambos os mundos. Suas trajetórias desnudam que a vida que tinham nas fazendas como filhos e netos de escravizados não é tão diferente da que levam como moradores de favela no contexto urbano. Nesse sentido, a narrativa promove um estreitamento entre a imagem da senzala e a da favela. A metáfora das “pedras da coleção”, que permeia a vida de Maria-Velha e a de Tio Totó, é um recurso de

sua constante permanência no “agora”. Sendo assim, essas lacunas que compõem o tempo pretérito, longe de evidenciarem a sua irrelevância no princípio de composição da narrativa, indicariam que a memória é fragmentária e que a instituição “escravidão” amputou histórias, concorrendo como um fato social que desagregou milhões de seres humanos de sua própria identidade coletiva.

⁹⁰Cabe ressaltar, não obstante, como chama atenção Diogo Valença de Azevedo Costa, na apresentação de *Significado do protesto negro*, de Florestan Fernandes, que a sociedade colonial deixou profundas marcas na formação social brasileira, mas que, como ensinou o autor prefaciado, a desigualdade racial entre brancos e negros e o racismo não diriam respeito apenas a uma herança, a um legado da escravidão, mas à própria forma como o capitalismo se estrutura no Brasil: “O nosso passado colonial deita raízes profundas na formação social brasileira. Ele faz parte da configuração do nosso capitalismo dependente e alimenta a divisão racial do trabalho e o racismo como forma de dominação política das camadas populares e das classes trabalhadoras.” (FERNANDES, 2017, p. 9).

expressão que formula brilhantemente a condição dos personagens de representantes (na condição de oprimidos) dessas duas ordens. Tais pedras simbolizam percalços que atravessam a vida do negro, tanto como espectador direto das mazelas da escravidão, quanto como ser humano formalmente liberto.

Apesar de não se tratar de um romance testemunhal, pois a narrativa não é construída deliberadamente a partir da perspectiva da testemunha, podemos observar, como já consideramos, certo tom testemunhal na figura dos personagens mais velhos. Este tom não é acidental, diz respeito a uma poética que se propõe a formalizar a história dos subalternizados. O enfoque prioritário que se confere à voz de tais personagens é um mecanismo que funciona como possibilidade de elaborar uma perspectiva da história que, sem ser necessariamente documental, assenta-se no universo da oralidade dos descendentes de africanos nascidos no Brasil. Cabe destacar que a palavra “dos mais velhos”, expressão da cultura da oralidade e da cosmogonia negro-brasileira, não é um elemento de primitivismo na narrativa. Tal palavra é a afirmação de um repertório de valores que, para recorrer ao pensamento de Mbembe (2014), diríamos que passeia pelos pressupostos do comunitarismo por deflagrar na narrativa vozes ancestrais negras que reativam a atmosfera do coletivo e a sustentação de laços de irmandade, entre os sujeitos subalternizados, rompidos pela violência da escravidão. A palavra dos “mais velhos” contrapõe-se, assim, ao primitivismo porque não é a tentativa de marcar o negro como o protótipo da emoção e do espontâneo, como, segundo a explicação do referido pensador, fizeram os surrealistas europeus. A perspectiva narrativa não traduz a visão de mundo dos negros a um suposto registro letrado. A narrativa a legitima, em vez de explicá-la, diferentemente do que ocorre em romances nos quais a questão racial é mero tópico temático, e não um princípio que sustenta a própria construção da narrativa. Aqui não ocorre o etnocentrismo narrativo, dado que a ambientação da racializada favela é erigida sem o recurso da mediação e da tradução ao leitor. Aparentemente não se representa a favela para mostrá-la àquele que ignora a sua existência. A ausência de mediação entre narração e recepção faz supor que não se está narrando histórias exóticas para entreter o leitor que busca aventuras narrativas com o selo da alteridade. Sendo assim, o que chega ao leitor da ambientação dessa favela não singularizada por um nome próprio, em vias de ser desativada, é que, ainda que ela seja o cenário de vidas precarizadas pela miséria, não pode ser painel da exotização do Outro. A extrema associação, nessa esteira, entre espaço e fator racial – os favelados são, na narrativa, majoritariamente afrodescendentes – constrói a noção de uma alteridade negra. Dito de outra maneira, se nem todo negro é favelado, a maior parte dos favelados o é. Tratar-se-ia de uma alteridade negra porque a figura do personagem social e economicamente à margem é

materializada predominantemente na pele do afrodescendente. O afrodescendente, tanto no recente passado de escravidão, quanto agora na condição de indivíduo formalmente livre, mantém-se “em pé”, para nos expressarmos através de uma imagem, porque sempre ativou táticas de sobrevivência⁹¹. O romance elabora a ideia de que a construção de afetos, fundamental ao humano, é mais do que isso na vida do negro, ou seja, é uma forma de dissipar a pulsão de morte, é um investimento na energia vital que o impulsiona a seguir apesar dos dissabores. Tio Totó é uma das figuras que emblemizam esse movimento:

Quando Tio Totó conheceu Nega Tuína, ele ainda tinha no peito aquela pedra pontiaguda causando-lhe uma profunda dor. Havia até esquecido os prazeres que uma mulher lhe poderia dar. Vinha de umas andanças pelo interior adentro. De fazenda em fazenda que passava, trabalhava e sempre juntava algum dinheiro na mão. Apesar da dor, havia decidido que louco não ficaria, nem abobado. Tentaria ludibriar o sofrimento e, apesar do luto, decidiu se aproximar de Nega Tuína, moça bonita que trabalhava na cozinha da fazenda, enquanto ele estava a labutar na roça de algodão. Havia uns dois anos e pouco que o rio tinha bebido o melhor de seu. (EVARISTO, 2017, p. 51).

Tio Totó, personagem cujo percurso elucida o abandono a que foi exposta a população remanescente da escravidão no Brasil, agarrou-se aos laços afetivos como mecanismo compensatório ao sofrimento causado, sobretudo, por fatores socioeconômicos. A sua primeira família – a companheira Miquilina e a filha Catita – foi morta ao tentar atravessar um rio com a esperança de começar uma vida nova após a travessia. A sua segunda companheira, Nega Tuína (cozinheira em uma das fazendas pelas quais passou, sozinha no mundo, filha de escravizados) também morre ao parir gêmeos.

Como podemos observar por meio do excerto transcrito, e ao longo de toda a narrativa, a condição de indivíduo formalmente liberto e, ao mesmo tempo, de cidadão de segunda classe, desprovido do acesso à propriedade privada (princípio fundamental do liberalismo), de trabalhador “volante”, que transita de uma fazenda à outra, sem nenhum direito assegurado, recebendo apenas uma parcela ínfima do valor daquilo que semeou, sempre condicionou a vida de Totó, já que ele perdeu duas de suas três companheiras por conta da opressão social de que sempre foi alvo. Não obstante, foram os laços afetivos que o mantiveram vivo. Ele agarrou-se à possibilidade de (re)existir através de tais laços, chegando à longevidade e transformando-se numa espécie de “rocha”, de matéria inquebrantável. Cabe sublinhar ainda que não somente a ligação afetiva com suas companheiras é significada na narrativa como

⁹¹À luz do pensamento do historiador Michel de Certeau (1998), consideramos que a resistência das personagens da narrativa se configura mais como uma tática do que como uma estratégia, uma vez que, segundo o autor, há diferenças entre uma e outra. As estratégias seriam propagadas no âmbito do sistema dominante pelos segmentos humanos que nele atuam. Por outro lado, as táticas seriam usadas quando grupos em desvantagem tentam driblar os raios das ações estratégicas, emanadas de tal sistema, em suas vidas.

elemento primordial à sobrevivência de Totó; o vínculo com o espaço da favela, espaço do qual ele foi um dos moradores fundadores, também é fundamental em sua jornada. Nesse sentido, o pertencimento a essa zona do centro urbano, vizinha de um bairro nobre e paradoxalmente tão distante deste, é o que promove certo estado de enraizamento para ele e para os negros de sua geração que, atingidos por núcleos familiares desagregados pela violenta instituição da escravidão, não podiam se fixar num lugar para morar. A favela é um espaço no qual, pela primeira vez, o personagem – na condição de filho de escravizados e, portanto, destituído do acesso à propriedade da terra (no campo e na cidade) – teve a oportunidade de se estabelecer. Oriundo do campo, como trabalhador que “ora [participava da] plantação, ora [da] colheita” (EVARISTO, 2017, p. 88), Totó habitava temporariamente “quartinhos” ou “casinhas” cedidos pelos fazendeiros nas fazendas em que laborava. A narrativa sugere que ele não permanecia muito tempo nestas, pois a sua segunda companheira, Nega Tuína, surpreendeu-se quando ficaram por um período mais longo em uma delas: “Em uma fazenda demoraram tanto, que Nega Tuína até pensou que plantariam moradia ali.” (EVARISTO, 2017, p. 88).

O vínculo afetivo que Totó (e os primeiros moradores da favela) desenvolveu com o espaço deu-lhe o sentimento de pertencimento, experimentado, de modo inédito, por aqueles que presenciaram as suas famílias serem desmanteladas, vendidas, torturadas, enlouquecidas e, por tudo isso, com ínfimas possibilidades de acessar a propriedade da terra. Migrar para a cidade com o sonho de possuir um barraco constitui, então, a expectativa de uma nova vida: a promessa de, sem assim o anunciar, desligar-se daquela antiga ordem (escravocrata, patriarcal e antimoderna). Todavia, a modernidade não acena para todos. Os quase 50 anos em que Totó e os de sua geração “fizeram” a vida na favela serão tragados por interesses que os moradores do local nem sabem, ao certo, quais são: se empreendidos pelo mercado imobiliário ou pelo Estado⁹². Seja qual for o agente diretamente responsável⁹³ pela demolição dos barracos e expulsão dos moradores do local que ocupavam havia algumas décadas, damo-nos conta de

⁹²Ermínia Maricato explica que, no Brasil, o Estado zela mais pelo patrimônio fundiário privado do que pelo patrimônio público: “A ação do Estado, no Brasil, fornece exemplos freqüentes nos quais o patrimônio fundiário privado merece mais cuidados que o patrimônio público. [...] A ocupação ilegal como as favelas são largamente toleradas quando não interferem nos circuitos centrais da realização do lucro imobiliário privado. Se, de um lado, o crescimento urbano foi intenso durante décadas, e o Estado teve dificuldades de responder às dimensões da demanda, de outro, a tolerância para com essa ocupação anárquica do solo está coerente com a lógica do mercado fundiário capitalista, restrito, especulativo, discriminatório e com o investimento público concentrado.” (MARICATO, 2003b, p. 160).

⁹³Apesar de a narrativa destacar em determinada passagem (cf. EVARISTO, 2017, p. 116) que os moradores não sabiam quem eram os responsáveis pela sua remoção da favela e nem o motivo pelo qual estavam sendo removidos, em outras passagens faz-se menção aos tratores da firma construtora e a esta última, ou seja, ao poder imobiliário como agente do processo de desfavelamento (cf. EVARISTO, 2017, p. 71 e 141).

que se trata de uma empreitada realizada de “cima para baixo”, na qual o destino dessas vidas minoritárias não tem a mínima proteção social. O episódio de desfavelamento traz para o primeiro plano narratológico a outra face do progresso, da modernização: o autoritarismo, a descartabilidade de todo um contingente de pessoas. Essa favela ambientada provavelmente no contexto dos anos de 1950/1960, pela extrema miséria de seus moradores no presente do narrar, causa-nos a impressão de estarmos ainda nos primeiros anos do pós-abolição. Os bens materiais e imateriais que permeiam o cenário cultural e social do Brasil moderno quase não aparecem na narrativa. Sendo assim, tudo o que caracterizaria o entorno da cidade – saneamento básico, pavimentação, ausência de moradias insalubres, automóvel etc. – não existe no cotidiano dos favelados. A narrativa retumba essa “cidade às avessas”, antípoda da modernização, ao trazer à visibilidade as dificuldades que os personagens têm para terem acesso à água. Ter acesso à água tratada em sua própria casa, realidade trivial para qualquer morador de um centro urbano, no caso do morador da favela de *Becos da memória* é apenas um sonho. A adolescente Maria-Nova, dessa maneira, idealiza o dia em que poderá tomar um banho de chuveiro, imaginando a sensação proporcionada por esse tipo de lavagem do corpo: “Devia ser bom, era banho de chuveiro, como se fosse pequena chuva caindo no corpo da gente.” (EVARISTO, 2017, p. 41). A água, isto é, um bem fundamental e de direito de todo ser humano, assume o caráter de um bem de consumo no cotidiano dos moradores da favela, acessível somente àqueles que podem comprá-la. Antonio Candido em seu clássico ensaio “O direito à literatura”, na esteira do sociólogo francês Louis-Joseph Lebret, estabelece uma pertinente distinção entre as modalidades de bens, afirma ele:

Penso na sua distinção [na de Louis-Joseph Lebret] entre “bens compressíveis” e “bens incompressíveis”, que está ligada a meu ver com o problema dos direitos humanos, pois a maneira de conceber a estes depende daquilo que classificamos como bens incompressíveis, isto é, os que não podem ser negados a ninguém. Certos bens são obviamente incompressíveis, como o alimento, a casa, a roupa. Outros são compressíveis, como os enfeites, as roupas supérfluas. Mas a fronteira entre ambos é muitas vezes difícil de fixar, mesmo quando pensamos nos que são considerados indispensáveis. [...] O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra. Na classe média brasileira, os da minha idade ainda lembram o tempo em que se dizia que os empregados não tinham necessidade de sobremesa nem de folga aos domingos, porque não estando acostumados a isso, não sentiam falta... Portanto, é preciso ter critérios seguros para abordar o problema dos bens incompressíveis, seja do ponto de vista individual, seja do ponto de vista social. Do ponto de vista individual, é importante a consciência de cada um a respeito, sendo indispensável fazer sentir desde a infância que os pobres e desvalidos têm direito aos bens materiais (e que portanto não se trata de exercer caridade), assim como as minorias têm direito à igualdade de tratamento. Do ponto de vista social é preciso haver leis específicas garantindo este modo de ver. (CANDIDO, 2004, p. 173).

As reflexões de Candido, formuladas para pensar na relação “literatura-direitos humanos”, são pertinentes para refletir acerca do drama da moradia na favela, dado que residir nesse espaço geográfico não diz respeito apenas a não ter uma garantia legal de posse ou de locação⁹⁴, porém fundamentalmente de ser sistematicamente barrado do acesso a bens que, no capitalismo, são distribuídos seletivamente de acordo com a classe social a que se pertence. Destarte, a água, como o alimento e a casa citados pelo autor, é um desses bens que deveriam ser indiscutivelmente direito essencial de todo ser humano. Não obstante, como podemos captar com a narrativa de Evaristo, que se encontra com as concepções teóricas de Candido, os “critérios de incompressibilidade”, numa sociedade dividida em classes, tornam-se relativos ou, melhor dizendo, respondem às aspirações do poder econômico que difunde por meio de seus paladinos (os grupos abastados) a noção de que as classes subalternizadas não necessitam dos mesmos recursos materiais para viver que as classes altas. O resultado disso parece ser a naturalização da exclusão social e econômica dos setores populares e a consequente criminalização da pobreza. *Becos da memória* estala, no leitor, a percepção de que, tanto do ponto de vista individual quanto do social, os pobres urbanos da favela são penalizados. E o são ao serem apontados pelos indivíduos dos setores das demais camadas sociais como responsáveis pela própria indigência e ao serem desamparados pelo poder público. No arranjo narrativo da obra, não temos, por exemplo, notícias do poder público; este é significado em sua ausência e, nas poucas sugestões que se faz de sua atuação, aparece em pleno conluio com os desmandos dos interesses particulares. No que concerne ao oferecimento da água, por nós aqui comentado, tal poder parece “fazer vistas grossas” à comercialização ilegal desta no território dos favelados. A figura de Sô Ladislau, personagem secundário no romance, sem muita relevância no desenrolar da história, ganha importância pelo que comunica da apropriação privada que ocorre da água no espaço-favela, já que o personagem, valendo-se da posição privilegiada na captação da água que a prefeitura oferecia, instalou uma torneira e quem quisesse utilizá-la deveria pagar:

O armazém de Sô Ladislau ficava perto da torneira de cima. Era uma área da favela para a qual a Prefeitura soltava água em abundância. Sô Ladislau mandou instalar uma torneira do lado de fora da casa, ali perto dos quartinhos de chuveiro. Quem

⁹⁴Ermínia Maricato em “Conhecer para resolver a cidade ilegal”, assim define o território da favela: “O que define a favela é a completa ilegalidade da relação do morador com a terra. Trata-se de áreas invadidas. O que a difere dos loteamentos ilegais é o contrato de compra e venda que garante algum direito ao morador do loteamento, também chamado popularmente de loteamento clandestino. [...] O loteamento ilegal e a favela são as alternativas mais comuns de moradia da maior parte da população urbana de renda baixa e média baixa. Foi a ‘solução’ que o desenvolvimento urbano, no Brasil, deu para grande parte para os moradores das grandes cidades.” (MARICATO, 2003a, n.p).

quisesse pegar água ou lavar roupa ali, pagava para ele certa quantia. (EVARISTO, 2017, p. 41-42, grifo nosso).

A torneira de Sô Ladislau encena a cruel realidade de que no capitalismo tudo se transforma em mercadoria, de que, ao se morar no referido espaço, se está quase que automaticamente apartado de desfrutar dos chamados direitos universais do ser humano. Ademais, essa torneira sugere o total descaso do Estado, materializado aqui na instância da prefeitura, para com os moradores. Descaso que se observa, nesse episódio, por não se fazer menção ao fato de que o comerciante foi impedido de beneficiar-se individualmente de um bem oferecido por um órgão público. A família de Maria-Nova protagoniza no romance um tipo de “resolução” para o problema da água que se assemelha ao que Mike Davis (2006) relata em seu emblemático livro *Planeta favela*. Bem como os familiares da adolescente, criaturas da fictícia favela de Evaristo, milhões de favelados, espalhados pelas favelas de distintas partes do mundo, barrados do acesso à água em suas precarizadas habitações, não têm condições de pagarem pela oferta “pirata” que dela se faz na favela para realizarem tarefas simples como lavar suas roupas, se banharem etc.: “A família de Maria-Nova não fazia uso daquela água. Tio Totó achava que seria um gasto a mais. Maria-Velha sempre lavava roupa e buscava água em torneiras públicas.” (EVARISTO, 2017, p. 42). Citamos Davis em sua exposição dilacerante:

A venda de água é um comércio lucrativo em cidades pobres. Nairóbi, como sempre, é um exemplo notório, onde empresários com boas relações políticas revendem nas favelas a água municipal (que custa pouquíssimo para famílias suficientemente ricas para ter torneiras) por preços exorbitantes. Como se queixou recentemente o prefeito Joe Aketch, “um estudo mostra que a população da favela Kibera paga até cinco vezes mais por litro d’água do que o cidadão norte-americano médio. É uma vergonha que os ricos de Nairóbi possam usar a sua riqueza para desviar em proveito próprio serviços destinados aos pobres”. Sem possibilidade ou não querendo pagar aos vendedores o preço extorsivo da água, alguns habitantes de Nairóbi recorrem a expedientes desesperados, até mesmo – como escrevem dois pesquisadores locais – “usar água residual, deixar de tomar banho e lavar roupas e utensílios, usar água de poço e de chuva e tirar água de canos quebrados”. (DAVIS, 2006, p. 148-149).

É importante notar, em diálogo com a exposição de Davis da situação da água em favelas como a de Nairóbi (África), que o episódio desta em *Becos da memória*, supostamente sem muita relevância narrativa, é primordial no que se refere à elaboração estética que promove Evaristo de um dado corriqueiro sobretudo nas chamadas sociedades terceiro-mundistas: a indissociável intersecção entre território e sedimentação da alteridade. Este outro social, marcado também pelo traço racial na obra, parece vivificar os arbútrios sofridos por imensos contingentes populacionais que, reféns dos mais espúrios interesses privados, têm a sua existência animalizada e brutalizada. Nesse sentido, como já afirmamos, o signo “favela”

não indica um mero espaço; é por isso que defendemos que há uma articulação entre território e sedimentação da alteridade, visto que habitar determinado lugar (a favela) é a marca exponencial de ter a vida secundarizada. Cabe salientar que a narrativa, em acordo uma vez mais com as reflexões do pesquisador estadunidense, descortina que esse comércio “pirata” da água na favela não é empreendido pelos próprios pobres, por sobreviventes locais. A narrativa, assim, deixa entrever que Sô Ladislau, diferentemente dos outros comerciantes que são favelados “expulsos” da sociedade do trabalho, é um pequeno empresário que, de fato, lucra com a miséria do povo. A descrição que se promove do comércio do personagem, de seus chuveiros pagos, de sua torneira privativa, de seu estabelecimento que “vende tudo”, diferencia-o dos pobres que, provavelmente por dificuldade para trabalhar formalmente, abrem “vendinhas” na favela como modo de subsistência. Sô Ladislau é a personificação “desse comércio lucrativo” que os ricos “com boas relações políticas”, como mostra o estudo de Davis, desenvolvem em cenários de extrema pobreza:

Na favela havia uma família que tinha um grande comércio. O negócio deles não era botequim nem bitaquinha. Era armazém mesmo. Havia outros armazéns na favela. Dois ou três mais, entretanto aquele era da preferência de todos. Vendiam tudo, até banho. O dono do armazém mandara construir alguns quatinhos de madeira do lado de fora, instalara chuveiros. Os homens, eram sempre os homens, compravam ficha e iam lá se banhar. (EVARISTO, 2017, p. 41).

A água, recurso sem o qual nenhum ser humano pode sobreviver, é artigo de luxo no cotidiano da favela. A família de Maria-Nova, uma das mais estruturadas na geografia dos becos que compõem a narrativa, não faz uso, como já mostramos, da torneira privativa de Sô Ladislau. Não obstante, nem o forte elo que a liga nem os pequenos contingenciamentos na já insuficiente renda familiar a distinguem economicamente da massa de desvalidos que povoa a história. Assim como eles, mora em barracos sem acesso à água encanada, sem banheiro privativo e não ligados à rede de esgotos e de coleta de lixo⁹⁵. A família de Maria-Nova, nesse sentido, ao adquirir centralidade na narrativa, atravessando-a do começo ao fim, sintetiza o drama sofrido por todas essas vidas que aparecem através da fragmentada narração. Contra todas elas, no processo de remoção compulsória da favela, foi empreendida uma cruel e violenta “guerra da água”. Noutros termos, como mecanismo de tornar ainda mais dura a rotina dos habitantes do local, para que cedessem à pressão do mercado imobiliário e abandonassem a favela, as torneiras públicas em que pegavam água foram gradativamente

⁹⁵ A Federação Nacional dos Urbanitários (FNU) apresenta o (espantoso) dado de que apenas 62,1% da população brasileira têm acesso simultâneo a bens fundamentais à vida humana, como a água encanada, a rede de esgoto e a coleta de lixo. Dados disponíveis em: <https://www.fnucut.org.br/pelo-direito-agua-encanada-para-31-milhoes-de-brasileiros/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

sendo retiradas. As tias de Maria-Nova, lavadeiras profissionais, passaram, por conta disso, a terem que andar longas jornadas para conseguirem lavar as roupas de suas patroas. Vale destacar que, se a “guerra da água” antecipou a partida da favela de muitos, não é somente esse bem fundamental à vida que falta nesse território. As muitas micro-histórias que compõem o relato, se dele não participam do começo ao fim, comparecendo de maneira episódica, por outro lado, aparentemente alegorizam o que significa viver numa favela. Desse modo, cada núcleo de história sintetiza um fator, um elemento que delinea a opressão de que são alvos os pobres urbanos dessas zonas à margem. Salta aos olhos, nessa esteira, no que concerne ainda à ausência mínima de infraestrutura do território-favela o mau cheiro que empestia o barraco de Ditinha. Esse mau cheiro alude à falta de uma rede de esgoto no local e ao odor da fossa próxima à sua precária vivenda. A fedentina que exala o barraco da personagem desafia os seus atributos como indivíduo – mãe trabalhadora, filha que cuida do pai doente e, ao que sugere a narrativa, zelosa com o seu casebre. Todavia, o odor tem uma origem que ultrapassa a sua ação: é fruto de sua exclusão social e da segregação dos pobres urbanos a espaços insalubres, deletérios. A narrativa de Evaristo formaliza a opressão focalizando seus efeitos práticos. Dessa maneira, essa favela, não nomeada e não explicitamente datada, enuncia, com precisão e inteireza, o sofrimento e as humilhações pelas quais passa o excluído. A opressão aqui tem cheiro, formato, cor, geografia. Apresenta-se o viver dos personagens sob a égide das opressões. E aparentemente não há melhor forma de fazê-lo que não a da perspectiva do enquadramento episódico que, não obstante, atinge o ponto nevrálgico dessa tematização. O episódio do insuportável odor do barraco da empregada doméstica Ditinha devolve-nos ao estudo de Mike Davis (2006), pois ressoa literariamente o processo de animalização de milhões de seres humanos que não têm um vaso sanitário em seus lares para defecar e que são atingidas por péssimas condições sanitárias. O escritor estadunidense descreve, no mencionado estudo, quão humilhante é para as imensas populações de favelados, espalhadas pelo mundo, ter que evacuar em público (e todos os problemas de saúde e de segurança a que estão expostos com essa situação)⁹⁶. Atenta ao opróbrio que traz a exclusão sanitária, a pena de Evaristo, numa cena escatológica que desafia o quadro naturalista, narra a personagem Ditinha, ao ter que atender ao chamado de suas necessidades fisiológicas, na escuridão da noite, na fossa ao lado de seu barraco, em um momento que viola a sua humanidade: “Como tudo ardia! O cheiro da fossa ardia em seu nariz. A ardência ia até a alma. A chama da lamparina, irresponsavelmente, brincava em

⁹⁶Para uma leitura mais detalhada da questão, ver o capítulo 6, “Ecologia de favela”, do mencionado trabalho de Mike Davis.

sombra sobre a parede esburacada. De repente, a chama iluminou o fundo da fossa. Num lampejo, Ditinha viu as merdas supitando lá no fundo.” (EVARISTO, 2017, p. 123). Esta cena, apesar de forte e cirúrgica, desafia o quadro de feição naturalista, porquanto a personagem não desce “à altura” do ambiente. Ela sofre intensamente com o fétido odor que exala da fossa e que invade o seu barraco, porém, distintamente à descrição caricatural de cunho naturalista, não se torna o próprio ambiente. A história de Ditinha sugere que ela é asseada e aprecia a limpeza, mas que a sujeira da qual é vítima é de natureza social e econômica; é fruto de um modelo de urbanização em que a vida dos pobres se mistura aos dejetos e resíduos esquecidos pelo lado “civilizado” da cidade, é fruto de um paradigma de urbanização no qual os pobres não são bem-vindos nos bolsões centrais da cidade, destinados à especulação imobiliária.

3.2.2. O desfavelamento

O desfavelamento atravessa a narrativa do começo ao fim do romance e a iminência de seu desfecho, ou seja, de sua concretização final, funciona como uma espécie de prefiguração da morte: da “passagem” dos mais velhos, que se foram antes de serem removidos da favela (Tio Totó, Filó Gazogênia), bem como do desaparecimento desse território marcado pela sobrevivência da luta diária. Em meio à narração episódica desses “pedaços de vidas mal vividas”, na expressão de Maria Nazaréth Soares Fonseca em seu posfácio “Costurando uma colcha de memórias” (EVARISTO, 2017, p. 196), desenha-se, em doses homeopáticas, o autoritarismo que rege o processo de retirada dos moradores dessa favela não nomeada.

A morte vai ceifando, a conta-gotas, a vida dos personagens. Dessa maneira, a princípio, é anunciada como prenúncio (sobretudo por meio da fala repetida de Totó que diz que seu corpo pede terra), mas, em seguida, objetiva-se como realidade. O desfavelamento, à medida que vai se intensificando, vai deixando seu rastro de destruição e aniquilamento – acidentes de criança brincando, morte de adultos alcoolizados, ex-moradores que assumiram a mendicância –, a expulsão dos favelados de seu território de habitação é suscitada como uma empreitada de via única em que os atores afetados por ela foram alijados das tomadas de decisão. Como atores sociais apartados autoritariamente do poder de decidir sobre uma empresa que alteraria o curso de suas vidas, foram-lhes dadas opções (um valor irrisório no qual jamais comprariam um imóvel ou um pouco de material para construir um barraco em outra região da cidade) que, na verdade, mais se assemelhavam a uma política de gestão da morte. Nesse sentido, o Estado que comparece na narrativa em sua ausência, em uma de suas raras aparições, faz-se presente através da retórica demagógica de políticos oportunistas:

Em época de eleição, apareciam por lá candidatos a votos e juravam que fariam alguma coisa por nós. Que a lei usucapião existia, que nós não sairíamos de lá nunca, se votássemos neles. E tome de panfletos e tome de retratos e tome de faixas. As paredes dos barracos ficavam enfeitadas. Os fundos das fossas também. As propagandas, jornais velhos, panfletos, depois de soletadamente lidos, quando lidos, cumpriam outra função: a higienização da bunda. Os rostos e olhos daqueles candidatos que antes nunca havíamos visto e que depois não veríamos mais, principalmente se vencessem nas urnas, perseguiam-nos o tempo todo, tornavam-se então íntimos de nós. [...] Os que não venciam, costumavam voltar em outras ocasiões com os mesmos pedidos e as mesmas promessas. Voltavam acusando aqueles que haviam ganho. Perguntavam o que os outros estavam fazendo por nós. Nada! Eles mesmos respondiam. Não queriam nem ouvir nossas vozes. [...] Às vezes ganhavam; quando isto acontecia, a nossa situação era a mesma, nós éramos os que não ganhavam nunca. (EVARISTO, 2017, p. 117-118).

A passagem em destaque, narrada a partir de um “nós” que ressoa a perspectiva dos moradores da favela, torna perceptível o abandono do Estado com relação a essa camada da população. As classes populares, conforme podemos vislumbrar nesse excerto, na visão dominante dos poderosos, devem ter sua participação política restrita apenas ao voto. Trata-se, assim, de uma instrumentalização da pobreza, não de uma compreensão de que as demandas sociais devem integrar as políticas de Estado.

A proteção social aos mais pobres que caberia, em tese, ao Estado não aparece na obra. Este, aos olhos daquele que sofre as agruras do excludente processo de modernização brasileiro, é uma instância que não se pode acessar. Então, a política (fundamental ao exercício do equilíbrio das forças sociais) é vista pelos excluídos como o palco de representantes da burguesia que, numa encenação teatral, simulam empatia com as dores do povo. Vale salientar que o referido excerto não é significativo por trazer à baila o que, de fato, é a esfera da política, mas por esboçar as representações que os habitantes da favela dela fazem.

Nesse enquadramento da realidade, isto é, num horizonte em que se descortina como se sentem as classes populares diante do Estado e de seus representantes, o “nós” que ecoa a voz dos favelados anuncia certo tom fatalista diante da possibilidade de transformação social por meio da política institucional: “Às vezes ganhavam; quando isto acontecia, a nossa situação era a mesma, nós éramos os que não ganhavam nunca.” (EVARISTO, 2017, p. 118). Os habitantes da favela “não ganhavam nunca” porque, ao contrário da ideologia do trabalho, disseminada pelo Estado e seus aparatos (a escola, a igreja, a televisão, a imprensa, o rádio etc.), a labuta diária – na construção civil como pedreiro (profissão de boa parte dos personagens homens da narrativa) e nas casas de família como empregada doméstica (profissão de boa parte das personagens mulheres da narrativa) – não os resgatava da miserável vida. Noutros termos, as condições materiais dos trabalhadores favelados

desmitificam a veracidade da mencionada ideologia, visto que, ainda que trabalhem intensamente, só acumulam dores, tristezas, sofrimento, como declara Tio Totó. Num contexto de desolação no qual a política em seu cariz institucional não os redime, tampouco o esforço individual através do trabalho, indaga-se esse “nós” coletivizante sobre quem ofereceria a melhor resposta ao sistema, os malandros ou os trabalhadores: “Quem era o mais sábio? O malandro ou o trabalhador? Fora o perigo da polícia, a vida de ambos era igual. As privações eram as mesmas. Alguma coisa, pelo menos, estava provada: o trabalho não enriquece ninguém. A malandragem barata de morro também não.” (EVARISTO, 2017, p. 72). Por meio dessa espécie de interrogação retórica que se faz a voz narradora, dado que ela mesma oferece a “resposta”, é interessante, no entanto, observar que se desnuda, uma vez mais, que as classes populares, de certa maneira, compreendem que a origem da pobreza não está no indivíduo. Sendo assim, não são os modos de vida – levar uma existência vadia ou uma ancorada na dura rotina da lida – que os fazem excluídos, e sim os modos pelos quais está organizado o trabalho na sociedade capitalista; aqui não se penaliza o viver malandro e, muitos menos, a pobreza dos favelados trabalhadores. Ambas as figuras são, antes disso, suscitadas como face da mesma estrutura econômica. Ambas serão atropeladas pelo “progresso” e expulsas da região central da cidade. É disto que se trata no desfavelamento: do alijamento das classes indesejadas, “perigosas”, dos centros urbanos e das zonas endinheiradas da cidade. A narrativa fornece-nos esse dado:

Todos sabiam que a favela não era o paraíso, mas ninguém queria sair. Ali perto estava o trabalho, a sobrevivência de todos. O que faríamos em lugares tão distantes para onde estávamos sendo obrigados a ir? Havia famílias que moravam ali havia anos, meio século até, ou mais. (EVARISTO, 2017, p. 71).

Removidos da região nobre da cidade – “O bairro nobre e a favela eram vizinhos”⁹⁷ (EVARISTO, 2017, p. 101) – em que moravam, os favelados representam vidas que, para além do que possam ser como indivíduos, fazem parte daqueles que estorvam o planejamento urbano, daqueles que habitarão as regiões mais longínquas da cidade, as chamadas periferias⁹⁸. A narrativa sugere, assim, uma espécie de *apartheid* geográfico em que a vida no centro e nas zonas de alta especulação imobiliária restringe-se às classes médias abastadas e a vida nos subúrbios, aos pobres. Nesse sentido, os pobres dessa favela, ainda que vivam numa área sem a infraestrutura adequada às necessidades humanas, têm o seu território confiscado,

⁹⁷Conceição Evaristo na já mencionada entrevista a Daniel Barbosa para o jornal *O tempo*, de Belo Horizonte, afirma que a extinta favela de Pindura Saia, localizada na região Centro-Sul da capital Belo Horizonte, serviu de inspiração para a criação de *Becos da memória*.

⁹⁸“O caminhão venceu as últimas nuvens de poeira. Ganhava o asfalto que o levaria para o outro lado da cidade, onde uma nova favela florescia.” (EVARISTO, 2017, p. 85).

dado que este está localizado no chamado bolsão da riqueza, o qual renderá lucros ao mercado de imóveis⁹⁹.

A narrativa não focaliza a vida dos ex-habitantes dessa favela, localizada em bairro nobre, nos distantes bairros periféricos em que, deixa entrever, residirão. Abre-se e encerra-se de modo circular, isto é, com a ideia de que ir de um lugar a outro, sem o direito de fixar-se num determinado território, é o “destino” dos favelados, condenados a um eterno vagar. A errância é, assim, o que o “futuro” lhes reserva, já que sua permanência, mesmo nas extremidades da cidade, nos bairros depositários dos pobres, depende de interesses econômicos e do Estado. Desse modo, a circularidade da narrativa revela-se quando o cessar do desfavelamento não indica necessariamente o cessar do “mudar-se permanentemente”, já que, se nem o fato de esta favela ter sido formada por volta de cinco décadas ou mais garantiu a permanência dos moradores nela, nada indica que, em outro local, não serão também removidos. As palavras de Tio Totó condensam o princípio circular da narrativa: o personagem queixa-se de que no campo ia de uma fazenda à outra e que migrou para a cidade com a esperança de interromper esse ciclo, com a esperança de se fixar num lugar e que, àquela altura de sua vida, uma vez mais, seria obrigado a partir. O personagem morre, mas isso não indica o fim do viver errante da maioria dos favelados; a sua família, que compõe o núcleo central da história, excepcionalmente é a única que talvez, segundo indica a narrativa, se fixará em algum lugar, esta seguirá para a periferia¹⁰⁰: “Maria-Velha e Mãe Joana

⁹⁹ Ermínia Maricato apresenta uma interessante observação a respeito de quando geralmente ocorre o desfavelamento em áreas ocupadas por favelas. Ela afirma que ele acontece quando a área tem interesse para o mercado imobiliário: “Muitos são os fatores que determinam quando a lei é aplicada ou não. Um nos parece principal. Quando a localização de uma terra ocupada por favelas é valorizada pelo mercado imobiliário, a lei se impõe. Lei de mercado, e não norma jurídica, determina o cumprimento da lei. Não é por outra razão que as áreas ambientalmente frágeis, objeto de legislação preservacionista, ‘sobram’ para o assentamento residencial da população pobre. Nessas localizações, a lei impede a ocupação imobiliária: margens dos córregos, áreas de mangues, áreas de proteção ambiental, reservas. Mesmo quando se trata de áreas públicas, priorizadas nos assentamentos de favelas, sua proteção contra a ocupação depende de sua localização em relação aos bairros onde atua o mercado imobiliário, legal, privado. As áreas públicas ocupadas estão localizadas, geralmente, nas periferias esquecidas.” (MARICATO, 2003b, p. 159).

¹⁰⁰ Em nosso estudo não pretendemos investigar a relação “periferia-literatura”, mesmo porque tal relação, embora fundamental, não compõe as linhas maestras de composição da narrativa. Esta perfaz-se predominantemente com a ambientação da história num cenário de pobreza em meio à riqueza, isto é, no cenário de uma favela localizada na região de um bairro nobre. Assim, a narrativa supõe que o destino de muitos desses moradores dela será a vida na periferia da cidade, mas não os flagra nesse viver, encerra-se com a retirada dos últimos habitantes da favela e com Maria-Nova sonhando. Não obstante, ainda que não seja o objetivo de nosso estudo permear essa imbricação, parece-nos crucial ressaltar, na esteira das considerações de Roberto Mibielli, que a definição do termo carrega sentidos variados e que pode abarcar, dessa maneira, uma acepção mais econômica, mais espacial ou mais cultural: “Os limites são diversos, as periferias também. Há a periferia urbana, assim como há o campo, também considerado periférico. Há a periferia do capital que se configura na relação dos países mais pobres com os mais ricos, há a periferia entendida como espaço simbólico-cultural e há a periferia espacial propriamente dita, aquela que os geógrafos, e antes disso, os romanos de antigamente, diziam ser o limite da urbanidade, ou, o início das terras bárbaras, o que, trocando em miúdos, derivou no epíteto de *bárbaro* quando aplicado a alguém que não se enquadra nos costumes locais, ou

começaram a comprar um lote lá onde Deus tinha pensado iniciar o mundo. Era um lugar de mato e bichos, bem calmo. Era longe.” (EVARISTO, 2017, p. 172), provavelmente para viver numa casa que será construída num terreno próprio, legalmente adquirido.

A circularidade da narrativa se perfaz, em suma, mediante um viver na pobreza que só muda de entorno, que se estende da vida no campo à vida numa zona nobre da cidade e desta à periferia¹⁰¹, mas sempre em condições desumanas. O desfavelamento, desse modo, condensa a absurda exposição dos excluídos à vulnerabilidade. Esta se revela ao sugerir-se que não importa a nenhum outro setor da sociedade o destino dessas pessoas, ao sugerir-se também que tampouco o Estado inclui em sua agenda qualquer medida que se aproxime de políticas voltadas ao bem-estar social dos mais pobres. Trata-se, assim, de um cenário de desamparo, abandono e desalento, mas não de um cenário niilista, pois o derrotismo, apesar de todas as situações difíceis enfrentadas pelas personagens, não confere o tom da história. Nesse sentido, o “buracão”¹⁰² que trouxe a vida da personagem Cidinha-Cidoca engoliu-a, mas não o último sopro de vida na favela. Resta Maria-Nova, quem um dia contará a história dos seus; resta negro Alírio, quem aprendeu que a emancipação do oprimido vem dele próprio, através da luta, da organização política; resta Bondade, quem, por meio do acolhimento imediato das necessidades cotidianas alheias, oferece um sopro de esperança à comunidade dos que resistem; resta Vó Rita, quem, por meio do viver abnegado, sintetiza a solidariedade aos mais fracos. Enfim, restam muitos outros sonhos de vidas que insistem em existir.

O desfavelamento ganha intensidade na narrativa porque não é um mero elemento que compõe a trama da história; ele é metáfora do próprio processo de composição dela: assim como o sofrimento dos habitantes da favela parece eterno, ecoando desde os tempos da escravidão negra, essa retirada compulsória deles de seu território também. Dessa maneira, o ruído ensurdecedor dos tratores “da firma construtora”, derrubando os barracos e nivelando o terreno, instaura-se dia a dia numa rotina já de dores em que a força desse “bicho pesadão”,

que vem do além das fronteiras do reino/império.” (MIBIELLI, 2019, p. 282, grifo do autor). Cabe salientar, ainda, que ao usarmos o referido termo, tomamo-lo, sobretudo, em sua acepção espacial e socioeconômica, isto é, para referir-nos à população expulsa dos centros urbanos, habitante das extremidades da cidade em zonas carentes de recursos infraestruturais, com mobilidade reduzida de transporte e integrante das camadas pobres da sociedade.

¹⁰¹Para um estudo mais aprofundado acerca da relação “literatura-periferia”, ver o livro *Literatura e periferias* (2019), organizado por Regina Dalcastagnè e Lucía Tennina. A compilação traz uma série de artigos que, à luz de diversos ângulos teóricos, oferece o que a literatura acadêmica tem produzido com seriedade, rigor e quebra de preconceitos sobre essa relação nos últimos anos.

¹⁰²Maria Nazareth Soares Fonseca, no posfácio à edição de 2017 da obra, “Costurando uma colcha de memórias”, faz interessantes considerações acerca do lugar que assume o “buracão” na narrativa. Para ela, este assume o lugar de metáfora da morte que em “uma grande boca insaciável [...] engole as vítimas e, ao mesmo tempo, as expulsa para longe” (FONSECA, 2017, p. 195).

como a máquina é nomeada na história, faz-se quase onipotente. A ação desse instrumento de demolição distribui-se numa narrativa fragmentada que fracionadamente vai enunciando o desmontar de esperanças, projetos, desejos.

O desfavelamento impele-nos a refletir acerca dessa pobreza que, “vizinha” da riqueza, é por ela totalmente ignorada ou, melhor considerando, é por ela controlada. Os habitantes dessa favela, como moradores de uma área que não se localiza nas bordas da cidade, mas numa região endinheirada, representam para as camadas abastadas das imediações um “barril de pólvora” prestes a explodir. Para evitar a iminência do desastre, a solução encontrada pelos grupos endinheirados do entorno é o oferecimento de paliativos, como o patrocínio de festas na favela, empregos para as famílias dos favelados, água etc.; com o intuito do controle social travestido de conciliação de classes:

Bancavam para que os favelados não os importunassem. Havia outros bairros perto de favelas em que as casas eram constantemente arrombadas. Parece que havia mesmo um acordo tácito entre os favelados e seus vizinhos ricos. *Vocês banquem a nossa festa junina, deem-nos as sobras de suas riquezas, oportunidade de trabalho para nossas mulheres e filhas e, antes de tudo, deem-nos água, quando faltar aqui na favela. Respeitem nosso local, nunca venham com plano de desfavelamento, que nós também não arrombaremos a casa de vocês.* Assim, a vida seguia aparentemente tranquila. E dois grupos tão diversos teciam, dessa forma, uma política de boa vizinhança. (EVARISTO, 2017, p. 46-47, grifo da autora).

O pacto social tecido entre o “asfalto e os becos” sugere a fragilidade da pacificação social ancorada na estratégia de conciliação de classe e não na redistribuição da riqueza, visto que ele parece supor nada mais do que a cooptação das classes populares pelas classes dominantes que, por sua vez, rompem com a estratégia de controle quando lhes aprouver, quando não interessar mais aos seus interesses econômicos, políticos ou até mesmo sociais. Como o referido pacto não parte de um acordo entre atores que ocupam a mesma posição na engrenagem do sistema, não diz respeito, desse modo, a uma negociação, mas ao exercício de poder. Nesse sentido, é paradigmática a forma pela qual se aloca na narrativa a convivência entre duas classes sociais espacialmente próximas e com demandas antagônicas. Noutras palavras, o esquema da narrativa traz à baila a existência de fronteiras que, mais do que espaciais, são sociais, econômicas e culturais. Esses dois universos, espacialmente tão próximos, estão em conflito e separados um do outro pela barreira de classe e de cor. Tais fronteiras simbolizam as múltiplas dimensões do espaço, dado que nos faz compreender que este não diz respeito somente ao seu aspecto físico, porém sobretudo aos contornos atrelados às significações de outra natureza, como as que identificam a classe e a raça, por exemplo. Sendo assim, embora dispostos na mesma região da cidade, o asfalto e o beco da favela não

possuem os mesmos recursos infraestruturais e o mesmo padrão de vida. Na verdade, tudo o que sobra àquele, falta neste. A passagem que flagra Ditinha após organizar a festa de aniversário da patroa, retornando ao seu fétido barraco, é potente no que concerne a traçar as diferenças arquitetônicas, estruturais, entre o bairro das classes privilegiadas e o dos favelados: “Lembrou-se da rua da casa de Dona Laura. Larga e cheia de árvores. Viu um beco à sua frente. Entrou nele procurando a saída. Saiu em cima de um monturo de lixo.” (EVARISTO, 2017, p. 121). Pela descrição dessas diferenças, podemos notar que o chamado planejamento urbano exclui seletivamente de seu ímpeto modernizador a área ocupada pelas classes subalternizadas, fazendo-nos parafrasear as considerações de Mike Davis e afirmar que “os maiores diferenciais nos índices de qualidade de vida não são mais entre a cidade e o campo, mas entre a classe média urbana e os pobres urbanos” (cf. DAVIS, 2006, p. 150). Já não são apenas os negros rurais que levam uma existência miserável, são justamente os pobres (em sua maioria, negros) da cidade, que no passado migraram para os centros urbanos em busca de melhores condições de vida, que não estão desfrutando das promessas da modernização.

Becos da memória, ao formalizar o drama do desfavelamento, sinaliza um fenômeno corriqueiro nas chamadas sociedades do Terceiro Mundo, nas quais o Estado, em nome da retórica modernizadora, trata milhões de seres humanos como excedentes:

A segregação urbana não é um *status quo* inalterável, mas sim uma guerra social incessante na qual o Estado intervém regularmente em nome do “progresso”, do “embelezamento” e até da “justiça social para os pobres”, para redesenhar as fronteiras espaciais em prol de proprietários de terrenos, investidores estrangeiros, a elite com suas casas próprias e trabalhadores de classe média. Como na Paris da década de 1860 sob o reinado fanático do barão Haussmann, a reconstrução urbana ainda luta para maximizar ao mesmo tempo o lucro particular e o controle social. A escala contemporânea de remoção populacional é imensa: todo ano centenas de milhares, por vezes milhões de pobres – tanto aqueles que têm a posse legal quanto os invasores – são despejados à força de bairros do Terceiro Mundo. Em consequência, os pobres urbanos são nômades, “moradores transitórios num estado perpétuo de realocação” (como o urbanista Tunde Agbola caracteriza o seu sofrimento com a sua Lagos natal). (DAVIS, 2006, p. 105-106).

A narrativa de Evaristo, de modo singular, elabora literariamente a ideia de que a bandeira do progresso não inclui a população negra, favelada. O drama dos milhões de seres humanos expulsos das terras em que vivem nas cidades terceiro-mundistas, como mostra o trecho de Davis, configura-se num esquema narrativo em que se desvela outro dado fundamental do motor do progresso: o seu recorte racial. Noutros termos, a obra em análise permite a leitura de que os antípodas do progresso são seres humanos racializados, identificados socialmente como seres portadores de raça, isto é, os não brancos, os negros. Em

vista disso, ao ler *Becos da memória*, conseguimos detectar que a segregação territorial nas cidades é, ao mesmo tempo, uma segregação racial, um *apartheid*. O “embelezamento” da cidade, do qual nos dá notícia o investigador americano, apresenta-se no universo narrativo da obra como sinônimo de branqueamento urbano¹⁰³, visto que, ao se remover os habitantes dos “becos” das zonas centrais e abastadas, remove-se uma população, em grande medida, afrodescendente. Inclusive a narrativa sugere que semelhante “deixar morrer” só se realiza porque atinge um agrupamento humano que nunca, de fato, integrou a sociedade, a nação.

No centro e nos bolsões de riqueza da cidade, a população que expõe a face oculta da retórica do progresso não é convidada a participar do banquete dos civilizados. Embelezar, urbanizar e modernizar, nessa concepção de cidade de corte higienista, é, sim, distribuir racialmente os espaços geográficos. Em tal concepção, a “cidade negra” é constantemente lançada para as extremidades do espaço urbano e a “cidade branca” anuncia-se como o espelho do futuro¹⁰⁴. Não obstante, a narrativa de Evaristo, embora nos coloque perante o próprio ciclo do desenvolvimento e dos seus desdobramentos, não se delineia a partir do enfoque na “cidade branca”. Esta aparece, desse modo, como “pano de fundo”, como o lado da cidade participante ativo na opressão, exclusão e marginalização dos pobres urbanos. A pena da autora ocupa-se do lado obliterado da cidade, do lado considerado um estorvo ao andamento da locomotiva modernizadora. É a “cidade negra”, guetificada nessa favela vizinha do opulento bairro dos ricos, que é o espaço social, econômico e cultural da trama de *Becos da memória*.

A “cidade negra”, configurada na narrativa como uma espécie de prolongamento espacial da senzala, não se reduz, no entanto, à imagem de uma “senzala do século XX”. Isso porque a imagem da senzala alude, fundamentalmente, às facetas materiais e simbólicas da opressão e a favela de Evaristo aloca-se para além disso: situa-se também como laboratório de sobrevivência e de resistência. Na favela-senzala ou na senzala-favela da autora, os sujeitos

¹⁰³A respeito do branqueamento urbano no Brasil, Marcos Alvito e Alba Zaluar (1999, p. 7) observam que a circunscrição dos negros no território da favela corresponde ao anseio de branquear as cidades, aproximando-as, por sua vez, das cidades europeias.

¹⁰⁴Chico Buarque, autor visitado nesta tese por meio do romance *Leite derramado* que compõe o capítulo 2, em seu último álbum *Caravanas* (2017), na faixa homônima ao título do CD, elabora magistralmente a percepção das classes dominantes acerca da presença dos pobres urbanos nas regiões centrais e não suburbanas da cidade. A voz poética da canção, através do refrão: “Não há barreira que retenha esses estranhos” / “Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho” / “A caminho do Jardim de Alá” / “É o bicho, é o buchicho, é a charanga”, descortina o horror que sentem as camadas abastadas e médias da sociedade ao verem as camadas populares ocuparem os bolsões de riqueza, fora da favela e do subúrbio. Num tom irônico, essa voz prossegue e traz à baila o cinismo que permeia o discurso da ordem, da moral e bons costumes mobilizado por uma camada social que, por um lado, coloca-se como o protótipo do “bom cidadão” e, por outro, defende chacina, violência policial e isolamento territorial dos setores populares: “A gente ordeira e virtuosa que apela” / “Pra polícia despachar de volta” / “O populacho pra favela” / “Ou pra Benguela, ou pra Guiné”.

racializados fazem história, potencializando (resgatando) a força e a resistência dos quilombos e, nesse sentido, realçando também a imagem de um quilombo-favela ou de uma favela-quilombo.

Nesse sentido, se os racializados favelados são desenhados como “os vencidos”, não é por passividade, mas por não terem, ainda, logrado implodir a máquina da dominação. A imagem dessa favela-quilombo ou desse quilombo-favela projeta-se para além do *leitmotiv* da dor e do sofrimento por vislumbrar-se na diegese do romance certa dimensão utópica. O devir utópico é germinado, sobretudo, pelas figuras de dois personagens: Negro Alírio e Maria-Nova. Através do percurso daquele, a utopia anuncia-se como fruto da organização política, da luta e da consciência sociorracial; através do percurso desta, anuncia-se como apropriação da escrita da história. Ambas as formas de utopia sugerem aparentemente que a luta dos subalternos desembocará em sua emancipação quando estes se livrarem da dominação material, mas também da dominação simbólica. Sendo assim, é necessário romper os grilhões da opressão e da exploração de classe por meio da ação política, ensina o Negro Alírio, e as correntes do silenciamento, da redução humana e do controle do discurso por meio do despertar da consciência negra de uma menina, que escreverá sua própria história.

Negro Alírio e Maria-Nova, seres utópicos, oferecem com suas trajetórias um contraponto à gradativa destruição da favela. Em contrapartida ao som ensurdecido dos tratores demolidores, há a esperança sustentada pela germinação do próprio agir coletivo dos favelados e pela observação atenta de um ser humano em formação, uma menina negra, que um dia contará essas micro-histórias. O desfavelamento, assim, traz à baila a noção de que os oprimidos, ao sê-lo, podem tecer narrativas e resistir:

Negro Alírio insistia em nos injetar esperança. Não uma esperança apática, crente que o milagre pudesse acontecer, mas uma esperança que se concretizava na luta. [...] Era só uma questão de tempo. Um dia, poderia ser hoje ou amanhã, todos os homens teriam os mesmos direitos. Tempo chegaria em que os homens todos se proclamariam e viveriam como irmãos. [...] Quem mudaria seria quem estivesse no sofrimento. Quem arreda a pedra não é aquele que sufoca o outro, mas justo aquele que sufocado está. (EVARISTO, 2017, p. 152, 154 e 136).

Maria-Nova olhou novamente a professora e a turma. Era uma História muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto. Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente. (EVARISTO, 2017, p. 150-151).

Maria-Nova e Negro-Alírio, com táticas distintas, mas complementares, personalizam o agenciamento da negritude. Um e outro são os personagens que fazem emergir, sob a égide de uma consciência reflexiva, os significados da identidade racial. Ambos, distintamente dos

demais personagens, não apenas falam sobre a dor da opressão, eles têm uma perspectiva para superá-la, para elaborá-la. Em meio ao sofrimento do desfavelamento, aquela vai se afirmando como negra, habitante da favela e como uma porta-voz dos seus. E este vai mobilizando, conscientizando e atuando junto às bases dos subalternos.

Vale destacar que o desfecho da obra suscita a ideia da emancipação de todo o gênero humano, não apenas da dos afrodescendentes. Dessa maneira, a luta contra a opressão racial e contra a exploração de classe, potencialmente protagonizada pela população negra¹⁰⁵, não tem como horizonte meramente a construção de uma sociedade igualitária do ponto de vista racial e menos desigual no que tange à redistribuição da riqueza. Vislumbramos na narrativa a utopia de uma humanidade em que a raça não indique mais um marcador social da diferença e que todos os grupos étnicos, em sua imensa pluralidade, possam ser considerados somente humanos. Tal horizonte se anuncia, de modo extremamente poético, no epílogo: “E a cada batida do coração de Vó Rita nasciam os homens. Todos os homens: negros, brancos, azuis, amarelos, cor-de-rosa, descoloridos... Do coração enorme, grande de Vó Rita, nascia a humanidade inteira.” (EVARISTO, 2017, p. 184). Como se pode observar, no epílogo, a afirmação da negritude parece necessária numa sociedade racialmente hierarquizada na qual raça e classe se confundem, ou seja, em que ser negro é quase sinônimo de pertencer à classe trabalhadora em suas frações mais desassistidas. Com efeito, esse epílogo indica se tratar de um anseio de desracialização da sociedade, isto é, a idealização de um mundo em que ser branco, negro, amarelo... indique um dado fenotípico, e não um sistema de valores, de ideias, em que os seres mais distantes da brancura automaticamente estão também mais distantes da razão, do pensamento, da escala da Humanidade universal. Em contrapartida, tampouco se pode dizer que o final do romance instaura uma perspectiva que nega a existência do racismo e envereda pela retórica negacionista do “somos todos humanos”. É por haver racismo, melhor dizendo, por este persistir após a abolição formal da escravatura e por este estruturar as próprias dinâmicas do modo de produção capitalista, que se faz pertinente, urgente,

¹⁰⁵A narrativa de *Becos da memória* aparentemente sugere que os negros são potencialmente os atores do processo de transformação da ordem social, já que fazem parte de um grupo não apenas explorado, mas também estigmatizado pelo racismo. Tal elaboração iria, em nosso entendimento, ao encontro das formulações de Florestan Fernandes em *Significado do protesto negro* (2017). Declara o autor: “Desde que descobri o que se ocultava por trás do ‘emparedamento do negro’ (expressão usada pelos líderes dos movimentos sociais), os meus sonhos iam na direção de uma rebelião consciente e organizada dos negros, que detonasse uma transformação democrática e igualitária da nossa ordem social. [...] Por que o negro? Porque ele sofreu todas as humilhações e frustrações da escravidão, de uma Abolição feita como uma revolução do branco para o branco e dos ressentimentos que teve de acumular, vegetando nas cidades e tentando *ser gente*, isto é, cidadão comum. O negro surgia como um símbolo, uma esperança e o teste do que deveria ser a democracia como fusão de igualdade e de liberdade.” (FERNANDES, 2017, p. 22-23, grifo do autor).

colocar-se contra ele. Contudo, o ponto de chegada não seria a afirmação “eterna” do orgulho de ser negro, este representa o meio, não o fim da luta antirracista. O final dela é o universo de seres “descoloridos”, para retomarmos o significante criado na materialidade textual, os quais não são lidos mais socialmente através de seus fenótipos, e sim de suas energias humanas. A reivindicação racial é, desse modo, impulsionada pela opressão racial; findada esta, torna-se sem fundamento aquela. O epílogo da obra estabelece, dessa maneira, a impossibilidade de qualquer tipo de essencialismo racial. Dito de outra forma, não se constrói no texto uma noção estática, a-histórica de negritude. O significante “negro” na narrativa não é um atributo *in natura*, é a marca, como percebe a personagem Dora, de uma humanidade nomeada pelo grupo padrão de referência na escala do humano: “Gostou de ouvir a palavra negro pronunciada por um negro, pois o termo negro, ela só ouvia na voz de branco, e só para xingar: negro safado; negro filho da puta, negro baderneiro e tantos defeitos mais!” (EVARISTO, 2017, p. 95). O olhar da personagem Dora é fundamental, nesse sentido, para entender que o *ser* negro é cultural e historicamente uma determinação externa, como analisaram tão lucidamente Fanon (2008) e Mbembe (2014). Dessa determinação se retira dos africanos e de seus descendentes a propriedade primeira de existir como *seres humanos*, identificando-os, antes de qualquer outro traço, como um grupo racialmente marcado. Pelos desdobramentos que assume a obra, logramos captar a distinção entre o significante “negro” enquanto determinação externa e a ressignificação deste pelos próprios afrodescendentes. Em *Becos da memória*, a perspectiva narrativa sublinha a ressignificação que os afrodescendentes promovem da alcunha “negro”, visto que toda significação social, econômica e cultural de se ter a vida reduzida pelo determinante “negro”, cunhado “de fora para dentro”, é apresentada ao leitor através da elaboração que esse coro de vozes negras faz desse determinante que assola os afrodescendentes. É nesse prisma que se realça a afirmação da negritude. Essa afirmação coloca ênfase em como o sujeito étnico negro passa da humilhação e da redução suscitada pela alcunha “negro” e vai em direção a subvertê-la por meio do sentimento positivo acerca de seu fenótipo (Negro Alírio, Dora), da valorização cultural ancestral negra (Tio Totó com as congadas¹⁰⁶), da apropriação da escrita da história (Maria-Nova) e sobremaneira da luta pela transformação da sociedade (Negro Alírio). Através de tais mecanismos, chegamos a essa ideia de negritude que, como lembra Jorge Schwarz (1995), é a afirmação política da

¹⁰⁶Para uma leitura aprofundada acerca das congadas, ver Leda Martins (s/d, p.70). Essa autora afirma que os congados veiculam procedimentos mnemônicos e de técnicas estilísticas através dos quais os mais basilares princípios filosóficos africanos são transfigurados/ressignificados e inscritos na formação etnocultural brasileira como motores genuínos de civilização, dentre os quais o motor da ancestralidade, isto é, o da celebração dos antepassados e o de uma concepção outra de tempo.

condição de ser afrodescendente. É, acrescentamos, transformar o fardo da opressão racial em luta potencial, em possibilidade de transgressão estética emancipadora. Nessa linha de raciocínio, a figura de Negro Alírio movimentada, então, o sentimento do “negro é lindo” antes que a marca da resignação, inferioridade e fealdade colada a esse significante. O significante “negro”, nesse caso, parece representar o anseio do oprimido em, valendo-se de um nome que o desumaniza, reumanizar-se, invertendo a carga semântica negativa imposta pelo eurocentrismo. O sintagma “negro favelado” (não explicitamente mobilizado na história de Evaristo, mas subtendido pelo tratamento degradante que os habitantes da favela recebem do poder público, da sociedade civil e de instituições como a escola), tão veiculado e socialmente difundido na cultura brasileira, é tensionado pelo impacto de se ouvir um negro identificar a si mesmo como tal com tanta altivez e dignidade. O termo “negro” que acompanha o nome próprio Alírio é uma sobreposição ao significante “negro” que designa, como se fosse uma ocorrência natural, a permanência da população afro-brasileira na favela. Assim, Alírio não se autoneia como negro por ser morador da favela, mas por sentir-se humano como qualquer outra pessoa. Por sentir-se um ser pertencente ao genérico humano é que pode se dizer negro sem que isso signifique vergonha, expiação e agravo. Ser negro inscreve em seu corpo as marcas da beleza, da insurgência e do amor pelos seus. O significante “negro” que Alírio enuncia junto ao próprio nome traz-lhe a percepção de que a variável de raça não pode lhe tirar a sua condição primeira de humano. O “negro” que acompanha o nome do personagem, de certo modo, concorre para desassociar a formação do sintagma “negro favelado” que, sem ser proferido, é a forma pela qual se veem os moradores do território conhecido como favela. Alírio pode dizer-se negro porque já compreendeu que a referida alcunha tem que sair do patamar de indício da redução de seu valor como pessoa e ocupar o patamar de um título autoproclamado. Esse título só encontrará profundidade se, assim como ele, os indivíduos afrodescendentes, explorados e oprimidos, ressignificarem a sua aceção. Esse movimento de ressignificação é importante porque pode agir no combate à autorrejeição e não porque por si só pode eliminar o racismo sem uma luta radical de transformação da sociedade. Não é acidental, nesse sentido, que os personagens negros que, de maneira mais ou menos explícita, deixam entrever que não rechaçam a sua condição de negro (Bondade, Alírio, Dora, Maria-Nova, Vó Rita) são os que mais se aproximam do ideal da negritude, ou seja, da construção de uma sociedade outra, ancorada na solidariedade e nos laços coletivos que unem os negros da diáspora. Esses personagens fazem o significante negro extrapolar a noção de uma humanidade aviltada e assumir também o contorno de uma humanidade em luta, em busca do delineamento de outra ordem. Uma ordem na qual o desfavelamento seja uma atrocidade

impossível de continuar ocorrendo e, muito menos, de ser socialmente justificável. Outra ordem em que Maria-Nova não precise atingir o estado do sono para vivenciar o domínio de uma humanidade que, parida pelo coração de Vó Rita, seja o lar do genérico humano.

3.2.3. As mulheres negras na narrativa

As mulheres povoam o universo narrativo de *Becos da memória* (e da própria poética de Conceição Evaristo). Mais do que personagens que colorem os episódios, as vivências e as tramas tecidas pela materialidade textual, elas assumem uma posição fundamental no que concerne ao âmbito da literatura: expressam o ponto de vista da história. É por isso que são as criaturas capilares da ficção evaristiana e, em particular, da obra em análise.

Em meio à narração do drama da racializada desigualdade urbana, damos-nos conta de que as mulheres se destacam. Destacam-se duplamente: ao comporem o quadro principal das vidas que pululam na narrativa e ao haver um universo narrativo que se afina a uma perspectiva afrofeminina. Vislumbramos uma perspectiva afrofeminina na narração, visto que não se trata apenas de pôr em evidência uma galeria imensa de personagens mulheres; trata-se, antes, de focalizar suas percepções e angústias, seus anseios e sentimentos. Para tanto, o ponto de vista mobilizado na obra é emblemático, dado que, através de uma voz que não se identifica explicitamente, deparamo-nos com uma posição enunciativa de um “nós” que sintetiza a dicção dos moradores da favela e fundamentalmente a de Maria-Nova, uma menina negra em formação. Esse “nós”, além de condensar certa perspectiva negra, em determinados momentos sutilmente desliza à narração em terceira pessoa, como podemos ver no trecho que segue:

Maria-Nova nunca entendeu por que Mãe Joana, tão linda, com aquele vestido, que ela ficava meses fazendo à mão, que ficava bonito e que todo mundo elogiava tanto, ao se olhar no espelho, ao ver a sua imagem refletida, não desse um sorriso para si própria. (EVARISTO, 2017, p. 47).

Seja em terceira, seja em primeira pessoa, a narrativa desenrola-se com as mulheres negras no primeiro plano. Essa característica se faz notável porquanto, nos fragmentados episódios que compõem a história, frisa-se não o episódio em si mesmo, porém como a personagem feminina focalizada o viu, sentiu, enfim, elaborou-o. Dentre os muitos pedaços de vidas narradas, apresentam-se, assim, ao leitor, elementos que, numa sociedade racista e sexista, aludem diretamente às questões da mulher negra: a restrição ao trabalho doméstico como profissão, a maternidade solo, a autorrejeição, a violência doméstica, o silenciamento, o cuidar permanentemente do Outro etc. E, em todas essas microtemáticas ligadas à experiência

sociocultural das mulheres negras, o foco narrativo afina-se ao que seria uma visão afrofeminina no relato. Com tal afirmação, não estamos demarcando que existe uma visão de mundo essencialmente da mulher negra, porém que algumas condições sociais, econômicas e culturais caras à vivência desse grupo, de certo modo, condicionariam (o que não significa determinar) a forma como o grupo lê a realidade. As formulações de Regina Dalcastagnè, ancoradas na noção de “perspectiva social” de Iris Marion Young, ressaltam a importância da multiplicidade de pontos de vista na literatura, corroborando o que declaramos:

De acordo com a definição de Iris Marion Young, o conceito de “perspectiva social” reflete o fato de que “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados dessa posição”. [...] Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20).

A narrativa de *Becos da memória* se constrói na aposta de que haveria um modo específico de as mulheres negras sentirem/captarem a realidade, produto das condições particulares experimentadas por elas. Defendemos, desse modo, que há um ponto de vista raciogendrado, por haver uma elaboração literária desses tópicos, em sua maioria, sociológicos cunhados a partir do horizonte negro-feminino. É importante salientar que não há marcas textuais explícitas, como sufixos, que indicariam o gênero da voz narrativa, tampouco uma confissão de que é uma mulher quem está contando os sucessos trazidos à baila na história. Não obstante, alguns traços sutis, mas não gratuitos, sugerem que a arquiteta desse universo é negra e mulher. Avistamos a sua negritude quando, ao enunciar por meio desse “nós”, ressalta constantemente o fator racial e avistamos a sua identidade de gênero ao descrever, com minúcia e profundidade, os sentimentos das personagens femininas diante de algumas situações. As estruturas da opressão, como o racismo, são fortemente marcadas na narrativa pela questão de gênero. Ou seja, a narrativa, além de desnudar a pauperização dos afrodescendentes, desnuda como essa pobreza extrema afeta em especial as mulheres negras, isto é, por meio da desigualdade, violência e discriminação de gênero, mas também através da solidariedade que essa mesma opressão desencadeia. A história de Vó Rita e da Outra é exemplar nesse aspecto. Aquela, apresentada como um símbolo de fortaleza e integridade, retira-se da convivência social para, numa espécie de mecanismo simbiótico, emaranhar-se a esta, suscitada, ao longo da narrativa, como um enigma relacionado ao caso de isolamento da vida pública por causa do preconceito destinado aos portadores do chamado “Mal de Hansen” (lepra). As duas personagens causam-nos a percepção de que são a própria metáfora da condição da mulher negra na sociedade: a corporificação da mais radical alteridade. A dupla

de mulheres forma, nesse sentido, aquilo que a sociedade refuta, o corpo feminino não saudável no que concerne à Outra e o corpo feminino envelhecido, não produtivo no que se refere à Vó Rita. A alteridade radical que emana de suas vivências, de suas corporalidades, faz-nos compreender que estar enferma ou não cuidar mais de toda uma “comunidade” (Vó Rita era parteira abandonando a ocupação para dedicar-se somente à personagem já mencionada) é quase sinônimo, mesmo entre os próprios sujeitos oprimidos, de invisibilidade. É como se a obra mobilizasse a ideia de que, dentro da estrutura de opressão racial, a mulher negra ocupa a base e, por conseguinte, sua vida só adquire certa relevância para os demais se esta puder, de alguma maneira, ser instrumentalizada. A associação entre esses dois corpos femininos negros, não obstante, não apresenta um fim utilitário, não é uma ligação, tal como nos pressupostos da lógica do individualismo burguês, em que há que se visualizar um “ganho” monetário, material, entre as partes. Trata-se, aqui, do mais gratuito exercício de bondade. As personagens uniram-se uma à outra aparentemente para (re)existirem. E nisso reside a carga singular da união. É interessante, nesse aspecto, o grau que a cumplicidade, a reciprocidade, entre essas mulheres assume na narrativa. Assim como Vó Rita aparentemente renuncia à ampla aceitação de que goza na favela como parteira para acompanhar a Outra em sua saga de isolamento e estigmatização social, esta também decide permanecer viva, desistindo de dar cabo da própria vida, para seguir ao lado da companheira. É um gesto de extrema sintonia entre ambas, um gesto que, diferentemente da propaganda caridade cristã, não supõe superioridade moral, espiritual, de quem auxilia com relação a quem é auxiliado. Nesta outra ordem de sentido, a hierarquização entre os papéis dilui-se. É por isso que reivindicamos a imagem da “simbiose”, já que nela se movimenta a noção de fusão, de mutualismo. Vó Rita, de acordo com os valores do individualismo, representaria o mais alto padrão de autoridade, de perfeição, e a personagem não nomeada com quem se juntou um ser pouco notável. No entanto, o ponto de vista negro-feminino instaurado na narrativa é crucial na desconstrução do olhar que as compreenda à luz dos referidos valores:

Ainda bem que existia Vó Rita, ainda bem que existia a amizade, o amor de Vó Rita. Mesmo que a qualquer hora ela decidisse tomar aquela dose de veneno, que estava escondida no fundo do guarda-roupa, sabia que não morreria sozinha. Seria ainda Vó Rita que tomaria sua cabeça e poria a vela em suas mãos. Suas mãos, olhou para si mesma e sorriu ironicamente. Como o passado havia sido diferente, com o marido e com o filho! Fora até feliz. Chorou para dentro e, em seco, não quis pensar mais no passado. Já tinha esquecido de quase tudo. O marido fora embora, e ela sentia que, a qualquer hora, o filho iria também. Seria melhor, quanto mais cedo ela partisse, melhor para ele e para ela. Talvez para eles ainda tivesse alguma salvação. Foi no fundo do guarda-roupa e, com enorme dificuldade, pegou o veneno. Não podia, e não era por ela. Era por Vó Rita. Morrer daquela forma era trair Vó Rita. (EVARISTO, 2017, p. 71).

Na passagem transcrita, a Outra é focalizada em suas emoções e seus sentimentos mais íntimos através de um mecanismo narrativo que instaura o simulacro de que não há narração em terceira pessoa, mas simplesmente a ocorrência das paixões humanas focalizadas *in actu*. Esse recurso narrativo, dispendido ao longo da história, coloca os personagens no centro da cena e, por extensão, no próprio foco da enunciação. Noutros termos, de criaturas que vivenciaríamos como protagonistas os eventos passam também à condição daquelas que ditam a perspectiva da história. Desse modo, por exemplo, apesar de a Outra não ser quem está enunciando os seus próprios sentimentos, gera-se o efeito de que a estamos vendo diretamente, em sua interioridade, sem a mediação de uma voz narradora.

A história de Vó Rita e da Outra pode ser compreendida, ainda, na linha de raciocínio de Gabriel Estides Delgado (2015), quem lê nesse episódio a elaboração, na materialidade textual, da questão da lesbianidade. Nesse sentido, o par, que em nossa leitura denominamos simbiótico, seria também discriminado por sua orientação sexual. Afirma o pesquisador:

Vó Rita, como tantas outras, é chagásica. Há também outro “mal” a separá-la dos que a muito estimaram, confiando-lhe o parto de seus filhos. Já na velhice junta-se a uma companheira, nomeada na narrativa como “a Outra”, o que levará Maria-Nova a questionamentos fundamentais. À dificuldade de todos na favela em conviver com a lesbianidade do casal, que acaba, por si só, em segregar Vó Rita, conjuga-se o Mal de Hansen da “Outra”. (DELGADO, 2015, p. 26).

Partindo da hipótese de que o par simbiótico forma uma união lésbica, afirmaríamos que a história do casal mobiliza uma noção fundamental à teoria do feminismo negro¹⁰⁷: a de que determinados sujeitos experimentam interseccionalmente as opressões. Isso equivale a dizer que, nesse horizonte teórico, não há proeminência de uma opressão com relação à outra. Assim sendo, não se trataria de escolher qual opressão mais sujeitaria o indivíduo, mas de analisar como a conjunção de várias modalidades desta o subalterniza. Prosseguindo nessa linha de análise, poderíamos considerar que o cruzamento do racismo, da homofobia e do sexismo dão a medida do isolamento social das personagens, não se tratando de opção pessoal elas se segregarem, tampouco de entender, como críticos, separadamente essas variáveis. É

¹⁰⁷Sueli Carneiro, em “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”, afirma que um feminismo negro tem como principal bandeira entender como o racismo permeia as relações de gênero: “[...] é possível afirmar que um feminismo negro, construído no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades.” Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 25 jan. 2020.

pertinente observar que a narrativa sugere que o racismo, a homofobia e o sexismo, como problemas profundamente enraizados na cultura, são perpetuados em um ciclo aparentemente sem início nem fim. Destarte, crianças, jovens e adultos, cada grupo com sua gramática, são agentes da discriminação. Todos e todas, dessa maneira, lançavam olhares de curiosidade, indagação e repulsa contra as mencionadas mulheres. Todavia, Maria-Nova, na posição daquela que, de certo modo, interromperá o circuito da opressão (não no que diz respeito à sua estrutura, mas no que concerne à sua reprodução), é na narrativa o indício de “novos ventos”, da tessitura de outro tipo de consciência coletiva. A jovem em amadurecimento, assim como todos os habitantes do entorno, dirige olhares questionadores ao casal, no entanto, distintamente aos demais, é quem, ao que parece, no presente de enunciação, sabe o quanto elas sofreram por conta da infundada rejeição social e quem, por isso, sabe que a extrema reprovação de que foram alvos é fruto de uma sociedade discriminatória e não de condutas que a desabonem. A Outra (pronomes indefinido grafado com a inicial maiúscula “O”), embora não singularizada pelo nome, carrega, como uma espécie de “maldição”, a marca diferencial da alteridade em seu corpo. Essa alteridade radical, enunciada por esse pronome indefinido que faz as vezes de um substantivo próprio, suscita, por um lado, o poder destruidor das opressões consubstanciadas e, por outro, a capacidade de os sujeitos oprimidos de reagirem. Em síntese, a história dessas duas mulheres, apesar dos imperativos culturais e sociais que a atravessam, expõe, sem idealização, a potência do amor, da amizade e, sobretudo, da solidariedade racial e de gênero. É por isso uma história que, sem extrapolarmos os sentidos do texto, caminha em direção à politização dos afetos. Isto é, que mais do que sua significação particular, pode dar mostras de sua efetividade coletiva. Efetividade que se sustentaria pela consciência no oprimido de que, como afirma a bandeira feminista, “o pessoal é político”. O pessoal afirma-se como político na relação (erótica ou não) entre essas duas mulheres, dado que, se não podem transformar a estrutura das opressões, também não a reproduzem. Interrompem-na quando, mesmo sofrendo as consequências (as retaliações sociais) de seu modo de vida, vivem à revelia dos enquadramentos externos.

É sugestiva a ocupação que Vó Rita desempenha. Assim, o seu trabalho de parteira, antes de ligar-se à Outra, não indica somente um dado que diria respeito a uma atividade habitualmente desenvolvida por mulheres negras¹⁰⁸, indica também, num plano mais

¹⁰⁸Na conhecida publicação *O livro da saúde das mulheres negras* (2006), Jurema Werneck e Maisa Mendonça entrevistaram a ex-parteira baiana Maria Laura Nascimento dos Santos, a qual, em seu belo relato, evidencia, entre muitos aspectos, como o referido ofício foi muito importante na vida das gestantes pobres que antigamente tinham seus filhos em casa. Por meio do depoimento da entrevistada, notamos que essas parteiras, para além da preservação de certa tradição ancestral (africana), preenchem um espaço não ocupado

simbólico, que o despertar da vida (e a sua perpetuação) passa necessariamente pela ativação de dispositivos que atuem a favor desta, como a interdição de comportamentos discriminatórios e preconcebidos. É nesse sentido que a humanidade toda brotaria do coração da personagem, isto é, de sua exemplaridade. Parece ser, ainda que indiretamente, que dela vem a estirpe de todas as mulheres negras que povoam a narrativa. Uma estirpe diversa em seus contornos individuais, mas que traz em comum o fato de ter os seus membros expostos às adversidades do inóspito território que habitam, ao preconceito de cor e ao machismo. No que se refere ao tratamento do machismo, a literatura de Evaristo, como acertadamente ressalta Constância Lima Duarte (2016), distingue-se da pena de escritoras da chamada literatura brasileira canônica, visto que se nota uma ausência nessas escritas da representação da violência contra a mulher que, quando é formalizada, o é em sua faceta simbólica. Em contrapartida, em Evaristo desponta a violência de gênero nos níveis simbólico e material, ou melhor considerando, tanto um quanto outro são suscitados como desdobramentos de uma sociedade racializada e patriarcal, na qual o corpo das mulheres negras não é socialmente valorizado. Citamos Constância Lima Duarte em sua argumentação:

A ausência da temática da violência nos escritos de autoria feminina sempre me incomodou. Como nossas escritoras ignoram um tema tão urgente e palpitante? Em que livros estão as marcas literárias do espancamento, do estupro e do aborto a que cotidianamente as mulheres são submetidas, e os jornais não cansam de noticiar? Refiro-me, naturalmente, à violência física, cujas cicatrizes são visíveis, e não à que Bourdieu chamou de simbólica, como a humilhação, a ofensa, o desprezo, que também machucam e são cotidianas. Para essas, há inúmeros exemplos na literatura, e Clarice Lispector é uma mestra. [...] Mas eu queria mais. Afinal, não passa uma semana sem que os jornais noticiem o assassinato de uma mulher pelo companheiro vingativo, ou um dia sem que uma mulher seja espancada e violada, apenas por ser mulher. Quando conheci as escritoras dos *Cadernos Negros* essa temática tornou-se, enfim, recorrente. Para minha surpresa, lá estavam, no formato de poemas ou de textos ficcionais, sensíveis releituras da violência inspiradas no cotidiano feminino e formuladas a partir de uma perspectiva étnica e feminista. Dentre as muitas escritoras que se encontram nos *Cadernos Negros*, escolho Conceição Evaristo, cuja obra guarda as imbricações de gênero, classe e etnicidade que me interessam investigar. [...] predominam em sua obra as angústias, os temores, a sexualidade e, principalmente, demonstrações de força e de generosidade femininas. (DUARTE, 2016, p. 147-148).

Com Constância Lima Duarte, afirmamos que a pena de Evaristo não se esquivava de inserir no domínio da literatura a violência física de que as mulheres são alvos. No caso de *Becos da memória*, essa temática ganha notoriedade através do episódio da mulher de Fuinha. De pouco destaque na narrativa, a aparição de um núcleo familiar composto pelo algoz, sua companheira e a filha não passa, no entanto, despercebida pela crueza da descrição que se faz

pelo sistema de saúde na vida das mulheres das classes populares, negras, que não tinham acesso ao pré-natal e aos cuidados que exige uma gravidez.

da brutalidade em que mãe e filha padecem nas mãos do personagem masculino. A filha, apresentada como Fuizinha, e a mulher, não singularizada pelo nome próprio, são corriqueiramente agredidas e sistematicamente abandonadas por seu entorno social. A narrativa focaliza, nesse aspecto, a naturalização da violência contra a mulher (negra) e, por extensão, a convivência das pessoas com a cultura do estupro¹⁰⁹ e do espancamento dos corpos negros femininos. Evidência disso é o fato de a mulher de Fuinha e a sua filha contarem somente com o apoio de Bondade e de Vó Rita, os únicos que visitavam a casa para sondar o que por lá ocorria. Assim, compreendemos que no texto os agentes da violência contra a mulher são obviamente seus algozes, geralmente parceiros abusivos e cruéis, mas que estes não estão sozinhos. Aliás, aparentemente continuam matando, violentando os corpos de suas parceiras por uma espécie de acordo tácito com a sociedade civil. Esta silencia diante das rotineiras mortes, surras e abusos sexuais de mulheres. Não é exacerbado declarar, assim, que a história desse núcleo familiar veicula a problematização do repertório do senso comum de que “em briga de marido e mulher não se mete a colher”, pois por culturalmente entender-se que todo e qualquer assunto ocorrido no âmbito doméstico entre casais restringe-se à esfera da intimidade, do particular, é que a mulher de Fuinha morre covardemente assassinada, aos gritos. A narrativa chama-nos a atenção (sem enfatizar, contudo, que foi negado socorro à vítima) para o fato de que o privado não é de interesse apenas dos atores envolvidos na cena se há nesta a ocorrência de situações que ameaçam a integridade física do indivíduo e especialmente da mulher. O caso da parceira de Fuinha elabora, no horizonte da literatura, a necessidade de representar-se a vida das mulheres não apenas como tramas banais e pertencentes ao plano de “micro-histórias do cotidiano”, antes se sublinha a noção de que tais micro-histórias são permeadas intensamente por aspectos sociais, culturais e econômicos, já que não é acidental a ocorrência, em alta escala, de mortes de mulheres com o mesmo perfil dessa personagem: negra, favelada e casada com um homem violento e dependente químico, alcoólatra¹¹⁰. A vida e a morte da personagem parecem dialogar com a luta das feministas (negras) contra a banalização do feminicídio, visto que, assim como a bandeira erguida por essa luta, sugere-se que a violência contra a mulher é sempre uma questão que transborda o nível individual e se revela como um problema de relevância pública em que todos devem

¹⁰⁹Audre Lorde (2019) observa que o estupro não é uma forma agressiva de sexualidade, porém uma agressão sexualizada. Citando as palavras do escritor Kalamu ya Salaam, ela afirma que o estupro não deixará de existir enquanto a dominação masculina perdurar e que apenas poderemos deter o estupro com a organização das mulheres e com a conscientização dos homens em lutar contra o machismo.

¹¹⁰A respeito da composição da masculinidade negra, ver “Reconstruindo a masculinidade negra”, em bell hooks (2019), “As relações afetivas das mulheres negras”, em Patricia Hill Collins (2019), e *Masculinidades posibles, otras formas de ser hombres* (2013), de Javier Omar Ruíz Arroyave.

intervir, Estado, aparato jurídico e sociedade civil. O feminicídio da personagem aterroriza o leitor, dado que nele não se encerra, nesse núcleo de personagens, o ciclo da violência; a filha do casal, uma garota da mesma faixa etária de Maria-Nova, continua vítima dos espancamentos e abusos sexuais do pai. A crítica à violência contra a mulher é incisiva na obra porque a omissão dos demais personagens com relação aos espancamentos que sofriam a companheira e a filha de Fuinha possibilita, ainda, a interpretação de que essa violência se ancora não apenas em uma cultura sexista, porém num dado que se refere à própria origem da família: a sua ligação com a manutenção da propriedade privada¹¹¹. E o fato de as personagens serem pobres, excluídas do domínio da propriedade privada, não invalida a nossa leitura, porquanto não se trata das condições concretas, objetivas, que o indivíduo ocupa na engrenagem econômica. Trata-se, aqui, do poder da ideologia propagada e naturalizada pelas classes dominantes. Por outros termos, trata-se da validação do consenso ideológico de que a família, bem como a propriedade privada, pertence ao homem. Portanto, o que subjaz à ideia de que casos de violência doméstica não dizem respeito à sociedade, ao Estado e à justiça é a aceitação de que tudo que circula no espaço doméstico assume o valor de propriedade da figura do provedor. Dessa maneira, Fuinha, o agressor, até foi questionado por alguns por conta dos maus-tratos contra a filha e a mulher. No entanto, a oposição ao comportamento dele, segundo informa a narrativa, esgota-se aí, ou seja, ele foi confrontado, assumindo-se implicitamente que, embora seja um mau “proprietário”, ele continua sendo proprietário, isto é, por ética, não deveria administrar do modo pelo qual administra a vida dessas mulheres, mas privá-lo da legitimidade de administrá-la já não diz respeito a terceiros, a instâncias externas. A materialidade textual revela-se afinada a uma perspectiva feminina, ou seja, à percepção daquelas quem sofre o agravo, por focalizar, numa espécie de *close*, sem verniz, a mentalidade do verdugo:

A mulher silenciou de vez. Fuizinha ainda muito haveria de gritar. Ia crescendo apesar das dores, ia vivendo apesar da morte da mãe e da violência que sofria do pai carrasco. Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida até à morte. Agora dispunha da vida da filha. Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, mulher é para isto mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele. O Fuinha era tarado, usava a própria filha. (EVARISTO, 2017, p. 79).

O *close* na mentalidade de Fuinha é tão especular que assume, pela brutalidade da forma de seus pensamentos, certo tom caricatural. É interessante analisar, no que tange à enunciação dos pensamentos da personagem, que, embora se promova uma aproximação focal

¹¹¹Para um estudo aprofundado acerca das relações entre família, Estado, propriedade privada, ver Friedrich Engels (2019).

ao que ele pensa, a perspectiva narrativa marca deliberadamente, através da ressalva “pensava ele”, que tais valores dizem respeito ao modo pelo qual esse homem vê a sua relação com as mulheres. É pertinente destacar ainda que, além da separação que o ponto de vista mobilizado na obra promove entre a mentalidade do abusador e o teor “geral” que predomina na diegese, podemos identificar a reprovação explícita aos princípios e à conduta do personagem quando declara: “O Fuinha era tarado, usava a própria filha”. Com tal declaração, que encerra o trecho, é possível notar claramente um trânsito do foco nos pensamentos do personagem a outro tipo de consciência que refuta o lugar que ele concebe para as mulheres e a maneira criminosa como as trata. Essa consciência é, a nosso ver, uma consciência feminina (e feminista), a mesma que, através desse “nós” de cunho coletivizante, percorre toda a narrativa. Não à toa, essa consciência ao enunciar as diversas opressões experimentadas pelas mulheres não as responsabiliza, não estabelece julgamentos, como ocorre na passagem aqui comentada. Configura-se, então, uma voz que sem se dizer mulher, feminista e negra, constitui-se como mulher, feminista e negra, pelo lado com que se identifica na história. Não se trata, portanto, de uma narrativa de teor relativista, na qual mostra-se simplesmente a cena e o leitor decide como interpretá-la. Temos aqui a tessitura de uma voz que, sem ser panfletária, não trafega pela noção de que é possível enunciar a violência sem enunciar a com os oprimidos e para a construção de sua liberdade. É o território da palavra das vozes subalternizadas, especialmente daqueles atores que, entre estas, são ainda mais afugentados, como é o caso das mulheres negras.

A obliteração da representação da violência física na literatura de autoria feminina canônica, como observa Constância Lima Duarte, assola todas as mulheres. Isto é, essa literatura geralmente não se voltou para essa modalidade de violência, independentemente de as personagens serem brancas ou não brancas e, como destaca a referida pesquisadora, a literatura de autoria feminina negra rompe com esse apagamento. A escrita de Conceição Evaristo, que não se furta a dar conta da violência física cometida contra mulheres negras, também não se abstém de trazer para o território literário outro tópico caríssimo à experiência das mulheres: o da maternidade. Este foi também banido do solo da representação literária, porém somente no que se refere ao segmento das mulheres negras. Conceição Evaristo, escritora, mas também pesquisadora de literatura negro-brasileira, observando esse apagamento, afirma:

Colocada a questão da identidade e diferença no interior da linguagem, isto é como atos de criação linguística, a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em

proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Percebe-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres brancas em geral. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral. Personagens negras como Rita Baiana, Gabriela, e outras não são construídas como mulheres que geram descendência. Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e demônio, cujas figuras símbolos são Eva e de Maria e que corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra, acaba por fixar a mulher negra no lugar de um mal não redimido. [...] Mata-se no discurso literário a sua prole, ou melhor, na ficção elas surgem como mulheres infecundas e por tanto perigosas. Caracterizadas por uma animalidade como a de Bertoleza que morre *focinando*, por uma sexualidade perigosa como a de Rita Baiana, que macula a família portuguesa, ou por uma ingênua conduta sexual de Gabriela, mulher-natureza, incapaz de entender e atender determinadas normas sociais. O que se argumenta aqui é o que essa falta de representação materna para a mulher negra na literatura brasileira pode significar. Estaria a literatura, assim como a história, produzindo um apagamento ou destacando determinados aspectos em detrimentos de outros, e assim ocultando os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? (EVARISTO, 2003, p. 2-3, grifo da autora).

Em *Becos da memória*, a contrapelo da tradição da literatura brasileira, as mulheres negras são mães. A experiência da maternidade inclusive é um dos elementos que mais as humaniza. E, aceitando as reflexões de Conceição Evaristo como uma descrição ilustrativa do cenário de exclusão da maternidade negra na literatura nacional canônica, consideramos que a maternidade na obra analisada ressignifica o lugar da mulher negra na constituição do país. E o faz, sobretudo, ao recuperar esse papel que foi sequestrado na representação desse segmento na letra artística, porém não só ao promover tal resgate, mas também por meio de uma caracterização que não torna a feminilidade negra um fenômeno unidimensional. Ou seja, ainda que pretenda em sua obra “assenhorear-se da pena”¹¹² e dar um destino distinto à função materna para as personagens negras, a escritora o realiza de modo a não desencadear um fenômeno reativo oposto: isto é, suscitar a ideia de que há *naturalmente* uma vocação nesse grupo para a experiência da maternidade. É de fulcral importância, em nossa leitura, que isso não ocorra, pois, caso contrário, uma modalidade de estereotipia seria trocada pela outra. A relação da personagem Dora com a maternidade corrobora o que afirmamos, ou seja, o fato de que a narrativa não essencializa a maternidade. Dora, apresentada como uma mulher negra com orgulho de seu corpo, de sua beleza e, dessa maneira, dos atributos físicos da negrura, teve um filho não desejado ou não planejado e o entregou ao pai, homem com o qual havia

¹¹²A expressão é de Evaristo quando afirma em “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face”, artigo citado neste estudo: “Assenhoreando-se ‘da pena’, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra.” (EVARISTO, 2003, p. 6, grifo da autora).

mantido uma relação casual. A ausência de culpa de ter entregado o bebê ao pai e seguido a vida é significativa, visto que oferece um xeque-mate às visões idealizadas de que toda mulher se realiza com a maternidade, de que a mãe que renuncia à educação de um filho merece punição e castigo. Em vez de condenar a personagem, a perspectiva narrativa, afinada ao timbre feminino negro, flagra-a feliz e tranquila com a sua decisão. Sugere-se que a maternidade será vivenciada como escolha por Dora quando ela engravida de Negro Alírio, homem que a encanta por, na condição de oprimido e explorado como ela, saber ler, ser letrado racialmente e ter consciência de classe.

Becos da memória, com o caso de Dora e de outras personagens, coloca-nos perante um leque de enfrentamentos possíveis no tocante à função materna. Sendo assim, como já ressaltamos, ao dialogar com o pensamento de Evaristo sobre o apagamento da maternidade na representação das mulheres negras na literatura brasileira, consideramos que a autora, de fato, resgata o direito de ser mãe das personagens negras, sem, contudo, naturalizar ou idealizar esse direito. O que faz a autora, a nosso ver, é descortinar que não é acidental a ausência de mães negras na chamada literatura nacional, é uma operação (ideológica?) que, como ela reconhece, aparentemente visa a apartar a participação africana na formação do país¹¹³. Reduzindo-se as personagens femininas negras a determinados enquadramentos fixos – a mãe preta, a mulata devassa, a negra raivosa, entre outros – as letras oficiais movimentam gradativamente o imaginário sociocultural de que “o nascimento de uma nação”¹¹⁴ passa pelo aporte fundamentalmente do branco europeu, do índio aculturado e do exótico-perigoso e selvagem afrodescendente, quando este aparece. Expulsar as mulheres negras da condição de mães nas letras brasileiras reclama, talvez, o anseio de uma sociedade que veladamente se pretende eurocêntrica. Não é uma mera invenção da literatura brasileira, mas a convergência

¹¹³Lélia Gonzalez (2018, p. 204-205), ao pensar no papel da mulher negra na formação sociocultural do país, tece interessantes reflexões acerca desse papel. Partindo da teoria psicanalítica, a autora afirma que as “mães pretas” são as agentes fundadoras da chamada cultura brasileira, uma vez que foram elas quem sempre exerceram a função materna na casa-grande e introduziram o sistema de valores, a língua e a linguagem nas relações sociais. Assim, numa “espécie de tiro que sai pela culatra”, o Brasil teria entrado na “ordem da cultura” através de referentes simbólicos africanos.

¹¹⁴Nome de uma produção cinematográfica estadunidense, do cinema mudo, de D. W. Griffith, na qual os personagens negros são representados por atores brancos, através do procedimento do *black face*, e se apresentam os homens negros como perigosos e como potenciais estupradores de mulheres brancas indefesas. No filme, a Ku Klux Klan é suscitada como uma organização legítima, de defesa contra a barbárie negra. Desse modo, o filme faz supor a ideia de que a nação americana (genuinamente branca) nasce ameaçada pelo terror negro. Em 2016, o ator e diretor Nate Parker promoveu uma releitura desse clássico do cinema dos Estados Unidos, mantendo o título do filme, mas mudando radicalmente a sua perspectiva, dando destaque à rebelião de escravos sob o comando de Nat Turner em 1831. Ella Shohat e Robert Stam (2006) desenvolvem uma interessante análise do filme, observando que o *tropos* do estupro e do resgate é mobilizado no filme para fazer valer a ideia de que mulheres brancas e virgens são recuperadas das mãos de homens negros. Os autores salientam que a hipersexualização negra é uma metáfora do perigo que representa a evolução política dos afro-americanos.

do plano das letras com o plano sociocultural. Nesse sentido, a escrita de Evaristo, especialmente da obra aqui em análise, também converge com a esfera da organização social e cultural no país, mas não a hegemônica, e sim a da luta antirracista dos movimentos negros¹¹⁵. Octávio Ianni (2011) em “Literatura e consciência” tece observações pertinentes acerca desse encontro entre a literatura negra e o movimento negro. Citamos Ianni em sua certa leitura:

Uma inspiração básica, na formação da literatura negra, é o movimento social negro. Compreendido em sentido lato, ele transcende o presente, resgata o passado, desvenda as relações entre a Colônia, o Império e a República, lança raízes na África, busca o quilombo e Zumbi, manifesta-se no protesto e na revolta. Nesse vasto cenário, atravessando épocas e continentes, emergem o negro, a negritude, a negricia, o éthos cultural, a comunidade, a nacionalidade afro-brasileira, o povo. O movimento negro e a literatura negra conjugam-se, encontram-se, desencontram-se. A matéria de criação do escritor sempre compreende as vivências e sofrências do negro, indivíduo e coletividade. Além do branco, sociedade, nação, sempre ressoam na poesia e na prosa do escritor negro as inquietações, reivindicações, derrotas e vitórias do movimento negro. A invenção artística do escritor, consciente ou inconscientemente, relembra o movimento negro daqui e de lá, do presente e do passado. Esse é um movimento de amplas proporções, múltiplo, social, político e cultural. Passa pelas religiões afro-brasileiras, a escravatura, o quilombo, Zumbi, África. Vai longe. Traz o passado para o presente; por dentro da biografia e da história, rebusca o mito. [...] o tema do negro brasileiro implica desvendar, desmistificar, resgatar, afirmar, emancipar o negro do fantástico véu ideológico que o recobre, mescla, submerge, esconde, ignora. (IANNI, 2011, p. 194-195, grifo do autor).

A escrita de Conceição Evaristo, como parte da chamada literatura negra ou afro-brasileira, filia-se deliberadamente ao movimento social de negros e negras do país. Tal filiação se demarca quando sua obra trabalha na produção de uma contramemória, quando ecoa essas inquietações, reivindicações, derrotas e vitórias do movimento negro que comenta Ianni. Nesse sentido, se a literatura brasileira tendencialmente não se ligou à afirmação da negritude, por omissão, redução ou tratamento ideológico do problema do negro, aqui, na pena evaristiana, deparamo-nos com outra modalidade de representação. Trata-se de uma representação que, ao elaborar o passado e o presente, expõe a ferida da sociedade, da nação, no compasso do que o mencionado sociólogo declara ser a literatura negra. *Becos da memória*, em extrema sintonia com as vivências e sofrências da mulher negra (parafraseando Ianni e seguindo na trilha de seu pensamento), enquanto indivíduo e coletividade, passeia pelas diversas e possíveis entonações da maternidade negra. A história de Custódia, uma das mães negras que habitam a narrativa, reverbera as dificuldades enfrentadas pelas mulheres

¹¹⁵Para um estudo aprofundado da relação de Conceição Evaristo, de sua obra, com os movimentos negros no país, ver o trabalho de Bárbara Araújo Machado (2014).

negras para garantirem o essencial aos filhos, como a alimentação. Mãe de quatro crianças, a personagem não pode oferecer-lhes as guloseimas que lhe pedem. A história de Custódia parece comunicar ainda a criminalização da maternidade negra pela sociedade. Em outros termos, numa inversão de valores, a mulher negra, em vez de ser socialmente lida como parte de um grupo atingido sistematicamente pela pobreza, é vista como a responsável pela sua propagação ao ter filhos. Essa visão ancora-se numa leitura de envergadura higienista, na qual a solução para a erradicação da miséria e da exclusão, é sinônimo de eliminação dos pobres, não das condições materiais que geram a indigência. A sogra de Custódia, Dona Santina¹¹⁶, é quem encarna na narrativa esse ideário. Protegida pelo discurso religioso de matriz cristã, sendo evangélica, ela violenta a nora a cada nova gravidez: “Toda vez que Custódia ficava de barriga¹¹⁷, a sogra tornava-se sua inimiga.” (EVARISTO, 2017, p. 84-85). A sogra de Custódia, apesar de não ter os detalhes de sua biografia traçados na narrativa, é provavelmente uma mulher proveniente da mesma classe social que a nora e da mesma origem étnica. Não obstante, isso não a impede de personificar a crueldade, a truculência e principalmente o preconceito de gênero (como ressaltamos, em outro momento, em Evaristo não há lugar para determinismos; nesse sentido, os oprimidos podem aparecer reproduzindo preconceitos). Esse preconceito é suscitado pela postura da personagem de isentar a participação do filho Tonho na geração de mais um neto e de responsabilizar apenas Custódia pelo que considera um mal: o nascimento de outra criança. É fundamental observar também, no que concerne ao comportamento de Dona Santina, que esta traz à tona certa crítica ao mascaramento que a retórica religiosa permite a certos indivíduos que, amparados pela legitimidade social de que gozam os religiosos, afirmam-se como tal para agir levemente. A religiosidade de Dona Santina, sogra de Custódia, é significativa ainda pelo fato de que não se trata de qualquer religião, mas de uma de matriz cristã na modalidade neopentecostal evangélica¹¹⁸. Com isso, a narrativa aparentemente formaliza um dado presente na experiência

¹¹⁶A conduta da personagem apresenta uma figura que nada tem de imaculada, de santa. Nesse sentido, o seu nome suscita um efeito de ironia no texto quando comparamos a forma como ela se comporta e os sentidos aos quais alude seu nome.

¹¹⁷É interessante reparar que o uso da expressão “ficava de barriga” expõe certa consciência popular na narrativa, configurando, dessa maneira, um elemento a mais que corrobora a nossa leitura de que se trata de uma perspectiva interna, afim à visão dos moradores da favela e sobretudo afinada ao timbre das mulheres negras.

¹¹⁸Para um estudo mais aprofundado acerca da adesão das classes populares ao neopentecostalismo, ver Jessé Souza. Esse autor faz um interessante estudo acerca dos condicionantes de classe de tal adesão, mostrando que não se trata de mero apreço pelo misticismo, pelo discurso mágico e pela superstição, mas do “efeito de uma trajetória de classe em que apostar nos incidentes do acaso é a única saída para lutar de alguma forma contra o ‘mal’, contra o rebaixamento social, que essas pessoas articulam como efeito de forças sobrenaturais. A ilusão de que ‘tudo pode acontecer’ é apenas um recurso necessário a quem vive numa condição social em que somente a aposta na sorte pode manter viva a esperança na possibilidade de fugir do ‘destino’.” (SOUZA, 2009, p. 239).

social brasileira: a adesão cada vez mais expressiva ao neopentecostalismo, de práxis e discurso conservador, entre as classes populares. Com efeito, não parece acidental o sexismo de Dona Santina: “A sogra gritava: — Tonho, olha a barriga dela! Olha, Tonho, olha! E, entretanto, era Dona Santina que ia em cima dela. Custódia esquivava-se e dizia: — Ai, Dona Santina! Ela entre os dentes resmungava: — Cala, desgraçada, cala!” (EVARISTO, 2017, p. 84). O sexismo de Dona Santina é aparentemente impulsionado pelo fundamento teológico da instituição da qual a personagem faz parte: “*E tu, mulher, parirás em dores!*” (ibid., p. 82, grifo da autora). Desse modo, na ótica dessa personagem, atravessada por preceitos religiosos que validam papéis determinados de gênero (o “destino” da mulher é sofrer para parir, por ser a origem da queda humana, da expulsão humana do paraíso no mito bíblico de Adão e Eva; e o do homem é ser “a cabeça”, o sustentáculo do lar), Custódia é merecedora do sofrimento, deve naturalmente ter um parto doloroso e, mais, uma maternidade permeada por percalços que, produtos da exclusão econômica e da persistência do racismo na sociedade brasileira, são entendidos por Dona Santina como desígnios da vontade divina.

A maternidade em *Becos da memória* é uma instituição que possibilita ao leitor deparar-se com uma das formas pelas quais as mulheres negras experimentam a desigualdade no interior do próprio gênero, pois deixa-se entrever que as diversas agruras que vivenciam para educar seus filhos dizem respeito a questões de mães racializadas e trabalhadoras: como o fato de não poderem acompanhar o crescimento dos próprios filhos para cuidar dos filhos das patroas no exercício da profissão de empregada doméstica (Ditinha, personagem já citada nesse estudo, trabalhava numa mansão num bairro próximo à favela na qual morava e, enquanto estava fora de casa, desempenhando a tarefa de trabalhadora do lar, os seus filhos se autocriavam pelos becos da favela). Todavia, se podemos perceber que a experiência da maternidade é atravessada diretamente por barreiras de classe e por estigmas raciais e, nesse sentido, não é igual entre o grupo de mulheres negras e brancas, também logramos visualizar que esta não é significada somente por elementos concretos, como os fatores econômicos e raciais, mas também pelo que agrega de valor afetivo à subjetividade das mulheres negras. A personagem Joana, desse modo, aparece na narrativa com o substantivo “mãe” fundido ao seu nome formando uma espécie de nome composto: “Mãe Joana”. Ela é mãe de Maria-Nova e tem outros filhos, não destacados na obra; sua trajetória no romance é positivamente sublinhada pelo exercício da função materna. Nomeada como “Mãe Joana”, espécie de epíteto que, antes de ser uma restrição empobrecedora, delineia uma modalidade de redução que recorta o signo para amplificá-lo. Sendo assim, vemos, pela maternagem da personagem, a sua excepcionalidade como ser humano: protetora, batalhadora, amorosa e responsável:

Maria-Nova tinha certeza, jamais Mãe Joana a venderia¹¹⁹ ou venderia algum de seus filhos. Ela comeria o pão que o diabo amassou, iria ao fundo do inferno, mataria se fosse preciso, mas não daria, nem venderia, nenhum dos filhos. Mãe Joana amamentava, criava e amava o que era seu. Maria-Nova sabia, Mãe Joana é mulher de poucas palavras. Mãe Joana é uma mulher de muito amor. (EVARISTO, 2017, p. 40).

De verniz triste, provavelmente pelas muitas circunstâncias difíceis de sua vida, Mãe Joana é, sem sorrir e sem contar histórias, caracterizada em sua fortaleza. A personagem é quem, na narrativa, mais concretiza a proposta evaristiana de devolver às personagens negras o significante “mãe”, sequestrado pelas letras de autoria branca no Brasil. A dignidade com a qual Mãe Joana exerce a maternidade mobiliza, de certo modo, os valores dessa matriz cultural africana obliterada na literatura brasileira, dentre os quais o princípio africano de que a mulher é uma fonte que alimenta a vida: Mãe Joana nutre, mesmo em seu pesar, o viver das futuras gerações¹²⁰, Maria-Nova, única de seus filhos que ganha singularidade na obra, vai crescendo, ganhando integridade, sustentada na admiração que mantém pela mãe. A relação dessa personagem com seus filhos parece sublinhar a relevância dos afetos na formação da personalidade humana, sobretudo de seres humanos em desenvolvimento, como as crianças e os jovens. Com efeito, essa relação nos leva à percepção de que a demanda primeira do ser humano, como já anunciava a psicanálise, é a do amor. A mulher negra aqui, ao contrário dos tradicionais protótipos de cuidadora dos herdeiros da nação branca (mãe preta¹²¹) ou da devassa não afeita a dons sagrados como o da maternidade, é doadora e multiplicadora de laços afetivos desenvolvidos entre ela e a sua prole. Mãe Joana, sem ter o companheiro mencionado na narrativa, com quem compartilharia a educação e o cuidado dos filhos, faz

¹¹⁹A narrativa apresenta brevemente a história de “Tetê do Mané” que, desesperada pelas condições adversas, vende a filha a um fornecedor de cigarros, abusador de menores. Após o ato, a mulher, levando o filho doente consigo e o companheiro alcoólatra, foge da favela.

¹²⁰Em texto escrito em honra à memória da historiadora Beatriz Nascimento, no poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, originalmente publicado em *Cadernos negros*, n.º 19, 1996, Conceição Evaristo tece versos que, assim como a figura de Mãe Joana da obra estudada, movimentam o princípio de que a vida das mulheres negras não é fácil, “A noite não adormece / nos olhos das mulheres”, mas que essas mesmas mulheres detonam a semente de esperança, suas filhas (garotas como Maria-Nova em *Becos da memória*) é que trarão novos tempos, anunciados pelo fim da opressão das mulheres afrodescendentes: “vaginas abertas / donde Ainás, Nzingas, Ngambeles / e outras meninas luas / afastam delas e de nós / os nossos cálices de lágrimas.” (EVARISTO, 2006, p. 20).

¹²¹Para Patricia Hill Collins, a imagem da mãe preta (*mammy*) foi delineada para justificar o confinamento das mulheres negras ao trabalho doméstico: “Criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico, a imagem da *mammy* representa o padrão normativo usado para avaliar o comportamento das mulheres negras em geral. Ao amar, alimentar e cuidar dos filhos das ‘famílias’ brancas melhor que dos seus, a *mammy* simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca. Mesmo que seja querida e tenha autoridade considerável em sua “família” branca, a *mammy* conhece seu ‘lugar’ como serviçal obediente. Ela aceita sua subordinação.” (COLLINS, 2019, p. 140).

brilhar a construção da maternidade solo, experimentada por tantas mulheres (negras)¹²². Contudo, é importante ressaltar, seguindo as trilhas do pensamento de Patricia Hill Collins (2019), que o protagonismo das mulheres negras nas famílias afro-americanas (e estendemos as suas considerações às famílias das racializadas classes populares negro-brasileiras, por entender que são pertinentes para pensar também em tal realidade no Brasil) não diz respeito à falta de poder masculino nem apenas a adaptações funcionais por conta de opressões:

A centralidade das mulheres nas famílias extensas afro-americanas reflete tanto a continuidade da sensibilidade cultural de origem africana quanto as adaptações funcionais às opressões interseccionais de raça, gênero, classe e nação. A centralidade da mulher é caracterizada menos pela *falta* de maridos e pais que pela relevância das mulheres. [...] Redes de mulheres organizadas e resilientes, formadas por mães de sangue e de criação, são fundamentais para compreender essa centralidade. Avós, irmãs, tias e primas atuam como mães de criação, assumindo responsabilidades pelos cuidados dos filhos e das filhas de outras mulheres. [...] Em muitas comunidades afro-americanas, essas redes de cuidados centradas nas mulheres se estendem além das relações consanguíneas e incluem “parentes de consideração”. (COLLINS, 2019, p. 298-299, grifo da autora).

Becos da memória narra essa centralidade das mulheres nas famílias e, no caso de Mãe Joana, essa centralidade, tal como Collins ressaltava ocorrer nas famílias estadunidenses negras, diz respeito tanto às tais adaptações funcionais às opressões de raça, gênero, classe e nação quanto à manutenção de certa sensibilidade cultural africana (sensibilidade já comentada por nós, em outros termos, quando destacamos que a personagem é uma espécie de fonte de alimentação da vida). Mãe Joana é suscitada desempenhando a maternagem de seus filhos biológicos, porém o seu núcleo familiar mobiliza a ideia da família extensa, destacada pela referida pesquisadora, visto que Maria-Velha, Tio Totó¹²³, Tio Tatão também participam da educação de Maria-Nova; a garota tem em todos esses nomes referenciais éticos em seu processo de crescimento. Vó Rita, do mesmo modo, parece marcar a participação das mulheres nesse modelo de família mais comunitário, mais solidário, menos burguês, pois a personagem era, antes de se retirar da vida pública, uma espécie de guardiã dos filhos de todos, uma figura que, ao pôr os novos no mundo, acabava evocando a figura da mãe.

Mais do que tratar de todos os tópicos formalizados no romance, que diriam respeito a questões sociais, culturais e econômicas relacionadas à mulher negra (o que extrapolaria os

¹²²Mônica Pimenta Velloso explica que, durante a escravidão, a legislação se preocupava em garantir a não separação entre a mãe e o filho, não mantendo essa preocupação no que diz respeito à separação entre filho e pai e no que concerne à separação entre os cônjuges. Naquele contexto, a mãe acaba assumindo sozinha a responsabilidade pela criação dos filhos. A pesquisadora ressaltava que, no pós-abolição, essa situação pouco se modificou e que as mulheres negras continuaram educando seus filhos sozinhas. *Becos da memória* parece narrar essa maternidade negra na qual “no tempo de Murici, cada um cuida de si. Cuidar de si e dos filhos era uma coisa só, obrigação de mulher” (VELLOSO, 1990, p. 211).

¹²³A narrativa, com relação ao personagem Totó, marca explicitamente a noção de família extensa: “Tio Totó. Era tio de seus sobrinhos e dos sobrinhos dos outros.” (EVARISTO, 2017, p. 19).

limites desta pesquisa), parece-nos de maior relevância aos propósitos de nosso estudo a percepção de que Evaristo, ao narrar esses fragmentos de vidas de personagens femininas negras ocupando o centro da narrativa, revira a história cultural brasileira, e não somente a literária, já que, como é sabido, as mulheres (negras) foram sistematicamente interdidas dos limites desta. Destarte, todas essas mulheres que aparecem na narrativa em suas difíceis vidas não são suscitadas à luz de qualquer agenciamento: trata-se, como vimos enfatizando, de um agenciamento que distingue claramente uma narrativa permeada por mulheres de uma narrativa tecida por elas. Nesse sentido, diríamos que se constrói um universo textual afinado às bandeiras do feminismo negro. Isso porque os problemas atinentes à experiência das mulheres negras na sociedade brasileira são vividos pelas personagens negras, porém são fundamentalmente “olhados” pelo crivo delas. Então, a restrição ao trabalho doméstico como profissão, a maternidade solo, a autorrejeição, a violência doméstica, o silenciamento, o cuidar permanentemente do Outro etc., todas essas microtemáticas que mapeamos como presentes na realidade desse segmento populacional, assumem, em Evaristo, a potência de se notabilizar sem que ela trace uma retórica fatalista ou dualista.

A história cultural brasileira, em sua manifestação literária, é remodelada em *Becos da memória*: quando vemos que a restrição das mulheres negras ao trabalho doméstico (como a galeria de lavadeiras que é suscitada na obra), ao contrário do que afirma a mitologia da narrativa hegemônica, não diz respeito a uma vocação natural¹²⁴, e sim à única forma que encontraram de se inserir precariamente na sociedade de classes, a qual, por sua vez, promoveu uma espécie de manutenção e perpetuação de atividades que estas já desempenhavam outrora nos tempos da escravidão; quando vemos que as mães negras solas não o são por devassidão, como anuncia o mesmo discurso hegemônico sobre os corpos femininos negros, e sim por reflexo da exposição às imbricadas estruturas do racismo e do sexismo; quando vemos que a baixa estima que tem uma personagem como Ditinha não é mera recusa da imagem de si mesma, como faz crer a máxima “os próprios negros não se gostam”, propagada pelo poder de nomear da branquitude, e sim fruto da construção histórica de enquadramento da brancura como padrão estético de referência; quando vemos que personagens como Custódia e Fuinha estão expostas à violência doméstica, não porque as famílias negras são genuinamente desestruturadas, como se faz perceptível nos imaginários sociais circulantes sobre estas, e sim porque são racialmente condenadas à miséria, à guetificação e à marginalização; quando vemos que o silêncio de Mãe Joana não é somente um traço de sua personalidade, como o poder que silencia os negros proclamaria, e sim uma

¹²⁴Para uma leitura aprofundada do tema, ver *Mulheres, raça e classe* (2016), de Angela Davis.

tática de sobrevivência ancorada no “calar” para encontrar o melhor caminho para dar o passo seguinte e quando vemos que Vó Rita cuida do Outro não por um mecanismo de caridade cristã, e sim por um princípio de manutenção da comunidade. Todas essas microtemáticas, que reverberam em tom altissonante a condição das mulheres negras na sociedade brasileira, compõem um capítulo paralelo no território das letras no país. Sendo assim, parafraseando Octavio Ianni (2011), a literatura de Evaristo se inscreve, ao mesmo tempo, por dentro e por fora nas letras brasileiras¹²⁵. Inscreve-se por dentro, ao trabalhar gêneros tradicionalmente visitados nessa literatura, o romance, o conto, a poesia, por ambientar suas histórias nas chamadas paisagens locais e pelo fato de o negro ser parte da formação social brasileira; inscreve-se por fora, ao reconfigurar essas formas (europeias) para agenciar a memória e a história da população afrodescendente.

Na dialética entre “o dentro e o fora”, Evaristo brindou as letras brasileiras, em *Becos da memória*, com uma obra na qual territorialidade e corpo se cruzam, e não no sentido novecentista, do racismo científico e determinista, mas no de suscitar a extrema distribuição racial dos territórios no Brasil e, mais, no de descortinar que as mulheres negras são as grandes protagonistas desses espaços segregados de exclusão da população negra, são, ao comporem a base da escala social, as que mais sofrem os processos de outrificação, isto é, as que mais são concebidas como as Outras no país. São quem cuida, orienta e mantém os mais jovens, são quem movimenta a economia doméstica e quem ocupa a vanguarda entre os sujeitos étnicos oprimidos pela opressão racial na reescrita da História.

3.2.4. Imagens de uma favela pretérita

Becos da memória, apesar do forte apelo realista de sua narrativa, fala sobre um tempo que não é o da contemporaneidade do século XXI ou mesmo das últimas décadas do século XX. Isso pode ser observado pelo tipo de experiência social apresentada nas páginas do livro, a saber, uma experiência ainda não circunscrita, em parte, pelo problema das drogas, da violência policial e do tráfico, e das facetas que delineiam as mazelas da vulnerabilidade social no presente.

É interessante observar que a ambientação da favela na obra ainda faz parte de um contexto social em que a vinda para a cidade era vista como promessa de futuro, de “melhores

¹²⁵Em “Por um conceito de literatura afro-brasileira” (2011), Eduardo de Assis Duarte tece considerações que, a nosso ver, corroboram o que afirmamos ao parafrasear as formulações de Octavio Ianni (2011) sobre a literatura afro-brasileira no Brasil. Duarte considera que não há uma literatura 100% negra no país, já que, se considerarmos o termo “negro” como sinônimo de africano, não temos uma literatura plenamente de raiz africana por aqui e, além disso, a África não é uma realidade homogênea e os gêneros conto, romance, poesia não provêm apenas do Atlântico, ressalta o pesquisador.

dias” e de desenvolvimento pessoal; foi com esse objetivo que migraram, do campo para a cidade, os primeiros habitantes da favela de *Becos da memória*. A população migrante não estava sozinha em sua concepção imaginariamente afirmativa da cidade; a sociedade, de um modo geral, e o Estado brasileiro acreditavam que civilizar era sinônimo de urbanizar, de modernizar¹²⁶. No contexto do presente, embora o sonho de a vida na cidade ser traduzida como fonte de dias mais prósperos permanecer forte no imaginário de grupos oriundos do Brasil profundo que migram em busca de mais oportunidades, as cidades são vistas por todos como centros de violência, barbárie e caos. Ermínia Maricato compara esses dois momentos na produção de imaginários sobre as cidades:

Nas décadas iniciais do século XX, as cidades brasileiras eram vistas como a possibilidade de avanço e modernidade em relação ao campo que representava o Brasil arcaico. [...] No final do século XX, algumas décadas depois, a imagem das cidades brasileiras parece estar associada à violência, poluição das águas e do ar, criança desamparada, tráfego caótico, enchentes, entre outros inúmeros males. (MARICATO, 2003b, p. 151-52).

Becos da memória realça, desse modo, não apenas o contexto de uma favela outra, mas também o de uma cidade outra. Favela e cidade produziam talvez outros imaginários sociais. Aquela aparentemente sempre esteve imbricada à imagem da pobreza e da marginalização econômica e, portanto, sujeita à estigmatização. Todavia, não estava relacionada necessariamente à imagem de espaços tomados pela violência de toda sorte; esta, como podemos vislumbrar com Maricato, era considerada o símbolo da saída do Brasil do atraso, passando a ser lida hoje como um espaço apocalíptico.

Em “Da construção de becos”, texto de apresentação à edição do livro publicada pela Pallas em 2017, Conceição Evaristo enfatiza: “E continuo afirmando que a favela descrita em *Becos da memória* acabou e *acabou*. Hoje as favelas produzem outras narrativas, provocam outros testemunhos e inspiram outras ficções.” (EVARISTO, 2017, p. 12, grifo da autora). As declarações da autora são interessantes, pois supõem certa correspondência (obrigatória?) entre o fenômeno literário e a matéria histórica e, por sua vez, avisam o leitor que não se cumpriu com essa tarefa. Trata-se de um esclarecimento que não é acidental, devolve-nos, uma vez mais, ao debate sobre a literatura de Conceição Evaristo como (também) pertencente às letras afro-brasileiras ou negro-brasileiras. Isso porque, como destacam distintos teóricos,

¹²⁶“Não foi só o governo. A sociedade brasileira em peso embriagou-se, desde os tempos da abolição e da república velha, com as idealizações sobre progresso e modernização. A salvação parecia estar nas cidades, onde o futuro já havia chegado. Então era só vir para elas e desfrutar de fantasias como emprego pleno, assistência social providenciada pelo Estado, lazer, novas oportunidades para os filhos... Não aconteceu nada disso, é claro, e, aos poucos, os sonhos viraram pesadelos.” (SANTOS, C. N., 1986, p. 2 apud MARICATO, 2003b, p. 152).

Eduardo de Assis Duarte (2011), Octavio Ianni (2011), Cuti (2011), a própria Conceição Evaristo (2003), entre tantos outros, a literatura negra, diferentemente da chamada alta literatura moderna, não precisa separar-se das estruturas sociais para declarar a sua legitimidade, nem declarar a sua autonomia em relação a elas. Na verdade, diz respeito a outro tipo de movimento no qual é a sua ligação com os problemas do negro que a fortalece e isso é distinto de considerar que dita literatura renuncia ao pendor estético ou, mesmo, que toda literatura de autoria negra automaticamente tem profundidade formal. As mencionadas palavras da escritora adquirem sentido, dessa maneira, dentro do debate do que compreenderia os limites de uma palavra criativa negra, afro-brasileira. E, dialogando com esse debate, ela sinaliza que recuar a matéria narrativa a um tempo que não corresponde à nossa atualidade mais imediata não é prescindir necessariamente do compromisso, enquanto escritora negra engajada com uma pena de timbre negro, de representar os dramas que afetam a população afrodescendente no Brasil, é alocar a ficcionalidade da obra em análise em um tempo, no que concerne à configuração da favela, não tão palatável a um leitor mais inclinado ao presente. A indagação que cabe, então, é: por que Evaristo teria promovido esse recuo na ambientação do tempo da narrativa? Em primeiro lugar, convém não esquecer, como já afirmamos, que o romance foi escrito no final dos anos de 1980 e narra o contexto das décadas de 1950/1960, portanto, a volta no tempo não é tão expressiva e, em segundo, que, ao frisar termos como “narrativas”, “testemunhos” e “ficções”, a autora sublinha que o tratamento da questão negra oferecido em sua poética, ao não ser a realidade “nua e crua”, desencadeia-se de acordo com as demandas da representação. Em síntese, a aposta de narrar uma favela de décadas passadas parece uma recusa a falar sobre esse espaço num contexto de extrema exotização, fetichização e glamourização dele. Essa favela pretérita de Evaristo, ao ser destituída dos signos da favela turismo da literatura *light*, da indústria cultural, possibilita ao leitor enfrentar-se com a alteridade racial¹²⁷, podendo lê-la sem as frequentes armadilhas que a aprisionam na prosa canônica.

Becos da memória participa ativamente da dicção dessa literatura negro-brasileira ou afro-brasileira, dando-nos notícias de uma favela real em sua ficcionalidade, de uma favela que, lá nos anos de 1960 ou aqui nos anos 2000, continua majoritariamente negra. Sendo assim, Maria-Nova, jovem negra no contexto de ambientação do romance e adulta no

¹²⁷Alba Zaluar e Marcos Alvito (1999, p. 12) afirmam que, completado em 1997 um século de surgimento das favelas, as formas de moradia e as condições de vida variaram bastante, porém o seu estatuto de alteridade permanece alto.

momento de sua enunciação, provavelmente ressoa as pegadas do *alter ego*¹²⁸ da autora que, da favela para o lugar de uma das expressões mais representativas das letras de autoria feminina negra, tem escrito como “uma espécie de homenagem póstuma” aos seus. Ela tem escrito, como afirma Eduardo de Assis Duarte (2011) sobre as características da literatura afro-brasileira, com um ímpeto de compromisso identitário e comunitário que a leva ao desejo de encarnar a voz e a consciência de seu grupo étnico, de modo muito semelhante à tradição africana dos *griots*, bastiões do saber ancestral conformado pela oralidade. Conceição Evaristo, uma *griot* da modernidade, atua como guardiã do saber (ancestral) negro por meio da palavra escrita, não por meio da palavra oral como aqueles, mas aproxima-se de tal tradição ao almejar preservar traços dos modos de vida e da cosmogonia africana.

3.3. *Desde que o samba é samba, “o samba é filho da dor”*

A cultura brasileira é uma das maiores provas da importância que os africanos e seus descendentes tiveram e ainda têm na história do Brasil. Mesmo tendo sido escravizados e tratados como seres inferiores, esses homens e mulheres, que foram arrancados de diversas regiões da África, conseguiram recriar novos laços de identidade, de parentesco e de sociabilidade que foram elementos fundantes do Brasil que conhecemos hoje. Por isso, a história brasileira só pode ser entendida levando-se em consideração esses atores sociais e a trajetória dos povos africanos que ajudaram a formar o Brasil e os brasileiros. (SANTOS, 2017, p. 284).

Desde que o samba é samba é o segundo romance publicado de Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*. Lançado em 2012, pela editora Planeta, a sua segunda obra, apesar de muito distinta da primeira no que diz respeito ao teor da representação, mantém a temática da favela. Isto é, uma vez mais, esta é o grande palco da história narrada. Não obstante, se no primeiro livro predomina o clima da violência frontal e direta, neste segundo, o clima é mais ameno. Trata-se de uma favela das primeiras décadas do século XX¹²⁹, localizada no bairro de Estácio de Sá (o morro de São Carlos), formada no início do século XX e provavelmente há pouco ocupada por um número maior de habitantes.

O título da obra é sugestivo, pois aparentemente retoma o título homônimo da canção “Desde que o samba é samba”, de Caetano Veloso. No entanto, se a canção do artista baiano se circunscreve em chave mais metalinguística, instaurando uma temporalidade que se

¹²⁸A respeito das semelhanças entre a personagem Maria-Nova e Conceição Evaristo, afirma a autora: “Quanto à aparência de Maria-Nova comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma *escrevivência* pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange.” (EVARISTO, 2017, p. 12, grifo da autora).

¹²⁹A obra narra fundamentalmente eventos localizados nas primeiras duas décadas do século XX, o nascimento da Umbanda em 1908, o triângulo amoroso formado por Valdirene, Sodré e Brancura, a formação e o amadurecimento de toda uma matriz sonora que desemboca no “samba”, mas focaliza especialmente os anos de 1927 a 1929 do nascimento da primeira escola de samba no país, a “Deixa falar”.

aproxima ao movimento do tempo mítico, ao desafiar a cronologia dos eventos e instaurar a noção do “sempre foi assim”, o romance do escritor carioca, por outro lado, aloca a matéria narrada num tempo histórico determinado. Na canção de Caetano Veloso, o sujeito poético ressalta as características temáticas do samba, isto é, o seu suposto pendor em enunciar a melancolia existencial, uma melancolia, sugere-se, cantada por uma “pele escura” (metáfora para a inscrição do gênero musical como típico de um contexto de enunciação negro?). A metalinguagem da canção ocorre por termos uma estrutura harmônica e melódica de um samba (canção) que fala sobre o que o definiria como tal: esse canto da dor e da tristeza. No entanto, não é o caso de um cantar paralisante, é um cantar transformador, mesmo que “filho da dor”. No romance de Lins, por termos outro formato, um texto em prosa, mais extenso e delineado com categorias outras, muito diferentes das categorias de uma canção, o tratamento da questão do samba é feito, como não é de se estranhar, de maneira menos poética e mais próxima de seus aspectos antropológicos, históricos e culturais. O título da obra, bem como o título da canção, sugere que o samba enuncia as paixões dos sujeitos étnicos negros que, através desse gênero musical, de algum modo, redimem-se.

Desde que o samba é samba, com seu título, leva-nos a perguntar: desde que o samba é samba, o que acontece? Pois a preposição “desde”, que compõe o nome da obra, supõe deslocamento no tempo ou no espaço a partir de um determinado ponto¹³⁰. Nesse sentido, o nosso desafio, ao propor um estudo deste segundo romance de Lins, é perscrutar quais as possíveis respostas que a matéria textual fornece a essa pergunta e, mais, em que medida essas respostas dialogam com o nosso eixo de leitura de compreender as imagens que se constroem da alteridade racial negra. O samba, dessa maneira, focalizado já de saída no título do texto, subscreve-se como tópico fundamental na narrativa.

A obra suscita um território retratado, por um lado, como uma área ocupada por uma população desassistida economicamente, mas, por outro, como protagonista do berço do samba, um dos elementos que, mais tarde, seriam um dos símbolos mais potentes da brasilidade. É na dinâmica oferecida por tal contraste que o leitor se envolve numa história marcada por sobressaltos, peripécias e uma linguagem do cotidiano, que insere na narrativa os falares das ruas.

A narrativa apresenta uma favela multirracial, no entanto, é notável a construção da ideia de que, se o referido espaço não abriga somente a população afrodescendente, é ela

¹³⁰No Dicionário *on-line* de português, assim encontramos a definição para o termo: “A começar de; a partir de; partindo de um certo tempo ou de um ponto determinado (no tempo ou no espaço).” Disponível em: <https://www.dicio.com.br/desde>. Acesso em: 30 out. 2018.

quem mais padece, pois sofre as agruras da pobreza e da estigmatização racial. A narrativa, dessa maneira, contrasta permanentemente as condições de vida dos brancos pobres e dos negros pobres, apresentando um saldo positivo para o primeiro grupo no que concerne à possibilidade de certa ascensão social. Os negros aparecem, assim, como um segmento populacional que é sistematicamente interdito de ter acesso às benesses materiais. Pedro Demo apresenta uma interessante formulação que vai ao encontro da “natureza” da pobreza dos negros: “Ser pobre não é apenas não ter, mas sobretudo ser impedido de ter, o que aponta muito mais para uma questão de ser do que de ter.” (DEMO, 1993, p. 2). Tal formulação, a nosso ver, é profícua à nossa observação sobre as diferenciações que se estabelecem entre os personagens brancos e não brancos no romance, visto que, no que diz respeito a estes, delineia-se com clareza que a exclusão deles é derivada de um processo contínuo de dispositivos de toda sorte para mantê-los na miséria, para impedi-los de “ter”.

Desde que o samba é samba, mais do que propor a fórmula de um Brasil fundamentalmente negro, traz à baila o desenho de um país hierarquicamente mestiço. Por outros termos, a favela no romance é permeada pela população negra, mas não somente por ela. A população branca pobre também a integra e geralmente “colhe” os frutos do privilégio de cor. A cena inaugural do romance corrobora o que afirmamos:

Sodré parou, recuou dois passos, encafuou-se atrás de um poste ao notar que Valdemar vinha em sua direção na Rua do Estácio, altura do Bar do Apolo. Deu para sair na escama, dobrar a esquina sem que o outro o percebesse. Caraminholou, iniciou a volta ao quarteirão para surpreendê-lo pelas costas. Manhã deserta na zona do baixo meretrício. *Se matasse esse rival, que era preto nesta vida, não teria problema com a polícia, já que era branco e funcionário do Banco do Brasil.* (LINS, 2012, p. 11, grifo nosso).

Esta cena que abre a narrativa é uma espécie de termômetro para o leitor, pois, de saída, indica a ele qual é a temperatura da história: a do baixo mundo no universo da malandragem. Os malandros são os atores principais de um universo povoado por prostitutas, mães de santo, entidades do Candomblé e da Umbanda, sambistas etc. Em meio a esse contexto de representação, o episódio em destaque suscita um código de conduta típico no domínio da malandragem: a disputa pelo amor de uma mulher. A personagem disputada chama-se Valdirene e é descrita pela narração em terceira pessoa como a meretriz mais desejada da “zona”, uma prostituta “que deixava qualquer um de pica em pé” (LINS, 2012, p. 13). Os personagens que “brigam” pelo seu amor são Sodré, Valdemar e Brancura, cafetão da personagem. Valdemar, nessa cena que inaugura a obra, é alvo de um plano arquitetado por Brancura. O malandro ao intuir que Sodré, seu parceiro português, estava apaixonado por

Valdirene, tenta armar uma cilada para livrar-se do amigo. Não obstante, o plano fracassa e o conflito entre Sodré e Valdemar não se encerra com a morte de nenhum dos dois.

Dessa cena inaugural da obra, protagonizada pela figura dos três malandros: Brancura, Sodré e Valdemar, o que nos salta aos olhos é o fato de nem mesmo o universo dos subalternos estar livre das racializadas dinâmicas sociais. Dessa maneira, Sodré, branco e português, sabe que goza de um capital social validado por conta de seu fenótipo. Sabe, portanto, que a cor de sua pele, numa sociedade racialmente configurada, torna-se um patrimônio, não apenas simbólico, mas sobretudo material na medida em que sua vida não será banalmente sacrificada e que pode ceifar a vida alheia, desde que seja uma vida negra.

A disputa entre os malandros pelo amor de Valdirene é reveladora, visto que se elabora uma faceta acerca da esfera do baixo mundo geralmente não evocada: a sua qualidade de reprodutora dos padrões sociais. Noutros termos, o viver vadio não é apenas delineado por códigos “de rua”, positivados e seguidos pelos malandros, é principalmente um “apequenamento” e “aclimatação” das normas sociais vigentes a práticas específicas de um grupo. É por isso que Sodré admite a possibilidade de matar um rival negro, visto que, do ponto de vista moral, toda a sociedade o isentaria, dado que o assassinato seria lido como a defesa de um cidadão, branco e com emprego público, contra um desocupado, não trabalhador e afrodescendente. A polícia, corporação que comparece no episódio em questão, é desenhada como uma espécie de guarda pretoriana dos brasileiros brancos, independentemente de sua classe social. É o aparato pelo qual se descortina a subcidadania da população negra, evidenciando que a abolição, como diria Florestan Fernandes, foi “uma revolução do BRANCO para o BRANCO” (2017, p. 30, grifo do autor).

Por meio de um argumento simples, o triângulo amoroso entre o cafetão Brancura, o falso malandro Sodré e a meretriz Valdirene, desenvolvem-se outras frentes narrativas: a do nascimento do samba em extrema conjugação com o florescimento da Umbanda e, ademais, a do processo de confinamento da população pobre, mestiça, negra e de brancos estrangeiros, na favela. Para tanto, tem-se a inscrição de um tom narrativo que abala os contornos da linguagem literária. Aqui se tensiona a literatura a abrir-se aos falares populares das “ruas” e às dinâmicas do coloquialismo, como passaremos a analisar.

3.3.1. A desconvenção do discurso literário

Nas peripécias vividas pelas personagens do romance em análise, deparamo-nos com a inscrição de uma materialidade textual repleta de diálogos coloquiais e de uma voz narrativa que acompanha o tom informal, despojado e sem filtros do linguajar de setores das camadas

populares. O que desestabiliza o leitor, nesse sentido, é justamente a ocorrência de certa não diferenciação entre o timbre da voz narrativa e o das personagens, dado que tanto uma quanto outra instância mobilizam porções de uma língua não enquadrada nas regras do “bom dizer” da norma culta; dicção narradora e personagens enunciam sob a égide dessa língua “das ruas”:

Brigava-se por qualquer coisa na zona, mas as desavenças mais frequentes tinham a ver com mulher. Era a primeira vez que Tia Amélia ia àquele lugar tirar Valdemar de confusão, porque, quando vivo, Ernesto dizia que mulher de família não podia entrar na zona, inventando as mais carecas desculpas. Mas ela bem sabia das mulheres vadias, capazes de fazer de tudo com um homem por dinheiro. E os veados? Era isso que a machucava mais: as vizinhas diziam que o marido dela já tinha andado até com travesti da Lapa. “Homem, quando não presta, não presta mesmo.”

— E não é prosa de pau e cu só, não! Tem beijo na boca e o caralho! — dizia o povo ruim. (LINS, 2012, p. 17).

O fragmento em destaque elucida contundentemente o que afirmamos. Nele, podemos ver a descrição de uma cena (desdobramento da cena de abertura do romance, em que a mãe de Valdemar sai de casa para tentar impedir que o filho brigue e se machuque no prostíbulo) em que a linguagem despendida pelo narrador (zona, carecas desculpas, veados, vadias) é a do baixo estrato do mundo das personagens. Dessa maneira, não é apenas a fala direta das personagens, através dos diálogos e das aspas, que instaura essa língua “das ruas” (tomada por vocábulos de baixo calão), é a narração, de um modo geral, que a instaura. O recurso de assentar o tom do discurso indireto ao do direto, na referida passagem, torna bem perceptível o efeito estilístico de aproximar a consciência demiurga do narrador à consciência das personagens. A ocorrência de tal aproximação gera um tipo de realismo próximo ao da definição de “realismo feroz” cunhada por Antonio Candido para analisar a literatura urbana brasileira dos anos de 70:

A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isto era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu *status*, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o *outro*); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão. Daí o cunho exótico do regionalismo e de muitos romances de tema urbano. O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a *simpatia* literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o *ponto de vista do realismo tradicional*. O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta

abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras). (CANDIDO, 1989, p. 211-212, grifo do autor).

Embora Antonio Candido afirme que o que denomina “realismo feroz” talvez se realize melhor em narrativas escritas em primeira pessoa (já que nestas o autor conseguiria confundir autor e personagem, enunciando praticamente a todo o momento em discurso direto) e o romance objeto de nosso estudo não está escrito em primeira pessoa, e sim em terceira, em nossa leitura, de modo correlato, as observações do autor são pertinentes também para iluminar a modalidade de narração que se desenha em *Desde que o samba é samba* porque o paternalismo verificado por Candido em romances regionalistas não ocorre aqui e, mesmo a narrativa estando construída em terceira pessoa, acontece essa “desconvenção” do discurso mencionada pelo crítico. Com efeito, o rompimento das tais distâncias sociais entre o narrador e a matéria narrada que, segundo Candido, integrava o esforço de certos escritores dos anos de 1970, parece atualizado na prosa de Lins. É importante destacar, nesse aspecto, que este, diferentemente dos autores investigados por Candido, não é oriundo do seio da classe média brasileira, mas do das camadas populares e negras. Lins, então, mais do que realizar uma aproximação entre o universo da voz narrativa e o da matéria narrada, faz-nos refletir como a tradição literária em terras brasileiras promoveu esse afastamento ao representar as racializadas classes populares. No caso de Lins, distintamente dos escritores analisados por Candido, a não hierarquização entre narrador e matéria narrada não seria o resultado da renúncia que o autor faz aos valores de sua própria classe para oferecer uma visão mais solidária dos pobres sem exotizá-los, é a elaboração literária da própria enunciação de certas camadas dos pobres.

O segundo romance de Lins inscreve esse “realismo feroz” ao fazer circular a língua dos malandros, dos frequentadores de prostíbulos, dos sambistas e das entidades da Umbanda, não ao trazer, por exemplo, a violência frontal e direta da neofavela, o que o autor empreende em seu romance de estreia, *Cidade de Deus*¹³¹. Aqui, a investida do escritor é outra: é o despertar das manifestações culturais dos negros no Rio de Janeiro no início do século passado.

¹³¹A literatura de Paulo Lins frequentemente é lida como expressão da literatura marginal. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013) situa o romance *Cidade de Deus* como o marco inicial de uma nova modalidade de literatura marginal (não aquela dos anos de 1970, em que o “marginal” significava marginalidade com relação aos valores burgueses e sobretudo com relação à literatura mais canônica, e os escritores eram oriundos dos setores da classe média), na qual é o pertencimento ao espaço social periférico do autor e uma certa combinação do teor testemunhal e artístico do texto que configuram a marginalidade da obra.

3.3.2. A elaboração da cosmogonia da Umbanda

A Umbanda, ao lado do samba, comparece na narrativa de *Desde que o samba é samba* como um fenômeno cultural que desabrochou no início do século XX, mais particularmente, no caso dessa manifestação religiosa, em 1908. A narrativa adere à versão de surgimento desta (há um campo de batalha no que diz respeito à origem dela) como uma resposta ao preconceito e à discriminação racial que sofriam os espíritos desencarnados dos negros e dos indígenas (os chamados pretos velhos e os caboclos) para se manifestarem nos templos kardecistas, já que nesses locais eram considerados seres “sem luz”, incultos e não passíveis de transmitirem mensagens boas. A narrativa de Lins elabora o nascimento da Umbanda como uma religiosidade nova, resultante da interação entre diversas práticas religiosas e culturais:

No universo, cada coisa e cada ser são dependentes, por isso tudo todos têm que doar. *Isso é a Umbanda*, que é essa religião nova a que a gente vem dando corpo e que você tá vendo aí. Ela mistura tudo, tem santo do Oriente, tem santo da Igreja Católica, tem orixá do Candomblé, espírito de índio, de exu, de criança, de malandro, pombagira, cigano, marinheiro, vovó e vovô. (LINS, 2009, p. 37-38, grifo nosso).

No excerto transcrito, temos a fala de uma mãe de santo em resposta a uma indagação da personagem Ivete, companheira de Brancura por um curto período. Nela, a líder religiosa é quem chama a Umbanda por esse nome na narrativa pela primeira vez. A expressão “isso é a Umbanda” parece funcionar como uma tentativa de síntese dos preceitos constitutivos dessa religião. É crucial analisar, nesse sentido, que a voz que enuncia coloca a definição do que seria a Umbanda na boca de uma mãe de santo, personagem que serve de elo entre o mundo dos humanos e o do universo supramaterial da manifestação dos Orixás¹³² e de entidades¹³³ como as Pombagiras, os Pretos Velhos, os Caboclos, os Tranca-Ruas, os Exus, entre outras. Desse modo, o leitor depara-se com o que supostamente delinea o repertório espiritual

¹³² Segundo Flávia Pinto, os Orixás podem ser assim definidos: “Ancestrais que carregam a quintessência das energias dos pontos da natureza, relacionadas à manifestação dessas forças, como mares e oceanos, cachoeiras, rios, lagoas, chuva, fogo, matas, terra, dentre outros. [...] A origem da palavra Orixá é africana e quer dizer: ori = cabeça; xá = força. Ou seja, a força da sua cabeça, da sua vida, do seu destino. [...] Entendemos os Orixás como forças da natureza que compõem o equilíbrio planetário.” (PINTO, 2014, p. 42, 83 e 87).

¹³³ Segundo Flávia Pinto, as entidades da Umbanda podem assim ser definidas: “São espíritos que estão, por diferentes motivos, na condição temporária de não encarnantes e, devido ao acúmulo de encarnações que tiveram, possuem força espiritual suficiente para ajudar a humanidade nas suas principais aflições. Existem cinco linhas mais popularmente conhecidas que se manifestam nos Templos de Umbanda. São elas: os Pretos Velhos e Pretas Velhas, os Caboclos e Caboclas, os Exus (incluindo Pombagiras, Malandros, Povo Cigano) e as Crianças (Ibejis). Existem também os encantados que vibram no norte, nordeste, centro oeste, sul, sudeste e possuem diferentes nomes tais como: juremeiros, daime, povo da floresta, povo do sertão, povo do mar, povo do caseiro, mineiros, campineiros, malandros e tantos outros que trazem suas peculiaridades culturais/ancestrais tradicionais e que variam em cada região do país.” (PINTO, 2014, p. 105).

umbandista por meio de uma figura central da religião. O recurso narrativo de anunciar os contornos dessa religião através da voz de uma autoridade visa a criar uma atmosfera de credibilidade no que se refere às verdades da fé. É uma ótica discursiva que demarca o tópico da religiosidade das personagens na esfera da práxis, não na da teoria. É por isso que é uma adepta, e não qualquer adepta, mas uma representante fundamental da religião, que a sintetiza para Ivete no plano da diegese e, num plano mais amplo, no da própria recepção para o leitor. É como se o relato mobilizasse a noção de que espiritualidade se vivencia, experimenta-se. É justamente a noção de uma fé *in actu* o que lemos nas linhas de *Desde que o samba é samba*. As entidades da Umbanda acompanham intimamente o destino das personagens: orientando, direcionando, repreendendo e anunciando o porvir. No que diz respeito à temática da malandragem, um dos carros-chefes da narrativa, a prática umbandista opera como uma espécie de freio aos códigos de conduta das ruas. Nessa prática, os malandros são, geralmente, incentivados a se disciplinar. Dessa maneira, a repulsa e o estranhamento das classes médias e das classes abastadas com relação aos rituais umbandistas não passariam de expressões de um racismo cultural, dado que, em termos objetivos, tais rituais não ameaçam a ordem burguesa, ao contrário, favorecem-na quando validam a ideologia do trabalho, do esforço individual, em suma, a própria docilização dos corpos para a exploração capitalista. É uma prática de fé que, como manifesta a fala da personagem mãe de santo, não desperta no oprimido o ímpeto revolucionário, mas táticas de sobrevivência, que suscitam a ideia do “não se deixar matar”, do “driblar o poder com perspicácia”, ao modo do capoeirista: lutar dançando, dançar lutando. Essas táticas do “seguir em pé” com dignidade são proferidas por entidades que falam no registro dos humanos e que, distintamente da ideia do Deus da tradição judaico-cristã, não são uma sumidade. As entidades da Umbanda enunciam no mesmo timbre dos seres humanos, pois não são divindades supremas, são espíritos mais evoluídos que os seres humanos que direcionam. Desse modo, não é preciso marcar a hierarquia de posições através da linguagem¹³⁴, trata-se de uma interação energética entre seres “que já atingiram o nível em

¹³⁴Para Claudia Drucker, a intimidade com a qual Lins elabora a fala das entidades umbandistas é uma prova de que não cedeu à autocensura na escrita do romance. A referida pesquisadora ressalta também o fato de que essas entidades (os Exus e as Pombagiras) são amigos, orientadores dos passos dos seres humanos. No que se refere ao lugar concedido ao Candomblé, para ela, narra-se com respeito o legado deste (que teria possibilitado a chegada da Umbanda), mas os seus Orixás estariam mais distantes dos humanos: “é preciso [...] falar da presença da religião em *Desde que o samba é samba*. Afinal, os exus e as pombo-giras estão sempre presentes como amigos e mentores dos homens. O candomblé é citado com respeito, como o espaço que abrigou inicialmente os sambistas e as sessões de umbanda, mas os seus orixás velam de bem longe pelos homens. Os enviados do sagrado são todos subdivindades. Lins recria poeticamente a fala de caboclos, pombo-giras e exus, fazendo com que misture Maiakóvski com os pilares doutrinários da umbanda. A intimidade e liberdade no tratamento da forma de falar das entidades da umbanda é [sic] mais um sinal de que Paulo Lins não cedeu à autocensura na redação do seu novo romance.” (DRUCKER, 2012, p. 245).

que [poderão prestar] socorro à assistência ou aos consulentes presentes, ou seja, pessoas que buscam na Umbanda uma palavra de conforto, caminhos e orientação espiritual” (PINTO, 2014, p. 32).

Desde que o samba é samba apresenta o destino da população afrodescendente regido não somente pelas instâncias políticas e econômicas, mas também por um campo vibratório¹³⁵ do qual pulula a figura das entidades e a dos Orixás. Nesse sentido, se são as condições materiais (o modo de produção capitalista e a forma do Estado que condicionam a posição do negro na esfera social) o fator responsável pela marginalização do negro, é a sua profissão de fé que o faz seguir “apesar de”. Em outras palavras, a prática do bem é elaborada como um dos caminhos de responsabilidade com o Outro. A malandragem, nesse aspecto, é desestimulada pelas entidades que permeiam a narrativa, haja vista ser um código de conduta que, ancorado no enganar o semelhante, atrairia energias negativas que, por sua vez, retardariam a evolução humana.

É basilar observar que as práticas umbandistas não são apresentadas na narrativa como o mero plano da credice, ou seja, como o registro daquilo que acreditam ser verdade os seus praticantes, mas que não corresponderia à realidade. Com efeito, não temos a inscrição de um foco narrativo etnográfico que olha do alto os aspectos culturais e religiosos das racializadas classes populares. Deparamo-nos, ao contrário disso, com um universo diegético no qual as entidades e os Orixás compõem o mundo dos afrodescendentes: em nenhum momento, como leitores, somos informados de que o plano da Umbanda pertence ao espectro da fantasmagoria e o das agruras pelas quais passam os malandros, as prostitutas e os trabalhadores ao do real. As giras na Umbanda¹³⁶ são uma dimensão da vida que esses atores levam, fazem parte da experiência. Dessa maneira, não se pode separar, hierarquizar, o que, de fato, importa e o que não importa nessa experiência. Está tudo englobado e a separação do que seria da ordem do real e o que seria da ordem do sobrenatural não pertence a essa cosmovisão, e sim a uma visão materialista. O que fora dessa lógica de sentidos adquiriria o cunho de uma perspectiva mágica, que desafia o palpável, o verificável, aqui é apenas parte de uma experiência nem

¹³⁵A noção de “campo vibratório”, muito presente nas práticas ritualísticas umbandistas, é assim definida por Flávia Pinto: “Acúmulo de energias que circundam as pessoas e locais. A polaridade desse campo depende da qualidade dos pensamentos e sentimentos. No caso dos Templos Religiosos, há um grande acúmulo de forças positivas, mas como todas as pessoas atuam como ímãs, podemos atrair, acopladas em nosso próprio campo vibratório, energias negativas para esses locais.” (PINTO, 2014, p. 32).

¹³⁶“As práticas Umbandistas caracterizam-se por giras [...] em que o Dirigente e o corpo mediúnico do Templo entoam cantigas e saudações. [...] Essas giras são, comumente, abertas com defumadores, que são carvões em brasa queimando ervas de defumação, tais como alecrim, alfazema, benjoim, café, açúcar, casca de cebola, dente de alho, dentre outros desimpregnadores. Eles têm a função de limpar o ambiente e todos os presentes, para que o campo vibratório do Terreiro fique preparado energeticamente. Tal procedimento é feito para receber as Entidades que conduzirão os trabalhos durante a sessão.” (PINTO, 2014, p. 32).

sempre mensurável, nem sempre inteligível através de artifícios racionalizantes. Não obstante, essa experiência multiforme, englobada, não esmorece o “realismo feroz” do qual fizemos menção através das formulações de Antonio Candido, pois tal realismo se efetiva no plano da representação, não no do conteúdo. Dessa maneira, no domínio do que o ponto de vista da obra traz à baila, as falas, os conselhos, as orientações das entidades e dos Orixás são verossímeis e o são justamente por não serem suscitadas como um território à parte do experimentado pelas personagens. Este “realismo feroz” efetiva-se, porquanto o aparecimento de Tranca-Ruas, Marias-Padilhas, Pretos-Velhos, entre outros não se dá para instaurar um plano metafísico na materialidade textual do romance, mas para reforçar a resistência à dureza e à crueldade do mundo empírico, já que essas criaturas do repertório simbólico da Umbanda auxiliariam a população pobre a prosseguir em sua caminhada. Não vemos as divindades da Umbanda em sua própria morada, nós as vemos em diálogo com os humanos, materializadas através de “cavalos” ou “aparelhos”¹³⁷ humanos. Isso faz com que a narrativa não abandone a esfera do real, apenas a amplifique.

O repertório da Umbanda é significativo também na obra por ser um propulsor da autoria negra, isto é, um dispositivo que fomenta, apoia e direciona os passos de compositores negros como Brancura, por exemplo, que, se tivesse trilhado os caminhos sugeridos por seu Tranca-Rua, teria se saído melhor no mundo do samba. A narrativa traz as entidades da Umbanda anunciando que os malandros do Estácio representam um novo tempo na música negra do país (cf. LINS, 2012, p. 246-247), ou seja, anunciam a tese aderida por Lins no que concerne à polêmica origem do samba.

A religiosidade popular em *Desde que o samba é samba* não é o ópio do povo, é uma dimensão da vida humana que, ao ser cultivada, aproxima os seres humanos da força do bem, da ajuda ao Outro e da criatividade. O nascimento da Umbanda é delineado como um fato histórico na narrativa, não como mito de fundação¹³⁸. A anedota que envolve a cura misteriosa do jovem Zélio de Moraes e o seu anúncio, como “aparelho” do Caboclo das Sete Encruzilhadas na Federação Espírita de Niterói no Rio de Janeiro, de que fundaria uma nova religião no dia seguinte ganham contorno de um marco histórico inaugurador de uma religiosidade genuinamente brasileira e despida de preconceitos contra o espírito de negros e

¹³⁷“Cavalo ou aparelho-médium que incorpora as entidades que se manifestam.” (PINTO, 2014, p. 34).

¹³⁸Quanto às distintas linhas de interpretação do surgimento da Umbanda, que tratam esse surgimento como mito de fundação/de origem ou como marco histórico efetivo, ver o debate promovido por Bruno Faria Rohde (2009), no qual o autor alerta sobre os perigos (reduccionismos) de congelar o nascimento dessa religião num marco histórico determinado, a saber, o anúncio da Umbanda como religião nova por Zélio de Moraes. Rohde, na esteira de Emerson Giumbelli (2002), defende que, mais importante do que buscar momentos fundadores, é perceber que se tratou de um processo com crescimento difuso, sem um centro único e totalizante.

indígenas (cf. LINS, 2012, p. 38-43). A nosso ver, não é gratuita a operação de narrar a história da origem da Umbanda, através do episódio de Zélio de Moraes, como um marco histórico que originou a religião em 16 de novembro de 1908 no bairro das Neves em São Gonçalo, pois isso contribui, de certa maneira, para a cristalização da ideia (mobilizada ao longo de toda a obra) de que tanto o samba como essa religião são resultados de um largo processo de transformação social e econômica em curso desde o século XIX e desembocado no início do século XX, isto é, a passagem de uma sociedade agrário-exportadora, escravista, para uma sociedade urbana, industrial e de trabalho livre. A tese das transformações sociais que apresentam a sua correspondente transformação cultural, defendida por pesquisadores como Renato Ortiz (1991), aparentemente ganhou uma elaboração literária nesse segundo romance de Lins¹³⁹. De fato, a narrativa sugere sutilmente esse processo de reacomodação social e, por extensão, cultural. Narra-se brevemente o universo sociocultural da casa da Tia Ciata (Tia Almeida no romance) mais próximo dos referenciais daquele Brasil ainda não moderno e a cristalização, propriamente dita, do samba, no final dos anos de 1920, como um espelho da modernidade sonora.

Na narrativa, a Umbanda é uma “invenção” brasileira híbrida como a própria formação social do país e, não por acaso, está situada simbolicamente ao lado do gênero musical que nomeia a obra. Essa inscrição da Umbanda como uma espécie de faceta religiosa de uma musicalidade inovadora parece abrigar a noção de que ambas, ao participarem do significante da brasilidade e, por sua vez, da retórica da identidade nacional (mestiça), perderam as pegadas de sua história relacionada às classes populares não brancas. Umbanda e samba, assim, são signos que, em meio ao inegável caldeirão de raças e de culturas que é o Brasil, suscitam o reaquecimento da produção de uma memória negra suplantada.

3.3.3. A temporalidade do samba

O samba é indiscutivelmente um dos elementos que formam parte dos imaginários mundiais acerca da brasilidade. Mas não foi sempre assim. Por detrás dessa ascensão do gênero ao patamar de símbolo da identidade nacional, há uma história de rejeição, perseguição e denegação e, junto com essa história nem sempre visibilizada, há também o apagamento da história do grupo étnico protagonista do despertar dessa cultura musical. A

¹³⁹Renato Ortiz (1991) defende a perspectiva de que a Umbanda teria surgido como o ápice de um longo processo de transformação social e econômica que apresentou, por sua vez, a sua face cultural. Para esse autor, a passagem de um modo de produção escravista para uma sociedade de classes, de um regime monárquico para um regime republicano e de uma sociedade agrária para uma sociedade urbana criou um cenário cultural em que o intercâmbio entre rituais africanos, indígenas e o kاردecismo de matriz europeia fosse possível.

bibliografia sobre o gênero é vasta, integrando as mais variadas modalidades de publicação: aspectos formais, principais representantes, subgêneros, recepção no mundo, elementos antropológicos e culturais que o relacionariam ao Brasil etc. Desse modo, parece uma tarefa vã e inglória tentar traçar uma arqueologia do samba, dada a sua formação difusa e não centrífuga. Contudo, isso não significa que não seja possível ou pertinente investigá-lo. É relevante ao apaixonado pelo gênero ou ao pesquisador filtrar, dentro desse rico e multifacetado universo, o ponto específico que lhe interessa estudar. Quando lemos *Desde que o samba é samba*, desenvolve-se a noção de que não é produtivo discorrer sobre o samba de modo panorâmico, mas traçando muito bem quais são os pontos a serem destacados sobre ele. O romance de Lins, nesse aspecto, não aponta para qualquer lado, elabora claramente o que se pretende contar. O principal recorte oferecido é a temporalidade: não se narram os cem anos de samba, ritmo supostamente inaugurado com a gravação e o registro de “Pelo telefone” em 1916, por Donga. A narrativa concentra-se nas duas primeiras décadas do século XX, sobretudo no que concerne à cristalização da atual forma do samba, com a formação da primeira escola de samba, a “Deixa Falar”¹⁴⁰, no bairro do Estácio no Rio de Janeiro. Esse recorte temporal é fulcral aos propósitos da história narrada. Nela, o samba ainda não é o “orgulho” nacional, mas uma sonoridade em desenvolvimento, praticada por atores à margem da sociedade, fator que nos possibilita a indagação: mas, afinal de contas, que samba a narrativa está perscrutando? O samba que circula na narrativa é o samba anterior ao advento da chamada música popular brasileira, do samba símbolo da identidade nacional e do fortalecimento da indústria cultural. É o samba em seus primórdios, descolando-se do maxixe, do fado, do tango e mais próximo do lundu, como expressam os pensamentos de Ismael Silva, apenas Silva na narrativa:

Silva tramava um carnaval mais tranquilo, baseado na música que desse para cantar e dançar. Um samba que pudesse ser cantado o ano todo. Música que contasse de coisas de que se falava no seu tempo, da vida que se vivia ali ao seu redor. Por que não fazer um carnaval em que se cantasse a música de Alves? Estava cansado daquele maxixe que parecia marcha fúnebre de banda de militar. “O chefe da polícia pelo telefone manda avisar.” Coisa mais antiga, era uma espécie de fado com tiradas de tango e quebradas de maxixe. Tinha muito pouco de lundu. Misturar argentino com português pode dar muito errado, com certeza não dá vazão à alegria. Fica aquela coisa assim que não sobe nem desce, quando se pensa que vai subir, tudo desce e fica assim sem subir pra nunca mais. Ritmo chocho. Tinha de ser coisa animada, com mais batuque, mais remelexo. Pegou de novo o atabaque, saiu procurando ritmo. Tinha hora que parecia toque de Candomblé, outras vezes de Umbanda, a mistura dos dois, mas não era isso que queria. Queria música no ritmo

¹⁴⁰É preciso ressaltar, no entanto, que o termo “escola de samba”, segundo esclarece a historiadora Fabiana Lopes da Cunha, não era ainda utilizado na época, sendo cunhado pelos malandros do bairro do Estácio para diferenciar o seu bloco carnavalesco de uma escola regular que havia no Largo do Estácio (CUNHA, 2004, p. 133).

do vem e vai da foda, ritmo da metecção igual à dança do lundu, com um pouco mais de ginga, mais bamboleado. (LINS, 2012, p. 45-46).

A passagem em destaque é basilar para a história do samba vislumbrada na obra, pois descortina Ismael Silva, que entraria para os compêndios de música como uma das lendas do gênero, tentando idealizar como seria essa nova sonoridade que almejava delinear. O fragmento é notável também porque mostra as distintas matrizes que teriam influenciado aquilo que é considerado a base rítmica, melódica e harmônica atual do samba. Os pensamentos de Silva exprimem um drama bem típico da sensibilidade do artista moderno: o dilema tradição *versus* renovação. O sambista, como vemos ao longo da narrativa, é caracterizado como um mentor, um precursor dos novos tempos, dividindo-se entre o legado dos “antigos” e o ímpeto de inovação, terminando por admitir que é necessário um som rítmico inaudito similar ao lundu¹⁴¹ e prazeroso como os sentidos experimentados pelo sexo. No contraste entre uma sonoridade “primitiva” e outra moderna, o samba é postulado no texto como o desencadear da modernidade na música. O rechaço dos malandros sambistas, Brancura, Silva, Bide, Bastos, ao repertório musical executado nas festas de Tia Almeida aparentemente veicula a noção de que a tradição não seria suficiente para demarcar o “novo”. É por isso que, para nós, essa rejeição marcaria o próprio espírito do artista moderno: aquele que vê a inovação, a novidade, como um valor. É o anseio de mudança, de transformação formal na estrutura das formas musicais já conhecidas que movimentará a atitude desses personagens. Ao longo de toda a narrativa, são focalizados experimentando, idealizando, desejando criar outra coisa que ainda não tenha sido feita. O modelo que rejeitam como ultrapassado é precisamente aquele que entraria na literatura sobre o samba como a semente, a raiz do gênero. Os malandros sambistas são delineados como figuras presentistas, que apresentam uma visão reducionista da tradição, como se esta fosse somente freio à inventividade artística e não uma herança simbólica acumulada e permanentemente ressignificada pela humanidade. Nesse sentido, os malandros entendem a música praticada nas festividades coletivas das casas de “tias” como *démodé*, como expoente do arcaico e do esclerosado. Contudo, a visão dos malandros não parece corresponder plenamente aos devires

¹⁴¹De acordo com Carlos Sandroni, o lundu se refere a fenômenos diferentes na música brasileira, mas que geralmente se inter-relacionam: “A palavra ‘lundu’ [...] designa na música brasileira coisas diferentes, que são em geral consideradas como interligadas. Ela foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica.” (SANDRONI, 2001, p. 39). No trecho em questão do romance, a palavra “lundu” aparentemente é significada com a acepção de dança e ainda como uma prática cultural na linhagem do samba. Nesse sentido, a noção do termo parece ir ao encontro da compreensão que Nei Lopes (1992) tem dele quando afirma: “Na linhagem evolutiva que vai do batuque dos bantos africanos até o partido-alto, achamos que o *lundu* [...] é o elo fundamental.” (LOPES, 1992, p. 41, grifo do autor).

da história, já que a canção “Pelo telefone”, de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga (1890-1974), e de Mauro de Almeida¹⁴² (1882-1956), foi considerada o primeiro samba gravado¹⁴³ e registrado no Departamento de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional em 27 de novembro de 1916. A canção foi composta numa festividade na casa de Tia Ciata no mesmo ano em que foi registrada. Ou seja, o tema reconhecido como marco inaugural do gênero é supostamente reflexo do universo que rechaçam. A recusa de Silva à musicalidade até então praticada é emblemática, pois assinala a própria batalha pela assinatura das características do gênero. Na passagem em destaque, a narrativa recria uma das ilustres contendas nas quais Ismael Silva envolveu-se para reclamar a paternidade do samba. O personagem é flagrado, em seus pensamentos, depreciando o tema de Donga e tais reflexões, num mecanismo de síntese narrativa, condensariam a anedótica peleja acerca do que seria o genuíno contorno do samba e, mais, sobre que tema seria o disparador do gênero. A Enciclopédia Itaú Cultural traz a informação de que a polêmica sobre a canção “Pelo telefone”, de Donga, diz respeito ao fato de esta ser considerada precursora e marco do samba urbano. Assim, lemos nas páginas da Enciclopédia:

O famoso confronto entre Donga e o compositor Ismael Silva (1905-1978), ocorrido na Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (Sbacem) no final dos anos 1960, expõe essa controvérsia de maneira clara. Nele, Donga defende “Pelo Telefone” como samba precursor e original qualificado, mas Ismael qualifica-o como maxixe. O compositor do Estácio considera sua canção “Se você jurar” (1930) como samba de fato, que Donga, por sua vez, classifica como marcha.

¹⁴²Mauro de Almeida, segundo explica Sandroni, é quem consta como autor oficial da gravação original de “Pelo telefone” e, assim como Donga em depoimentos à imprensa, relativizou a sua autoria da canção: “O próprio Donga reconheceu, muito mais tarde, que não era propriamente o ‘autor’ da canção, numa entrevista ao jornal *O Globo*: ‘Recolhi um tema melódico que não pertencia a ninguém e o desenvolvi...’ O autor oficial da letra que consta na gravação original, Mauro de Almeida, também relativizou sua ‘autoria’ em duas cartas à imprensa, publicadas em janeiro e fevereiro de 1917, afirmando que ‘os versos do samba carnavalesco ‘Pelo telefone’ ... não são meus. Tirei-os de trovas populares e fiz como vários *teatrólogos* [grifado no original] que por aí proliferam: arreglei-os, ajeitando-os à música, nada mais.... Ao povo a sua rolinha, que é mais dele do que minha’.” (SANDRONI, 2001, p. 119).

¹⁴³Em diálogo com as formulações de Flávio Silva (1975), Carlos Sandroni se detém no que significou a gravação e a difusão de “Pelo telefone” para o cenário do samba. Com o referido pesquisador, Sandroni admite que houve outros sambas gravados antes de “Pelo telefone”, mas que não ganharam a projeção que o tema registrado no nome de Donga ganhou por alguns fatores, entre eles não terem ficado na memória popular, não terem feito a palavra “samba” ganhar visibilidade pela imprensa e não terem sido sucesso no carnaval de 1917 como essa música foi. Sandroni ressalta que a história que envolve a autoria dessa composição (e o debate acerca de sua verdadeira letra) é uma das páginas mais polêmicas da música popular brasileira. Não obstante, para além da polêmica anedota acerca da autoria da canção, esta definitivamente tem seu espaço reservado na história do gênero, dado que “Donga pode não ter sido o ‘autor’ de Pelo telefone, como alguns anos depois se dirá no Rio de Janeiro que Noel Rosa é o autor de Feitiço da Vila. Mas, como bem nota Silva, é ele o autor da história, é ele quem inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das características que veio a guardar até hoje. Para usar a expressão de Michel Foucault, este é o primeiro momento da constituição de uma ‘função autor’ no universo do samba.” (SANDRONI, 2001, p. 120).

Na realidade, o que está em jogo são duas concepções, diversas e complementares, das transições culturais que ocorrem em nossa música urbana naquele período¹⁴⁴.

O referido embate entre essas duas lendas do samba, Donga e Ismael Silva, ocorrido nos anos de 1960, isto é, num período não abarcado pelo romance, é, no entanto, recriado nele, através dessa passagem que flagra os pensamentos de Silva concebendo a canção “Pelo telefone” como uma ode do passado. Tal passagem apresenta uma função-chave no contexto da narrativa, pois elabora no interior dela o contraste entre essas duas concepções diversas e complementares abordadas nas páginas da Enciclopédia. O romance de Lins formaliza, assim, esse campo de batalha pela demarcação de qual seria a verdadeira origem e o genuíno paradigma formal do gênero, afinando-se à perspectiva do grupo do Estácio em que a síncope prevalece sobre o ritmo amaxixado¹⁴⁵. “De acordo com [o paradigma do Estácio] o ritmo contramétrico, marcado principalmente pela batida do tamborim (que expressariam [sic] as tradições africanas), e a melodia se articulam de tal modo que as acentuações ocorrem conforme o encadeamento dos dois elementos”¹⁴⁶. Nessa nova cadência, altera-se o modo de cantar, aproximando-o mais dos falares cotidianos e afastando-o das prolongações silábicas, mais especificamente, as vocálicas, tão em voga na época¹⁴⁷.

O samba de cadência mais sincopada, paradigma que na narrativa está em desenvolvimento, como toda renovação estética, enfrenta rejeição e não aceitação do público. O chamado grupo do Estácio, caracterizado como um grupo composto por malandros sambistas ou sambistas malandros, é ignorado ao tentar apresentar empolgadamente as suas composições aos presentes numa festa na casa da Tia Almeida¹⁴⁸ (cf. LINS, 2012, p. 133-

¹⁴⁴ PELO Telefone. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7091/pelo-telefone-1916>. Acesso em: 06 mai. 2021.

¹⁴⁵Vale destacar que a batalha entre a chamada primeira geração do samba e a segunda geração deste, na verdade, não diz respeito apenas a questões formais, ou seja, aos elementos musicais que de fato o definiriam. Trata-se, assim, do embate entre dois orbes distintos: “o choque entre o rural e o urbano, entre o folclórico e o popular, entre a música de autor desconhecido e a exigência de autoria, entre o amadorismo e a profissionalização do músico.” (NEVES, 2013, p. 140).

¹⁴⁶ SE Você Jurar. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43831/se-voce-jurar>. Acesso em: 06 mai. 2021.

¹⁴⁷Idem.

¹⁴⁸É interessante ressaltar no que se refere ao estranhamento do público presente na casa de Tia Almeida à modalidade de samba praticada pelos sambistas malandros que, segundo depoimento de Pixinguinha, transcrito por Nei Lopes, havia uma espécie de divisão espaço-musical na casa de Tia Ciata. O choro, mais socialmente reconhecido na época, era executado na sala e o samba no quintal. Os malandros do Estácio, no referido episódio, a pedido de Tia Almeida, tocaram suas composições na sala, espaço que não era destinado ao samba, ainda mais o samba “moderno”, e enfrentaram a retaliação do público que, aos poucos, por não conhecer as suas composições, foi se retirando do lugar. “Nas festas, nos pagodes da ‘Pequena África’, a diversão era geograficamente estratificada: na sala tocava o ‘choro’, o conjunto musical composto basicamente de flauta, cavaquinho e violão; no quintal, rolava o samba, batido na palma da mão, no pandeiro, no prato-e-faca. ‘O choro - dizia Pixinguinha (1898-1973) - tinha mais prestígio naquele tempo. O samba,

134). O contexto elaborado pela obra é, no que concerne à recepção do gênero, aquele em que o significante “samba” ainda não circula como um fenômeno musical conhecido até mesmo por um brasileiro que não o aprecia. O romance veicula, nesse aspecto, o processo de formação e do início da divulgação e validação do gênero. Quando elabora o campo de batalha em torno dos atores envolvidos na cristalização do gênero, a incompreensão do público diante de uma sonoridade nova e o ímpeto dos malandros do Estácio em realizar outra estrutura rítmica com relação às que eram praticadas nas duas primeiras décadas do século XX, a narrativa desnaturaliza a história do samba, acaba desnudando que, enquanto prática cultural, esse gênero nem sempre foi executado com a mesma *forma* e significado socialmente da mesma maneira. Essa operação é, sem dúvida, elementar no que se refere a recuperar certos elementos diluídos na consagração do samba como repertório constitutivo da identidade nacional. Enquanto tal, paira no ar a percepção de que samba e nação formaram atemporalmente um par indissociável. Um par que se aloca, por sua não historicidade, nas teias do tempo mítico. Essa perspectiva mítica é esmorecida na narrativa. E o é ao deparar-nos com um samba em constituição, não como essência da brasilidade musical. Na obra, o samba não se assenta como um gênero musical colado à alma do brasileiro, é uma prática cultural inserida no espectro mais amplo das práticas sociais. Isso supõe afirmar que não se pode desvencilhá-lo da história do segmento humano que o produziu sob o risco de se criar lendas totalizantes que não correspondem às complexidades do real.

A forma pela qual a narrativa promove o agenciamento do despontar e da formação do samba deixa entrever que a perseguição a esse gênero musical não se deu necessariamente por suas características sonoras, mas fundamentalmente em função do rechaço social ao seu grupo produtor¹⁴⁹. A narrativa desenvolve essa noção ao nos colocar diante do sucesso do cantor Francisco Alves, Alves no romance, com os temas de compositores negros gravados por ele como se fossem de sua autoria. Alves é suscitado em pleno esplendor de sua carreira e apropriando-se de canções de Bide e de Ismael Silva. Assim, podemos inferir que a compra

você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados.” (LOPES, 1992, p. 47). Carlos Sandroni (2001), no entanto, apresenta uma divisão em três partes nas festas de Tia Ciata: na sala da casa, se dava um baile levado a cabo por choro, maxixe, polcas; na cozinha, se dava uma música mais parecida a um samba pré-moderno, a umbigada, e nos fundos da casa, ocorria a batucada.

¹⁴⁹Há uma cena paradigmática na narrativa que corrobora o que afirmamos. Nela, estão no “Café do Compadre” os sambistas do Estácio, acompanhados por Miranda, Alves e Manuel, bebendo e tocando samba quando um carro da polícia passa e os policiais os ouvem tocando e imediatamente preparam-se para interromper o samba. No entanto, ao verem indivíduos brancos e de outra camada social (Carmen Miranda, Francisco Alves e Manuel Bandeira) participando da cantoria, não reprimiram o ato (cf. LINS, 2012, p. 254-255). Essa passagem é expressiva, pois expõe que a perseguição e a estigmatização cultural são, antes de tudo, espelhos do preconceito racial e social. Nesse sentido, a narrativa deixa entrever que o que desabonava o samba não era este em si mesmo, mas a sua ligação com os racializados segmentos subalternos da sociedade.

dos sambas dos referidos personagens por esse cantor sugere na narrativa que a estigmatização do samba pela polícia é, na verdade, a própria estigmatização do negro, já que os mesmos policiais que apreendem instrumentos, invadem terreiros de Candomblé e aplicam a lei da vadiagem a homens negros, provavelmente são os que concedem “passe livre” a homens como Alves: brancos e das camadas médias e altas da sociedade, são os que podem ser fãs do cantor ao interpretar músicas dos indivíduos negros que eles perseguiam. O romance de Lins, nesse sentido, é potente ao avistar que os marcadores da alteridade cultural são, antes, marcadores da alteridade sociorracial. Desse modo, o samba é perseguido, nas linhas da obra, por ser a expressão musical dos racializados setores subalternos do país, não por ser formalmente inferior a outras músicas. A relação entre o rechaço ao samba e o preconceito racial contra o negro nos faz defender a leitura de que não se idealiza a cultura no romance, ao contrário, mostra-se como ela está fincada nos processos sociais. A figura de Alves em contraposição à dos sambistas negros nos faz depreender que o talento não é o que projeta os indivíduos no âmbito da arte. Tal âmbito é conformado por uma série de elementos que falam muito mais sobre as relações e estruturas sociais do que sobre o domínio da *tékhné* por determinado indivíduo. A consagração de uma figura que, na narrativa, é desenhada como alguém que extrai a produção criativa e inventiva de artistas negros oriundos das classes populares não parece dizer respeito, aliás, a um caso isolado, ou seja, ao de um único artista reconhecido apoderando-se do trabalho de alguns artistas pobres, mas de uma operação histórica entre os setores dominantes: a de tomar para si o patrimônio simbólico dos segmentos subalternos. Tratar-se-ia de um mecanismo de fagocitismo, no qual a cultura hegemônica agarra, eugeniza e inscreve em seus memoriais a riqueza imaterial da cultura minoritária, não hegemônica. É interessante notar, nesse sentido, que o tipo de relação “profissional” deflagrada entre Alves e os malandros sambistas aparentemente expressa a própria relação do chamado Estado-nação com a cultura realizada por ditos segmentos. O que Alves faz com os sambas dos malandros sambistas é o que a retórica da identidade nacional fará com esse gênero musical: abafará suas raízes, deslocará sua identidade das margens para o centro. Quando afirmamos que ele foi deslocado das margens para o centro, não estamos considerando apenas um suposto deslocamento geográfico, isto é, a questão de que o samba era inicialmente praticado em espaços subalternos, nos morros, e gradativamente foi ocupando o “asfalto”. Não se trata somente disso. Estamos ressaltando sobretudo o deslocamento discursivo e social que ele sofreu. Isso equivale a dizer, em diálogo com Foucault, que existia uma prática cultural interdita de circular nos regimes discursivos do poder e que, uma vez tranquilizada pelas instâncias normalizadoras e reguladoras do Estado e

de seus dispositivos, passa a ser melhor aceita pelos consensos sociais¹⁵⁰. Esse trânsito nos leva a admitir que a questão primordial aqui é a relação entre cultura e poder, arte e poder, não o mero debate da apropriação do popular pelas classes dominantes, pelo Estado etc. O que, então, nos interessa, seguindo as pegadas foucaultianas, antes de destrinchar as questões estruturais que compõem o samba, é perguntar pelo que tornou possível que o ritmo, a poesia musical, a dança de um grupo sujeitado pudessem funcionar na ordem discursiva do nacional e sua retórica suavizante do país coeso. *Desde que o samba é samba* recua, a nosso ver, no tempo histórico de ambientação da matéria narrada justamente para tratar literariamente desses aspectos. É cabal, dessa maneira, que se compreenda que a temporalidade do samba nacionalizado não parece seduzir e despertar o interesse de Lins. Sua pena esforça-se por elucidar esteticamente a cultura do samba. E a cultura do samba não é, em seu surgimento, correlata à cultura do nacional. São duas temporalidades irrompidas por atores e elementos não necessariamente coincidentes. Sendo assim, o que denominamos como cultura do samba¹⁵¹ diz respeito a um domínio que extrapola o samba como forma musical; e se abre a toda uma rede de símbolos, práticas e vivências: é a culinária, a dança, os falares, a religiosidade de uma população, em grande parte, não branca que reprocessou os saberes da África em terras brasileiras. Em suma, um conjunto de elementos que, em consonância, possibilitou a emergência e cristalização do que hoje entendemos como samba. É isso que o romance de Lins persegue. Somos expostos a uma narrativa que ficcionaliza o complexo processo de formação do samba, sugerindo que este se desenvolveu em meio a um caldeirão cultural que excede a questão musical. O samba está relacionado, nessa linha de abordagem, a modos de vida que ecoam, em seus primórdios, configurações de uma socialização mais coletiva, comunitária, na década de 1920 e o anúncio da década de 1930 com este já mais próximo das dinâmicas promovidas pela industrialização e pela vida urbana. O samba, em

¹⁵⁰É importante ressaltar que não estamos afirmando que o poder para Foucault emana do Estado, já que, para o filósofo francês, o poder não é vertical, não é monopólio do Estado e de suas instituições, e não se dá, por exemplo, na lógica da dominação em que as classes dominantes submetem o proletariado. O poder, para o autor, é exercido através de relações de poder. Nesse sentido, quando convocamos o legado do filósofo, nesse caso, é para suscitar as possíveis relações de poder entre arte e os mecanismos de sua legitimação discursiva. Por outras palavras, o convocamos para tornar perceptível que, no universo da música, mais especificamente no do samba, tematizado no romance, o sucesso do segmento social branco e o insucesso do segmento social negro não dizem respeito a questões que apontam para o talento daquele segmento e para o não talento deste segmento, mas para elementos que desnudam que o que positiva a arte de um grupo como arte é o seu pertencimento às teias de poder.

¹⁵¹Augusto Lima (2013), em um instigante estudo sobre as relações entre o samba e a questão social e racial, também pensa numa cultura do samba, assumindo que elementos como o costume, as festas, a culinária, a dança, a gíria, a socialização de conhecimentos etc. a conformam. Ele defende a tese (elaborada poeticamente no romance de Lins) de que não se pode prescindir de pensar sobre o samba e, de modo mais amplo, sobre a própria cultura do samba sem abordar a questão racial em convergência com a questão social constitutivas deste e de sua cultura.

processo de germinação no esquema narrativo, dá acesso a todo um repertório de significados (espirituais, existenciais, sociais, antropológicos e obviamente artísticos musicais), mas não é, ainda, a alma de um povo. Aliás, tal noção parece ausente da organização sociocultural da obra, pois lemos em suas páginas a vida do baixo estrato, a totalidade da sociedade não é mostrada. Não vemos, além disso, na atuação das personagens, resquícios de sentimentos que poderiam ser identificados como sentimento do nacional, como pertencimento identitário do *ser brasileiro*. Em *Desde que o samba é samba*, se não fosse o permanente rastro da polícia, para nos lembrar dos rastros da ordem social burguesa, teríamos a impressão de que o universo retratado na obra é um mundo à parte, sem a existência do todo. Não é o povo brasileiro que comparece na narrativa, mas uma fração dele, fator que nos possibilita refletir se a noção de povo enuncia uma construção meramente discursiva mais do que um fenômeno assentado na realidade. A cultura do samba conforma o domínio de uma alteridade cultural que deslinda a fluidez, a dinamicidade e a permeabilidade da arte, da música. Dessa maneira, apesar de concentrar-se, em linhas gerais, no período que o samba ainda era perseguido pela polícia e não validado socialmente, a narrativa não constrói a noção de uma cultura estática, impermeável. Assim sendo, embora se situe essa forma musical como fruto, em grande medida, de elementos de raiz africana e praticada por sujeitos negros, não se mobiliza a noção de uma estrita separação cultural, isto é, a ideia de que a chamada cultura popular e a alta cultura jamais se entrecruzam. Não é acidental que a narrativa indique que distintos setores sociais passaram a frequentar a casa de Tia Almeida. Não é acidental do mesmo modo que se ficcionalize um suposto encontro entre Manuel Bandeira, figurado como Manuel na narrativa, e Ismael Silva, figurado como Silva no relato. O encontro entre eles ocorre por intermédio de Alves (Francisco Alves) em um bar:

Quem diria que aquele sífilítico [Silva] homossexual, negro, pobre iria trabalhar com o maior cantor da época. Chegava com Alves nos restaurantes mais elegantes da cidade, ia à casa daqueles ricos inteligentes da zona sul. — Boa-noite, Silva, muito prazer. — O prazer é todo meu — respondeu Manuel. — Tenho escutado todos os seus versos, mas o que eu gosto mais é *Amor de malandro*, dá uma palinha, aí, dá uma palinha — foi pedindo com os olhos brilhando, mão no ombro. Silva cantou com Alves acompanhando, que de vez em quando saía do ritmo. — Que que você quer? — perguntou aquele jovem branco de sorriso estatelado, olhos de investigação não só nas rimas, mas também no jeito de pronunciar as palavras, de fazer versos raros com tanta simplicidade, de só saber falar de música, de poesia. — Um prato e um garfo; dá pra fazer contracanto. [...] Manuel fez com que Silva falasse como era viver no Estácio, fez questão de saber os truques da zona, mas o que o encantava mesmo era o som que Silva tirava do prato e do garfo. Manuel rapidamente aprendeu a tocar na mesa o bum bum paticumbum prugurundum que Silva fazia para acompanhar os sambas mais rápidos. O poeta não tinha voz para falar sobre os sambas daquele crioulo de fala mansa, educado, simples, com tanta riqueza de arte e tanta sabedoria com as palavras. — Você que inventou esse ritmo? — Sim, eu venho pensando nisso há muito tempo. — É dois por quatro também.

Mesmo compasso. Ficou mais bonito mesmo, o ritmo mais elaborado na percussão, tudo redondamente tocado, boa a harmonia, as letras são maravilhosas. — Puxa, Seu Manuel. — Que Seu Manuel, rapaz! Senhor aqui é você, meu rei! O senhor é que merece pronome de tratamento à altura de sua vocação artística, inovadora, de vanguarda. — E voltando-se para o garçom: — Por gentileza, meu querido, pode servir mais um uísque aqui pro meu amigo. — Vanguarda é o pessoal de São Paulo, são os senhores da literatura, do Modernismo, eu tô sabendo. (LINS, 2012, p. 230-232).

A cena transcrita, de ampla significação na narrativa, é notoriamente complexa, pois, para além de sua possível correspondência com a verdade histórica, sintetiza um gesto presente no modernismo brasileiro: o estudo, o escrutínio e a abertura ao popular¹⁵². Nesse sentido, mais do que suscitar uma anedota de caráter particular entre um personagem histórico do campo literário e uma lenda do samba, o episódio parece comunicar a relevância do popular para a arte moderna. Nessa cena, Manuel Bandeira convoca signos basilares do projeto modernista: inovação, vanguarda, elaboração, relacionando-os às composições de Ismael Silva. A fala de Bandeira, de tom coloquial, dirigida ao sambista, recorda o timbre de sua própria poesia “das coisas simples”. Assim, sugere-se que inovar, criar e elaborar, tanto no incipiente samba urbano que se anunciava nos morros cariocas como na poesia letrada dos setores da classe média, é dar asas às sutilezas da vida cotidiana, ao banal, ao instantâneo. É por isso que Silva, a despeito das distinções raciais e de classe, é tratado pelo poeta como um igual. Dito tratamento, nesse caso, não diz respeito a um afã paternalista, porém a um reconhecimento de seu talento como artista moderno. Contudo, como esse reconhecimento não representa ainda o movimento geral da sociedade, não se efetiva em termos concretos. Por outros termos, a validação do popular por Bandeira e, de modo mais amplo, pelos setores *avant garde* da arte não é capaz por si só de transformar a estrutura social desigual do país.

O reconhecimento demonstrado por Bandeira ao talento de Silva não vai apenas de encontro ao preconceito de cor e às barreiras que o artista negro enfrentava naquele contexto das primeiras décadas do século XX, mas também nos adverte sobre como, para além dessa barreira racial e de classe, houve certo diálogo entre as formas do popular e as da alta cultura. O escritor modernista, admirado como intelectual e artista pelo sambista, parece indicar-lhe que a arte se perfaz pelo fazer do artista, não pelo gesto de fixá-la em dogmas e movimentos engessados. Como ponto alto de tal atitude do poeta, destaca-se a própria música que ele

¹⁵²O encontro entre Manuel Bandeira e Ismael Silva no bar nos faz recordar as palavras de Walnice Nogueira, no prefácio de *Feitiço decente*, de Carlos Sandroni (2001), sobre as incursões dos modernistas nos territórios populares. A autora afirma que, se escutarmos como verdadeiras as palavras desenhadas em *Macunaíma* no que se refere à visita de modernistas à conhecida casa de Tia Ciata, podemos considerar que de fato por ela passaram: “A darmos crédito a Macunaíma, a casa atraiu igualmente os escritores modernistas, que tampouco desdenharam de lá ir parar, entre eles o próprio Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jaime Ovalle, Ascenso Ferreira, Raul Bopp e até mesmo um estrangeiro, o suíço Blaise Cendrars.” (SANDRONI, 2001, p. 7).

afirma ser a sua preferida de Ismael Silva, o tema “Amor de malandro” (1929). Nessa composição, que aborda uma das temáticas centrais dos sambas do Estácio, as configurações do amor na malandragem, uma voz poética dirige-se à mulher para explicar-lhe que os maus-tratos que sofre são, na verdade, manifestações de amor. Desse modo, não nos interessa aqui tratar dos elementos sexistas mobilizados pela canção, aspecto que se faz inteligível quando se investigam as representações que o samba “malandro” faz do tópico “amor”; reportamo-nos a ela como ápice do gesto, perpetrado por Manuel Bandeira, de rechaço à arte intelectualista, por nos parecer que, entre outras questões, a menção a essa música comunica o ímpeto modernista de cunhar uma estética mais próxima às grandezas do cotidiano, à fala e mais distante da retórica bacharelesca.

A respeito da relação entre as vanguardas latino-americanas e a cultura popular nas primeiras décadas do século XX no continente, a pesquisadora Viviana Gelado desenvolve considerações capilares ao que afirmamos:

No tocante ao *linguístico-discursivo* em geral no período, a valorização do popular funciona sobretudo como crítica da retórica empolada parnasiana, produzindo discursos mais próximos aos atos de fala [...] Entre os manifestos, o *Pau-Brasil* incorporará a fala familiar afro-brasileira como um dos signos da nacionalidade [...] No âmbito específico da música, o movimento [antropofágico] ajudou a dotar a música popular de um estatuto diferenciado e de valor positivo junto a um público maior, incluído o “erudito”. (GELADO, 2006, p. 153 e 175, grifo da autora).

A ficcionalização da figura de Manuel Bandeira é emblemática, pois, se por um lado, sabemos que o poeta representa o gesto literário antiacademicista, por outro, a sua voz é, na posição de também representante dos setores médios e urbanos letrados, um recurso narrativo veiculado na obra para atribuir legitimidade à produção cultural dos setores subalternos. À vista disso, percebemos que as fronteiras conceituais são relacionais. Dito de outro modo, se os modernistas dos anos de 1920 consideraram-se, de maneira mais geral, refratários à tradição, são, na contraposição com as classes populares excluídas do fazer artístico, oriundos da mesma tradição que refutaram. Sendo assim, no circuito interno da chamada cultura letrada, os modernistas colocaram-se de costas para o parnasianismo e lançaram-se à valorização do popular e, especialmente no que se refere à música popular, contribuíram para afirmá-la positivamente, como explica Gelado; no entanto, na dialética entre a cultura letrada e a cultura popular, ou seja, no confronto do dito circuito com o que extrapola os limites do letrado, são parte da cultura letrada. Nesse sentido, a presença de Bandeira na narrativa cumpre, a nosso ver, sobretudo a tarefa de esmorecer o maniqueísmo cultural (suscitando a ideia de que não somente de repressão policial e de racismo cultural das elites com relação à produção simbólica dos estratos subalternos viveu o samba) e, ainda, a tarefa de despertar a

reflexão acerca da possível existência de uma modernidade soterrada: a modernidade negra na música. A adesão de Manuel Bandeira a esse novo paradigma de samba que se erguia no bairro do Estácio de Sá no Rio de Janeiro nos faz lembrar da tese de Hermano Vianna (1995), referendada com ressalvas¹⁵³ por Carlos Sandroni (2001), de que a legitimação do samba como símbolo da identidade nacional nos anos de 1930 não é mero dispositivo de cooptação do popular pelo Estado e, por extensão, uma operação política. Trata-se também do cume de um amplo processo de trocas culturais entre distintos setores sociais e culturais. Sandroni, ao comentar a tese de Vianna, sublinha que esta vai na contramão de toda uma linha de pesquisas sobre o gênero musical e de relatos de sambistas da época que de fato ressaltaram a perseguição policial ao samba, porém declara que suas formulações são pertinentes:

O tema da repressão ao samba carioca é frequentemente abordado nos textos e depoimentos sobre sua fase embrionária. Segundo Sérgio Cabral, o samba foi “um gênero tão execrado pelas classes dominantes das primeiras décadas do século que a polícia prendia quem o cantasse, dançasse ou tocasse”. A afirmação é sem dúvida exagerada, inclusive porque [...] até 1917 o samba não era ainda um “gênero” a ser cantado ou tocado independentemente de um contexto preciso. Mas ela é exagerada também [...] por tratar as relações entre “classes dominantes” e cultura popular como um caso de repúdio completo, sem nenhuma nuance. Em todo caso, Cabral não é o único autor a enfatizar a existência de uma perseguição oficial ao samba até os anos 1930. Ao contrário, o tema é um lugar-comum na bibliografia do assunto. De fato, há muitos depoimentos de sambistas que atestam tal perseguição. O de Cartola, por exemplo: “no meu tempo, as rodas de samba ... muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal”. Ou o de João da Baiana: “Fui preso várias vezes por tocar pandeiro”. Ou ainda o de Noel Rosa, compositor de quem muito se dirá a seguir: “a princípio o samba foi combatido. Era considerado distração de vagabundo”. Hermano Vianna, no entanto, mostrou que existiu desde cedo, ao lado da repressão, interesse e apoio à música popular por parte de membros da elite. Estou de acordo com a tese básica de seu livro, *O mistério do samba: a aceitação daquele gênero, nos anos 30, como “música nacional”, foi o “coroamento de uma tradição secular de contatos ... entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras”*. Assim, o samba e, antes dele, a cultura afro-brasileira não foram apenas objeto de perseguição, mas desde o início também parceiros de um diálogo cultural. (SANDRONI, 2001, p. 111).

¹⁵³Carlos Sandroni explica que Hermano Vianna não valida a tese de que, antes de ser erguido ao patamar de música nacional, o samba já existia como realidade autêntica de uma cultura negra, mas valida a tese de que, como forma musical, vai se desenvolvendo na medida em que também é nacionalizado por ser justamente produto de um intercâmbio cultural entre diversos grupos e atores sociais (baianos, negros, ciganos, intelectuais, poetas, milionários, franceses, políticos etc.). Não obstante, Sandroni ressalta que a argumentação delineada por Vianna parece enveredar por certas contradições e lacunas ao ratificar aparentemente a própria tese que deseja refutar, ou seja, a de que o samba é uma música negra: “Vianna argumenta em favor da invenção do samba por vários grupos sociais, mas deixa entrever aqui e ali que, como aqueles que critica, também atribui aos negros a predominância no processo. Assim, afirma por exemplo que ‘muitas famílias baianas haviam se mudado para o Rio de Janeiro depois da Abolição da Escravatura, trazendo em sua bagagem o candomblé e vários ritmos do samba, que aqui foram transformados no samba carioca’. Esses baianos eram, como vimos, negros e mulatos, que seriam pois os portadores dos ritmos do samba.” (SANDRONI, 2001, p. 115).

O romance de Lins, como vimos ressaltando, enfatiza, ao longo de toda a narrativa, a estigmatização e a perseguição ao samba e às práticas culturais relacionadas aos negros, como o Candomblé, a Umbanda e a Capoeira. Nesse sentido, diríamos que preponderantemente faz ressoar essa fortuna crítica que destaca a repressão ao samba (e à cultura negra, de modo mais geral). Não obstante, a ficcionalização de nomes do modernismo brasileiro, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade (estes dois sendo citados por Bandeira sem participarem diretamente de quadros da narrativa) e da figura de Carmen Miranda (apenas Miranda no texto), aparentemente cumpre um papel de deslindar esse diálogo cultural defendido por Hermano Vianna. Essas figuras históricas da cultura brasileira, símbolos da modernidade artística, antes de indicarem um interesse do grupo pelo “primitivo”¹⁵⁴, pelo exótico, pelo Outro (elementos que de fato mobilizaram a relação dos modernistas com o popular) são convocadas por Lins em sua obra para colocar os príncipes do modernismo referendando o samba como arte. Isto é, admitindo-o como tão moderno como suas produções. Com tal mecanismo, o romance de Lins investe potentemente na noção de um “modernismo musical negro”¹⁵⁵ à altura do modernismo histórico da literatura¹⁵⁶. Com efeito, não parece ser a mera busca pela alteridade o que aproxima Bandeira de Silva, mas a percepção de que este, assim como ele, é um ícone da modernidade artística¹⁵⁷. Essa operação

¹⁵⁴O primitivismo do modernismo brasileiro parece dialogar com a relação das vanguardas históricas com a África. Mbembe (2014) tece instigantes considerações sobre essa relação. O filósofo camaronês explica que nos anos 20 do século passado ocorreu um giro no que se refere à compreensão do europeu sobre a participação da África na história. Se antes do século XX, a produção colonial suscitava imaginários acerca do canibalismo e do ódio entre os indígenas, as vanguardas na década de 1920 cunharam um discurso estético que marca a África como o lugar da diferença, do mistério e do místico. No romance, não obstante, não é o primitivismo do grupo que Lins destaca, e sim a admiração do grupo pela musicalidade dos sambistas negros.

¹⁵⁵ Em um interessante ensaio intitulado “O modernismo negro segundo Paulo Lins” (2019), Claudia Drucker destaca, no entanto, os limites dessa aposta de Paulo Lins em elaborar um modernismo negro na obra e em figurar a valorização deste pelos modernistas. A nosso ver, Lins investe na noção de uma musicalidade moderna negra, isto é, no samba como reflexo não do primitivo, do folclórico, e sim de uma estrutura melódica, rítmica e harmônica próprias da música moderna. Nesse sentido, preferimos falar em “modernismo musical negro”, e não em modernismo negro, já que a obra se restringe a destacar a modernidade de artistas negros na música, não se estendendo à elaboração de uma arte moderna negra em outras linguagens artísticas, como a literatura, por exemplo. A pesquisadora promove uma leitura do romance de Lins que o confronta com a verdade histórica para verificar em que medida a obra não é fiel a essa verdade. Para nós, a literatura, ao não ser uma transcrição da história, não precisa corresponder à sua factualidade.

¹⁵⁶A personagem Tia Amélia, ao tentar alugar um local para abrigar a sede do bloco “Deixa Falar”, para conferir credibilidade à criação deste, apresenta Ismael Silva ao suposto locatário do lugar (a Seu Saad, um libanês), como um artista moderno à altura dos grandes nomes do modernismo brasileiro: “— Silva faz versos com poesia de verdade. Se o senhor ler Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, João do Rio, vai saber do que eu estou falando. Ele é um poeta de hoje.” (LINS, 2012, p. 181). Nesse sentido, a fala da personagem, professora no morro, funciona como *alter ego* da perspectiva assumida na narrativa no que se refere ao lugar conferido ao grupo do Estácio na história do samba.

¹⁵⁷ É interessante notar que Silva teria sido considerado como um igual por Manuel Bandeira na narrativa, talvez por aquele, na qualidade de sambista, fazer lembrar a linguagem e os códigos das ruas e este, enquanto modernista, haver bebido do legado baudelaireano do qual lucidamente nos recorda Giovanna Dealtry: “O gesto moderno conduz necessariamente, como ensina Baudelaire, a estar nas ruas, em não se deixar domesticar pela vida burguesa de um tédio atroz. É este misto de dandismo e boemia que confere a atores

aparentemente expõe a tentativa do autor de *Cidade de deus* de (re)situar o samba no interior da própria cultura negra, pois não se trata de realocá-lo enquanto música pré-moderna, mas como um herdeiro legítimo da modernidade. É por isso que Manuel não sublinha o primitivismo da musicalidade de Silva, porquanto isso localizaria o samba apenas como matéria-prima para a cultura letrada; o poeta o reconhece como porta-voz da inovação e da vanguarda, signos que o alocam diretamente numa tradição moderna. Essa espécie de “modernismo musical negro”¹⁵⁸ reclamado por Lins, em nosso entendimento, faz supor que os artistas negros do Estácio seriam o reflexo de uma sociedade que pensa ser possível renovar as ideias, as artes sem reacomodar efetivamente as estruturas sociais e econômicas. Renovando-se aquelas, mas não se reacomodando estas, o saldo é o que conhecemos: a morte da maioria desses produtores negros de cultura, de música, na mais absoluta pobreza, como bem destaca Fabiana Lopes da Cunha:

Se grande parte dos sambas e composições musicais divulgadas eram fruto da criatividade de afro-brasileiros e de seus descendentes, em geral estas nunca eram interpretadas por eles. Cabia a Almirante, Mário Reis, Francisco Alves, Carmem Miranda, entre outros que possuíam “boa aparência”, interpretar essas músicas nos palcos, nas rádios e nas revistas. São estes que em geral ganharão cada vez mais fama, prestígio e dinheiro no meio radiofônico e musical. A grande maioria dos compositores de descendência africana irá morrer na mais completa penúria, como foi o caso de Sinhô, Ismael Silva e Wilson Batista, dentre outros. (CUNHA, 2004, p. 186-187).

sociais, como o próprio Baudelaire, Oscar Wilde e João do Rio, o fascínio por essa parte da população cujos ideais de progresso cosmopolita visavam esconder.” (DEALTRY, 2015, p. 194).

¹⁵⁸Para Claudia Drucker, não há registro histórico de que os modernistas incluíram o samba entre as suas produções artísticas, nem que o consideraram música brasileira, e uma das possíveis explicações para isso seria o fato de que os modernistas, bem como os artistas modernos, valorizavam a questão da formação e, nesse sentido, validavam a ideia de que para rechaçar a tradição era necessário conhecê-la. Então, o artista popular não poderia ser antiacadêmico, já que ele não se dispõe contra a tradição artística, ele a ignora, a desconhece. Ela sublinha que houve uma tensão no modernismo brasileiro, uma vez que as fronteiras entre o que consideravam arte séria e cultura popular não deixaram de existir. A relação do grupo com o popular, o folclórico e o mítico obteve o estatuto de materiais a serem transformados, não de uma arte em pé de igualdade com a arte legitimada. Ela destaca o caso de Mário de Andrade de quem, apesar de haver atribuído valor à música popular urbana, não se poderia dizer que a valorizou em seu sentido estético. Haveria relação entre o popular e o modernismo, mas não a relação que Lins estabelece. A noção de Lins de um modernismo negro não encontraria respaldo histórico nos manifestos dos movimentos de vanguarda nem no modernismo nacionalista de Mário de Andrade. O modernismo negro que Lins elabora no texto poderia ser até considerado arte moderna, mas não à luz da mirada modernista: “Se o modernismo brasileiro, nos seus traços mais gerais, tiver consistido na recusa simultânea das formas acadêmicas do século XIX e de uma falsa universalidade que era cega para o entorno ao qual o artista brasileiro pertence, então os artistas que criaram o samba urbano moderno realizaram, a seu modo, os propósitos do movimento modernista, ao buscar uma mediação entre o antigo e o moderno, o tradicional e o ocidental, o particular e o universal. Lins considera o samba batucado uma forma de arte, que não é nem folclore, nem mercadoria, ainda que retendo parentesco com ambos. O samba batucado, que se tornou prática comum, decisivamente é uma realização de negros, ainda que dentro de uma sociedade miscigenada. Ele é uma forma de arte, embora também faça parte do mercado. Ele é urbano, mas não teria surgido se não fosse por séculos de escravidão nas cidades e no campo. O samba se alimentou de uma cultura negra anônima, mas também de talentos individuais como o de Ismael, Nilton Bastos, Bide e tantos outros. O samba é moderno, porque fruto da modernização do país – uma modernização que, pelo menos neste momento, não foi apenas destrutiva.” (DRUCKER, 2019, p. 58).

Embora suscite essa interação entre os populares e os setores médios e urbanos representados pelas figuras de Francisco Alves, Carmen Miranda e Manuel Bandeira, *Desde que o samba é samba* aponta os limites de uma conciliação cultural desacompanhada de uma igualdade social e econômica, isto é, expõe os limites de um projeto de modernidade na arte que visualizou um projeto de síntese numa sociedade veladamente estratificada. Essa completa pobreza e morte na miséria dos sambistas negros da qual nos dá notícias o trecho de Cunha é, em nossa leitura, marca contundente de que esse trânsito cultural entre as camadas é parcial. Rita Segato observa, nesse sentido, que a ideia da mistura cultural coexiste com a exclusão sociorracial e funciona como maneira de disfarçá-la. A antropóloga promove, ainda, uma crítica ao que denomina a “imagem da nação modernista”, segundo a qual a variedade dos povos seria digerida e fagocitada, constituindo a representação oficial de um país unitário, no qual não se encaixaria o discurso, a demanda e a reclamação do Outro racial, uma vez que este já se encontraria incluído no caldeirão de raças da nação, “construída y patrimonializada precisamente por una elite antropofágica que devora al otro y lo transforma en uno de los elementos de su nutrición” (SEGATO, 2007, p. 27).

A narrativa não alcança o momento em que teria havido a síntese entre o popular e o letrado, entre o popular e a alta cultura, em que o samba atinge o estatuto de música nacional e deixa de ser considerado socialmente como uma música praticada por indivíduos negros imersos nos códigos da malandragem.

O romance de Lins, mais próximo da *tese repressiva* e da *concepção tópica* que da tese que localiza o samba como criação da noção de música popular brasileira, não se afina à ideia do samba como mera tradição inventada, defendida por Hermano Vianna. A tese repressiva e a concepção tópica, termos mobilizados por Carlos Sandroni para analisar as características da fortuna crítica sobre esse gênero musical, são a filiação que, com nuances e relativizações, *Desde que o samba é samba* reivindica. Reivindica a tese repressiva porque esta, como demonstra o referido autor, enfatizou a história da perseguição contra o gênero: “As crenças dos negros, ou de modo geral as práticas sociais e culturais que lhes eram próprias, teriam sido vítimas, num Brasil por três séculos escravocrata, de interdições e recalcamientos: tese repressiva” (SANDRONI, 2001, p. 110), e reivindica a concepção tópica porque esta frisou a existência de territórios negros não acessados pelos brancos, fator que teria permitido a existência e a sobrevivência da cultura negra: “Essas práticas [as negras], no entanto, sobreviveram em certa medida, pois teriam sido encobertas e limitadas a determinados lugares onde os senhores não podiam descobri-las: concepção tópica” (SANDRONI, 2001, p. 110).

A tese do samba como produto da invenção da tradição da música e da cultura popular brasileira não ganha destaque na composição do texto não por ser menos verdadeira que a tese repressiva e a concepção tópica com as quais aparentemente a obra flerta, e sim por não ser produtiva para a construção da memória que se visa a erguer. Trata-se, então, de uma opção deliberada: a de retratar aspectos que não são destacados quando se assume o samba como constitutivo de uma cultura do nacional, de uma música popular brasileira. O autor de *Cidade de Deus* sabe que não é possível negar o movimento da história e é por isso que, para marcar que se trata de opção por certa linha interpretativa da fortuna crítica do samba, e não de idealização pueril de tal movimento, faz as entidades da Umbanda anunciarem que os malandros do Estácio e Alves estavam participando de um fenômeno que transcenderia os limites do presente e ganharia importância no futuro. Esse anúncio não é gratuito, é um recurso narrativo utilizado para deixar entrever que não se pretende pleitear o apagamento da história, dado que isso é contraproducente. Em outros termos, não se almeja afirmar que o samba não é hoje parte do significativo da identidade nacional, mas trazer à luz a temporalidade de quando não estava cristalizada essa noção e, por conseguinte, de quando o samba não era formulado ainda como gênero.

Desde que o samba é samba veicula a concepção tópica do samba, mas não por demarcá-lo como herança atávica do negro (como afirma Sandroni ser crucial nessa concepção). O samba não é herança, isto é, não é um “dom”. É negro, em sua fase embrionária, até os anos de 1930, por ser, tanto em sua primeira geração como na segunda, praticado por atores, em sua maioria, não brancos em sintonia com práticas culturais que atualizam símbolos, gestos e cosmovisões africanos num contexto de vulnerabilidade social e econômica. Não é a defesa, portanto, de uma essência cultural que sempre esteve pronta para materializar-se na vida da população afrodescendente. É a inscrição de uma noção de cultura que se delineou em condições determinadas (em lugares aviltados pelo branco e pouco conhecidos por ele) e por atores específicos (o grupo remanescente da escravidão). É exatamente a aproximação com a concepção tópica do samba que faz a narrativa insistir na tese repressiva, haja vista “quanto mais se enfatiza a cultura negra como o ‘lugar’, o topos por excelência do samba, mais a relação deste com a cultura branca será encarada pelo prisma da repressão” (SANDRONI, 2001, p. 114). De fato, a narração hiperboliza essa repressão ao samba, todavia não para lhe exagerar o contorno e ofuscar o biombo de trocas culturais, mas para formalizar os modos pelos quais, para expressar-nos segundo os termos de Mbembe, a “África e o Negro acabaram por se tornar o signo [...] [d]a própria transgressão do sentido” (MBEMBE, 2014, p. 75). Destarte, num caminho de significação distinto à tese defendida por

Hermano Vianna de que o samba só se tornou símbolo da brasilidade cultural a partir dos anos de 1930 por ser fruto de um longo intercâmbio entre distintas tradições que resultaram na invenção de uma única (a da música popular brasileira, a da cultura popular brasileira), o romance de Lins sugere que o negro brasileiro seria o signo da própria transgressão do sentido, tal qual a relatada pelo filósofo camaronês, por lutar contra a perseguição cultural de que foi alvo e por resistir a uma noção de cultura que euforiza(va) os referentes simbólicos europeus e discrimina(va) os de atores sociais que formaram o país. Como significante do “transgressor”, o “Negro” só seria semantizado em sua ausência. Isto é, enquanto categoria diluída no interior de outra que o abafe. Sendo assim, a versão literária da história do samba narrada pelo autor de *Cidade de Deus* é a de que o samba, em seu despontar, perturba os sentidos estabelecidos, e não que os compõe. Isso equivale a dizer que ele não culminou como símbolo da musicalidade nacional por ter permitido a invenção dessa tradição ao ser o encontro de várias, mas tornou-se tradição por ter, à revelia do grupo étnico e social que o construiu, a sua própria esmorecida.

O papel do samba nesse romance é, de certa maneira, estético-político, pois o agenciamento dessa forma musical aparece como parte de uma espécie de rede de sentido lúdica, de experimentação de uma religiosidade acorde com a prática musical ou de uma música coadunada com percepções religiosas que possibilitaram a resistência à perseguição racial¹⁵⁹. É a música o elemento que atua como o indício de que a população afrodescendente pode movimentar-se para criar, para gradativamente ocupar espaços que lhe são interditados.

A forma pela qual o romance em análise mobiliza o agenciamento de uma cultura negra, de uma musicalidade negra, é, para nós, consoante com a noção de cultura negra apreciada por Stuart Hall¹⁶⁰(2003). Por meio de seu pensamento, podemos perceber que

¹⁵⁹Angela Davis, em um belíssimo texto originalmente publicado em 1985, “A arte na linha de frente”, discorre sobre o papel da música (os *spirituals*) entre os negros escravizados nos Estados Unidos e, de modo mais amplo, sobre o legado que a arte tem na emancipação do negro, das classes populares. A autora afirma que, durante o período escravista, a população negra estadunidense foi vítima de um verdadeiro genocídio cultural que coibiu quase tudo que era identificado como africano, menos a música. Para ela, se o poder escravista permitiu que negros e negras cantassem enquanto labutavam nos campos e pudessem incorporar a música em seus signos e suas práticas religiosas, isso é indício de que as instâncias oficiais não conseguiram apreender a função social da música de modo genérico e sobretudo seu papel na sociedade africana ocidental. Por conta disso, diz ela: “o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade.” (DAVIS, 2017, p. 167). A pesquisadora estadunidense vislumbra, assim, um “*continuum* de lutas” em que a música tem um cunho estético e político ao mesmo tempo. Para nós, no que diz respeito ao objeto de nossa pesquisa, se não é tão evidente esse “*continuum* de lutas”, de fato é possível perceber, sem forçar a interpretação, a música e a Umbanda atuando como práticas culturais que, de certo modo, despertaram a consciência racial da população negra e a compreensão de que era necessário burlar, impedir a perseguição racial.

¹⁶⁰Stuart Hall (2003) tece interessantes considerações acerca do que constituiria uma cultura negra. Ele afirma que, uma vez deslocado do mundo da escrita, do logocentrismo, o povo da diáspora apoiou-se, encontrando a sua forma profunda na música. Ele afirma também que as culturas das diásporas são sempre produtos de

nomear uma cultura como negra é exponencialmente distinto de pensá-la em termos de herança atávica. Sendo assim, o negro não é protagonista, na narrativa, da cultura do samba por algum traço que lhe seja essencial, como o “ritmo que leva no sangue”, “a sensualidade inata”, “o pendor natural para a dança”, e seguiríamos numa lista infindável de fórmulas do repertório da “razão negra”, para uma vez mais convocar o conceito mbembiano; o samba está ligado ao negro como tática de sobrevivência, modo de reprocessamento e de resignificação dos signos africanos (tampouco estes essenciais), promovidos em virtude da diáspora. Em dito reprocessamento, vale destacar, os signos de África assumem a forma do hibridismo, isto é, de manifestações permeadas por elementos da cultura dominante e da cultura dos grupos minoritários, subalternos. Nesse prisma, a negritude dessa cultura diaspórica não se refere a uma ideia de pureza, e sim a uma ideia de cultura de resistência em permanente transformação no contexto no qual se (re)situa. O romance de Lins, desse modo, desvela, com singular propriedade, essa ideia de cultura negra. Através dele, o leitor pode compreender que o samba é negro não porque foi moldado isolado de elementos culturais de outras matrizes ou mesmo por ter sido praticado, em sua formação, exclusivamente por negros. A diversidade de formas musicais citadas na obra como, de certa maneira, imbricadas no desenvolvimento do gênero esmorece a perspectiva da imutabilidade e da essência cultural. Dita negritude é expressa fundamentalmente pelo protagonismo que determinado segmento social assume na ressemantização de cosmovisões africanas.

Em síntese, a expressão “desde que o samba é samba” que nomeia o romance, bem como este, entre os sentidos vários que pode convocar, insere-nos no âmbito de uma materialidade textual que enfatiza o negro como produtor de cultura e como adepto de práticas religiosas para sugerir que alguns séculos de escravidão, parafraseando as palavras de Seu Zé Pelintra da Linha do Trem, entidade que aparece na obra, não foram suficientes para borrar, em absoluto, “coisas que o negro criou” e que “vão ficar”.

3.3.4. Desde que o samba é samba, malandro é ser sambista¹⁶¹

O samba é o grande fio condutor do romance de Lins. Ele ocupa um lugar na narrativa que extrapola os limites de um mero tema: viabiliza o esforço de sintetizar a história cultural, via música, da população afrodescendente no país. Nesse sentido, recorta-se como momento

negociações entre as tradições dominantes e as subalternas, de resignificações subterrâneas de recodificação e transcodificação.

¹⁶¹O título desta seção bem como parte das formulações nela desenvolvidas foram trabalhados num artigo intitulado: “A genealogia do samba em Paulo Lins: Desde que o samba é samba, malandro é ser sambista”, publicado em *Fazendo antropologia no Alto Solimões volume 7* (2017). Nesta seção (e na conclusão da análise desta obra), revisitamos e ampliamos algumas das ideias ali expostas.

fundamental desse trajeto o final dos anos de 1920 e o despontar dos anos de 1930, período em que se imporia o “estilo novo” do samba. *Desde que o samba é samba*, através de personagens, cenas e ambientes, tenta delimitar o contraste entre um “estilo antigo”, que estaria ligado aos encontros promovidos na casa das baianas, protagonizado por músicos como Donga, João da Baiana e Sinhô, com uma musicalidade mais próxima da polca, do maxixe e do tango, do som dançado, de composições improvisadas e coletivas e um “estilo novo”, marcado pelo compasso do tamborim, da cuíca e do surdo, pelo ritmo “marchado” de desfile e protagonizado por Ismael Silva, Bide, Brancura, Bastos, Edgar, Baiaco, Rubem, ou seja, pelo chamado grupo do Estácio e, ainda, por Francisco Alves, o famoso “compositor” de sambas¹⁶².

Realçar o grupo do Estácio como inventor do “estilo novo” do samba, ou sendo mais fiel ao teor do romance, como inventor do samba propriamente dito, genuíno, desdobra-se, por sua vez, também em algumas outras escolhas: a da relação entre o samba e o carnaval¹⁶³, este último como algo que se anunciava como crucial à cristalização desse novo paradigma; a da relação entre samba e malandragem; a da relação entre samba e autoria/nascimento da indústria fonográfica e a da relação entre samba e perseguição policial.

O carnaval desponta na obra como resposta direta ao título do livro. O malandro Brancura, em conversa com o malandro Silva, afirma impacientemente: “Tamos falando em fundar esse bloco desde que o samba é samba, mas até hoje ninguém tomou uma atitude de fato, ninguém se propôs a dar o pontapé inicial.” (LINS, 2012, p. 135). Desse modo, desde que eles, os malandros do Estácio, teriam configurado esse modo outro de fazer samba, teriam tentado delinear uma maneira de confraternização de rua distinta da dos entrudos¹⁶⁴ e dos

¹⁶²As informações acerca das características que delinearíamos um e outro estilo (e mesmo a nomenclatura “estilo antigo/novo”) foram extraídas de Carlos Sandroni (2001) que define, de modo estrutural, o “estilo antigo” como formado pelo “paradigma do tresillo [que] corresponde à imparidade rítmica num ciclo de 8 pulsações (3+3+2 e suas variantes)” e o “estilo novo que [corresponde] à mesma [imparidade rítmica] num ciclo de 16 pulsações (2+2+3+2+2+2+3 e suas variantes).” (SANDRONI, 2001, p. 36).

¹⁶³O cronista Vagalume, que publicou *Na roda do samba* em 1933, ou seja, bem no momento de emergência e cristalização do “estilo novo” do samba, no entanto teceu críticas a essa associação entre samba e carnaval; para ele, o alcance daquele é bem maior do que o deste que não é imortal como o primeiro e necessita, por exemplo, do apoio do Estado para sobreviver: “HA analogia entre o Carnaval e o Samba? Ha e muito grande. O maior sucesso do Samba, é no Carnaval e o maior sucesso do Carnaval, é o Samba! O Samba é imortal e o Carnaval, é apenas o tríduo de Momo. Enquanto o Carnaval cae na lethargia, o Samba caminha triunfante o resto do anno, para aumentar de vulto na Penha e reforçar os dias de loucura. O Samba, não precisa do Carnaval, mesmo porque, o Carnaval está morrendo, precisando da ESMOLA DO GOVERNO PARA VIVER, ao passo que, o Samba, viverá sempre e resistirá ao golpe dos poetas, que na ambição do dinheiro, tentam contra a sua integridade e a sua tradição.” (VAGALUME, 1933, p. 140, grifo do autor).

¹⁶⁴“O entrudo foi durante muito tempo no Brasil sinônimo de Carnaval. A denominação diferenciada passou a se dar justamente quando este tipo de divertimento passou a incomodar alguns segmentos da sociedade. Desta forma, a palavra *Entrudo* ‘passou a ser utilizada por autoridades, políticos, jornalistas e literatos para nomear exclusivamente a ‘molhada’, e com sentido oposto ao da palavra ‘Carnaval’, que designava, sobretudo,

ranchos¹⁶⁵ (cf. LINS, 2012, p. 189). Ou seja, teriam pensado sobre uma maneira diferente de estruturar o carnaval, expressa nas passagens a seguir:

Silva ainda desenvolvia no Bar do Apolo, com Bide, Bastos e Edgar, a construção do bloco de corda, com um samba mais quente, que desse para o pessoal cantar e dançar numa boa. *Repetia* que estava cansado daquele ritmo molenga dos ranchos. Também não gostava desse tal blocos de sujós, cujos componentes desfilavam com roupas velhas ou fantasiados de mascarados, pierrôs ou colombinas na mais pura desordem, com ritmo desajeitado de latas e caixas. [...] Tudo naquela hora se tornava novo, uma nova coisa na arte para sempre. Era a reinvenção do carnaval, naquele doze de agosto de mil novecentos e vinte e oito. O que veio da experimentação entra na normalidade de uma turma, qualquer coisa pode ser criada, transformada, reinventada. Não, não fica só a onda de inventar novo ritmo, nova frase musical, novos instrumentos, novo modo de versar. Tem que se mudar a atitude também, certos modos de pensar não eram mais da época. “As mães de santo, por exemplo”, pensava Silva, “tinham que ser representadas de uma forma bem viva dentro do novo agrupamento carnavalesco. Eram elas que faziam a festa, faziam nossos pratos, nos ensinavam os segredos do Candomblé, abriam os terreiros para a Umbanda e o samba se desenvolverem. As mães de santo que vieram da Bahia e as nascidas aqui teriam que sair vestidas de baiana no bloco, com as mesmas roupas com que vendiam seus doces, seus mingaus, seus quitutes nas ruas do Centro da cidade. Queria as mães de santo no bloco da mesma forma que se vestiam nos terreiros”. (LINS, 2012, p. 172, 195 e 196, grifo nosso).

O nascimento do primeiro bloco carnavalesco é associado na narrativa a uma espécie de desdobramento do próprio “estilo novo” de samba, isto é, à necessidade criada por essa maneira outra de tocar e de fazer samba¹⁶⁶. As falas de Silva, enfatizadas pela voz narrativa, através do uso do verbo “repetir”, utilizado para sugerir a obstinação da personagem com a ideia que estava defendendo entre os amigos sambistas, sugerem que o “estilo antigo” de samba não possibilitava que se desfilasse ao som da música, já que aquele era um samba “molenga”, menos contramétrico, não marchado. Além disso, os pensamentos do personagem,

préstitos, bailes, batalhas de confete e outras práticas mais recentes, às quais se atribuía superioridade em face dos folguedos rudes e incultos do entrudo.” (CUNHA, 2004, p. 54).

¹⁶⁵“A origem dos ranchos estaria estreitamente vinculada aos bailes pastoris e reisados, ao ciclo natalino com representações e jornadas diante dos presépios, e que atingiria seu clímax no Dia de Reis, quando se queimavam as ‘palhas da lapinha ao som de loas das pastorinhas’. [...] Esses pastoris, em Salvador, modificaram os autos religiosos dando uma visão mais popular aos ranchos. [...] No início do século XX, a proliferação de novos ranchos preocupados em imitar a sofisticação da apresentação de Ameno Rosedá fez com que os antigos ranchos baianos se dispersassem e formassem inúmeros grupos carnavalescos, denominados de sujós, que ao som de chulas e por meio de improvisos deixavam a festa mais livre e prazerosa à população das camadas mais baixas da sociedade.” (CUNHA, 2004, p. 57 e 59).

¹⁶⁶Carlos Sandroni explica que, embora nomes como Ismael Silva tenham destacado que o samba do “estilo antigo” não era propício ao andamento de um desfile de carnaval, é equivocada a percepção de que haja uma relação intrínseca entre dança e música, entre coreografia e música. Afirma o pesquisador: “Sérgio Cabral adota uma explicação [para definir o “estilo novo”] que lhe foi fornecida pelo próprio Ismael Silva em entrevista: ‘É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua. O estilo não dava pra andar.’ Esclarecem Máximo e Didier, que também entrevistaram o sambista: ‘Segundo Ismael, à necessidade que os blocos têm de cantar sua música *marchando e não dançando*, deve o samba do Estácio de Sá as suas características’. Tal motivo, por si só, é a meu ver inconsistente, pois não há nenhuma razão imanente que impeça a utilização do estilo antigo como estímulo ao desfile: as relações entre música e dança são mais flexíveis do que deixa supor Ismael. Em teoria, não se pode dizer que uma música qualquer determine de modo intrínseco a coreografia correspondente, nem deduzir um estilo musical de uma necessidade coreográfica.” (SANDRONI, 2001, p. 137, grifo do autor).

suscitados por meio do mecanismo das aspas pela perspectiva narrativa, deixam entrever também que essa reinvenção do carnaval tinha que criar um modo de destacar uma figura emblemática dos espaços negros do Candomblé e das festividades afros: as mães de santo (as baianas). O romance de Lins destaca a idealização do primeiro bloco carnavalesco, “Deixa Falar”, para demarcar que carnaval e samba, como bem recorda Fabiana Lopes da Cunha (2004), nem sempre estiveram ligados. A narrativa suscita a percepção de que os entrudos e os ranchos foram compreendidos pelos sambistas do Estácio como formas obsoletas de brincar o carnaval e não afeitas à cadência percussiva da modalidade de samba que estavam criando. Nesse sentido, o romance elabora a ideia de que o bloco criado pelo grupo do Estácio foi o precursor da atual linguagem do carnaval.

O carnaval em sua versão de desfile, bem como o samba mais contramétrico (de cadência mais sincopada), está, na narrativa do romance, em sintonia com o universo da malandragem. Noutras palavras, os sambistas do Estácio, caracterizados como figuras malandras, são os atores que o deflagram. Esse tipo de carnaval foi idealizado, como descortinam as cenas supracitadas, num ambiente considerado o lar da malandragem: o Bar do Apolo (e o Café do Compadre que não aparece no trecho destacado, mas surge em outros na narrativa). Nele, os malandros embriagavam-se, faziam samba e debatiam o sonho de criar um bloco de corda para desfilarem.

O bar na narrativa é um ambiente no qual os malandros sentem-se à vontade para se reunir e idealizar os rumos dessa musicalidade nascente. Vale destacar, a esse respeito, que ele aparece como uma espécie de reduto, de amparo a indivíduos que são rechaçados em outros espaços. Sendo assim, não se trata de uma ambientação gratuita, é a inscrição de um local que aparentemente cumpre, no mínimo, uma função dupla: a de alocar no texto um elemento que corresponde à verdade histórica e de, portanto, despertar certa correspondência com o real¹⁶⁷ e a de criar o *efeito de real* que, de acordo com Roland Barthes (2004), seriam dispositivos que tornam a matéria narrada significativa. O bar, visto por esse ângulo, torna (mais) significativa a experiência social da malandragem, visto que, para um olhar

¹⁶⁷Carlos Sandroni explica que o botequim é para o grupo do Estácio o que os *pubs* são para Londres e os cafés para Paris: um lugar de sociabilidade, um ponto de encontro. Afirma Sandroni: “Nas biografias de sambistas do estilo novo há inúmeras referências a botequins como lugares privilegiados de fazer samba: o do ‘Apolo’ onde se reunia o grupo do Estácio, o do ‘Carvalho’ frequentado por Noel Rosa, e muitos outros. Uma de suas melhores descrições está no samba ‘Conversa de botequim’, de Noel Rosa e Vadico, onde se enumeram com humor todos os serviços que se espera de um garçom de botequim: além de servir a tradicional média com pão e manteiga, ele devia informar o resultado do jogo de futebol, trazer cigarros, um cartão e um envelope, providenciar um guarda-chuva, telefonar, emprestar dinheiro e finalmente ‘pendurar’ a conta. O botequim é para o sambista do período um ponto tão habitual que é chamado às vezes de ‘escritório’, como em outra parte da letra do samba que acabamos de citar e na biografia de Ismael Silva.” (SANDRONI, 2001, p. 143-144).

desavisado, este poderia ser considerado apenas como um detalhe na representação, mas um olhar mais atento o percebe em função do que enuncia sobre as histórias de vida que nele desembocam. O bar, diferentemente da “zona”, lugar também muito frequentado pelos malandros, é um lugar no qual “podiam conviver pessoas que a vida separava em todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor da pele. A capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais aumenta pois prodigiosamente” (SANDRONI, 2001, p. 144).

Não apenas o bar é circunscrito na narrativa como palco da malandragem, o morro também é delineado como a morada dos malandros. Não obstante, diferentemente daquele, este é ainda morada de lavadeiras, de donas de casas, de trabalhadores etc. Uma passagem aparentemente banal e sem grande relevância no contexto da narrativa focaliza a mãe de Ivete preocupada com o fato de a filha ter qualquer espécie de contato com o Morro São Carlos, descortinando que ser pobre, negro e ter uma moradia fora do morro é um grande acontecimento, raríssimo de ocorrer:

A viúva vivia para sua única filha. Para não morar no morro de São Carlos, lavava roupa até de noite e punha Ivete, desde que ela fez quinze anos, para buscar e levar as trouxas na casa das patroas. Cobria a filha de conselhos: não dar confiança a gaiato, nunca andar pela Maia Lacerda, rua de vários acessos ao morro de São Carlos, rua de vagabundos, onde tocadores de violão e batuqueiros lotavam os bares. Caso se perdesse, devia pedir informação a uma pessoa idosa, e não devia aceitar oferta de ninguém. (LINS, 2012, p. 31).

A mãe de Ivete, personagem que, à custa do improvável, logrou não viver no morro, quer dele distância. O morro é significado, nesse episódio, como uma área na qual uma trabalhadora que dele escapou teme pela comunicação da filha com qualquer canal que lembre os seus habitantes, ruas e modos de vida. Enunciando de outra maneira, ao sair desse local, a mãe de Ivete não buscou somente melhores condições materiais de habitação, e sim refutou certa forma de sociabilidade que via como imprópria, imoral, para educar a filha. Não é da paisagem do morro que a personagem tenta fugir, mas das práticas culturais que dele emanam, do tipo de relações humanas ali em curso. É justamente por isso que o seu projeto não obtém êxito, visto que ela não reside nele, porém não está inserida em outra modalidade de capital social. Sua filha, dessa maneira, sem morar no morro, admira o malandro Brancura e resolve flertar com ele (cf. LINS, 2012, p. 28-33). A rejeição da mãe de Ivete ao repertório da malandragem e ao *habitus* do morro nos faz recordar, ainda, as formulações de Jessé Souza, em seu livro *A ralé brasileira* (2009), em que o autor analisa os sentidos que assumem as figuras do pobre honesto e a do pobre delinquente no interior das classes populares. O rechaço da personagem a isso que ela considera como uma moral baixa, vai ao encontro das

virtudes reativas do pobre honesto, de que nos dá notícia o referido pesquisador, como mecanismo de compensação simbólica:

As virtudes reativas do pobre honesto dependem muito de [um] mecanismo de projeção simbólica. A mulher e o homem honestos, os bons-moços de nossa ralé, não precisam apenas de um bode expiatório de vícios e degradações (o delinquente) para sentir orgulho de “não matar, não roubar, não beber, não se prostituir etc.” Também é necessário que esse bode expiatório seja apontado como fonte de toda a maldade que faz o modo de vida delinquente sujar, com seus traços característicos, a vida de quem ainda busca de algum modo se distinguir socialmente na e apesar da sua situação desvantajosa de classe. (SOUZA, 2009, p. 237).

A oposição “pobre honesto/pobre delinquente” é altamente presente no universo social representado em *Desde que o samba é samba*. Dessa maneira, não é somente a personagem que aparece na narrativa, por um tempo, como sogra do malandro Brancura que rejeita o *habitus* das ruas. A própria mãe de Brancura, segundo sugere a narração, morre de desgosto por conta da vida desregrada que o filho leva (cf. LINS, 2009, p. 61, 67 e 68). O espectro da malandragem, assim, aparentemente mancha a promessa, oferecida pela ideologia capitalista, de todos os pobres ascenderem socialmente. Nesse sentido, o ressentimento que os demais personagens têm dos malandros e das prostitutas exprime bem esses dispositivos de projeção simbólica no interior da classe de que comenta Jessé Souza. Como ideologia, a promessa do ideário liberal burguês de ascensão social pelo esforço, pela honradez e pelo trabalho individual não se efetiva entre as classes populares, as quais (frustradas) necessitam de um bode expiatório apontado como o símbolo da derrocada de toda a camada. É aqui que a figura do pobre desonrado, desonesto, não trabalhador adquire significação, pois é ele que, num mecanismo imaginário, põe a perder o mérito de todo o grupo. Portanto, é preciso notar que não se trata de rechaçar o malandro, a meretriz, por reles implicância ou incapacidade de aceitação do Outro, trata-se de entender que, nesse caso, o Outro é todo o grupo, dado que ele carrega, na percepção dos demais segmentos sociais, atributos atinentes às classes populares de maneira genérica. Sendo assim, exige-se que esse Outro de nós mesmos referende os valores de que necessitamos para triunfar. O orgulho de “não matar, não roubar, não beber, não se prostituir etc.” é o orgulho daqueles que, no interior do grupo, sentem-se mais próximos da ascensão, da vitória de classe.

Em síntese, o morro na obra, enquanto espaço geográfico, não é uma realidade monolítica, apresentando, desse modo, as contradições, as tensões e os choques no interior da própria camada dos subalternizados. Ele contraria, assim, o repertório da retórica cultural hegemônica que entende a pobreza e as classes populares como uma massa amorfa e uniforme.

O tópico da malandragem não é trazido à visibilidade narrativa como elemento conferidor de peripécias ou de histórias graciosas. A malandragem no romance aparentemente vai ao encontro das formulações sobre o tema desenvolvidas por Gabriel Valladares Giesta e Maria Izabel Valença Barros (2017). Afirmam os autores:

A temática da malandragem [...] é estruturante para este grupo de sambistas [o grupo do Estácio]. Algumas teses tradicionais na bibliografia acadêmica sobre samba e malandragem têm definido estes dois como representantes de uma resistência popular em oposição ao mundo burguês capitalista (GOMES, 2004). De acordo com essas pesquisas, o samba malandro seria resultado do trauma em relação à escravidão recém-abolida que teve como consequência uma resistência em relação ao trabalho regular, então precarizado. Isto teria ocorrido, também, devido ao novo contexto social pós-abolição, em que estes populares, em sua maioria negros, passaram a viver realidades de exploração e marginalização quando migravam em busca de oportunidades nas cidades como o Rio de Janeiro. Portanto, em resposta a estas questões, muitos teriam encontrado na música um meio de expressar identidades opostas ao trabalho, o que seria o caso do samba malandro. (GIESTA e BARROS, 2017, p. 1-2).

Desde que o samba é samba promove uma associação entre samba e malandragem. Na obra, homens negros, formalmente livres, mantêm uma relação fugidia com o âmbito do trabalho. São figuras contrapostas, ao longo da narrativa, à figura do trabalhador e à figura do “otário”¹⁶⁸. O malandro desponta como aquele que, não sendo um criminoso, promove, no entanto, pequenos delitos: trapaceia no jogo, envolve-se em brigas de rua, engana “otários”, promove cafetinagem etc. Todos esses delitos, contudo, não o restringem plena e absolutamente na desordem, pois, de certo modo, este é “empurrado” de volta ao polo da ordem através da música¹⁶⁹. O samba desenvolvido pelo chamado grupo do Estácio, referido como samba malandro pelos pesquisadores citados, é o fator que na narrativa sugere que não se trata meramente de vadios ou delinquentes, porém de um segmento que, talvez em virtude desse trauma em relação à escravidão recém-abolida e da condição de hiper exploração e marginalização laboral no Rio de Janeiro, apartou-se do mundo do trabalho. O romance de

¹⁶⁸Fabiana Lopes da Cunha (2004) explica que a figura do otário é aquela que serve de contraponto à figura do malandro, podendo referir-se ora ao trabalhador que aceitou ser disciplinado pelos meandros do mundo do trabalho, ora é concebida como um malandro que não “vingou”, que foi traído pela mulher, que foi enganado no jogo. Em suma, como aquele que não ocupa um lugar no imaginário coletivo de conseguir evadir-se das mais inusitadas situações adversas com astúcia e esperteza, ou seja, com a ambiguidade e a maleabilidade que constituem o malandro.

¹⁶⁹A poética de Paulo Lins ressalta, de modo geral, a ideia de que a cultura foi (e é) um fator decisivo na inserção do negro na formação social brasileira. Em *Desde que o samba é samba*, além da música, percebemos a religião também como elemento fundamental dessa participação da população afrodescendente na constituição do país. Em entrevista ao projeto “Um escritor na biblioteca”, da Biblioteca Pública do Paraná, o autor fez considerações que corroboram as nossas afirmações: “O negro poderia entrar para a história do Brasil pelo trabalho. E não entrou. O negro é quem deveria ser rico. Na escravidão, quem produziu foi o negro. Mas ele se insere através da cultura. O Mário de Andrade sai de São Paulo, junto com o Heitor Villa-Lobos, e vai para o Rio de Janeiro encontrar Ismael Silva, encontrar Pixinguinha, encontrar Senhor, encontrar Manuel Bandeira. O negro só vai entrar no sistema da formação do país através da cultura.” (LINS, 2018, p. 203).

Lins não envereda pelo território do julgamento, ou seja, pelo de avaliar se a ligação do homem negro com a esfera da malandragem verdadeiramente pode ser considerada como uma resistência popular no que se refere ao mundo burguês. O romance somente mostra como teria funcionado esse trânsito do malandro entre os polos da ordem e o da desordem. Desse modo, como leitores interessados na elaboração que faz a obra do real, e não no contrário, tampouco nos deteremos em perseguir uma leitura antropológica ou sociológica do problema da malandragem. Move-nos o ímpeto de compreender por que se promove essa imbricação entre samba e malandragem e o que essa imbricação significaria para a atribuição de sentido da obra. A narrativa traz, como modo de se fazer verossímil dita relação, o suposto contexto no qual alguns dos principais sucessos dos sambistas do Estácio teriam sido compostos ou cantados. Assim, vemos, ao longo da obra, canções transcritas em sua integralidade e referendadas segundo alguma cena específica. É o caso, por exemplo, de “Nem é bom falar” (1931) que aparece sem título de modo a sugerir que Ismael Silva, seu autor, ainda não a tinha terminado nem a nomeado para registrá-la. A música é suscitada num episódio em que Brancura, temporariamente regenerado do mundo da malandragem, recusa o convite de Silva e dos amigos para fumar palmeirense e ir à “zona”, retornando para casa para ficar com Ivete, sua mulher até então. Os demais malandros entram em um bar e Silva começa a falar sobre o bloco que necessitam criar, sendo ignorado pela audiência, fato que o leva a propor que cantem um samba. O samba é “Nem é bom falar” que, como já afirmamos, aparece sem o título. Esse samba, assim como outros dos sambistas do Estácio, elabora o papel da mulher na vida do malandro: um lugar, em muitos casos, de incomodidade, de uma figura que pretende tirá-lo da orgia, da boemia, enfim, “dessa vida”, como se enuncia em um dos versos da canção. Giesta e Barros explicam que há “uma ligação direta entre a malandragem e os relacionamentos amorosos, muito presente na produção de vários sambistas do Estácio. Isto é, a identidade do malandro e suas demais potencialidades ganham força ou não a partir da qualidade de seus relacionamentos amorosos” (GIESTA e BARROS, 2017, p. 3). Na canção aqui brevemente comentada, a voz poética, colada à perspectiva do malandro, afirma: “Ela deu o fora / Foi morar lá na favela / E eu não quero saber mais dela”, ou seja, o sujeito poético sente-se aliviado por livrar-se de uma mulher que o atormenta. Como descortina o restante dos versos da música, essa mulher o atormenta por falar excessivamente, colocando-o inclusive na mira da polícia, que quer saber o que ele faz com o próprio dinheiro. A imagem da mulher, a nosso ver, é traçada como a personalização de um dispositivo de controle ao qual o malandro não está a fim de se submeter. Todavia, não podemos afirmar que essa imagem configure um padrão da elaboração da figura do feminino nas músicas desses sambistas, visto

que a canção “Se você jurar”¹⁷⁰ (1931), também de Ismael Silva em parceria com Nilton Bastos, apresenta um outro tipo de situação: nela, a voz poética, afinada a uma perspectiva malandra e masculina, instiga a mulher a declarar amor ao homem em troca de que ele abandone a vida malandra. Desse modo, essa voz, ainda que mobilize estereótipos acerca da mulher (“A mulher é um jogo / Difícil de acertar / E o homem como um bobo / Não se cansa de jogar”), se dispõe a aceitar, desde que o amor não seja “fingido”, o suposto controle que a mulher traz para o seu modo de vida. Essa canção aparece no romance, transcrita e identificada pelo título, numa cena em que Brancura (quando tentou se regenerar, isto é, deixar a malandragem, conseguindo um emprego com carteira assinada como fiscal de descarga de carvão) antes de ir trabalhar resolve passar no Bar do Apolo para ver os amigos e, lá chegando, encontra Silva, Bastos, Bide, Edgar, Baiaco e Lopes tocando um novo samba de Silva e Bastos: “Silva mantinha o olhar no nada, até que teve um estalo. Voltou-se para Bastos e disse: ‘Acho que eu arrematei a segunda. Canta aí de novo, que eu emendo direto.’” (LINS, 2012, p. 69). É interessante notar que essa canção, que a narrativa delineia como um novo samba de Silva e Bastos, é o maior sucesso de Ismael Silva, gravado e interpretado por Francisco Alves e Mário Reis. Nessa cena, o tema aparece sendo composto pelos malandros num ambiente repleto de elementos que configuram o seu universo: bar, boemia, batuque e bebedeira. Cabe destacar, ainda, que o conteúdo da canção parece externar, de certa maneira, a própria solução que buscou Brancura para deixar os pressupostos da malandragem: o amor regrado ao lado de uma mulher que comporta os signos da honestidade, confiabilidade e da decência. Contudo, ironicamente, mesmo Ivete mostrando-se apaixonada pelo malandro, ou seja, fazendo valer a ideia mobilizada em “Se você jurar” do afeto genuíno, não dissimulado da mulher para com o homem, este não é capaz de trocar a “orgia” para viver ao seu lado. O grande sucesso do malandro Brancura, “Deixa essa mulher chorar”, gravado e interpretado por Francisco Alves e Mário Reis em 1931, é a canção que, na narrativa, expressa o seu rompimento com Ivete e, por extensão, com a tentativa de disciplinar-se através do âmbito do trabalho e do amor nuclear romântico. Silva, admirado por Brancura como um compositor, como um artista de verdade, elogia o samba, fator que o deixa extasiado: “A aprovação de

¹⁷⁰“O samba “Se você jurar” é uma composição de Ismael Silva (1905-1978) e Nilton Bastos (1899-1931), mas os registros fonográficos e legais apresentam ainda a parceria de Francisco Alves (1898-1952). Na verdade, este samba da dupla é mais um entre as dezenas de casos em que o conhecido cantor compra ou grava determinada canção em troca da inclusão de seu nome nas parcerias. A canção é gravada pela primeira vez em dezembro de 1930 e lançada em janeiro de 1931, tendo como intérpretes justamente Francisco Alves e Mário Reis (1907 - 1981); a reunião dos dois cantores torna célebre esse registro fonográfico”. SE Você Jurar. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43831/se-voce-jurar>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

Silva era, para Brancura, a mais importante de todas, se aquele gostasse o mundo inteiro poderia detestar que ele não ligava.” (LINS, 2012, p. 81).

O romance de Lins traz a transcrição ainda de outros sambas do grupo do Estácio: “Novo amor” (1929), de Ismael Silva, “A malandragem” (1928), de Bide, “Me faz carinhos” (1928), de Francisco Alves. É muito interessante, no que se refere ao princípio de composição da obra, essa opção de alçar essas canções à visibilidade narrativa em consonância com o momento em que supostamente estavam sendo compostas nos ambientes nos quais eram palcos da malandragem. Esse recurso contribui para a validação do recorte temporal que Lins faz em seu romance: o do contexto de cristalização do paradigma do Estácio.

Apesar de apresentarem características em comum na obra, os malandros têm singularidades que merecem ser destacadas, pois parecem deslindar, de certa forma, qual modalidade de malandragem estaria mais próxima do fazer artístico. Sendo assim, desenham-se alguns protótipos de malandros: o falso malandro (Sodré), o malandro valentão (Brancura), o malandro artista (Silva) e os demais malandros do grupo do Estácio menos singularizados por traços peculiares. Sodré acaba por delinear-se como a figura de um pseudomalandro, dado que este não sofre perseguição policial, é branco, português e funcionário público. Ou seja, a sua ligação com a esfera da malandragem advém muito mais de inclinação individual que por questões sociais e econômicas como se depreende ser o caso dos malandros negros. Ele não é um malandro de fato, já que é filho de trabalhador, portanto livre do circuito da “malandragem kármica”¹⁷¹. Se o pai de Brancura o inicia nos avatares da malandragem, o de Sodré mostra-lhe os valores do trabalho e da vida regrada em família. Não sendo o seu corpo portador do fenótipo negro, este não sofre a perseguição da polícia. Assim, não lhe é necessário valer-se de artifícios como a lábia, a elegância, a sedução, como o malandro negro, para tentar transitar na ordem sem ser associado a um herdeiro da desordem, a sua inserção na desordem, enquanto homem branco, com trabalho formal de funcionário público, é quase uma inclinação individual (o amor por Valdirene), pois não passeia pela malandragem por condicionamento social, não “paga a fatura” por nela transitar e, ao contrário do malandro

¹⁷¹José Miguel Wisnik (2002), ao analisar como a obra de Guimarães Rosa discorre sobre a violência brasileira vislumbrada no sertão, afirma que a violência sertaneja com a qual este escritor se deparou é uma violência kármica, ou seja, aquilo que se herda, que está posto, que não se sabe a origem nem como desativar. Apesar de a noção do karma haver sido mobilizada pelo referido pensador para elucidar a violência no universo da jagunçagem rosiana, consideramos, contudo, pertinente estendê-la ao caso da malandragem desenhada na obra de Paulo Lins no que se refere à personagem Brancura, dado que a personagem se mostra disposta a abandonar o viver malandro, porém não consegue. Brancura sabe, assim, qual seria o reverso do seu modo de vida, a conduta regrada. Por outro lado, percebe que o mundo no qual o seu pai o inseriu transcende a ambos, não o fundaram nem o encerrarão.

negro, a ligação com o submundo lhe traz vantagens, não retaliações¹⁷². Vale destacar, ao cotejarmos as trajetórias de Sodré e de Brancura na narrativa¹⁷³, que não parecem ser as ações, as práticas, em suma, o modo de vida que fazem um determinado indivíduo ser percebido como malandro aos olhos da sociedade, visto que Sodré pratica as mesmas ações que os malandros negros, mas os efeitos delas não são negativos para ele. A personagem sofre uma espécie de reviravolta em sua jornada, é descrita, a princípio, como um sujeito antissocial, muito doente na infância e pouco inteligente, porém tais atributos não o acompanham até o final do relato; após envolver-se com Seu Lotório e principalmente depois de receber o aval de Brancura para tornar-se “seu braço direito” por ter-lhe salvado a vida “aprendeu capoeira e todos os seus segredos rapidamente, passou a frequentar os terreiros de Umbanda, estava em todas as rodas de samba, conheceu a casa de Tia Almeida, ia aos bailes do Kananga do Japão. Passou a achar que, como Seu Antônio das Cabras, era também um branco de alma preta” (LINS, 2012, p. 112). Ou seja, é como se Sodré tivesse passado a “viver como um negro”, mas mantendo o tratamento social dispensado a um branco pequeno burguês. Vestir-se de negro, de malandro negro, é, nesse caso, uma espécie de vida dupla de um indivíduo que, sem renunciar à sua cidadania, garantida pelo patrimônio simbólico que a brancura lhe traz, brinca de sujeito étnico negro. Com efeito, associando-se ou não ao viver malandro, transitando ou não entre os polos da ordem e o da desordem¹⁷⁴, segundo sugere a narrativa, Sodré não será

¹⁷²Sodré faz acordos com a polícia que, diferentemente do exercício sistemático de perseguir os malandros negros, dá-lhe território livre para praticar cafetinagem, andar armado, revender armas, jogar e, mesmo diante de toda essa conduta que o tornaria um malandro, por excelência, desfrutar do mundo aparente de um trabalhador (ter uma mulher socialmente considerada honesta, trabalho regular, ter um filho com ela, ser proprietário). Percebe-se, assim, que a esfera das relações de favor, de cunho personalista, parece mais dispensada, no âmbito da obra, ao malandro branco do que ao malandro negro.

¹⁷³É recorrente na obra de Lins o tratamento das diferenciações de cor no interior dos códigos da malandragem; em *Cidade de Deus*, como bem recorda Beatriz Jaguaribe (2007, p. 114-115), o malandro mulato, Bené, considerado bonito e simpático, tem passabilidade branca, conseguindo circular no “asfalto”, indo além do universo da favela, já o malandro negro, delineado como violento, agressivo e feio, continua restrito ao mundo do tráfico e da favela. Nesse sentido, o multirracial morro de São Carlos não existe na obra para ratificar a tese do paraíso tropical, da democracia racial, porém para tornar mais evidente o preconceito e a discriminação racial contra os negros no país e, mais, para suscitá-los num contexto em que, supostamente, não haveria tal distinção, dado que todos estariam imersos na marginalização da pobreza. O romance investe forte contra a noção do racismo apenas como um fenômeno de classe (ou seja, contra a ideia de que os negros seriam discriminados porque compõem as frações mais baixas da classe trabalhadora), pois descortina que, entre os próprios subalternos, o afrodescendente (sobretudo, o negro de pele mais escura) ocupa a base da escala do padrão de humanidade.

¹⁷⁴Em seu clássico ensaio “Dialética da malandragem” (1970), Antonio Candido discorre sobre um dado que, a seu ver, estruturaria a sociedade brasileira: a dialética da ordem e da desordem, segundo a qual a experiência social no Brasil seria regida por uma ambivalência constitutiva em que os representantes da lei (da ordem) poderiam, em algum momento, infringi-la e os adeptos da desordem poderiam se encaixar, alguma vez, na norma. Antonio Candido parte da análise de *Memórias de um sargento de milícias* para discorrer acerca do que denomina de dialética da ordem e da desordem, já que nessa obra ocorreria o trânsito entre esses polos. Roberto Schwarz (1989), em resposta ao ensaio de Candido, analisa que este converteu um modo de operar de classe (o das classes populares) em modo de ser do brasileiro e que tal execução é própria da ideologia.

considerado malandro, já que nos imaginários coletivos a malandragem está, *a priori*, associada ao negro.

Brancura, por sua vez, na galeria de malandros oferecida na narrativa, é aquele que mais se aproxima do malandro valentão que adora se envolver em brigas e ludibriar “otários”. O personagem é caracterizado como uma figura precocemente socializada nos códigos das ruas pelo próprio pai, que lhe delegou a “profissão” de cafetão e lhe mostrou que se deixar disciplinar pelas relações oriundas do mundo do trabalho não compensa. Brancura, diferentemente de Silva, aparece na narrativa muito mais próximo do universo da contravenção do que o autor de “Se você jurar”. Desse modo, apesar de sua admiração por este, não consegue respirar arte, nem ser tomado exclusivamente pelo ímpeto de compor. A disposição de Brancura para a música, para a arte, revela-se achatada, pequena, perto da de seu companheiro Silva. O cafetão¹⁷⁵, apaixonado por Valdirene, parece, assim, condensar aquelas qualidades negativas do malandro (a cafetinagem, o uso da navalha, as brigas, os assaltos) que seriam sufocadas em boa parte das letras de sambas e dos discursos artísticos que versaram sobre a figura do malandro¹⁷⁶. Silva é quem aparentemente sintetiza traços que o alçam ao posto do genuíno malandro: aquele que desativou a navalha e entregou-se ao samba.

Ismael Silva é a figura que potencializa na narrativa o casamento entre samba e malandragem, é quem põe em funcionamento na obra esse casamento que não é novidade, que não é mera invenção da pena de Lins, mas, ao contrário, um indício a mais de que o autor de *Cidade de Deus* está dialogando com certa fortuna crítica ao narrar a sua versão literária da história do samba. Desse modo, reconhecemos na referida associação as pegadas de um pensamento como o de Orestes Barbosa em seu paradigmático *Samba* (1933). Nele, o autor desenvolve a ideia do samba como manifestação musical do malandro, tipo considerado por ele bem característico no Rio de Janeiro. É interessante observar, com relação à filiação do

Mas o autor sublinha que, diferentemente do que geralmente ocorre, ele não generalizou a ideologia da classe dominante, porém a do oprimido.

¹⁷⁵É preciso observar, não obstante, que Paulo Lins optou por não traçar, de modo contundente, a ligação de Sílvio Fernandes (Brancura) com o mundo da contravenção (ele chegou ser acusado de assassinato e de cortar o rosto de mulheres com navalhas). Sendo assim, mesmo que, nos limites da gama de malandros perfilada pela narrativa, ele seja o malandro que mais se aproxima da figura do valente, do “brigão”, o seu perfil na obra se distancia bastante das polêmicas relacionadas à sua vida. Paulo Lins, em entrevista ao jornal *O globo* (2012), afirma que não quis destacar os episódios turbulentos da vida do músico, optando por sublinhar a sua relação com o samba.

¹⁷⁶Giovanna Dealtry (2015) afirma que a imagem do malandro nem sempre se limitou à do sujeito bom de lábia e esperto, já que podemos ler nas falas de Juca Pancada, personagem que aparece em uma das primeiras crônicas da revista *Tagarela* (1902-1940), traços do enfrentamento e da violência como gestos principais da dicção malandra. A referida pesquisadora declara também que nos sambas dos anos de 1930 prevaleceu uma leitura que retirou do universo da malandragem os elementos da violência.

romance a determinada literatura sobre o samba, que a obra de Lins traz uma bibliografia ao final do texto, de modo a explicitar os rastros da biblioteca do autor. A inserção da bibliografia no final de um texto que se anuncia como um romance não é gratuita, ela diz respeito ao gesto deliberado do autor de demarcar, para além do pendor estético, também o cunho antropológico, histórico e cultural de sua empreitada. Nos rastros dessa biblioteca, não se encontra, no entanto, a referência ao livro de Barbosa. Sendo assim, quando localizamos uma sintonia entre o consórcio que tece *Desde que o samba é samba* entre malandragem e samba, não estamos afirmando que esse consórcio é fruto do conhecimento do autor do romance da obra de Orestes, porém que as ideias de um e de outro se encontram: esse é o ponto que nos interessa. Tal encontro, nesse sentido, se não se tratar do vestígio de uma biblioteca transfigurada no romance, seria a materialização na ficção de um consórcio que, como lucidamente comenta Carlos Sandroni, não foi exclusividade do jornalista Orestes: “Orestes não era o único a associar samba e malandros, ao contrário. No período final dos anos 1920 e início dos 1930, tal associação será feita pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções.” (SANDRONI, 2001, p. 156). Lins revalida em sua história literária do samba, no arco específico do período que possibilitou a emergência do grupo do Estácio, essa associação entre malandro e música, própria do senso comum da época. Noutros termos, a ligação entre malandro e samba trabalharia com a ideia de que os objetos culturais são delineados por produtores e estes, no caso do samba moderno, foram “esses negros formalmente livres”, como se faz referência a eles em determinado momento do relato.

Silva é a materialização da proeminência que se concede à arte na narrativa. Nesse prisma, a admiração que o malandro Brancura sente por ele poderia ser traduzida na capacidade que vê nele de afastar-se dos códigos da rua por meio do samba ou, melhor considerando, na habilidade que tem em sublimar as adversidades da vida na música. Não é à toa que Silva é o personagem suscitado em diálogo direto com Manuel Bandeira, Carmen Miranda e Francisco Alves, isto é, com nomes emblemáticos da cultura brasileira. Isso é a afirmação, em nosso entendimento, de que a malandragem que interessa à literatura, à música, não é necessariamente a que desemboca da experiência social de homens negros livres em condições adversas diante do modo de produção capitalista, porém, fundamentalmente, a que dá provas de como o repertório da malandragem pode ser formalizado. A figura de Silva descola-se da dos demais malandros porque ela é alçada, se não além, paralelamente aos imperativos econômicos e sociais que a condicionavam.

Silva¹⁷⁷ é personificado como um legítimo gênio da palavra, dotado de uma musicalidade moderna, inovadora, admirada até mesmo pela elite intelectual do país. A figura do personagem eleva-se em relação à de seus parceiros do Estácio, visto que distinguida pelo desejo permanente de compor. Assim, dentre as habilidades de que dispõe o malandro: a astúcia, a ginga, a capoeira, a destreza de saber livrar-se das adversidades e o talento, o ícone da nova levada sincopada do samba teria sido agraciado com este último em doses máximas, fator que o transformaria em uma espécie de homem célebre. Tão célebre que, mesmo tendo renunciado à autoria de um de seus principais sucessos, “Me faz carinhos”¹⁷⁸, para vê-lo gravado e tocado no rádio na voz de Francisco Alves, torna-se um artista no Estácio admirado por todos que nele reconheciam o verdadeiro autor do samba.

Silva parece ser a materialização do “bom malandro”, do malandro ideal, daquele que desativou a navalha¹⁷⁹ e recebeu das entidades do Candomblé e da Umbanda, em troca disso, o talento. O compositor de “Se você jurar” é delineado como um malandro que captou que a

¹⁷⁷ Não nos ocuparemos nos limites deste trabalho com a análise da caracterização de Ismael Silva como homossexual na narrativa, pois tal debate, no que concerne aos propósitos de nossa investigação, não é produtivo. Não obstante, tampouco nos parece pertinente julgar a obra negativamente, como o fez Sérgio Cabral (2012), por conta de a narrativa suscitar Ismael Silva dessa maneira. Nesse sentido, se, como afirma o autor, o sambista era discreto no que diz respeito à sua orientação sexual e não há indícios reais de que era gay, não significa que, no plano da ficção, Lins não possa tê-lo desenhado com outra personalidade e atributos.

¹⁷⁸ Orestes Barbosa (1933) elogia Ismael pela regência usada na letra da referida canção, declarando que o sambista colocou devidamente o pronome átono “me” em posição proclítica, o jornalista afirma que língua é convenção, que as regras lusitanas não devem ditar as normas do português brasileiro, pois é o povo que estabelece o que é correto na língua e da mesma maneira que Portugal abandonou o latim os brasileiros podem abandonar o português de Portugal: “A estréia de Ismael Silva foi o ‘Me faz carinho’ . Me faz. Está certíssimo. Porque nós não temos nada com as regras lusitanas que até os analfabetos de lá aplicam, porque ouviram taes regras desde que começaram a falar. Língua é convenção. O que o povo aceita é que é o certo. [...] Porque devemos conservar o portuguez que já não falamos, se Portugal não conserva o latim? Em nome de que lei, de que principio, se o portuguez evoluiu do latim nós não podemos evoluir do portuguez?” (BARBOSA, 1933, p. 150-151). Vale observar acerca do comentário de Orestes que, sendo este um entusiasta da modernidade, do samba “moderno”, realizado pelo grupo do Estácio, não nos parece gratuito o fato de ter destacado justamente a questão da colocação pronominal na referida letra de Ismael Silva, já que a defesa da aproximação da língua falada e da língua escrita é um tópico bem visitado pelos modernistas, a regência utilizada nessa canção nos faz lembrar, nesse sentido, do poema “Pronominais”, de Oswald de Andrade, no qual a voz poética sai a favor do uso da próclise.

¹⁷⁹ É interessante notar que *Desde que o samba é samba* traz um episódio no qual Silva negocia a compra de uma arma com Sodré com o intuito de autodefesa (por ser homossexual e por ter mulheres em casa) e chega a trapacear no jogo com Brancura por necessidade de sobrevivência, pois não recebeu o dinheiro da venda de seus sambas. Não obstante, a narrativa o mostra, de fato, mais inclinado para a paixão pelo samba, para a música do que para a vadiagem. No que diz respeito à sua biografia, Giesta e Barbosa afirmam que dos músicos do Estácio é o que teve processos de menor gravidade, se comparados aos de Brancura e Baiaco, tendo tido até trabalho regular, tendo sido, no entanto, preso mais de uma vez. Afirmam os pesquisadores: “Ainda que tenha processos ‘menos graves’ se comparados a outros companheiros seus, como Brancura e Baiaco, chegando até a ter emprego regular, Ismael também chegou a ser preso por vadiagem mais de uma vez. Mesmo após o sucesso, o sambista parecia continuar tendo especial carinho às típicas atividades de ‘malandro’, pois chegou a ser encarcerado em Niterói por praticar jogo da chapinha, na época em que estava com maior prestígio no meio artístico. Nesta ocasião, foi solto devido à atuação de um amigo que apresentou seus sucessos ao comissário de polícia, que, prontamente, o tirou da cadeia após perceber que se tratava de um compositor de prestígio.” (GIESTA e BARROS, 2017, p. 4).

“motivação de acontecer na arte tem que ser grande para que se resista a esses atropelos de brutalidade” (LINS, 2012, p. 241), uma brutalidade conformada, pela narrativa, como o espaço da zona, do jogo e das brigas de rua. A personagem afirma-se como o malandro *per se*, uma vez que se aparta da imagem do mero vadio, vagabundo. Com relação a esse afastamento, é notório destacar que Tinhorão Ramos (2004) traz um depoimento de Bide, sambista do Estácio, no qual ele faz questão de promover esse hiato entre vadiagem e malandragem. Desse modo, declara ele:

Em 1927 [a 12 de agosto, segundo outro contemporâneo, Ismael Silva, em depoimento ao autor deste livro], outubro, mais ou menos, resolvemos organizar um bloco, mesmo sem licença, que pudesse pela organização nos permitir sair no carnaval e fazer samba todo o ano. A organização e o respeito, sem brigas ou arruaças, eram importantes. Chamava-se Deixa Falar como debique [por despique] às comadres da classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundos. *Malandros* nós éramos, no bom sentido, *vagabundos*, não! (RAMOS, 2004, p. 293, grifo do autor).

Desde que o samba é samba, ainda que ofereça uma gama de malandros que materializam determinados atributos, sugere, assim como a pena de Orestes Barbosa e o depoimento de Bide, que o malandro genuíno não é o briguento, o valentão, mas o talentoso, o sambista. As palavras de Bide, nesse depoimento, ajustam-se ao próprio motivo descrito na narrativa do romance para o surgimento do bloco: a preocupação em cunhar uma modalidade de carnaval ordeira, sem brigas de rua e afim à nova levada mais sincopada de samba do grupo do Estácio (cf. LINS, 2012, p. 169-172). A preocupação em montar um bloco com permissão legal para funcionar, que transmitisse uma imagem de organização, de paz, demonstra esse ímpeto de “higienizar” a figura do malandro, tornando-a palatável à sociedade. Noutros termos, expõe essa tentativa de retirar dos avatares da malandragem o signo da vadiagem. Tinhorão Ramos (2014) estabelece uma data pontual para quando, em tese, essa operação teria acontecido. Para o autor, isso teria ocorrido a partir de 1935, época na qual teria surgido uma cisão no seio das classes subalternas que teriam passado a distinguir entre a figura do malandro e a do vagabundo. E se ambos não vendem a sua força de trabalho de modo fixo, não têm emprego regular, ressalta Tinhorão, a noção de malandro passa a significar a habilidade de lançar mão do talento na música e projetar-se nas rádios. Nesse sentido, a obra faz supor que, se todas essas figuras nela apresentadas são malandras, há malandros mais malandros do que outros. Silva é eleito subterraneamente como o mais malandro de todos, já que teria sabido acontecer na arte. Por outro lado, representaria o próprio sepultamento do viver malandro, pois enquanto malandro ideal, veicula uma espécie de aporia. Em outros termos, essa figura do malandro ideal, incentivada pelas entidades do

Candomblé e da Umbanda, corresponderia justamente à desagregação deste enquanto grupo social, pois um malandro que não trapaceia no jogo e não se entrega às rixas foi cooptado pelo sistema e despojado da reversibilidade que o conforma: a de uma figura que não está dentro da lei, nem fora dela, mas no entremeio. Além disso, a existência de um “malandro correto” seria a anulação da própria “matéria-prima” do samba. Como nos mostra Fabiana Lopes da Cunha, no fim dos anos de 1920 e início dos anos de 1930, justamente o período em que o paradigma do samba do Estácio se cristaliza, a figura do malandro estava em voga, “canta[vam-se] os valores da malandragem, usando como fonte de inspiração criativa temas ligados à sua prática, como a aversão ao trabalho disciplinado, a boemia, o jogo e, é claro, a mulher e os relacionamentos amorosos”¹⁸⁰ (CUNHA, 2004, p. 161).

Silva representa na obra essa nova acepção de malandro da qual comenta Tinhorão, a daquele que sonha em ser conhecido, em chegar ao grande público das rádios. De fato, a parceria dele com Alves (ainda que se revele mais proveitosa para o cantor do que para o sambista, uma vez que a obra mostra este se apossando das composições daquele) aparentemente sugere o princípio de uma nova era no samba (de modo mais amplo na música popular): a da profissionalização do sambista que, aliás, já vinha se desenhando com nomes da geração do “estilo antigo” que conseguiram chegar às gravadoras, teatros, salas de espera de cinema (cf. CUNHA, 2004, p. 43). A Casa Edison funciona, na narrativa, como uma espécie de metonímia desses novos tempos, desse Brasil culturalmente moderno. Assim, Bide é descrito como imensamente maravilhado por frequentar um bar próximo a ela: “Porém, o que mais o encantava era ficar num bar próximo à Casa Edison, no número cento e sete da Rua do Ouvidor, que era a primeira firma de gravação de discos do Brasil. Ficava ali, olhando o entra e sai de músicos e cantores. Quem sabe daria a sorte de ver Ary Barroso, Mário Reis, Lamartine Babo, Vicente Celestino, Alves, Alfredo...” (LINS, 2012, p. 149). Essa passagem

¹⁸⁰No entanto, afirmar que a figura do malandro estava em voga na época (fim dos anos de 1920 e início dos anos de 1930), bem como que o grupo do Estácio cantou os valores da malandragem, não é sinônimo de considerar que todos os sambistas do referido grupo cantaram os pressupostos da malandragem da mesma maneira nem que na obra do mesmo sambista não tenha havido variação no que se refere ao tratamento dessa temática. Giesta e Barros (2017) observam, por exemplo, que Brancura e Baiaco, os dois sambistas do grupo mais ligados à vadiagem e com mais problemas com a polícia, não gravaram sambas em que o malandro aparece como tema ou como personagem. Para eles, tal fato poderia ser consequência de não quererem se expor ainda mais, já que quem estaria constantemente tendo que se defender da vadiagem não declararia publicamente que é malandro. Desse modo, para os mencionados estudiosos é um equívoco tratar a relação “samba-malandragem” de maneira unívoca. Afirmam eles: “Contudo, muitas [...] teses tradicionais sobre samba e malandragem definem o gênero e seus compositores de forma homogênea e unívoca, o que é um erro. Existiam diferenças marcantes entre os próprios sambistas, e uma delas, bastante significativa, era o fato de que nem todos exaltavam a malandragem, alguns até se opunham a ela. Outra questão, é que não podemos generalizar a temática da malandragem, vendo-a como postura completamente contrária em relação ao trabalho regular e à ordem imposta, pois ela não se define historicamente desta forma.” (GIESTA e BARROS, 2017, p. 2).

aloca Bide admirando o cenário desse país musicalmente urbano. Tal admiração expressaria a gana de transpor essa “habilidade malandra” em temas imortalizados em discos gravados por essas recentes gravadoras, em transformar-se em sucesso no universo das rádios, isto é, em ser um sambista consagrado. Na obra, a possibilidade de ter a música tocada no rádio parece hipnotizar os sambistas. Desse modo, Silva (um indivíduo oriundo do mundo da pobreza) é flagrado valorizando mais o capital simbólico de ter sua música divulgada naquele recente aparato técnico há pouco chegado ao país do que valorizando ter acesso aos bens econômicos. Destacamos a passagem:

SILVA SABIA o valor do dinheiro, porém o mais importante era ouvir o povo recantar sua música nas ruas, ligar a vitrola e escutar o maior cantor do Brasil executar sua melodia, exprimir seus versos. Isso iria se multiplicar quando começasse a tocar no rádio, essa caixinha mágica que entrará no dia a dia do povo, que vai fazer sua poesia cair nos mais diferentes pensares carregada de sentimentos que adorava colocar em rima, em tons maiores e menores. Vivia para ser artista, iria agora versar para milhares de pessoas através do disco. O Estácio começou a tomar conta do mundo. (LINS, 2012, p. 160).

Por meio da referida passagem, podemos perceber que o romance de Lins formaliza claramente esse fascínio que o rádio causou nas pessoas e sobretudo nos artistas oriundos de estratos populares, os quais tinham o anseio de ter a sua arte nele divulgada, fomentada. A música no fim dos anos de 1920, com a modalidade da gravação elétrica, segundo o relato de Fabiana Lopes da Cunha (2004, p. 156-157), experimentou uma nova fase na qual os empecilhos advindos do sistema anterior de gravação (como a dificuldade de registrar-se no disco o som de determinados instrumentos musicais e a voz de cantores com pouca potência vocal) saíram de cena. Esse sistema elétrico foi responsável, ainda, frisa ela, pelo aumento da produção de discos. O grupo do Estácio, nesse contexto, com todas as barreiras de raça e de classe existentes, começou a ser procurado pelas gravadoras que buscavam músicas dos blocos carnavalescos: “representam [Bide, Ismael Silva e Newton Bastos] um dos muitos segmentos procurados pelas gravadoras em busca de músicas – as escolas de samba –, das quais os três eram pioneiros [...] e que deu a forma ‘definitiva’ ao samba, deixando para trás os últimos resquícios do maxixe” (CUNHA, 2004, p. 157). O cronista Vagalume, em seu pioneiro *Na roda do samba*, chegou a condenar os sambistas do referido grupo (e até os do estilo antigo como Donga), acusando-os de “industriais dos discos da Victor” (VAGALUME, 1933, p. 139). Vagalume afirma que o samba morre quando “passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola” (ibid., p. 36). Para nós, as afirmações de Vagalume são notáveis, mas não por condenar a nascente indústria fonográfica, pois tal gesto exporia, no limite, apenas uma voz da tradição sentindo-se ameaçada com o despontar do novo. Para além de tal

condenação, o teor das considerações do cronista aparentemente aponta para um fenômeno, em vias de estabelecer-se, do qual ele percebe a magnitude: o da deflagração da noção de cultura nacional, por sua vez, colada à ideia de esta ser configurada pela cultura popular¹⁸¹. Desse modo, a chegada do samba às gravadoras não diz respeito somente a uma empreitada econômica, fruto da ganância, da cobiça de empresários fagocitadores do repertório simbólico produzido pelas classes subalternas, como supõe o olhar do cronista, mas se refere também à extrema fluidez das dinâmicas culturais. Acerca dessa fluidez da cultura e das mudanças de sentidos atribuídas aos mesmos objetos culturais, Florencia Garramuño (2009), ao estudar a constituição dos signos do samba e do tango em diálogo com a constituição do discurso moderno do nacional, afirma:

O certo é que, em diversas afirmações conjunturais, o tango e o samba revelam agenciamentos normalmente diversos de um mesmo dispositivo. Apenas um exemplo e bastante abstrato: a síncope e a contrametricidade do tango exercem, no começo do século 20, uma fascinação primitivista que se une a instrumentos típicos e letras “obscenas”; já nos anos 1930, essa síncope e essa “obscenidade” se tornam agenciamentos de uma sensibilidade moderna, que pode ser associada com a música de vanguarda de um Milhaud ou de um Stravinsky. Assim, como interpretar essa síncope? Para um estudo do tango e do samba, e de como esses ritmos se tornaram símbolos nacionais, é possível desmontar essa positividade e estudar as constelações de sentido que foram sendo incorporadas a essas práticas culturais, ver como se articulam em diálogo entre elas, bem como a maneira que essas práticas se comportam em relação a essas constelações de sentido – seja a favor, seja contra; e, finalmente, as operações pelas quais a história atravessa tais práticas e se imprime nelas. (GARRAMUÑO, 2009, p. 18).

As considerações de Garramuño são proíficas, uma vez que nos fazem refletir que mais importante do que localizar o samba (e o tango objeto de seu estudo) como fruto da tradição ou da modernidade, é perceber por que este foi considerado, e mobilizando-se as mesmas características (a sua síncope e contrametricidade), ora como objeto oriundo do seio da tradição, ora como objeto decorrente da instauração da modernidade. Sendo assim, o fenômeno que Vagalume entende como cooptação do samba pela incipiente indústria fonográfica parece indicar, na verdade, um desses momentos de transição na atribuição do valor de suas propriedades musicais comentados pela pesquisadora argentina. A obra de Lins sugere, assim, esse momento de passagem, de trânsito, de uma interpretação à outra. Registra o momento em que essa síncope está começando a ser tomada como signo do moderno, como signo de uma musicalidade que, ainda que suscitada nas margens, ocuparia as gravadoras, despertaria o interesse da elite intelectual e se condensaria como ícone da brasilidade. Nesse novo caldeirão de significações acerca da síncope e do próprio samba, a noção de autoria,

¹⁸¹Para uma leitura mais aprofundada sobre a noção do nacional-popular, ver Enio Squeff e José Miguel Wisnik (2004).

como já destacamos em outros pontos desse trabalho, vai se firmando. Destarte, o sonho desses sambistas de terem a sua música gravada nos discos, tocando nos rádios, é também um anseio de serem reconhecidos como artistas, como compositores, num contexto em que a função autoral para homens negros teve que ser amplamente negociada, duramente conquistada, deixando-se entrever que estes passariam de apenas alvos da discriminação racial, materializada nas investidas da polícia contra a cultura negra, para caírem nas graças da população como os responsáveis pelos *hits* cantados por todo o país.

Em síntese, a relação entre samba e carnaval, entre samba e malandragem, entre samba, autoria e nascimento da indústria fonográfica e a da relação entre samba e perseguição policial, com distintos graus de importância e de contorno, comparecem no enquadramento desenhado por Lins em sua romanceada história musical dos primórdios do samba. Esse romanceamento das origens do samba, como demonstramos, ora se afina à verdade mais documental da história, ora a ela pede “licença poética” para estabelecer o seu próprio giro.

3.3.5. A cartografia dos corpos

No universo suscitado em *Desde que o samba é samba*, a ausência de densidade psicológica das criaturas da ficção, do trabalho reflexivo com a linguagem e de um foco narrativo mais multifacetado são o reflexo de uma economia narrativa assentada no andamento “para a frente” da matéria contada. Trata-se, nesse sentido, de uma história narrada em ritmo acelerado e sem investimentos narrativos que retirassem de cena o samba, ator principal do texto. É notável, nessa perspectiva, também o *ethos* dos corpos na narrativa. Estes são focalizados em suas ações, não os vemos em crises profundas de existência. Os corpos, independentemente de traços fenotípicos ou de nacionalidade, respondem a uma espécie de *frisson* sexual. A linguagem desses corpos em *frisson* coaduna-se com a língua sem filtros e sem censura delineada no romance. Os corpos, e a língua que os expressa, surgem num registro que dá a impressão de não serem orientados pela instância do superego. A marcação da sexualidade das personagens é tão esquemática que mais parece ser o caso de falarmos em instinto, em demandas instintuais, que de pulsão sexual. Contudo, é necessário enfatizar que a narrativa não faz distinção entre os corpos racializados e não racializados no que se refere ao *frisson* que acomete, de modo mais ou menos geral, todos os corpos; mas no que concerne ao tratamento social dispendido a uns e outros a narrativa oferece distinção entre eles, ou seja, deslinda como os corpos brancos, estando livres da estigmatização racial, assumem uma posição socialmente mais vantajosa com relação aos corpos negros. Dito de outra maneira: é como se a narrativa veiculasse a noção de que biologicamente considerando

não há raças, mas socialmente analisando elas existem¹⁸². Desse modo, acompanhamos a distinta marcação social que há entre os corpos: os assinalados pela brancura mais organicamente inseridos no polo da ordem e os não assinalados por esta, e sim pela racialidade, mais encurralados no polo da desordem. E tanto uns como outros instintualmente sexualizados¹⁸³ ao extremo. Quanto a essa última operação, é notório porque o romance de Lins parece desmontar um paradigma que historicamente permeou a inscrição de corpos brancos e não brancos na representação ocidental: a oposição entre razão e sentido, razão e emoção, razão e paixões, estando sempre os corpos brancos contornados com as cores do primeiro elemento do binômio, fator que fez com que a própria ideia de serem corpos fosse apagada, e os corpos não brancos fundidos ao segundo elemento dele, como integrantes do domínio das sensações, emoções e paixões. Em Lins, habitar um corpo não é símbolo de alteridade, do primitivismo que a acompanharia, mas da própria condição humana. Parece que o autor descartou do naturalismo a herança cientificista e determinista, como fez, segundo Beatriz Jaguaribe, certa estética do cinema do “choque do real” no Brasil, mantendo dele “a forte ênfase na vivência do corpo, nos instintos e nos desejos impulsionando as ações”. (JAGUARIBE, 2007, p. 122). Assim, a vivência do corpo impulsiona Valdirene a não conseguir decidir entre Brancura ou Sodré; oscilando entre a atração e a repulsa por ambos; impulsiona Ivete a flertar com Brancura, impulsiona este a buscar sexualmente mulheres brancas; impulsiona Seu Lotório a divertir-se sexualmente com Sodré etc. Toda essa instintualidade fundamentando as ações subterraneamente comunica que a história do samba (em sentido mais amplo, a própria história cultural) foi constituída também pelos afetos, comunica que a dinâmica dos afetos também poderia constituir a história.

O triângulo amoroso entre Brancura, Valdirene e Sodré é o único núcleo na obra que desenvolve uma trama amorosa. Os demais personagens estão predominantemente envolvidos no cenário da malandragem e, por sua vez, no do samba. O envolvimento entre os dois malandros, o malandro negro e o pseudomalandro branco, e Valdirene descortina

¹⁸²Sueli Carneiro (2020, p. 144), coerentemente, explica que a comprovação científica da inexistência das raças não bastou para abalar as manifestações da discriminação e do racismo no Brasil e no mundo, fator que comprova o cunho político da noção de raça que, embora invalidada biologicamente, segue ativa como marcador de diferença.

¹⁸³A liberdade com a qual a obra traça a sexualidade dos corpos negros ressoa o pensamento de Cuti (2010, p. 99) quando o autor afirma que a literatura negro-brasileira, em sua vertente erótica, tem liberado o corpo negro do sofrimento que geralmente lhe é atribuído nas marcações que o conformam como objeto do branco. Desse modo, o erotismo seria uma forma de liberá-lo de uma ideologia racista que o mantém preso ao pelourinho. Embora a narrativa de Lins não apresente propriamente uma “erótica” dos corpos, já que os prazeres do sexo são descortinados em uma linguagem cortante, explícita; a nosso ver, ela faz jus a essa libertação dos corpos negros dessa imagem de sofrimento, de objeto sexual do branco. Na narrativa, o negro não é objetificado sexualmente pelo branco, ele desfruta das volúpias do sexo.

aparentemente a constituição de outra modalidade de construção afetiva ou familiar. Nesse sentido, a própria maternidade de Valdirene, espécie de companheira de orgia¹⁸⁴ de ambos, é sugestiva. Parece apontar para uma noção (já comentada nas linhas desse trabalho) latentemente desenvolvida no decorrer de toda a narrativa: o esmorecimento da ideia de conciliação racial democrática. Sendo assim, o texto veicula amplamente a ocorrência da miscigenação (já que a própria esfera das margens não é somente negra), mas não faz dela uma passagem para a perpetuação da ideia de um país sem preconceito, discriminação e desigualdade racial. Valdirene é, nos limites dessa formulação do racismo à brasileira, apaixonada por um homem negro e um homem branco, dando à luz a um casal de gêmeos, não se sabe se filho de Sodré ou de Brancura. Os gêmeos não são mulatos, o que apontaria que são filhos daquele, tampouco são negros, o que indicaria que são filhos deste. Ela pare dois bebês, um branco e outro negro, fator que simbolizaria os lugares, tão fixos quanto a cor da pele, a serem ocupados por um e outro bebê na estratificação sociorracial e principalmente nos padrões de percepção. Desse modo, o circuito da malandragem “kármica” continuaria e um estaria mais condicionado à malandragem do que o outro. Vislumbramos na alegoria da delimitação da cor das crianças um processo em que, como assinala Mailde Jerônimo Trípoli, “a diferença assume um caráter de desigualdade” (TRÍPOLI, 2006, p. 33). A diferença como desigualdade, elaborada na narrativa, evidenciaria, em última instância, que as dimensões da malandragem negra foram propiciadas por conta da subordinação racial que condicionou o homem negro a oscilar permanentemente entre a lei e a transgressão desta.

O romance de Lins, através do referido triângulo amoroso, formaliza os avatares da afetividade malandra, de certo modo, como um contraponto à noção da família burguesa, visto que rompe com a expectativa do leitor acerca do destino da personagem Valdirene. Esta, numa representação de cariz mais convencional, estaria interdita de experimentar a vivência da maternidade, já que personificaria os signos da sensualidade e das volúpias do sexo, seria apenas aquela que os parceiros não veem como uma figura disciplinadora capaz de resgatá-los do âmbito da malandragem e, por extensão, de tornar-se mãe. Não obstante, em *Desde que o samba é samba*, a personagem é “isso e aquilo”, o que nos faz ver que os códigos da representação dualista estão, aqui, esmorecidos. Para nós, a alocação da personagem como mãe não é gratuita, debilita a enraizada associação que se faz entre negritude e corporalidade promíscua. Nessa linha de pensamento, a mulher negra (com o perfil de Valdirene na

¹⁸⁴Fabiana Lopes da Cunha (2004, p. 167) explica que, no que diz respeito às dimensões da malandragem, delinearam-se alguns estereótipos acerca da figura da mulher do malandro: a “otária”, a malandra, as “emílias” e “amélias”, e as que comungam do universo festivo, desregrado com o malandro.

narrativa, com o corpo curvilíneo e bonito) penderia “naturalmente” à devassidão. A marcação da personagem como mãe não é um passaporte de higienização de sua imagem, de sua conduta. A maternidade não se refere a um enquadramento moralizante, e sim a uma reconstrução estética. Isto é, a um esforço para que se perceba que o *frisson* sexual que acomete Valdirene e a sua ligação com o mundo do sexo não são dados ligados à sua identidade racial, porém elementos que participam (como quaisquer outros) de sua caracterização como criatura da ficção. A maternidade da personagem parece expressar ainda mais um nível de significação (ligado à própria atmosfera do texto): o da não separação estrita entre os polos da ordem e da desordem no país e, nesse sentido, faria supor que tampouco poderia haver então uma separação plena entre o rol das mulheres ideais e o das mulheres não ideais, não passando, assim, dita separação de uma mistificação não passível de ser levada a cabo no plano das relações sociais mais prementes. Valdirene é, pois, ao mesmo tempo, profissional sensual do sexo e mãe de gêmeos.

O triângulo amoroso entre esses personagens opera, a nosso ver, de modo alegórico, pois a trama amorosa potencializa-se na medida em que se abre à elaboração de questões que a transcendem, tais como a posta em cena da construção afetiva no circuito da malandragem e da construção dos afetos no *modus operandi* do racismo à brasileira.

A obra faz o leitor indagar os porquês de contar-se, via literatura, uma memória do samba num tempo pretérito, e não no cenário da contemporaneidade, uma vez que este agora ocupa um lugar indiscutivelmente de destaque na história cultural do país. Claudia Drucker (2012) oferece pistas interessantes para responder essa pergunta. Essa autora observa que Paulo Lins teria escrito o seu segundo romance para apresentar os antecedentes do universo da implacável violência de *Cidade de Deus*. Para ela, ao se defrontarem com a violência elaborada pela obra, os leitores do aclamado e polêmico livro perguntariam como as favelas teriam chegado a tal realidade e, por conseguinte, quem seriam os antepassados de Zé Pequeno. Em outros termos, afirmaríamos que é como se os antepassados de Zé Pequeno fossem malandros, não marginais.

Como é notório, para Antonio Candido, o malandro é uma figura que agencia o próprio destino, através de uma moral mais flexível, que o faria flutuar entre os polos da ordem e da desordem. João Cezar de Castro Rocha, partindo das conhecidas reflexões de Candido sobre o espectro da malandragem, propõe uma leitura da cultura contemporânea, defendendo que os princípios da negociação e da conciliação, levantados por aquele como próprios das dimensões da malandragem (e da própria sociedade brasileira), teriam sido desativados no

contexto do presente em nossa sociedade e substituídos pelo princípio da assunção da violência frontal e direta. Declara o pesquisador:

[...] o modelo da dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro. (CASTRO, 2004, n.p).

Cotejando a dialética da malandragem e a da marginalidade, duas proposições de interpretação da experiência social brasileira calcadas nas figuras que lhe seriam emblemáticas – o malandro e o marginal, podemos afirmar que com *Cidade de Deus* ([1997], 2002) e *Desde que o samba é samba* (2012) Lins narrou os conflitos sociais constitutivos do país, respectivamente da dialética da marginalidade à dialética da malandragem. E o fez, como demonstramos ao longo de nosso estudo, aparentemente não com o fito de propor um retorno aos pressupostos da malandragem, isto é, como “aposta a algum modo de cooptação” (a expressão é de João Cezar de Castro Rocha), enquanto “saída” aos impasses (da violência) do presente. Isso equivale a dizer que o lendário bairro do Estácio e o morro de São Carlos, quase que fundidos um no outro na obra, não representam a Idade de Ouro de uma favela hoje atravessada pelo narcotráfico. *Desde que o samba é samba* não seria (lido em consonância com o primeiro livro do autor) uma tentativa de mostrar que, nas primeiras décadas do século passado, as relações sociais desenvolvidas no território das margens eram menos bárbaras, ou seja, um modelo de referência aos problemas da chamada neofavela do presente. No limite, ao estabelecer esse confronto entre essas obras, poderíamos sugerir, como o fez Cláudia Drucker, que no morro representado neste segundo livro do autor teriam vivido os ancestrais de Zé Pequeno.

Desde que o samba é samba apresenta um território das margens que suscita um tipo de sociabilidade que não seria essa do presente, isto é, a do confronto e da violência frontal e explícita entre as classes. Na organização social desenhada no romance, os tais princípios da negociação estariam ativos e o sonho dos malandros sambistas era o de chegar às gravadoras e às rádios, ser reconhecido pela sociedade. Em outros termos, sonhavam em ser integrados pelo sistema, não em implodi-lo ou transformá-lo. Ademais, a gama de malandros apresentada na obra – o briguento (Brancura), o talentoso (Silva), o privilegiado (Sodré), o capoeirista (Seu Felintra), o experiente (Rafael, pai de Brancura) – revela que o malandro não é uma figura mítica ou símbolo do brasileiro, dado que o brasileiro existiria enquanto abstração e

construção retórica. O que existe, sugere a obra, são brasileiros que, assim como aqueles sambistas do Estácio, fazem parte de uma temporalidade e uma “batida” cultural determinada. Em síntese, essa galeria de malandros, extremamente imbricada à questão do samba, teria a potência de convocar aquilo que o discurso do nacional suplanta: as múltiplas temporalidades, não sempre convergentes, reunidas em torno do significante (intangível) da cultura brasileira.

3.4. *Becos da memória e Desde que o samba é samba em perspectiva comparada*

Becos da memória e *Desde que o samba é samba*, obras publicadas em períodos próximos, respectivamente 2006 e 2012, mas escritas com um intervalo de, pelo menos, vinte anos uma da outra, ao final dos anos de 1980 aquela e no primeiro decênio de 2000 esta, guardam, no entanto, entre si algumas convergências. Ambas apresentam narradores que, no bojo da literatura brasileira, instauram dicções outras nos domínios da representação. Esse exercício não é novidade. Faz parte aparentemente de um impulso, cada vez mais forte, nas letras contemporâneas. Contudo, nosso interesse pelas referidas obras não diz respeito ao que introduzem supostamente de “novo” ao inflado campo literário. Nossa disposição de investigá-las deve-se, na verdade, ao entendimento da carência de estudos voltados a indagar quais são essas dicções e como elas se delineiam. Sendo assim, almejamos situar-nos no crescente e necessário pendor acadêmico de reconhecimento dessa literatura que vem se desenhando nos últimos tempos.

Nosso comparatismo, nesse aspecto, diz respeito a cotejá-las para compreender por que evidenciam as fissuras, as ausências historicamente abafadas no interior da tradição das letras realizadas em terras brasileiras. Nesse sentido, se essas obras instauram outras dicções na materialidade textual, acabam tensionando e ampliando o campo literário e, mais do que isso, fazendo ver o que nele foi posto fora. Noutros termos, tão importante quanto ou até mais do que observar a ampliação que promovem é compreender as operações estéticas e discursivas que validaram essas fissuras, essas ausências. É aqui que a nossa leitura assume alguma pertinência. Quais são, então, essas ausências que as poéticas escrutinadas trazem à visibilidade?

A primeira delas é a do negro. Este, geralmente desumanizado nos códigos de representação das letras nacionais, é reumanizado nas penas de Evaristo e de Lins. Nelas, o negro desponta como sujeito por haver a narração de seus dramas sob a égide de um sentimento antiprimitivista. Não apenas representam o negro, criam um horizonte de enunciação no qual a alteridade racial convoca seus tons para percebermos que a escravidão, o

racismo e o aniquilamento dos grupos étnicos não brancos é um dos cânticos não anunciados, porém constitutivos das sociedades modernas. O negro é produtor de (contra)memórias, de afetividade, de narrativas, de sabedorias e talvez de transformação social em Evaristo. É produtor de arte, de religiosidade e de esmorecimento da moral burguesa em Lins.

A segunda delas é a da favela. Muitas vezes congelada em imagens esquemáticas nas letras brasileiras, nas penas de Evaristo e de Lins é lugar de exclusão, mas também de pertencimento. Assim, a tinta do pitoresco cede espaço à do realismo¹⁸⁵ em ambas as obras. Favela é território negro e de protagonismo feminino na poética evaristiana e território hierarquicamente miscigenado em Lins. Reduto de uma espécie de quilombismo naquela, por emanar certo agenciamento insurgente dos favelados, e de uma espécie de favela modernista neste¹⁸⁶, por emanar certo agenciamento musical estético inovador. A imagem da favela tanto em uma quanto em outra narrativa não funciona como princípio de entretenimento, mas de descobrimento de outras redes de sentidos.

A terceira delas é a da perspectiva narrativa. Na tradição da literatura brasileira, esse recurso enuncia o mundo não necessariamente em consonância com um agenciamento que é o da população afrodescendente; em Evaristo é o timbre da coletividade dos racializados desvalidos que ecoa na narrativa e em Lins o dos malandros negros criadores de uma nova sonoridade. Em ambas as propostas narrativas, trata-se de trazer para o campo da representação um ponto de vista geralmente não explorado nas letras nacionais. Essas narrativas respondem a formulação: “quais as implicações estético-discursivas de se representar a alteridade negra a partir de um olhar de ‘dentro’?” sugerindo que, entre as muitas implicações aqui abordadas, a principal é a de liberar o ponto de vista do repertório paralisante da razão negra.

A quarta delas é a da linguagem literária. Idealizada como um domínio comumente aberto à experimentação ou à densidade linguística na literatura brasileira, em Evaristo e Lins

¹⁸⁵É interessante notar que o cunho realista das obras não as faz naturalizar a vulnerabilidade social do negro, como Cuti observa que geralmente ocorre nas letras nacionais. O segmento negro é nelas representado na pobreza, mas não como condição, e sim como uma posição social resultante sobretudo de processos históricos e econômicos. Assim, não se usa a suposta busca pela verossimilhança para estabelecer uma relação essencialista entre negritude e pobreza: “[...] a busca de verossimilhança pode, enveredando pelo preconceito racial, focar tão somente negros entre os pobres e só entre eles conceber a possibilidade de representação literária, como se a mobilidade social não existisse ou significasse o desaparecimento do negro enquanto tal.” (CUTI, 2010, p. 93).

¹⁸⁶Beatriz Jaguaribe (2007) afirma que os modernistas dos anos de 1920 e 1930 exploraram a favela em seu traço experimental estético. Nesse sentido, podemos afirmar que o morro de Lins ao ser delineado, entre outros elementos, por meio do traço da musicalidade inventiva dos sambistas faz ecoar, de certo modo, dito legado modernista.

ela convoca versões de um “pretuguês”¹⁸⁷ que nos faz perceber, na narrativa, traços da linguagem de sujeitos étnicos negros. Intensamente contornada por uma espécie de griotização do falar, a língua em *Becos da memória* é a expressão de uma “oralitura”¹⁸⁸ que inscreve no plano da palavra criativa uma teia de saberes, falares e escritas sufocadas. Por outra parte, em *Desde que o samba é samba*, a linguagem literária é tensionada nas fronteiras entre o obsceno e o pornográfico, num tom coloquial que recorda a informalidade das ruínas das cidades. Em ambos os casos, estamos no âmbito de poéticas que demarcam sua literariedade fundamentalmente na habilidade (discursiva) de formalizar os processos históricos e culturais de uma determinada coletividade. Com Lins e Evaristo, entendemos que o gesto de singularizar por meio da ficcionalidade as demandas sociais, políticas e existenciais de segmentos humanos enriquece a literatura. Em vista disso, esses quatro tópicos que sintetizariam algumas fissuras e ausências nas letras brasileiras, trazidas à visibilidade em suas obras, na verdade representam, a nosso ver, um projeto literário levado a cabo ao se demarcar conscientemente esses elementos. Nesse projeto literário, a modernidade não é refutada, haja vista dizer-se respeito a estéticas modernas. Contudo, diz respeito a uma modernidade que enuncia o que o eurocentrismo fez crer a infância da razão: a temporalidade de África. Esta é a grande matriz dotadora de sentido nesses textos. E não é a África continental, é aquela que cruzou os mares, via sequestro de milhões de corpos, e na América foi reprocessada¹⁸⁹. É a África reterritorializada em terras e em rotações brasileiras. A pequena África (aqui utilizada como metáfora da porção negra do Brasil, e não somente como a região do Rio de Janeiro que aparece no romance¹⁹⁰) que habita a literatura evaristiana e

¹⁸⁷A noção de “pretuguês” foi formulada por Lélia Gonzalez (2018) para refletir acerca da africanização da língua portuguesa pelas “mães pretas”, que seriam os agentes responsáveis pelos significantes primeiros da formação sociocultural do Brasil. No romance de Evaristo, destaca-se com tamanha profundidade uma língua que faz viver os provérbios e as sabedorias mobilizados pelos negros brasileiros que podemos afirmar que suas personagens falam em pretuguês. Por outro lado, no romance de Lins, é a fala das entidades da Umbanda que nos faz pensar na inscrição de um pretuguês na narrativa, pois essa fala é repleta por formas de tratamento que lembram o falar dos escravizados e por falares que desafiam a concepção de uma língua lusitana.

¹⁸⁸Com a noção de oralitura fazemos alusão ao pensamento de Leda Martins (1997), que desenvolve a ideia de que a oralitura é uma rasura na linguagem, que indica a alteridade dos sujeitos e, por extensão, de suas culturas e dimensões simbólicas.

¹⁸⁹Não fazemos referência a uma África mítica, mas sim às tradições africanas ressignificadas pela diáspora negra, ou seja, a tradições que não existiriam sem os atores que, situados numa temporalidade histórica, as moldaram. É interessante estabelecer essa distinção, pois, como acertadamente ressalta Cuti (2010, p. 105), a valorização de uma África mítica, apenas ressaltada em seus matizes culturais, não diz respeito à África dos africanos, tratando-se de uma operação ideológica que geralmente esvazia de historicidade e de conteúdo político o significante “África”.

¹⁹⁰A região da Pequena África é convocada na narrativa como germe de uma florescente cultura negra e, por extensão, como zona dos primórdios do samba. Não se focaliza a região como o local que recebeu, por muito tempo, através da zona portuária, os negros oriundos do continente africano para serem escravizados no Brasil. Destaca-se o momento em que negros libertos, vindos da Bahia, instalaram-se na zona portuária em busca de trabalho na estiva, desenvolvendo nessa região as teias da cultura – música, religião e culinária. É

linsneana não é mero apreço à necessidade de inventar tradições, mas o reconhecimento de que as nossas tão conhecidas tradições foram também tecidas por ritmos, tambores, narrativas, cores, conhecimentos daquele continente. Esses becos da memória e esse samba que é samba desde algum tempo, por caminhos próprios de cada um deles, fazem a literatura recuperar a sua potência de falar sobre a cultura. Temos obras que fazem brilhar uma cultura que identificamos como negra não por purismo identitário, e sim pela assunção um pouco fanoniana de que, se a libertação do negro não passa (sozinha) pela liberação de sua cultura, é preciso liberá-la do fardo da estigmatização do exotismo e do primitivismo rumo a uma conquista muito mais ampla de reestabelecimento da própria pele ontológica do negro. Sendo assim, afirmamos o primado de uma cultura negra nas obras em análise não por ser produtivo opor, em termos essencialistas, uma cultura negra a uma cultura branca; tal simplismo exporia uma linha de abordagem que não é a adotada em nosso trabalho. Falamos em cultura negra ou, melhor dito, em culturas negras no plural para elucidar o “local da cultura” nessas obras: o de vetor que torna possível vislumbrar a forjada homogeneidade da tradição literária e, de modo mais geral, da própria ideia de nação. Essa homogeneidade fabricada é desnudada em *Becos da memória*, fundamentalmente nos conflitos da jovem Maria-Nova com as aulas de história no ambiente escolar. Nelas, apresenta-se a visão de um Brasil sem a participação do negro como um dos atores decisivos no processo de formação do país. O Brasil é, nessas aulas, uma totalidade harmônica com um passado longínquo de escravidão já superado. E, quando a obra vislumbra a protagonista Maria-Nova almejando apropriar-se da escrita para reprocessar a memória da escravidão e, por conseguinte, a própria história dos negros, abrem-se sendas para que interpretemos que essa totalidade harmônica não diz respeito à formação do país, mas às letras que o narraram como tal. Já em *Desde que o samba é samba*, a homogeneidade fabricada é exposta quando se descola a história do samba da história da identidade nacional, quando se constrói a noção de que a aceitação do samba e da religiosidade do negro aparentemente ocorreu porque estes foram desassociados dos

interessante observar que aparentemente essa região não comparece acidentalmente na organização da narrativa. A sua inscrição no relato contribui para descortinar o parentesco entre a Pequena África e a ocupação dos morros cariocas, pois nela teria surgido o morro da Conceição, uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro. A narrativa marca, assim, o fermento do samba em um espaço de forte presença negra e reinscreve na história cultural brasileira, mais propriamente na literária, a memória negra desse local. Com relação a esse último ponto, ou seja, a tentativa de resgatar a história negra do local, não é gratuito o fato de a voz narrativa citar a região e deixar entrever que tudo o que afirmou acerca dela partiu do repertório de Heitor dos Prazeres: “Eram várias as baianas mães de santo de Candomblé a tomarem conta da Pequena África, que, segundo Heitor, se estendia da zona do cais até a Cidade Nova e tinha como capital a Praça Onze.” (LINS, 2012, p. 130). O músico, compositor e pintor Heitor dos Prazeres, nomeado apenas como “Heitor” no romance, foi quem, de acordo com relatos históricos, cunhou a expressão “Pequena África” para designar a região.

significantes que os relacionariam à África. É por isto que se reivindica o samba como patrimônio cultural negro no romance: não para assentar a fixidez, a imutabilidade e o purismo musical, porém para evidenciar como essa aceitação foi assimiladora, posto que se aceitou descaracterizando, se aceitou aniquilando.

As duas obras, postas aqui em diálogo, trabalham a alteridade, porém de modos distintos. Em *Becos da memória*, negritude e pobreza se enlaçam, levando o leitor a indagar: os negros são discriminados porque são excluídos socialmente ou são excluídos socialmente porque são negros? A narrativa sugere que separar tais indagações, no que concerne à formação social e econômica no Brasil, é contraproducente, já que se imbricariam. Sendo assim, temos uma alteridade assinalada pelo contorno dessa pobreza racializada ou dessa racializada pobreza numa equação em que a ordem de enunciação dos fatores não alteraria substancialmente os desdobramentos. Por outro lado, *Desde que o samba é samba* assinala uma alteridade que não incide com tanta pujança sobre a formulação da pobreza, mas a aloca mais lateralmente, ao trazer à visibilidade narrativa a exclusão cultural de um determinado segmento populacional, os afrodescendentes. Nesse sentido, mostra-se uma outridade conformada no que diz respeito à marginalização de seus instrumentos simbólicos. Noutras palavras, a obra revela a persistência do racismo na sociedade brasileira, sobretudo através da batalha da população afrodescendente pela liberdade de culto e pela possibilidade de praticar sua musicalidade. Em Evaristo, vemos a persistência do racismo contra o negro desnudada sobretudo por meio de seu desamparo social, já em Lins, por meio de sua dificuldade em legitimar-se como grupo produtor de cultura. Em virtude disso, damos-nos conta de que, se ambas as produções literárias elaboram o horizonte da alteridade como localizado na parcela afrodescendente da população brasileira, enfocam para isso elementos diferentes. Não obstante, mais importante que ou, pelo menos, tão importante quanto os elementos de que essas narrativas se valem para formular a alteridade é quem ou que segmento elas alocam como o signo do “Outro”. O Outro, guetificado numa favela inóspita como a daqueles becos que produzem memórias ou perambulando pelo “baixo mundo” acompanhado de sua marginalizada sonoridade, é a expressão da etnicidade negra. Essa etnicidade, embora tenha abertura para o real, brilha pela força da literatura.

4. O INDÍGENA PODE FALAR? IMAGENS DA ALTERIDADE INDÍGENA EM *POR LA PATRIA E IMPUESTO A LA CARNE*

4.1. Os desdobramentos da relação “indígena-literatura”

A poética de Diamela Eltit indaga o lugar conferido aos sujeitos marcados pela etnicidade (pelas marcas de gênero, de raça e de classe) sem apelar fundamentalmente para os contornos da representação mimética. As estruturas sociais e políticas compõem ativamente a matéria-prima de seus textos. No entanto, os contornos realistas de ficcionalização do real e da experiência coletiva não parecem interessar Eltit. Trata-se, antes, de, através do verbo literário, encontrar possíveis *pontos de fuga* aos regimes de sentido totalizantes, como o Estado, a nação, o mercado e as próprias retóricas institucionalizadas da literatura. O questionamento à face obscurantista dos totalitarismos, sejam políticos, sejam ideológicos, é uma constante em seus escritos.

Por la patria e Impuesto a la carne, obras de Diamela Eltit publicadas respectivamente em 1986 e 2010, passeiam pelos contornos da alteridade indígena. Ambas propiciam a pergunta acerca da participação da nação e do Estado na produção dessa alteridade, já que são signos altamente presentes nos romances.

A alteridade indígena na poética eltitiana desperta o debate acerca de que grupos comporiam o ser da nação e que valores, efeitos e sentidos seriam oriundos da ideia de um *ser* nacional. Essa alteridade levou-nos a indagar se ela pertence ao *ser* nacional ou se a sua existência comunica os processos de exclusão e de alterização de determinados grupos. Noutros termos, seria possível pensar em alteridade no âmbito de um Estado nacional sem explicitar que nem todas as coletividades humanas que o integram participam de seus domínios em igualdade de condições? Ou a alteridade se expressaria apenas em função de uma diferença de costume, de cultura, de modos de vida, e não necessariamente como a existência de uma subalternidade política e social?

Analisar a elaboração da alteridade indígena nessas narrativas constituiu-se primordialmente num esforço de pensar sobre como a nação interfere na construção dessa alteridade. Sendo assim, por ser a alteridade quem denuncia os conflitos existentes na nação, é à alteridade que nos voltamos neste capítulo. Para tanto, antes de passar à investigação das obras mencionadas, expomos brevemente os contornos da escrita de Diamela Eltit e como o tópico do “Outro” permeia a sua produção.

4.2. Em torno da obra de Diamela Eltit

Eltit delinea uma escrita que interroga permanentemente seus próprios limites, desafiando os códigos estabelecidos da literatura. Sua escrita, como explica Nelly Richard, dialoga com os pressupostos do pós-estruturalismo e desarma a retórica cientificista e transparente das ciências sociais; ela “incorpora a su diseño todas las sospechas habidas contra los naturalismos de la transparencia (de la inocencia) del decir, sometiendo cada palabra y concepto al ejercicio reformulatorio de la duda” (RICHARD, 1991, n.p¹⁹¹).

A escritora passeia pelos pressupostos do pós-estruturalismo ao promover a fragmentação do relato, obstruir a retórica da verdade e instaurar uma escrita que põe os estabilizados sentidos do discurso em suspensão, em xeque. Sua obra descortina certa filiação a esse horizonte teórico-filosófico por mobilizar a noção de que é primeiramente interrogando suas próprias fronteiras que a linguagem encontra potência para elaborar a exterioridade do mundo, não na busca de uma transparência que o comunique.

A história chilena das últimas décadas permeia a obra da autora (os tempos sombrios da ditadura e das políticas neoliberais do Chile pós-anos 90 do século passado) sem que, por isso, estejamos no plano da convencional arte engajada, mas no plano de uma palavra que “hizo del lenguaje su escenario de la revuelta” (RICHARD, 1991, n.p).

A relação “literatura-sociedade” abre caminhos, na poética eltitiana, à relação “literatura-vida”, pois descortinamos subjetividades em cena por mais que pertençam a coletividades. Desse modo, os sujeitos da outridade não são materializados enquanto tipos sociais, mas a partir de suas singularidades (o que não equivale a dizer individualidades), as quais potencialmente apontam as espoliações, misérias e afetações de toda sorte a que os corpos dos seres subalternos estão expostos. Eltit, desse modo, rasura um dos modos usuais com que, segundo Dalcastagnè, os intelectuais representam as classes populares. Esses modos, de acordo com a autora, esvaziam-nas de complexidade e se limitam a apresentá-las de acordo com as circunstâncias factuais. Tais modos de representação fazem-nos indagar, frisa ela, se o Outro não está à altura do romance, “gênero maior desde as revoluções burguesas” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 51), se o Outro não é digno da arte considerada alta. O pioneirismo de Eltit, nesse sentido, é elaborar o Outro em modo de enunciação e de representação complexos, é não estabelecer uma cisão que relegue o tratamento das questões ligadas às classes populares, aos pobres, aos não brancos, às formas mais simples, aos gêneros mais aderentes ao referencial; e a representação das classes médias às formas mais

¹⁹¹Neste trabalho, consultamos a versão eletrônica do texto que, embora apresente a informação de sua paginação na versão impressa na revista *Nueva Sociedad* (1991), não está paginada.

“sofisticadas”. Eltit aposta, seja qual for a temática mobilizada, seja qual for a classe social abordada, na corrosão das formas rasas.

Em Eltit, a intensa presença do signo do *corpo* é atravessada pela urdidura do *político*. No entanto, como afirma Leonidas T. Morales, editor de *Emergencias*, no prólogo da obra, não é a política em sua feição institucional que aparece na escrita da chilena, mas a política enquanto *ethos* de uma autenticidade literária, ética, que rasura a história e a coloca como interrogação, como signo do transitório.

A história parece tornar-se transitória em Eltit, entre muitos elementos, porque a imbricada relação “corpo-política” é vislumbrada pela esfera do micro (a família, o hospital, a praça pública etc.). Nesse sentido, o corpo seria suscitado à luz de Foucault, como frisa o referido compilador, isto é, como um elemento que evidencia o poder, mas também como lugar de escrita.

O corpo, assim como a escrita, seria orientado por significados que trazem à baila os dispositivos de poder e ainda como motor que faz emergir a política, explica Leonidas T. Morales (2014).

Não obstante, não é por acaso que o signo do corpo adquire potência na escrita eltitiana. O corpo eltitiano é o corpo metonímico, em que as partes, o rosto, o sangue etc. adquirem profundidade. Dessa maneira, somos postos, enquanto leitores, diante de corpos fragmentados, tal como a própria palavra sempre provisória e parcial. A escritora, nesse sentido, na entrevista *Conversaciones con Diamela Eltit* (1998) concedida a Leonidas T. Morales, declarou a sua aposta literária no delineamento do que denomina “corpos em crise”, isto é, nos corpos que expressam, a partir de sua forma fragmentada, a incompletude do sujeito.

A cena da escrita e a cena do corpo se interpenetram em uma zona de criação ético-estética, em que interrogamos como uma propiciária a outra. Em outros termos, parece-nos que das afetações de um corpo pulsional emergiriam os devires da letra e esta, por sua vez, se faria também corpo enquanto materialidade textual.

Esse corpo-escrita é pura errância, deslocamento. E o é na medida em que não se deixa capturar plenamente pelas instâncias de normalização. Desse modo, arriscaríamos considerar que, embora os dispositivos do biopoder atuem fortemente sobre os corpos eltitianos¹⁹², eles não são confiscados pelos códigos reguladores. Tal face do verbo eltitiano – a da letra antimimética/antilinear e concomitantemente intensamente política – provém, como assinala a fortuna crítica da obra da autora, Nelly Richard (2002), Leonidas T. Morales (2014), Agustín Pastén (2012), entre outros, da passagem pela experiência no grupo CADA.

¹⁹²Para um estudo mais aprofundado acerca dos corpos plasmados na poética eltitiana, ver Juliana Pádua (2009).

4.2.1. A experiência do CADA

O Colectivo de Acciones de Artes (CADA) surge em 1979, no Chile ditatorial de Pinochet. Diamela Eltit forma o grupo juntamente com Raúl Zurita (poeta), Juan Castillo (pintor), Fernando Balcells (sociólogo) e Lotty Rosenfeld (diretora de cinema, fotógrafa).

O grupo CADA desponta, assim, no âmago do estado de exceção perpetrado pela sangrenta ditadura de Pinochet e da tentativa do regime de confinar a produção artística a certa zona de silenciamento. De fato, entre 1973 e 1983, ocorre no Chile uma espécie de desaquhecimento no campo das artes, provocado pelo rígido controle da censura. Não obstante, irrompem poéticas marcadas pela alegoria, pela linguagem cifrada¹⁹³ e por uma textualidade, segundo os termos barthesianos, ilegível.

Contudo, as intervenções dramáticas, poéticas e políticas do grupo não se restringiram a driblar a censura, já que possibilitaram a gênese de uma noção de linguagem avessa à concepção de arte enquanto transposição direta do mundo. Os membros do coletivo dialogaram intensamente com as formulações teóricas do pós-estruturalismo francês (desconfiança da ideia de transparência da linguagem, das metanarrativas, da gramática da verdade totalizante etc.), em voga na época. Nessa esteira, o primeiro romance de Eltit, *Lumpérica*, é considerado pela fortuna crítica da obra da autora sua aposta mais radical em desconstruir e obliterar o referente¹⁹⁴.

Em “Errante, errática”¹⁹⁵, texto reunido em *Emergencias*¹⁹⁶(2014), Eltit discorre sobre a singularidade de escrever em tempos ditatoriais. Afirma a autora que viver em tempos de ditadura é inenarrável e uma experiência de todo não esgotada.

Para ela, ter vivido e ter escrito no contexto da ditadura de Pinochet é tão particular que tentar resgatar essa experiência do ponto de vista pessoal é cair inevitavelmente em clichês e

¹⁹³A respeito das estratégias narrativas mobilizadas em certa produção literária no período das sangrentas ditaduras latino-americanas, ver o trabalho de Idelber Avelar (2003).

¹⁹⁴Alguns críticos, como Juliana Pádua (2009), dividem a obra de Eltit em dois períodos, o primeiro corresponderia à fase marcada pela ligação com o grupo CADA e por uma produção artística mais demolidora e em estreita imbricação com o áudio, a performance e o visual; o segundo, ainda hoje em andamento, se distinguiria daquele por caracterizar um momento mais individual, mais introspectivo, na escrita da autora. Da perspectiva que buscamos neste trabalho, aberta a perguntas mais do que às categorizações rígidas, tal divisão não seria muito profícua, já que ela se apoia sobretudo em características internas à obra e não a confronto com seu contexto de produção. Além disso, alguns elementos (internos) sublinhados como recorrentes na primeira fase, como reconhece essa pesquisadora, persistem na atualidade na produção de Eltit.

¹⁹⁵Texto originalmente publicado em: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 17-25.

¹⁹⁶O livro *Emergencias* foi publicado pela primeira vez em 2000 pela editora Planeta, Santiago. No entanto, a editora Seix Barral publicou também o livro em 2014. Neste trabalho, fazemos uso da edição de 2014.

lugares comuns. Desse modo, indaga-se a autora: “¿Cómo se podrían definir los efectos de un poder negativo, sórdido, acechante?”, ao que responde:

Aprender a convivir con la impotencia, soportar un estado de humillaciones cotidianas que se pueden experimentar en forma profunda cuando se es empleada pública bajo dictadura, luchar por no caer en la comodidad de la indiferencia, sobrevivir en medio de una desesperada y desesperante urgencia económica, entre otras situaciones, fue mi manera de habitar por muchos, demasiados años. Escribí en ese entorno, casi, diría, obsesivamente, no porque creyera que lo que hacía era una contribución material a nada, sino porque era la única manera en la cual yo podía salvar – por decirlo de alguna manera – mi propio honor. Cuando mi libertad – no lo digo en el sentido literal – sino en toda su amplitud simbólica estaba amenazada, pues yo me tomé la libertad de escribir con libertad. (ELTIT, 2014, p. 189-190).

Para Eltit, os sentidos do CADA ainda estão presentes, dado que as questões sobre as quais o grupo refletia, como a arbitrariedade do poder e a ausência de certos direitos no país, persistem no Chile do presente. Para refletir sobre isso, a autora escreveu, em 1999, o texto “CADA 20 años”¹⁹⁷, reunido em *Emergencias* (2014). Para a escritora, o principal legado do coletivo foi a tentativa de conceber a cidade como um espaço simbólico, no qual se podia evidenciar o autoritarismo do Estado e tentar corroê-lo:

El CADA buscó convertir a la ciudad en una metáfora. Metaforizó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites. (ELTIT, 2014, p. 176).

A cidade pensada como espaço simbólico de resistência foi de vital importância para os princípios que delinearão o CADA, uma vez que o grupo a concebeu enquanto zona propícia à criação, à liberdade e à ideia de mobilidade, signos que a projetaram de encontro à cidade da repressão e da restrição da circulação dos corpos da ditadura militar.

A experiência do CADA, no entanto, foi mal compreendida por diferentes setores do campo cultural e político e os seus integrantes postos, à esquerda e à direita, à deriva. A gramática não pedagógica, não monolítica do grupo, colocou-o em um lugar de incomodidade, numa paisagem sociocultural acomodada às políticas estéticas lineares e aos significados transparentes. Nelly Richard, em “El signo heterodoxo” (1991) e “As ciências sociais – saberes reguladores e poéticas da crise” (2002), denominou o coletivo CADA como pertencente à *escena de avanzada, la nueva escena*, ponderando lucidamente a incompreensão dos intelectuais, sobretudo os do campo da sociologia, em torno da proposta do coletivo. Cabe destacar, contudo, que a expressão *escena de avanzada* não diz respeito somente ao CADA,

¹⁹⁷Texto publicado originalmente na *Revista de Crítica Cultural*, n. 19, Santiago, nov. de 1999, p. 34-38.

mas a todo um contexto cultural vigente no período da ditadura chilena que desafiava os modos tradicionais de se fazer arte. Nos dizeres de Richard:

Las obras de la «nueva escena» artística y literaria multiplicaron los cruces de géneros y disciplinas hasta torcer el monólogo de las tradiciones consagradas. Violaron las marcas de cierre de los formatos establecidos haciendo del «fuera de marco» la metáfora de un desborde construido para atentar contra la lógica concentracionaria de la sobrevigilancia de los límites que prohibían el tránsito y la errancia. (1991, n.p).

Richard considera que a dicotomia “estética-sociologia” era amplamente atuante na cultura chilena dos anos ditatoriais e que os artistas da *escena de avanzada* subverteram essa ordem mediante uma poética do desarranjo que buscava deliberadamente colocar-se nas bordas da cultura, mesmo da chamada cultura *underground*. Para a autora, o ponto máximo do CADA foi a procura por situar-se no limbo entre a experiência subjetiva e a comunicação, procura esta contrária à meta das ciências sociais (afetada pelos dispositivos da ditadura¹⁹⁸) que buscaram se alinhar à opinião pública e às redes de difusão do conhecimento – partidos, revistas, fóruns etc.

A *escena de avanzada* apostou, declara Richard, em saberes não disciplinares e em arcabouços teóricos tidos até então pela academia como secundários:

O novo “discurso da crise” circulou como o “referente teórico-informal” no qual se expressa(va)m direções transdisciplinares que a institucionalidade acadêmica omite ou relega a suas margens interiores: Benjamin, a psicanálise, a semiologia, o pós-estruturalismo, o desconstrucionismo¹⁹⁹. (2002, p. 39).

Esse “novo discurso da crise”, nome conferido por Rodrigo Cánovas à *escena de avanzada*, tampouco se apoiou de modo rígido e sistemático nos referenciais teóricos citados no trecho em destaque. Como explica Richard, esse arcabouço de corte predominantemente francês não foi importado sem mediação pelo grupo CADA. Tratou-se, antes, de uma incorporação do saber metropolitano destituída do tom das “citações-fetiche”²⁰⁰ e aberta a elaborar o sombrio destino social e psicológico do corpo chileno.

¹⁹⁸“A violência repressiva e a censura ideológica, durante a ditadura chilena, alteraram duramente as condições de produção e circulação do saber que, até 1973, eram garantidas pela solvência acadêmica do circuito universitário chileno; um circuito que, nos anos sessenta, erigia o paradigma da vida intelectual associada à imagem do pensador, do ideólogo, como agente de mudança social e política mobilizado pela mudança revolucionária. A universidade, sob intervenção do poder militar, perdeu seu papel de condução nacional no movimento das ideias [...]” (RICHARD, 2002, p. 38).

¹⁹⁹Nelly Richard discorre acerca do repertório teórico no qual o grupo da *escena de avanzada* teria se apoiado para projetar suas intervenções e apostas artísticas a partir das considerações de Pablo Oyarzún, em “Arte en Chile de treinta años”. In: **Official journal of the department of hispanoamerican studies**. Georgia: University of Georgia, 1988.

²⁰⁰A expressão é de Nelly Richard (2002).

A *escena de avanzada* teria aberto caminho, desse modo, para um cenário que se desenhou depois da atuação dela, isto é, o do questionamento dos instrumentos e parâmetros (racionalistas, quantitativos, pretensamente objetivistas, macrototalizadores) interpretativos das ciências sociais no tocante à realidade social e política.

Em suma, através dessa breve incursão pelas formulações de Richard acerca da contenda entre o campo das ciências sociais e o das artes com os integrantes de *la escena de avanzada*, nos anos de 1970 e 1980 no Chile, podemos perceber que Eltit, mais do que se haver ligado ao grupo naquele contexto, incorporou em sua própria produção artística (e ensaística) os pressupostos do CADA. Assim sendo, os elementos da revisão que empreendeu o coletivo no pensamento crítico (chileno), como a inserção das questões da heterogeneidade, da fragmentação, do descentramento, da pluralidade, da alteridade²⁰¹ etc. estão conscientemente presentes na poética da artista. Isto porque ela se insere numa tradição de escritores que, para além de refletirem sobre a sua prática escritural através do próprio exercício de feitura poética, envolvem-se num espaço de enunciação outro, afinado à palavra ensaística.

4.2.2. A instância da alteridade no discurso crítico de Eltit

Leonidas T. Morales situa Diamela Eltit no que denomina a tradição do desdobramento, a qual teria se inaugurado com a própria modernidade artística e literária. Tal tradição teria se conformado através de escritores que são simultaneamente criadores de universos simbólicos e de intervenções críticas. A escritora representaria o ápice dessa tradição, pois é autora de alguns romances, mas também de um número expressivo de textos críticos.

Para Morales, Eltit se destacaria no interior da referida tradição, em solo chileno, já que os representantes desta (Manuel Rojas, José Santos González Vera, José Donoso) exibiriam uma versão bastante incipiente no território artístico-crítico do desdobramento: uma produção sem continuidade, episódica, restrita geralmente ao suporte de livro, com recortes temáticos limitados e de forte cunho memorialístico e (auto)biográfico. Nesse sentido, esses escritos não se abririam ao feixe do cotidiano, ao presente do periódico, da revista e, portanto, não se alçariam ao plano da multiplicidade de pontos de vista, de abordagens de temas e principalmente da consistência necessária para formarem o “outro” fundamental dos textos narrativos desses escritores.

²⁰¹Tais elementos foram delimitados por Nelly Richard (2002, p. 46) em relação às “amalgamas” teóricas e culturais que, segundo ela, a *escena de avanzada* introduziu nas paisagens socioculturais chilenas. Para ela, esses elementos marcariam, ainda, uma antecipação de questões lançadas posteriormente pelo debate pós-moderno.

Eltit, que extrapolaria os limites da fraca tradição crítica de narradores chilenos, inicia a construção de seu discurso crítico por volta de 1987, ano que ocorre no Chile o *Congreso Internacional de Literatura Feminina Latino-Americana*, em que a autora lê um dos textos de abertura.

No tocante à produção de textos críticos de Diamela Eltit, poderíamos, como propõe Morales, tecer duas observações gerais: uma que diz respeito à gênese da escrita, os fatores que a deflagraram, geralmente pontos do cotidiano e, por extensão, os estímulos culturais do dia a dia (o gesto da crônica distante da elaboração rígida, de aspecto passageiro, mutável) e a outra relacionada à esfera temática desses textos críticos. O discurso crítico da autora envereda por âmbitos diversos. Citamos Morales:

[...] la memoria ensombrecida, traumada, de los tiempos de la dictadura y el modo (fraudulento) en que la asume la “transición” democrática, los secretos designios del neocapitalismo posmoderno (el de la glorificación del “valor de cambio” y la conversión del “valor de uso” en un arcaísmo) y sus implicaciones sociales, éticas y estéticas, los signos ofrecidos a su desciframiento por las propuestas provenientes del mundo de la plástica, del vídeo, del cine, de la fotografía, del bordado artístico, y desde luego del mundo de la misma literatura, la propia y la de otros (esta última explorada siempre desde códigos temáticos y de encuadres que remiten también, subrepticamente, a la propia creación novelesca de la narradora). (2014, p. 14).

Como podemos observar, a produção crítica de Eltit não é monocromática e assume eixos multifacetados. Esses eixos, apesar da multiplicidade temática e formal, guardam um ponto em comum: a perseguição a tópicos que também são caros à autora no solo de seus escritos literários.

Os tópicos dos estilhaços de uma memória sombria dos tempos da ditadura, as agruras do neoliberalismo no Chile, os dispositivos de assujeitamento dos corpos marginais, as armadilhas do pensamento unívoco, as dificuldades de constituir-se como voz feminina na América Latina etc. compõem, por assim dizer, a obsessão poético-crítica da autora. Cabe-nos salientar, no entanto, que a palavra ensaística de Eltit não se constitui como uma modalidade de explicação de sua palavra criativa. Em Eltit, seja qual for a zona de enunciação – a do testemunho, a do ensaio, a da literatura –, temos um tecido verbal avesso ao constructo pedagógico militante ou comunicativo.

Assim, os textos de intervenção crítica de Eltit nos instigam mais a refletir sobre como a autora colocaria em ato, em sua poética, as suas concepções sobre a arte, a política, a sociedade, a outridade etc. do que nos ensinariam algo sobre a sua literatura.

Eltit publicou os seguintes livros de ensaio: *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980), *Emergencias* ([2000] 2014) e *Signos vitales* (2008). Resgatamos, nos limites de nosso

trabalho, algumas reflexões promovidas pela escritora em textos reunidos em *Emergencias*, que abarcam seus escritos sobre arte, política e cultura.

Escolhemos, em particular, os textos que versam sobre a diferença, os quais estão intrinsecamente relacionados ao escopo de nosso capítulo – o de indagar como emerge o estatuto da outridade na poética da escritora, mais especificamente nos romances *Por la patria* (2007) e *Impuesto a la carne* (2010).

Nesse ângulo, analisar como as demandas da alteridade são formalizadas em sua palavra crítica auxilia-nos a vislumbrar até que ponto as mesmas questões aparecem na escrita da autora, seja no gênero textual que for. Para tanto, elegemos comentar dois ensaios, reunidos em *Emergencias*: “No soy una extrãna a la historia”²⁰² e “Escenarios latinos en Nueva York”²⁰³.

Em “No soy una extrãna a la historia”, Eltit promove uma reflexão acerca da questão indígena no Chile. O pontapé inicial das considerações da escritora é uma entrevista do antropólogo e historiador José Bengoa à revista *Nütram*. Nessa entrevista, Bengoa afirma que, se lhe perguntassem se é chileno, ele responderia que sim, porém ressaltaria que também é mapuche: “Si uno le pregunta: ¿usted es chileno? Sí, pero también soy mapuche” (ELTIT, 2014, p. 117). Eltit pontua que retomou a fala de Bengoa, pois esta elucida profundamente a tensão “alteridade indígena *versus* nação chilena”, principal fratura da sociedade chilena. Ao longo de sua reflexão, ela visita alguns tópicos que, segundo sua perspectiva, são de vital importância para compreender como se constitui essa fratura. Ela percorre sobretudo o da celebração dos 500 anos de descobrimento da América, realizada na “Feria de Sevilla”, o da extinção dos povos alcalufes na Terra do Fogo e o da marcação linguística como peculiaridade da diferença indígena.

A argumentação de Eltit, ao longo do ensaio, delimita uma consciência crítica (a de uma intelectual escritora) que se propõe a pensar nas implicações da outridade. Essa consciência enuncia que a questão da alteridade indígena não pode ser ignorada pela população não indígena, já que constitui um conflito que é de toda a sociedade chilena: “Los problemas de los pueblos indígenas son uno de nuestros conflictos como sociedade. La situación del pueblo mapuche no puede ser ajena.” (ELTIT, 2014, p. 119).

A enunciação da fratura chilena é suscitada por meio de um “nós” – “nuestra sociedad” – que se abre ao Outro. Essa voz que se anuncia como “nós” parece conversar com um leitor

²⁰²Texto originalmente publicado no suplemento “Literatura y libros”. In: *Diario la época*. Santiago, 15 de marzo de 1992, p. 1-2.

²⁰³Texto originalmente publicado em *Cultura*, n. 21. Edición especial II Cumbre de las Américas. Santiago, abril de 1998, p. 98-99.

que provavelmente não é o *mapuche*, delineado como o sujeito da diferença no ensaio. Não obstante, cabe destacar que, em tese, não estamos no plano da tradicional cisão hierarquizante “nós-eles”, tampouco no patamar de um olhar etnográfico clássico em que a outridade ganha o contorno de uma pureza exótica e o observador, o cientista, não é capaz de notar em seu próprio relato as possíveis interferências de sua cultura.

Ao contrário do relato etnográfico clássico, Eltit olha para a outridade mapuche admitindo, de antemão, certa incapacidade de dar conta, de modo totalizante, da problemática observada. Afirma a escritora: “[p]orque en rigor, lo que está en juego es el dilema de la fractura en una historia y las modalidades si no de recomposición, al menos formas de coexistencias posibles para las realidades culturales diversas.” (ELTIT, 2014, p. 117). Noutras palavras, ela admite que o dilema da população indígena pode não passar por uma conciliação, por uma síntese harmonizadora e, sendo assim, que ao menos seja possível a configuração de uma realidade heterogênea em que a coexistência na diferença seja possível.

A consciência crítica que se instaura no ensaio constrói-se como um “nós” que expõe os conflitos vivenciados por um “eles” etnicizado, mas não faz desse contraste “nós-eles” uma cisão de hierarquização cultural. Por outras palavras, a demarcação de um “eles” funciona, no texto, como forma de mostrar a um leitor provavelmente não indígena como os povos indígenas foram deixados à margem na sociedade chilena. Para tanto, a voz ensaística afirma que a marcação dos indígenas como sujeitos da diferença reside principalmente no fator língua: “Porque es, precisamente, la diferencia de una lengua lo que contiene su especificidad.” (ELTIT, 2014, p. 120). Essa afirmação expressa, em nosso entendimento, uma visão não essencialista acerca do problema dos mapuches no Chile, pois se depreende a partir dela que os mapuches foram transformados no “Outro” por conta de um processo histórico que refutou elementos de sua cultura, como a língua, e não porque são naturalmente exóticos.

Outro salto importante na abertura desse “nós” (voz de uma intelectual-escritora que se coloca como a parte da sociedade chilena disposta a refletir sobre a alteridade) em direção ao Outro é a reflexão que promove sobre a dinâmica “diferença-mercado”, “diferença-palavra hegemônica”, visto que esse “nós” desarma as operações discursivo-simbólicas das comemorações de 500 anos do descobrimento da América realizadas na “Feria de Sevilla”, ao comentar como o evento banalizou a questão da diferença, alocando-a como item de um espetáculo.

A alteridade chilena é apresentada na “Feria de Sevilla” mediante mecanismos de espetacularização (dignos do argumento de um filme de Herzog, frisa a voz ensaística) e do apagamento do conflito entre os corpos brancos e os corpos indígenas por suscitar um

discurso neutro que enterra qualquer possibilidade de figuração da realidade dos mapuches no país. Ao marcar participação na feira através da construção de um *iceberg* antártico, o Chile assume a outridade étnica indígena em sua forma mercadológica, isto é, a partir do pressuposto de que o Outro pode ser transformado em artigos feitos para entreter. Dessa maneira, enuncia a alteridade através da gramática do *mainstream*. Essa gramática, segundo observa Eltit, pode ser a indicação na história contemporânea de que os meios de comunicação de massa passaram a delinear a realidade como se fosse ficção, como “si las bombas fueran de mentira, como si los aterrados habitantes del territorio en conflicto fueran extras” (ELTIT, 2014, p. 118).

Consideramos que, em “No soy una extrãna a la historia”, a voz de Eltit escapa da exotização do Outro ao não idealizar os povos mapuches. Não há no texto a desgastada fórmula (de muito sucesso nos meios massivos) “bons selvagens *versus* civilização branca”. Apesar da sugestão de que a questão indígena sempre foi tomada como obstáculo ao desejo nacional de embranquecimento, não temos uma leitura binária, pois a escritora admite lucidamente que os indígenas são, ainda que se tente denegar, parte constitutiva da sociedade chilena.

A leitura desse ensaio parece deixar-nos a indagação: é possível haver abertura ao Outro sem mistificá-lo? As reflexões desenvolvidas pela escritora sugerem que é possível pensar nas questões do Outro sem mistificá-lo, desde que se empreenda uma análise que tente concebê-lo em sua realidade concreta, ou seja, dentro dos marcos das tensões vigentes no solo do país.

Eltit encerra as linhas de sua reflexão afirmando não se sentir alheia a essa história, isto é, à situação dos povos indígenas no Chile. Chama-nos a atenção que, ao se declarar tocada pelo destino desses povos no país, ela indiretamente convida seu interlocutor, o leitor não indígena, a fazer o mesmo, uma vez que ambos ocupam um território, enunciado por ela como “nuestro territorio”, que é ilegitimamente negado àqueles.

No ensaio “Escenarios latinos en Nueva York”, Eltit nos apresenta um texto, em tese, com a forma de uma experiência antropológica, já que se propõe a pensar na outridade a partir da visita a um ritual de *santería* no Bronx, Estados Unidos.

O convite para participar do ritual de *santería* foi feito por Ángel Lozada, um aluno porto-riquenho de Eltit na Universidade de Columbia. Ela parece vivenciar a visita à cerimônia como se fosse uma espécie de expedição universitária ao universo do desconhecido. Segundo relata, ela não estava sozinha nessa empreitada a esse mundo estrangeiro; ela destaca

que, além de Ángel Lozada, estava acompanhada também por Miriam Morales, chilena como ela, radicada no México e residente em Nova York por um semestre.

O cunho de expedição antropológica (ou etnográfica) do relato vai se desenhando à medida que Eltit nos conta sua excursão ao gueto americano e mobiliza alguns elementos: a marca de um eu que desconhece uma dada realidade cultural, que procura se aproximar dela e se mostra encantado, desconcertado, com aquilo que vê:

En el interior del vagón empieza a instruirnos sobre la ceremonia a la que nos invitó, una instrucción precipitada a la que no puedo responder porque mis ojos están absortos en los cuerpos que ocupan el metro. [...] Las estaciones del metro se suceden, más latinos, más ojo, más mirada, más me habla Ángel Lozada vestido enteramente de blanco [...] y después sigue nombrando divinidades africanas, nombrando unos dioses que conozco de manera lejana y también va diciéndonos que su padrino santero le ha dicho que su destino de escritor ya ha sido advertido por el santo que algún día le va a corresponder. (ELTIT, 2014, p. 123).

A figura de Ángel Lozada é intrigante para Eltit, pois se move em dois mundos aparentemente separados: o da academia, é estudante de doutorado em letras na Universidade de Columbia, e o da religiosidade popular africana. Destarte, é como se ele fundisse regimes de sentido que a lógica racionalista da modernidade insiste em apartar. As formulações de Eltit deixam transparecer que o doutorando não experimenta tal realidade como uma consciência problemática, cindida. A trajetória do estudante desconcerta o olhar da escritora, dado que ele formaria parte, quiçá, de um *ethos* no qual as várias dimensões que compõem a realidade, mais do que se diferenciarem, complementam-se.

Na expedição ao universo desconhecido do Bronx, da cerimônia de *santería*, o estudante assume o lugar de uma espécie de mediador cultural, pois é ele quem faz a ponte entre a cultura popular africana e a cultura letrada de Eltit e de Miriam Morales.

Apesar de Diamela Eltit, Miriam Morales e Ángel Lozada serem todos latino-americanos, o processo de constituição da identidade dos três se assenta em referenciais não totalmente convergentes. A primeira se *territorializaria*, para valer-nos de um conceito intensamente mobilizado por ela própria quando pensa nos processos de subjetivação, na esteira teórica de Derrida e de Deleuze, mais próxima a uma matriz de pensamento moderna (ou, ainda, de crítica à modernidade), a segunda enquanto um corpo exilado, portanto, um corpo político, e o último enquanto um corpo de resistência. Eltit se territorializaria à luz de uma matriz de pensamento moderna, já que ao longo do texto reflete acerca dos devires dos corpos latino-americanos, lançando mão principalmente de um saber crítico de cariz pós-estruturalista. Miriam Morales se territorializaria como um corpo político, pois Eltit se refere à estudante como exilada. E o exílio, no contexto do século XX, sobretudo nos países latino-

americanos, foi motivado, em larga escala, pelos regimes ditatoriais, ou seja, por regimes políticos de exceção. E, por fim, Ángel Lozada se territorializaria como um corpo de resistência, pois o corpo do sujeito negro é marcado fenotipicamente pela diferença, fator que, em tese, já o abriria a uma resistência permanente, quando seu próprio corpo já indica que é um sobrevivente dos mecanismos de aniquilação, apagamento e capturação dele. Além disso, o corpo de Ángel Lozada seria um corpo de resistência ao carregar as marcas de uma cultura ancestral, posta à deriva. No entanto, considerando que os mecanismos de construção dos dispositivos de identidade/identificação são relacionais (cabendo sempre a pergunta: o sujeito constrói a si mesmo e ao Outro em relação a quê?), cabe dizer que, em solo estadunidense, talvez todos fossem socialmente vistos através da redutora e estigmatizante categoria de “latinos”. Eltit mostra-se, aliás, muito inclinada a indagar quais seriam os traços que inscreveriam esses corpos todos que viu no vagão do metrô de Nova York em tal categoria.

A categoria “latinos” nos Estados Unidos, por mais que se ancore em elementos objetivos, designando indivíduos que têm a língua espanhola como língua-mãe, que são provenientes de países da América Latina e que se movem por códigos culturais alheios a uma cultura estadunidense, implementa, como bem capta Eltit, uma despolitização do fenômeno de imigração no país, já que o rótulo “latino” nos Estados Unidos, ao transformar a latinidade numa espécie de fator racial, oblitera os mecanismos socioeconômicos que fazem desses imigrantes os “Outros” e os transforma univocamente numa massa homogênea de falantes hispânicos de um inglês “capenga” nos bolsões urbanos *yankees*. Desse modo, para nós, ser “latino” parece significar, na verdade, ser portador de uma humanidade segunda, em que a condenação à pobreza e à marginalização social caminham juntas.

O longo trajeto de Manhattan, símbolo do poder, ao Bronx, gueto de minorias, confirma, para Eltit, a intersecção “raça-posição social” nos Estados Unidos, dado que o Bronx é predominantemente negro e, em menor escala, “latino”, marcação esta última que funciona como a de raça, de etnia, nessa sociedade, como já afirmamos.

A palavra mais mobilizada por Eltit ao longo da narração de sua ida ao Bronx é “observar”. A recorrência do uso de tal vocábulo não nos parece casual, deixando transparecer a fala de uma voz que se constrói à deriva daquilo que vê. Nesse sentido, embora tenha feito parte do ritual de *santería*, como todos os presentes na ocasião, o lugar de Eltit é o daquele que observa, que assiste sem participar. Enfim, de fato é o lugar do intelectual. Tal posição parece-nos interessante, pois uma das marcas da poética eltitiana é o denso questionamento ao

racionalismo²⁰⁴ e, nesse ensaio, encontramos elementos de uma voz que busca captar a outridade justamente pelos códigos racionalizantes.

As considerações de Regina Dalcastagnè acerca de outros escritores e acerca do universo da literatura, mais precisamente sobre o incômodo de falar sobre o Outro, de representá-lo, ou seja, sobre questões similares às que aqui colocamos, auxilia-nos a refletir sobre o caso eltitiano. Deixemos a pesquisadora exprimir-se:

[...] o escritor, ao falar sobre o outro, está exercendo uma forma de domínio: o que não deixa de ser constrangedor para qualquer um que pretenda estar usando a sua criatividade para acrescentar algo de bom ao mundo. Por isso, talvez, as representações mais adequadas do marginalizado sejam aquelas em que o desconforto com o problema tenha deixado suas marcas – discretas, apesar de decisivas [...]. A tradução disso se dá com um certo estranhamento na narrativa, seja em termos de conteúdo, seja em relação à forma, às vezes, em ambos. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 32).

Diamela Eltit, intelectual/escritora, escritora/intelectual, cujos escritos descortinam, no mais das vezes, uma biblioteca foucaultiana, não parece ignorar as indagações por nós levantadas, tampouco as implicações de se dar visibilidade à alteridade. Desse modo, a inscrição do vocábulo “observar”, usado recorrentemente em seu relato, assim como a marcação de que, diferentemente de seu aluno, não é uma *santera*, parece-nos um exercício deliberado de não tentar artificialmente eliminar as barreiras que a separam daquele universo, simulando uma simpatia exacerbada por ele e que, no limite, só descortinariam as marcas de uma superioridade. Não, Eltit não faz isso, porém suas observações não escondem que estamos diante da palavra de uma mulher letrada, que apreende aquilo que vê através de seus códigos racionais e que se sente, de certa maneira, desconfortável com a sua posição.

A posição de intelectual, de escritora, é expressa na forma de estranhamento no relato de Eltit, em vários momentos. Em um deles, a autora assinala que assistiu à introdução de um novo código linguístico, o falar em línguas, na cerimônia de *santería*. Eltit explica esse falar em línguas por meio do registro lógico, dizendo ser o momento em que passam a expressar-se em idiomas africanos. Não obstante, sabemos que o recurso a “línguas” em rituais religiosos diz respeito, na visão dos participantes, à manifestação da fala de entidades e, portanto, à manifestação do sobrenatural. Em outro momento, ela comenta sobre o tratamento igualitário

²⁰⁴Com tal afirmação não estamos considerando que a poética/a palavra crítica de Eltit seja marcada por uma busca do irracionalismo, o que, de fato, não parece ocorrer. Trata-se, antes, de uma aposta escritural, a exemplo de Foucault, de Barthes, de Deleuze, que questiona a palavra “grande”, a retórica da verdade, as instituições, enfim, a doxa. Sérgio Rouanet (1987) tem, no sentido dessa ressalva que empreendemos, um interessante estudo, em que defende lucidamente que Foucault, Derrida, Deleuze, Barthes etc. não são teóricos precursores do irracionalismo ou de uma pós-modernidade como frequentemente são apontados. A crítica de Eltit à racionalidade parece dialogar com a modalidade de crítica desempenhada por tais teóricos à razão, em nada se abrindo a uma busca pelo irracional.

que os participantes dão a corporalidades masculinas com trejeitos héteros e a outras com trejeitos femininos, diz que nem de longe pretende colocar em dúvida a explicação que Ángel lhe deu sobre os motivos desse igualitarismo (ele lhe disse que não há discriminação em relação à homossexualidade entre os *santeros* em NYC); ela, no entanto, põe em xeque a explicação do aluno ao inserir a sua leitura de cunho sociológico sobre a situação. Eltit diz que talvez ocorra aí um caso de exceção, de exceção política, já que a exclusão sexual é dominante nas sociedades latino-americanas. Num outro momento, ela tenta explicar as causas prováveis da distinção do enquadramento semântico de um ritual *santero* em Cuba e de um ritual *santero* em Nova Iorque, opinando que se trataria da ressignificação de uma cultura mais espontânea a uma mais dura, rígida. Em suma, o não pertencimento da autora a esse código de sentidos é notável em seu relato, transformando-se em estranhamento e até em desconforto.

Contudo, como sugere Regina Dalcastagnè, talvez as elaborações mais densas dadas ao estatuto da outridade sejam aquelas em que não se omitem o desconforto, a estranheza e a não familiaridade com o universo abordado e as que traduzam isso na própria forma. Com efeito, parece que é isso que ocorre no relato antropológico de Eltit. A autora não idealiza o Outro, ao tentar explicar racionalmente aquilo que vê, tampouco o exotiza, pois não brinca de ser *santera* e marca deliberadamente o seu lugar de intelectual na enunciação.

Por fim, em “Escenários latinos en Nueva York” estamos diante de um falar sobre o Outro que assume que, se não for ilegítimo falar no “lugar de”, também não será possível falar na “ausência de”²⁰⁵. Assim sendo, Eltit emparelha, o tempo todo, a sua fala com a de Ángel Lozada (e isso não significa concordância com as explicações que ele lhe dá). Temos acesso, desso modo, ao que pensam os *santeros*, representados na figura do rapaz, e ao que pensa Eltit, sem a tentativa por parte da escritora de promover uma síntese conciliadora de suas visões, que seria superficial.

O conjunto dos ensaios reunidos em *Emergencias* sob o título de “Diferencias y resistencias culturales”, apesar de apresentar textos com estratégias argumentativas muito distintas entre si deixa transparecer que hoje não cabe mais ao intelectual delinear uma

²⁰⁵ A posição incômoda que Eltit parece desenhar para as suas próprias colocações sobre a outridade nos faz lembrar das formulações de Deleuze em conversa com Foucault em “Os intelectuais e o poder” (2016), em que ambos debatem sobre o lugar que o intelectual deve ocupar no que diz respeito à sua relação com as massas. Os filósofos consideram que (já) não faz parte da tarefa do intelectual falar pelo povo. Deleuze emenda ainda que quem ensinou ao mundo que a voz do intelectual não era universal foi seu interlocutor, Foucault: “A meu ver, você foi o primeiro a nos ensinar – tanto em seus livros quanto no domínio da prática – algo de fundamental: a indignidade de falar pelos outros. Quero dizer que se ridicularizava a representação, dizia-se que ela tinha acabado, mas não se tirava a consequência dessa conversão ‘teórica’, isto é, que a teoria exigia que as pessoas a quem ela concerne falassem por elas próprias.” (FOUCAULT, 2016, p.133).

palavra absoluta sobre o mundo, sobre o Outro. Desse modo, o intelectual pode (e talvez deva) pensar nos dilemas de seu tempo (sendo a marginalização dos grupos minoritários um dos debates centrais da cena política do presente), contudo é próprio de um posicionamento ético²⁰⁶ que esse intelectual emoldure uma voz mais aberta a perguntas do que a respostas, que emoldure uma dicção que, de uma maneira ou de outra, indique que o agenciamento da diferença compõe o plano de uma discussão em permanente acomodação e que, assim sendo, não comporta decisões, representações e pensamentos fechados.

A indagação acerca das demandas dos desvalidos, dos sujeitos que formam a outridade do mundo, não fascina apenas os inúmeros teóricos que têm refletido sobre o tema, mas também os artistas e os escritores. Diamela Eltit, como já consideramos, elabora constantemente o tópico da alteridade. *Por la patria* (2007) e *Impuesto a la carne* (2010) apresentam-nos materialidades textuais em que a experiência da diferença se sobressai.

4.3. *Por la patria*: uma polifonia de vozes fragmentárias

Un sujeto es tal en la medida en que ingresa al orden del lenguaje. Pero, ¿qué ocurre cuando el sujeto oprimido se vincula de manera desobediente al orden del discurso, cuando sospecha de su léxico, de sus sentidos y hasta de la gramática que porta sus nexos? (BRITO, 2017, p. 33).

Por la patria, publicada pela primeira vez em 1986, é o segundo romance de Diamela Eltit. A obra faz parte das produções da escritora que foram lançadas no contexto da ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990) e, segundo a autora, é o seu texto predileto²⁰⁷ e sua predileção por esse texto parece fundamentada na declaração de que o escreveu com a intenção de elaborar o tópico da ditadura, tendo presentes seus efeitos no horizonte dos bairros mais vulneráveis da cidade: “Cuando escribí *Por la patria* estaba pensando en la ciudad más atravesada por la dictadura. Es un barrio mucho más seriado, que está simbólicamente cercado. Pensé en particular en el espacio popular, ‘poblacional’, como un lugar vigilado, cercado, amenazado”²⁰⁸. Com efeito no romance, ao longo das duas partes que dividem a narrativa, a pena da autora perfila uma textualidade fragmentária atravessada pelo signo de uma alteridade circunscrita em uma região (provavelmente desassistida social e economicamente) constantemente controlada.

²⁰⁶Ver o diálogo entre Deleuze e Foucault em “Os intelectuais e o poder” (2016).

²⁰⁷A autora afirmou a sua predileção por esta obra em entrevista a Julio Ortega (cf. Isadora Bolina Monteiro Vivacqua, 2019, p. 265).

²⁰⁸ELTIT, Diamela. “Diamela Eltit: Solo el barrio es el país”. Entrevista concedida a Lorena Pérez. *Bifurcaciones*, Santigado de Chile, mar. 2013, n.p. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/diamela-eltit-solo-el-barrio-es-el-pais>. Acesso em: 05 fev. 2021.

As múltiplas vozes das personagens que enunciam no polifônico universo narrativo da obra fazem-nos, de saída, perceber que têm a sua liberdade e mesmo a sua integridade física ameaçadas por alguma força externa que gradativamente tenta avançar com vistas a esmagá-las. Nesse sentido, a rede de complexas significações que perfaz o texto aparentemente gira em torno de como se opor e subsistir a essa força.

A primeira parte da obra, nomeada como “La luz, la luz, la luz, la luz del día”, desdobrada em outros cinco subtópicos, suscita um conjunto de mulheres, de ascendência indígena, sitiadas em um bairro controlado por um poder de cariz militar. Pouco sabemos sobre a natureza desse poder e por qual razão o bairro habitado por elas tornou-se alvo de tão intensa vigilância e perseguição. Relacionando as sistemáticas investidas que esse território ilhado recebe ao título da obra, podemos indagar: é em nome da pátria que os agentes da repressão (do Estado?) atacam a região? Ou, ainda, é com o anseio de se estabelecer uma pátria indígena que se resiste à opressão? Seja qual for a significação que o leitor atribua ao título do romance, pensando-o em cotejamento com os dispositivos de poder ou em relação às táticas de resistência dos subalternos, Eltit brinda-nos com uma espécie de épica²⁰⁹ dos marginalizados, na qual a face paralisante da ordem estabelecida não é capaz de impor um relato totalizante; ao contrário disso, defrontamo-nos com uma narrativa em que a palavra menor, ou seja, aquela que coloca em cena a gramática do Outro, é amplificada. Nesta primeira parte da fragmentária narração, colhemos porções de uma história significada por muitas vozes: Berta, La Rucia, Flora, as figuras de inúmeras mães (imaginadas por Coya/Coa?) e Coya/Coa. Não obstante, o sujeito que, de certo modo, ocupa a centralidade dessa épica é Coya. O protagonismo dessa personagem com relação às demais mulheres inscreve-se na simbologia de seu próprio nome. Em entrevista a Claudia Donoso, Eltit descreve a escolha do nome da personagem como fruto de leituras realizadas sobre a cultura incaica:

²⁰⁹Claudia Donoso, em entrevista com Eltit para a *Revista APSI* (1987), fala em uma “épica da desapropriação” na obra. Raquel Olea (2009) explica que: “La referencia a la épica en relación a *Por la patria* surge de una mezcla formal entre la constitución del héroe, por una parte, y la organización discursiva, por otra, si seguimos la teoría de Bajtin. En oposición a la épica clásica no hay en *Por la patria* un héroe portador de discurso oficial ni verdad de poder, hay por el contrario la producción de una heroína femenina, que produce su discurso y su subjetividad en la experiencia y la lógica del ‘caguín’ – cenáculo mapuche – que devela y revela el mundo desde la perspectiva del vencido.” (OLEA, 2009, p. 96-97). Embora a questão da épica na obra não faça parte de nosso escopo de leitura, consideramos pertinente a referência a uma épica da desapropriação ou dos vencidos, como a consideram as pesquisadoras citadas, uma vez que temos, de certa maneira, a voz de Coya reverberando a voz de outras subalternas que, por sua vez, ao final do relato conseguem recuperar o “comando” do bar e deixar a prisão.

Leyendo un libro me topé con la existencia de la jerarquía Coya en la cultura incásica. Coya era la hermana del inca y a la vez su mujer y la madre del futuro inca. Eso por una parte. Por otra, estaba el coa, que es el lenguaje delictual que excede ese ámbito para traspasar los estratos más desposeídos²¹⁰.

Coya seria a materialização de uma figura feminina de linhagem nobre inca cuja cultura abarca hábitos incestuosos e Coa a expressão dos falares ligados ao mundo do delito no Chile. Desse modo, o nome da personagem mais emblemática da narrativa aparentemente aponta para a possível imbricação, numa sociedade como a chilena, da diferença com a desigualdade²¹¹. Assim, o primeiro termo de seu nome faria brilhar símbolos da cultura incaica como a nobreza feminina e o incesto. O segundo, em contrapartida, a marginalidade social a qual se relegam os indígenas, pertencentes às camadas mais baixas da população. Vale ressaltar, contudo, que o destaque dado à personagem não confere à sua palavra, quando comparada com a das demais mulheres, um caráter de exemplaridade cujo teor sintetizaria as demandas de toda uma comunidade, ou seja, a voz de todas as personagens femininas. A palavra de Coya, bem como a de suas companheiras, é fragmentada, pois, num sentido mais abstrato, denuncia a impossibilidade de a linguagem narrar a experiência e, num outro mais restrito, mais diretamente relacionado ao contexto de produção da obra, a impossibilidade de se narrar a repressão e o autoritarismo.

Nesta primeira parte da obra, as visões de Coya, seus diálogos com Juan, personagem com o qual mantém uma indefinível relação, sua libidinosa linguagem com os pais e a conflituosa amizade com as companheiras do bairro inserem-nos em uma discursividade feita mais para ser lida mobilizando-se os operadores de leitura de um poema que para ser reconstruída em sua aderência ao real, acionando-se as estratégias de leitura da prosa realista:

¿Qué hice? ¿qué dije? ¿por qué la mama no puja?

La chapucera de los menjunjes de toda especie: matico en las patas, yerbabuena en los senos, ventosa en la espalda, mostaza en la guata. A fin de cuentas el vino se arregla con agua: no veo el viaje y no puja la ingrata. (ELTIT, 2007, p. 15).

O que se destaca no excerto, e em vários outros trechos, é a matéria significante da língua, é a sonoridade de falas que não encontram um significado último. Não nos parece, nesse sentido, que a ambientação no bar, espaço em destaque nesta primeira parte, seja gratuita. O bar, para além das atribuições de sentido que habitualmente lhe aparecem

²¹⁰ELTIT, Diamela. “Tenemos puesto el espejo para el otro lado”. Entrevista concedida a Claudia Donoso. **APSI**, Santiago de Chile, n. 191, jan. /fev. 1987, p. 47-48. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0041479.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2021.

²¹¹A historiadora Isadora Bolina Monteiro Vivacqua (2019) interpreta a união dos termos Coya/Coa na composição do nome da personagem como um traço de ironia, uma vez que a potência do primeiro termo seria decantada pela banalização do segundo.

associadas, como a boemia, o prazer etc., aqui parece fazer jus à imagem de uma língua que só poderia circular nas margens da institucionalidade do poder. O bar é o sítio no qual o pai de Coya ganha a vida e no qual é brutalmente assassinado pelas tropas militares, mas antes de tudo é onde essa língua outra circula.

A segunda parte da obra, nomeada como “Se funde, se opaca, se yergue la épica”, subdividida em três subtópicos, faz menção no próprio título à ideia da épica. Nessa parte, percebemos que a sistemática campanha de ataque ao bairro por parte das tropas militares obteve êxito. Este encontra-se esvaziado e boa parte de seus moradores, melhor dizendo, de suas moradoras, presas. Juan destaca-se aqui como uma figura que mudou de lado, que sendo um dos outros tornou-se um deles.

A divisão da obra em duas partes, contudo, não é estanque no que se refere a uma progressão temática na narrativa, uma vez que a matéria narrada não evolui de um ponto zero a um desfecho. Os pontos temáticos, sem constituírem uma trama, surgem na obra de modo disperso.

A materialidade textual é permeada, como já afirmamos, em sua maioria por mulheres indígenas, habitantes de um bairro permanentemente vigiado. Desse modo, o relato coloca em cena a enunciação dessas personagens, desentranhando-a em sua relação com o significante “nação” e com as tramas do autoritarismo.

4.3.1. O território dos condenados

Em *Por la patria* a noção de território extrapola os limites de sua configuração geográfica e delinea-se também enquanto território simbólico, pois não é apenas o bairro dos marginalizados o espaço a ser ocupado, dominado. O corpo de Berta, Flora, La Rucia, Coya é alvo da ação do poder que vigia esse local sitiado que a personagem Flora concebe como sendo o seu país: “Flora cree que sólo el barrio es el país y que el resto del territorio son los árboles, las hojas, el estero plácido que las va a bañar limpiándoles la pus.” (ELTIT, 2007, p. 64). Este bairro-país, ao ser atacado por essa força externa a ele, expõe a natureza de um ataque programado que incide sobre os corpos. Nesse sentido, trata-se aparentemente de um poder que, para além de militar, constitui-se também em sua colonialidade, uma vez que estabelece, em diversas passagens, uma hierarquização ancorada nos marcadores da raça e do gênero para submeter e subjugar.

Pisagua, bairro que é um país na percepção de Flora, abarca características de um território colonial, dado que seus habitantes, para valer-nos da metáfora de Fanon, mobilizam

a figura do condenado²¹². As mulheres indígenas, personagens moradoras do local e frequentadoras do bar do pai de Coya, estão expostas a toda sorte de violência: à privação de liberdade, com a prisão no galpão, à tortura física e psicológica, ao confisco de suas terras, ao preterimento nas relações afetivas, ao assassinato de familiares, a traições de pares na resistência às tropas inimigas etc. Como figuras que fazem jus à imagem do “condenado”, não é forçado afirmar que os seus corpos se assemelham ao corpo do colonizado, uma vez que os processos de sujeição, aviltamento e desumanização a que um e outro (o colonizado e as personagens) estão relegados são comparáveis²¹³. O ataque ao espaço-território se coaduna com o ataque ao corpo-território dessas mulheres como emblematicamente podemos ler no fragmento “NO ME DISPARES CON METRALLETA”:

Aparece un segundo soldado tapado y oscurecido: protegido por su arma y protector del primero.

Es un muchacho rápido, fuerte, obediente y lesivo. Es un refuerzo norteño, moreno, adiestrado y trasladado al barrio para cumplir la encomienda.

El soldado cruza el umbral.

Cuando cruza el umbral, cuando lo cruza ¿me oyen? desaparece el amor y la sobrevida del corazón es lujo extremo en sus latidos: la cabeza, la vista, el oído se expanden, se cierran, zumban.

No hay paz.

— Mamá, no en la frente, no mires al frente y tápame.

Coya no dijo esto: gritó sin palabras y a través del tono sostenido apareció la sílaba “ma” que no pudo completar absorbida por los gritos de su madre que también nombró “ma” y parecía en verdad que todos clamaran más. (ELTIT, 2007, p. 135).

A empreitada das tropas contra o bairro, contra o bar do pai de Coya, destaca a figura do soldado obediente e subordinado e a mando de um poder que o faz reprimir provavelmente seus iguais, isto é, seres que, assim como ele, não se aproximam do ideal de sujeito universal. Esse soldado “forte”, “obediente”, “moreno” avança sobre corpos “morenos” como o seu. A passagem em destaque é potente em flagrar a extrema conjunção entre a invasão ao espaço-

²¹²Associamos a figura dessas personagens à do condenado, movidos por uma imagem mobilizada no próprio texto, na terceira visão de Coya, quando ela afirma que a mãe e ela estavam cumprindo o desejo dos condenados (cf. ELTIT, 2007, p. 100) e, ainda, pelo arcabouço teórico do pensamento de Fanon (1968) e de Nelson Maldonado Torres (2020), o qual desenvolveu dez teses acerca da colonialidade e da decolonialidade do poder.

²¹³Fanon afirma que o processo de desumanização do colonizado pelo colono é tão intenso que este se refere àquele sempre lançando mão de um repertório que o coloca no campo da animalidade, ele observa, ainda, que o colonizado é produzido pelo colono como destituído de moral, de valores, de ética, como a verdadeira essência do mal: “Não basta ao colono afirmar que os valores desertaram, ou melhor jamais habitaram, o mundo colonizado. O indígena é declarado impermeável à ética, ausência de valores, como também negação dos valores. É, ousemos confessá-lo, o inimigo dos valores. Neste sentido, é o mal absoluto. Elemento corrosivo, que destrói tudo o que dêle se aproxima, elemento deformador, que desfigura tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças malélicas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas. [...] a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos réptis do amarelo, às emanções da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. O colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestial.” (FANON, 1968, p. 31).

território e, por sua vez, ao corpo-território²¹⁴, dado que, ao cruzar o limite que separa o exterior do interior do bairro, os homens que comandam a operação, sugere-se, avançam também sobre os corpos dessas mulheres, “desaparece el amor”, paralisando-as ao empregarem a violência, fazendo com que elas quase não consigam pronunciar nenhuma palavra. Nelson Maldonado Torres (2020), em intenso diálogo com o pensamento de Fanon, tece reflexões acerca do sujeito colonizado que corroboram a aproximação que fizemos das personagens enquanto “condenadas”:

O mais direto e óbvio fio que unifica a colonialidade do poder, do saber e do ser é o sujeito colonizado, que eu proponho que concebamos, seguindo Fanon, como um *damné*, ou condenado. Os condenados são os sujeitos que são localizados fora do espaço e do tempo humanos, o que significa, por exemplo, que eles são descobertos junto com suas terras em vez de terem o potencial para descobrirem algo ou de representarem um empecilho para a conquista de seu território. Os condenados não podem assumir a posição de produtores do conhecimento, e a eles é dito que não possuem objetividade. [...] A colonialidade do poder, ser e saber objetiva manter os condenados em seus lugares, fixos, como se eles estivessem no inferno. Esse é o inferno em relação ao qual o céu e a salvação do civilizado são concebidos e sobre os quais ele está acoplado. (TORRES, 2020, p. 44, grifo do autor).

A fragmentária narrativa põe em ato a colonialidade do poder, do saber e do ser comentada por Torres, pois estamos diante de uma textualidade que desnuda o fato de o raio da ação que investe contra a vida dessa comunidade de mulheres operar em distintos planos. Cabe ressaltar ainda, prosseguindo na trilha das formulações do autor, que essas mulheres potencializam a figura do condenado, porque as categorias do tempo-espaço que racionalizam a condição humana no mundo não parecem disponíveis a elas. Desse modo, temos a impressão de que os eventos que as oprimem ocorrem *ad infinitum* e que o multiforme poder que visa a sujeitá-las age para que não conheçam, existam ou se locomovam. As personagens são suscitadas em um bairro que, por algumas de suas características, faz ressoar a descrição que Fanon (1968) realiza da cidade do colonizado:

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a médina, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros, uma cidade de árabes. (FANON, 1968, p. 29).

²¹⁴As feministas comunitárias indígenas têm destacado a acepção do corpo (feminino) como território, já que este emanaria vivências, sabedorias e cosmologias. Elas têm ressaltado também a dupla invasão de que este foi alvo com o colonialismo, que teria expropriado os territórios dos povos originários e perpetrado uma verdadeira guerra ao corpo das mulheres. Os feminismos comunitários indígenas reafirmam, ainda, a existência de uma colonialidade do poder que, mesmo com o fim do colonialismo, continuaria avançando sobre o corpo e o território das mulheres indígenas.

O bairro dessas mulheres é, de modo correlato à cidade do colonizado, um território mal visto socialmente (um bairro que hospeda um bar que, às vezes, nos lembra as feições de um prostíbulo); é um local que, por não ser a terra dos colonos (no relato, diríamos a sede dos agentes da força pública, do aparato de repressão), está entregue a toda modalidade de abusos. É um bairro em que, como na cidade do colonizado, a má reputação que o estigmatiza é acionada como mecanismo de justificativa para que se tente manter os seus habitantes “ajoelhados”. Esse bairro guarda ainda de semelhança com a cidade do colonizado a outrificação de seus moradores, isto é, a segregação de quem nele reside ao estatuto de “Outro”. Inclusive, ambos gozam da marcação étnico-racial como elemento aferidor de um lugar de outridade.

O espaço-território na obra, contudo, não emana somente os signos da invasão, da vigilância permanente, do controle e da desapropriação de seus habitantes por esse poder externo; o espaço-território é significado também como um ponto de fuga à opressão. Por esse ângulo, a imagem do “erial” desabrocha, em passagens do relato, como bem observa Eugenia Brito, como possibilidade de resistência:

El erial es el reverso de lo que es una comunidad deseada e imaginada por los habitantes que establecen relaciones fraternas para coexistir en un espacio geográfico. El erial es un sitio vacío, no cultivado, habitado en general por vagabundos, o por asociales, marginales. Pero el erial es un significativo productivizado por la literatura de Eltit, particularmente en *Por la patria*. Este significativo marca la desconexión de la sujeto con los grupos hegemónicos que lideran el país, y topológicamente, genera una superficie desde donde elabora un código de resistencia (*Por la patria*) y donde encuentra personajes que establecen duras críticas al poder (*El padre mío*). (BRITO, 2009, p. 39).

A imagem desse terreno baldio, dessa porção de terra não ocupada, faz valer a noção de que o território não foi, de todo, tomado e conquistado. Assim, tampouco a subjetividade e a integridade física dessas mulheres inteiramente aniquiladas. Na obra, o signo da resistência desponta a partir do local habitado por seres marginais, como sublinha Brito, elaboração que, a nosso ver, implica na corrosão da ideia de uma utopia distante e situada “de fora para dentro”, isto é, em um paraíso por vir, cujos atores não participaram da luta dos subalternos. Em *Por la patria* o enfrentamento à dominação parece vir das pequenas batalhas travadas nos territórios dos encurralados, dos condenados, que representam um ponto dissonante na forjada totalidade harmônica do progresso, da pátria.

4.3.2. A falocêntrica figura de Juan

O relato de *Por la patria* é composto preponderantemente por personagens femininas. Não obstante, no universo diegético permeado por mulheres, notamos a inscrição do nome de Juan, personagem masculina. Juan é a única personagem masculina singularizada pelo nome próprio. A atribuição de um nome a ele é um traço fundamental na tessitura da narrativa, visto que expressa o contorno de uma subjetividade singular. Noutros termos, diferentemente das demais personagens masculinas, ele não é significado apenas pelo grupo ao qual pertence, como os escravos e os soldados, por exemplo. Juan é morador do bairro vigiado pelas tropas militares e, ao longo do relato, a sua imagem se complexifica, pois oscila entre uma efígie e outra.

Juan é o parceiro afetivo/sexual de Coya e desejado também pelas companheiras dela. A imagem da personagem deslinda os significantes da paixão, da delação, da traição, da covardia e do falo. Ele é, entre os condenados, aquele que tenta salvar-se a custo de oferecer para sacrifício os seus²¹⁵.

O desejo que sentem as companheiras de Coya por ele, sobretudo Berta²¹⁶, é tão pulsante que parecem à procura imaginariamente do falo²¹⁷. No entanto, ao delatar o pai de Coya, Juan assume uma posição incômoda. Afinal de contas, estaria conjurado com as forças da resistência ou com as da repressão? Considerando alegoricamente este bairro o país dos

²¹⁵Para Eugenia Brito, Juan divide-se entre o amor de Coya e o ímpeto de salvar a si mesmo dos ataques das tropas militares. Dessa forma, ele materializaria o próprio espírito ladino: “Dividido entre el amor que siente por Coya y sus deseos de salir indemne y victorioso de la redada, Juan es el alma ladina, la que en cada oportunidad no escatima ocasión de negociar con un poder, que es siempre negativo para él y frente al cuál él es móvil. No tiene mucho que perder, y busca sobre todo su supervivencia frente a las continuas catástrofes que lo mantienen en la miseria. Juan trata de ocupar a Coya para que ella haga las ‘narraciones’ sobre los distintos tramos en que ocurrió la redada, cómo se fue y con quién su madre, qué ocurrió con su padre, qué se lleva la dirección del pequeño grupo de mujeres.” (BRITO, 2009, p. 38).

²¹⁶Em um diálogo entre Flora e Berta, Flora afirma que todas as mulheres odeiam Juan, inclusive ela, com exceção de Berta que se submeteria a qualquer humilhação para agradá-lo: “— Estás equivocada conmigo. Yo a Juan le tengo rencor y todas lo odian, menos tú Berta, que no puedo entender lo que te pasa. Llegarías a lamer el suelo si te lo pidiera.” (ELTIT, 2007, p. 223).

²¹⁷Segundo o dicionário Laplanche e Pontalis, o termo “falo” designa em Psicanálise a função simbólica do pênis na dialética intra e intersubjetiva. De acordo ainda com esse dicionário, o termo na Antiguidade designava a representação figurada do órgão viril, que era objeto de veneração nas cerimônias de iniciação de mistério e o falo em ereção representava o poder soberano, a virilidade transcendente. Não obstante, o referido manual destaca que não se pode oferecer ao símbolo do falo um significado alegórico específico, como o poder, a autoridade, a fecundidade etc. Em contrapartida, sublinha que “o falo se encontra como significação, como o que é simbolizado nas mais diversas representações”. Em nossa análise, em consonância com as formulações de D. Stacey (1995), embora reconheçamos os limites de se atribuir uma significação determinada ao símbolo do falo, tomamos o falo como uma espécie de sinônimo de um poder (masculino), por considerarmos que esse sentido se desdobra da própria materialidade textual. *Vocabulário da Psicanálise Laplanche e Pontalis*. Disponível em: https://www.academia.edu/24575918/Vocabul%C3%A1rio_da_Psican%C3%A1lise_Laplanche_e_Pontalis. Acesso em: 24 fev. 2021.

marginalizados, Juan emergiria como aquele que se transformou em agente do crime de lesa-pátria, como aquele que se valeu do jogo da sedução para sorratamente trair os subjugados:

Ya casi dormitaba, cuando ella volvió la cabeza para decir una cosa, su pensamiento que presumía.

— Que manera de entregar datos ese hombre. Ni siquiera se privó de las cosas íntimas y parece que lo hizo de balde, que actuó de gratis no más.

Pensé un rato si la mortificaba o no, si le daba pesar de otra índole, pero quería dormir, olvidar por un rato. Por eso me limité a seguir su discernimiento:

— Juan ¿dices?

—¿Quién otro iba a ser? (ELTIT, 2007, p. 179).

Nesta passagem, um diálogo entre Berta e Coya, Berta lamenta a postura de Juan. A fala da personagem é interessante, pois descortina que, enquanto traidor lesa-pátria, ela esperava que ele cedesse à operação de vigilância dados referentes à vida pública das habitantes do bairro, isto é, elementos que, em tese, demonstrassem que são subversivas, perigosas, para as forças totalitárias. Não obstante, dados que dizem respeito à intimidade, ao doméstico, como provavelmente cenas da relação delas com Juan, foram entregues por ele aos soldados. A concessão de tais dados por Juan à repressão policial, para Berta, explicita a banalidade e a gratuidade de sua traição. Nesse sentido, esse homem não seria apenas alguém que se voltou contra o bem-estar de sua própria “cidade”, mas aquele que encontrou regozijo no mal. O interesse das forças da repressão por elementos da esfera da vida íntima dessas mulheres traz à baila uma propriedade mais desse poder que as acossa: a sua face de biopolítica²¹⁸, isto é, de um poder que, à luz das formulações foucaultianas, age no sentido de administrar a vida e os corpos em todas as suas esferas.

A historiadora Isadora Bolina Monteiro Vivacqua (2019) observa, na caracterização de Juan, uma referência à figura de Don Juan. Para ela, Eltit visita a lenda desse personagem, porque este, nas inúmeras versões da lenda, é sempre representado a partir dos atributos da sedução, da conquista e do envolvimento com muitas mulheres e, em *Por la patria*, Juan desperta a paixão de várias mulheres²¹⁹. A pesquisadora localiza ainda outro elemento da conhecida história de Don Juan no relato da escritora chilena: o assassinato, por Don Juan, do pai de uma das mulheres com quem se envolve. Assim, Eltit, ao colocar Juan como o

²¹⁸As observações de Raquel Olea (2009) acerca da instauração de uma biopolítica nas obras de Eltit afinam-se às nossas considerações: “Eltit trabaja con rigor los efectos de la biopolítica, es decir, de la brutal forma de penetración del poder en los cuerpos y en la vida de las personas [...]” (ELTIT, 2009, p. 100).

²¹⁹Numa passagem em que La Rucia é focalizada, através de uma narração em terceira pessoa, refletindo sobre quais seriam as pessoas capazes de resistir à invasão do bairro, ela pensa que o principal impasse para a resistência é Juan, com sua capacidade de ludibriar as suas amigas e particularmente seduzir Coya para neutralizá-la: “A Juan, Berta y Flora, no los considera capaces de vencer el cerco, para ella el mayor cerco es el propio Juan que es como una araña sostenida por el impulso de las otras mujeres, hilando tramando la red para despojar a Coya y paralizarla.” (ELTIT, 2007, p. 69).

responsável pela morte do pai de Coya, estaria realocando esse elemento da lenda em sua narrativa. Contudo, a escritora, como adepta de uma poética que não oferece “estructuras reconocibles” ou “señales de ruta” (as expressões são de Gwen Kirkpatrick (2009), se passeia pela história de Don Juan, não o faz para inserir gratuitamente uma entrada lendária em seu relato. Stacey D. Skar (1995) afirma que Eltit aciona a figura do homem (de Juan) como imagem do falo e do poder, mas não para confirmar essa associação, e sim para subvertê-la. Dessa forma, ela retira a potência sexual do personagem²²⁰ como metáfora da desapropriação da ordem social estabelecida (a da ditadura militar) que traz o homem no âmago da engrenagem sociopolítica.

A nosso ver, a traição de Juan a essas mulheres e a forma brutal pela qual são reprimidas, por um poder delineado como falocêntrico, fazem ressoar a noção de que a opressão às mulheres não foi introduzida por esse poder externo ao bairro, mas que, de alguma maneira, já atravessava a sociedade dos condenados. Assim, Juan não teria passado a colaborar com as tropas militares apenas como tentativa de livrar-se da repressão, ou seja, de salvar-se. Em uma leitura latente, a ligação da personagem com esse poder totalitário parece revelar algo mais: a existência do patriarcado como um sistema de opressão presente nas sociedades ancestrais e nas sociedades modernas. Nesse sentido, Juan, personagem habitante de um bairro que potencializa uma ordem simbólica de matiz indígena, associa-se a essa força que materializa a atuação de um poder moderno/militar/colonial²²¹. Tal elaboração na narrativa nos remete às formulações de feministas comunitárias indígenas, como Lorena Cabnal, que advogam a existência de um patriarcado ancestral anterior ao patriarcado ocidental e que se ressignificou no contato com este²²². A obra, ao colocar em cena o pujante

²²⁰Em um dos fragmentos da narrativa, Juan tenta obrigar Coya a manter relação sexual com ele, mas não consegue consumir a relação, fato que faz Coya, provavelmente valendo-se do recurso da ironia, perguntar-lhe por que não pôde realizar o ato sexual. (cf. ELTIT, 2007, p. 66-68.)

²²¹Para Susana Paola Solorza (2015), a figura de Juan acionaria a junção de um patriarcado originário com um patriarcado ocidental para, em suas palavras, fazer valer “la imperiosa necesidad de subordinación del cuerpo femenino” (SOLORZA, op. cit., p. 5). As reflexões da pesquisadora, bem como as nossas acerca do cruzamento desses patriarcados, apoiam-se fundamentalmente no pensamento da feminista indígena Lorena Cabnal.

²²²Para Lorena Cabnal, houve condições preexistentes nas sociedades ancestrais indígenas que possibilitaram a entrada e a cristalização do patriarcado moderno nas culturas originárias, de modo que seria necessário observar as distintas expressões do patriarcado e as opressões delas decorrentes para superá-lo: “[...] afirmamos que el patriarcado originario ancestral se refuncionaliza con toda la penetración del patriarcado occidental, y en esa coyuntura histórica se contextualizan, y van configurando manifestaciones y expresiones propias que son cuna para que se manifieste el nacimiento de la perversidad del racismo, luego el capitalismo, neoliberalismo, globalización y más. Con esto afirmo también que existieron condiciones previas en nuestras culturas originarias para que ese patriarcado occidental se fortaleciera y arremetiera. [...] Recuperar el cuerpo para defenderlo del embate histórico estructural que atenta contra él, se vuelve una lucha cotidiana e indispensable, porque el territorio cuerpo, ha sido milenariamente un territorio en disputa por los patriarcados, para asegurar su sostenibilidad desde y sobre el cuerpo de las mujeres.” (CABNAL, 2010, p. 15 e 22). A antropóloga argentina Rita Segato (2012) também reconhece a existência de uma organização patriarcal

cercos à vida dessas mulheres indígenas, levado a cabo por um poder administrado e executado por homens, chama a atenção não para uma essencialização da noção do masculino, mas para a percepção de que o patriarcado exibe distintas formas, escalas e graus. A insubordinação de Coya, dessa maneira, parece voltar-se contra toda forma de dominação à vida das mulheres: contra aquela presente nos referenciais simbólicos de sua própria cultura, quando rechaça o domínio de Juan sobre o seu corpo e sobre a tentativa de cercear-lhe a palavra e contra aquela inscrita nos códigos de referência dos valores dominantes, quando se coloca à frente do movimento de insurreição e resistência às forças de dominação.

Em síntese, a figura de Juan, bem como a dos demais personagens, é instigante, visto que, embora mobilize questões atinentes a tópicos sociais, políticos, culturais e éticos, não se constitui por meio de traços biográficos que lhe delineiam uma personalidade; ela adquire forma por meio de um universo diegético que, ao apresentar uma pluralidade de vozes que enunciam e armam o seu próprio relato, dão o contorno de uma ficcionalidade performática em que as falas de seus atores parecem acontecer junto à experiência de leitura.

4.3.3. As mulheres indígenas

As mulheres indígenas destacam-se no relato e vivenciam situações que as aproximam, uma vez que parecem experimentá-las justamente por pertencerem a um grupo étnico não branco. Assim, vemos-las em determinadas cenas que desnudam questões atinentes à discriminação racial de que são alvos, como a distribuição étnico-racial dos afetos. Em uma das visões de Coya, mais especificamente a quarta, a personagem vislumbra-se ocupando a pele de uma mulher eslava e, desse modo, sendo concebida socialmente como uma mulher merecedora de gozar do matrimônio: “Cuando era rubia me miraban y me tiraban frases y la mayoría quería casamiento conmigo. No concubinato, entiendan que estoy hablando de leyes, de resortes legales. Porque rubia pude haberme casado hasta el cansancio con testigos, padrinos, parientes [...]” (ELTIT, 2007, p. 102). Chama-nos atenção nessa visão de Coya o fato de que, para imaginar-se desejada, veja-se como uma mulher branca. Tal imaginação, em nosso entendimento, simboliza a elaboração na obra de um fenômeno amplamente debatido pelas feministas negras e indígenas: a distribuição étnico-racial dos afetos, o preterimento das mulheres não brancas nas relações afetivas. Coya imagina-se como branca sobretudo para

preexistente à colonização nas sociedades indígenas. A autora explica que as relações de gênero nessas sociedades configuravam um “patriarcado de baixa intensidade” quando comparado com as relações de gênero impostas pela colonização e pela colonialidade moderna. Ela afirma, ainda, que nessas sociedades era possível identificar elementos da construção de uma masculinidade que obrigava o sujeito a enfrentar desafios, a morte e portar esse ideal como *status*.

poder sair de uma posição que historicamente se tentou impor às mulheres racializadas: a de objeto sexual. Nesse sentido, aparentemente não é a brancura em si que ela deseja, ou seja, ter o fenótipo de uma mulher branca, mas o que a branquitude, enquanto sistema de valores e de poder, lhe permitiria desfrutar: a possibilidade de não ser coisificada, de ter acesso à instituição do casamento. A personagem não se vislumbra casada por ser o casamento uma possibilidade de emancipação feminina; ela assim se vê, pois é a forma como equaciona a não reprodução da lógica que classifica e hierarquiza a vida das mulheres, isto é, a segregação das mulheres indígenas a papéis fixos; o que almeja é não ser previamente rotulada e destinada ao concubinato. A personagem La Rucia, em fala dirigida às companheiras na detenção, explicita os mecanismos de diferenciação racial no interior do gênero:

“yo no sé por qué Juan hace tanta tontera cuando todas lo conocemos tan bien. Después de todo Coya tiene harta resistencia y también es más fuerte que el mismo Juan y lo va a dominar con el puro odio y rencor que le tiene. Tal vez si le digo una cosa a Juan pueda salir de aquí, *porque soy la única de pelo rubio que de tan fino parece de hilitos*. Eso le voy a decir: oye, Juan, entre todas éstas, yo soy la rucia que tanta falta te hace. Por favor mírame, mírame bien ¿que no ves que me ha costado tanta plata?”. (ELTIT, 2007, p. 239, grifo nosso).

A personagem, que reclama para si uma identidade racial branca, por ter o cabelo tingido de loiro, considera estranho que Juan se relacione com ela da mesma maneira que com as suas colegas indígenas. La Rucia, ao externar essa fala, está reivindicando que se ativem os mecanismos de diferenciação racial no interior do gênero, ou seja, que se reconheça que uma mulher indígena não pode ser objeto de amor e de bom tratamento tal como o são as mulheres brancas. É marcante o teor estético da fala da personagem, pois ela tenta marcar-se como branca, exclusivamente por ver-se próxima de alguns elementos da brancura, como a cor e a textura dos cabelos. Esse teor repete-se, ao longo da obra, visto que Coya também tenta diferenciar sua mãe de outras mulheres, recorrendo ao trunfo da cor clara do cabelo dela: “Y tú tampoco te pongas tan creída, que no tienes nada que ver con mi mamá, porque ella era una señora distinta a ti y a todas. Mi mamá es rubiecita [...]” (ELTIT, 2007, p. 238). Há uma aparente perseguição dessas mulheres ao traço da loirice, que aparece na constituição subjetiva delas como um recurso capaz de garantir-lhes aceitação social e sobretudo como uma espécie de prêmio que as diferencia positivamente. Dessa forma, a racialidade das personagens é bastante marcada por elementos relacionados à aparência, fator que nos remete à concepção de preconceito racial de marca de Oracy Nogueira: “Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é de marca.” (NOGUEIRA, 2006, p. 292). Nesse sentido, a obsessão delas pela loirice talvez

seja sintoma de uma sociedade que inferioriza os traços indígenas e positiva os traços da brancura.

O romance inaugura-se com uma seção intitulada “Se ríen”, em que as mulheres indígenas, mais especificamente a mãe de Coya, são focalizadas como motivo de escárnio e de ofensas públicas por tentarem tingir o cabelo de loiro: “Se ríen de su pelo que asoma entre los pelos que tiene abajo su machi, por no salir rucia le toca el tinto y apuntan sus mechass y el palo papacito la empuja adentro y atrás [...] le dicen, india putita teñida va a ser.” (ELTIT, 2007, p. 13).

Paola Susana Solorza (2015, p. 3) lê na abertura da obra elementos que mobilizam uma questão de gênero imbricada a uma questão de raça, dado que a mãe de Coya, movida por um referencial de beleza feminino branqueado, tentaria ocultar sua origem indígena, tingindo o cabelo de loiro. Para nós, essa cena é fulcral também por trazer à visibilidade os meandros de uma lógica social que forja o branqueamento como tática de sobrevivência, mas o formaliza como problema de autorrejeição dos sujeitos étnicos não brancos. Essa cena, ao deslindar a virulência do preconceito e da discriminação racial, permite refletir que o chamado branqueamento não é um mero problema de negação da própria identidade racial das mulheres indígenas, e sim mostra de como se dão as relações raciais em sociedades que, por um lado, afirmam o orgulho da mestiçagem, que teria esmorecido a importância da racialidade, mas, por outro, afirmam a racialidade estigmatizando e sujeitando os não brancos²²³.

Nas linhas da obra, deparamo-nos com uma espécie de separação entre a noção de organização política dos subalternos e a constituição da subjetividade deles. As personagens femininas indígenas, dessa maneira, sob o protagonismo de Coya, fazem frente ao aparato de dominação militar, mas suas vozes não estão fundidas ao ponto de se delinear uma voz comunal uníssona. Pulsa no texto, para além da noção do enfrentamento ao poder, a constituição de timbres singulares que se distanciam da corriqueira homogeneização do romance indigenista, em que, por meio de traços genéricos e coletivizantes, dá-se visibilidade

²²³Maria Aparecida Silva Bento, em um estudo sobre o fenômeno do branqueamento e da questão da branquitude no Brasil, tece considerações que, de modo correlato, podem iluminar o tópico do branqueamento na obra em análise. Para a pesquisadora, o branqueamento é apontado socialmente como uma questão do negro que, infeliz com sua identidade racial, tenta projetar-se como branco e ter filhos com ele para apagar suas marcas raciais. O branco quase não é mencionado nesse processo, sublinha ela. Não obstante “quando se estuda o branqueamento constata-se que foi um processo inventado e mantido pela elite branca brasileira, embora apontado por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro.” (BENTO, 2014, p. 25). O pensamento da autora elucidaria, por analogia, o tema do branqueamento na obra, já que suas formulações demonstram que esse fenômeno trabalha na invenção de um imaginário fortemente negativo acerca do negro (do indígena, diríamos no caso de *Por la patria*), que oculta a sua identidade racial, abala sua autoestima, responsabiliza-o pela discriminação de que é alvo e legitima as desigualdades raciais.

aos indígenas. Na obra, como já afirmamos acerca de Juan, não se desenham perfis biográficos para as personagens; nos distintos fragmentos em que despontam, temos indícios de elementos particulares que concernem a uma personagem, e não necessariamente a outras. La Rucia, por exemplo, surge como a única que manteve a esperança e a calma diante da opressão. Ela logra compreender que o regime político (autoritário) não é sinônimo do próprio país. Em vista disso, deseja espontaneamente que os agentes da tortura “caiam” e que o bairro deixe de existir, mas, na verdade, sabe que o país não desaparecerá e que pode enxergar um horizonte para ele à frente do presente imediato (cf. ELTIT, 2007, p. 69). Flora, por sua vez, mostra-se não muito íntima de Berta por acusá-la de não se preocupar em levá-la na tentativa de fugir do bairro, fator que considera abominável, já que significa entregá-la à morte. Flora ressalta, ainda, que Berta e Coya não têm uma relação amigável por conta de disputas afetivas (cf. ELTIT, 2007, p. 132). Ao longo do relato, as vozes dessas mulheres, em algumas passagens, entrecrocavam-se e delineiam características ímpares que as configuram como sujeitos. Nessa polifonia de vozes que compõe a obra, “cada voz viene de un cuerpo, cada cuerpo proviene de una escena, cada escena tiene su propio archivo y es un teatro que así se presenta en el texto” (BRITO, 2009, p. 43).

Essas personagens femininas indígenas experimentam situações afins, como a dominação de gênero e o racismo, mas reafirmam a imagem de que são “entidade[s] capa[ces] de subvertir el dualismo oprimido/opresor” (ibid., p. 42). Nesse sentido, os marcadores sociais da diferença funcionam mais como elementos que acionam a ideia de que os subalternos são grupos historicamente espoliados pelo Estado-nação do que a noção de uma identidade de grupo. Noutras palavras, essas mulheres indígenas resistem ao poder porque são oprimidas, não para afirmar uma indigeneidade mítica e vitimada. A palavra delas trabalha na construção de um gesto que as situa na posição de sujeitos que redirecionam “el paradigma de la figura de la mujer” (ibid., p. 43). Coya e suas companheiras redirecionam tal figura, entre muitos fatores²²⁴, por esmorecerem a imagem da mulher mãe da pátria-nação, tão propalada pela ditadura²²⁵. A mulher não gera a pátria; privada de sua liberdade por um estado de exceção que nela se instaurou, ela escreve²²⁶ a contrapelo dos memoriais da pátria. A escrita de Coya

²²⁴Marina Arrate P., retomando o pensamento de Octavio Paz, afirma que a figura da mulher na obra assume outro contorno: “La figura femenina adquiere otro cariz: ya no está sometida al arbitrio masculino. En términos de Octavio Paz, no puede ser ‘chingada’, violentada. Si así ocurriera, hay ‘ad portas’ un juicio histórico”. Disponível em: <http://letras.mysite.com/ma130310.html>. Acesso em: 23 fev. 2021.

²²⁵Bernadita Llanos M. (2009, p. 114) afirma que, entre os membros da família elitiana, a mãe se opõe às imagens do imaginário chileno da ditadura, do pós-ditadura e do discurso religioso, desmentindo a ideologia da maternidade patriarcal.

²²⁶A escrita de Coya no cárcere reverbera as formulações de Fanon (1968) acerca da escrita dos colonizados na prisão, pois, assim como estes, a personagem faz de seus escritos um momento privilegiado de reflexão, de

no cárcere, por esse prisma, é simbólica: nasce num espaço de cerceamento da liberdade e visa a encontrá-la. É uma pena insurgente, antissistema. Suscitam-se os memoriais da pátria, os de uma pátria outra, de uma mátria:

La multiplicidad de voces es, sin duda, uno de los elementos fundamentales de la “matria” y la encontramos como característica primordial de la estética de Diamela Eltit, lo que nos sitúa de plano en un tipo de narración que pretende desestabilizar las voces oficiales y volver a contar nuestra historia desde la voz del vencido, desde la memoria no oficial. Las formas que la novela utiliza para narrar a los vencidos son variadas, la primera en instalarse es la desarticulación del ideograma de la madre que da inicio a la novela. La primera referencia a la madre es precisamente para desarmar su nombre, gesto estético - político que nos presenta dos escenarios, por un lado, la idea del lenguaje y escritura como lugar de resistencia y, por otro lado, la desestabilización de la representación canónica de la madre. Ambos aspectos son, ciertamente, parte de la “matria”, recordemos que una de las características de ésta es la necesidad de otro lenguaje, diferente, que nos desestabilice para manifestar que el lenguaje que conocemos no nos ha pertenecido nunca en nuestra historia (como mujeres mestizas de Latinoamérica). De este modo, además, Eltit logra exiliarse de la literatura canónica (aunque actualmente podamos incluirla en una suerte de “canon de la literatura del margen”), ya que sus narradores jamás se expresan de manera lineal y certera. Sobre la representación de la “madre”, podemos decir que es fundamental considerar a los personajes maternos como heterogéneos, rompiendo la unidireccionalidad del discurso que se ha creado desde los circuitos patriarcales en torno a esta figura²²⁷. (JOFRÉ, 2011, p. 63-64).

A pátria a que se aspira no relato é, como bem destaca Jofré, a dos vencidos; é uma pátria que, por não se render às investidas autoritárias da sociedade nacional, reposiciona o significante “mãe” para sentidos que confrontam o poder em vez de metaforicamente o parir e o embalar; é uma pátria que aciona a necessidade de nomeá-la à luz de outros termos e, por extensão, de outros imaginários. Assim, mais cabe a noção de mátria para enunciá-la, uma mátria que é composta pela insurgente perspectiva de mulheres indígenas e que instaura, afirma a pesquisadora, uma textualidade que, em diversos níveis (no da linguagem, no dos personagens, no do esmorecimento dos gêneros literários etc.), traz à tona a crise do Estado-nação. Em síntese, essa mátria suscita uma língua materna que não é a língua que insere o sujeito na ordem da cultura, que o aloca sob o domínio da lei do Estado e do pai simbólico; a língua materna é aqui, pelo contrário, a língua que corrói a gramática do aparato de dominação, é a língua que faz pulsar a alteridade-marginal.

compreensão de si, de sua luta, e dos dispositivos necessários para que possa se erguer contra a opressão: “Presos, condenados, torturados anistiados, utilizam o período de detenção para confrontar suas idéias e enrijecer sua determinação.” (FANON, 1968, p. 103).

²²⁷Para um estudo aprofundado acerca da ideia de mátria e da elaboração desta em *Por la patria*, ver o trabalho de Jofré (2011); a partir da teoria feminista, a pesquisadora desenvolve uma pertinente análise dessa noção na obra aqui em pauta.

4.3.4. “Nos echan la culpa de todo”

Em *Por la patria*, como já afirmamos, desenvolve-se a ação de um poder que persegue, tortura e aprisiona os corpos femininos. Tal poder interfere diretamente no curso da existência dessas mulheres indígenas, porquanto são despojadas de seus modos de vida, de sua liberdade e de sua integridade física e psicológica. Submetidas por um aparato de repressão que mobiliza como justificativa social, para promover ataques corriqueiros ao bairro, o funcionamento do bar do pai de Coya; o que parece orientar e motivar, no entanto, tais ataques é a construção de uma retórica (nacional?) que torna perigosos determinados segmentos da população: “nos echan la culpa de todo, de cuanto pasa nos ponen de ejemplo el peligro” (ELTIT, 2007, p. 96). Os habitantes do bairro levam a culpa por tudo, visto que aparentemente os discursos hegemônicos é que os constituem como indesejáveis. Noutros termos, esses habitantes do bairro, numa operação metonímica, funcionam como os “morenos” e “aindiados” chilenos reprimidos por um poder que os aloca como os inimigos de sua própria pátria. Coya, em sua terceira visão (a personagem tem seis visões no total), não suportando o fardo de ser potencialmente situada como uma ameaça, afirma que não quer mais ser chilena: “— No soy, no quiero ser más chilena, le dije.” (ELTIT, 2007, p. 101). A declaração da personagem, no entanto, não pode ser lida literalmente; significada em consonância com a narrativa, não querer mais ser chilena, querer ser “apátrida”, aponta para um desejo de liberdade, pois o significante “pátria” é acionado subterraneamente pelo discurso oficial como algo que precisa ser defendido, que está ameaçado de desintegração.

A pátria, retoricamente ameaçada nos discursos oficiais gestados pelo poder autoritário, é o motor simbólico que possibilita a instauração da perseguição aos “perigosos”. É interessante notar que, numa espécie de alternância entre símbolos que funcionam por condensação e outros por expansão semântica, os seres indesejáveis, perigosos, ora remetem a segmentos étnicos indígenas, ora aos próprios civis de um modo geral. Assim, podemos afirmar que *Por la patria* deixa entrever que a ditadura militar de Pinochet perseguiu tanto as comunidades indígenas²²⁸, historicamente constituídas como estorvo ao progresso do Estado-nação, como os civis rotulados como subversivos. Dessa maneira, Berta, mulher habitante desse bairro indígena almeja deixar o país, assim como todos os chilenos: “Berta no tiene

²²⁸Para um aprofundamento da situação da população indígena no Chile no contexto da ditadura de Augusto Pinochet, ver o trabalho de Isadora Bolina Monteiro Vivacqua (2019). No terceiro capítulo, ao analisar a obra *Por la patria*, a pesquisadora afirma que várias comunidades indígenas foram severamente atacadas pela ditadura de Pinochet, perdendo seus territórios e lidando com uma visão governamental que desprezava suas tradições. Para ela, na narrativa de Eltit, há um esforço em colocar-se contra esse tratamento dispensado pela ditadura aos povos indígenas e, ainda, uma tentativa de não os marcar como uma alteridade a ser rechaçada.

sobrenombre. Berta a secas la llaman y como el total, quiere irse del país, al extranjero, cruzar la frontera y salvarse en una patria más iluminada. Irse sola, sin hombre ni mujer. Oírse nombrar Berta sin ritmo chileno.” (ELTIT, 2007, p. 57). O relato coloca-nos ante a ideia de que o Estado-nação passou de produtor de alteridades a produtor de marginalidades. Em outras palavras, enquanto Estado democrático de direito, ele forjou imaginários sociais que alçou determinados grupos ao lugar de os “Outros” da nação²²⁹ e, em seu cariz autoritário, relegou ao patamar de marginal todo aquele considerado impertinente ao estado de exceção imposto. Trata-se, assim, no caso do Estado autoritário, não mais de perseguir, expropriar terras e invisibilizar as demandas de um grupo específico da população, como tradicionalmente se fez com os povos originários, sob a pecha de que são um entrave ao progresso; é a instauração da perseguição, da tortura e, em última instância, da suspensão dos direitos humanos de toda a sociedade civil. Não interessava mais somente a produção de alteridades fantasmáticas²³⁰ que supostamente ameaçavam romper a coesa totalidade harmônica de um povo; importava ali a legitimação do horror e da tortura, de modo que toda uma sociedade, ao mínimo sinal de indisposição com as forças verticais do poder, foi marginalizada. A margem significava, naquele prisma, estar em desacordo com o regime político, não necessariamente ser excluído economicamente. A obra passeia por uma noção de marginalidade ampla, difusa, que elabora a marginalidade do tipo econômica (ao desnudar como a diferença é estruturalmente transformada em desigualdade nas sociedades modernas; a própria junção do Coya/Coa materializa isso), mas não se esgota nela. Em *Por la patria*, Eltit se volta para o significante do marginal em seus múltiplos sentidos: o marginal ao regime político, toda uma sociedade civil acossada e dominada pelo medo e terror do autoritarismo ditatorial, o marginal étnico, as comunidades indígenas que, material e simbolicamente sitiadas, batalham por tecer uma palavra livre da gramática assimiladora e invisibilizadora do poder e, ainda, a marginalidade linguística, por meio de um relato que não se ajusta aos limites dos gêneros literários e aos nossos códigos e operadores de leitura²³¹. Em entrevista

²²⁹Rita Segato, em *La nación y sus otros* (2007), quando analisa a situação dos povos indígenas nos países latino-americanos, demonstra que são formações nacionais de alteridade, isto é, que sua alteridade só pode ser compreendida no âmbito de histórias locais. Noutros termos, que esses povos são os outros de cada nação de que fazem parte e por estas foram significados como tais.

²³⁰Para Paola Susana Solorza, a tensão entre indigeneidade/chilenidade atravessa toda a obra e concorre para trazer à baila o racismo e a ideologia da mestiçagem que tenta apagar o indígena: “La relación conflictiva entre la ‘chilenidad’ y el origen ancestral indígena aparece como leitmotiv a lo largo de toda la novela. [...] Se trata de algo que saca a la luz el racismo y la ideología de un mestizaje ‘blanqueado’ que intenta negar lo indígena.” (SOLORZA, 2015, p. 6).

²³¹Roberto Hozven, em um brilhante ensaio acerca da escritura de Diamela Eltit, trabalha elementos de sua poética que configuram a marginalidade linguística (sem assim nomeá-la) nos textos da escritora. Hozven afirma que o que mais choca, à primeira vista, o leitor da escritora é a violência com que a sua escrita desabilita a mimese cotidiana: “Lo que primero choca en la lectura de los textos de Diamela Eltit [...] es la

intitulada “Los rostros de la marginalidad”, concedida a Juan Andrés Piña para a revista *Apsi*, Eltit fala sobre o *ethos* da marginalidade em sua obra e faz declarações que vão ao encontro de nossas observações sobre o estatuto do marginal em seus escritos. Afirma a autora:

Ahí en la marginalidad está el negativo, el reverso nuestro, lo que permite que seamos lo que somos. Por otra parte, son una resistencia al sistema, son una fuerza que pueden hacer reventar al sistema. Personalmente, yo siempre he sentido una compulsión a estar ahí. Pero al trabajar con esta marginalidad no tengo la intención de que ellos se rediman, al estilo del Realismo Socialista. Me interesa señalar, nada más, y con eso yo me comprometo. Si tú quieres, se podría relacionar más con el Naturalismo, el en sentido de mostrar algo que es marginal a la sociedad, pero que le pertenece²³².

Eltit, assim como nosso estudo sobre a sua poética, situa *o ethos* do marginal em seus textos para além da noção da marginalidade econômica. A autora trabalha o marginal como negatividade, como possibilidade de desativar a linguagem do poder. Por esse ângulo, os seres marginais que despontam em seus oblíquos universos ficcionais não necessitam, como a autora bem sublinha, de redenção. Os marginais étnicos, políticos, linguísticos falam/escrevem a contrapelo do instituído, marcados por enunciados que tecem uma enunciação rizomática, da qual é impossível encontrar o ponto de origem. Nesse sentido, as seis visões que tem Coya não estão demarcadas como menos verdadeiras do que os seus escritos no cárcere. No universo de significações da materialidade textual, tanto as visões de Coya como o seu relato se funcionalizam como mostras de uma palavra que ocasiona uma fissura na retórica hegemônica, se funcionalizam como possibilidades de corromper a discursividade tecida em nome da pátria.

É notório observar que a retórica hegemônica, que seria a expressão desse terror de Estado que oprime essas mulheres, não é amplamente significada nas linhas do romance. Vemos mais esse poder em ação, através do dispêndio da força contra os corpos. Não obstante, sabemos que ele não é apenas coercitivo, ele apresenta também a sua face imaterial, simbólica. Não é à toa que Coya tenta delinear a sua própria história, o seu relato parece visar a desabilitar as justificativas para o emprego da repressão e, de modo mais amplo, a própria noção de uma pátria a ser preservada, resguardada. A retórica de preservação da pátria

violencia con que su escritura tuerce y retuerce la mimesis cotidiana; la presión que ejerce sobre la representación habitual (comestible), su intervención de las palabras en sus goznes mediante neologismos (comesticable) o vinculaciones que descubren las zonas de legabilidad obscena que rigen lo real, zonas que siempre han estado allí y que manipulan, de modo clandestino, las expectativas del sujeto. El lector de Eltit, su lector ideal, es quién está a la espera de entrar, de caer en estos hoyos negros que siempre exceden y ponen en abismo cualquier posible consciencia que el sujeto hubiera podido o no tener sobre el sentido de su lectura.” (HOZVEN, 2009, p. 78).

²³²ELTIT, Diamela. “Los rostros de la marginalidad”. Entrevista concedida a Juan Andrés Piña. **APSI**, Santiago de Chile, n. 131, p. 40-41, nov./dic. 1983. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0030735.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.

(subterrânea e, ao mesmo tempo, operante como escusa para a tortura) contra os marginais, os próprios nacionais, os próprios grupos étnicos que a integram, é torcida no relato ao descortinar-se que a destruição dela provém da instauração de um estado de horror, não dos encurralados, dos condenados:

Por eso que destituyan y destruyan la patria, que den acabo al país completo, que lo deroguen por desafuero, asalto, armas químicas que prueben en este baldío. Aquí estamos más muertos que vivos, más asustados que nadie, más inseguros, más animales mestizos. (ELTIT, 2007, p. 146).

Como podemos deprender da metáfora “estamos más muertos que vivos”, a atmosfera do horror, instaurada no país, transformou os habitantes da pátria em sobreviventes. É pertinente ressaltar que o contraste “alteridade-nação” aparentemente é colocado em outro plano no contexto de terror do Estado: nele, não se tratava de estigmatizar o Outro, marcado socialmente como diferente por seus traços culturais, modos de vida e fenótipo; dizia respeito a uma nova formulação: inimigos²³³ *versus* nação. Nessa formulação, o perseguido não é o Outro, melhor dizendo, não é somente o “Outro” histórico, o perseguido é todo aquele que insiste em “una recomposición del espacio patrio desde una comunidad negativa, en el sentido de rechazo a los valores patrios tradicionales” (BRITO, 2009, p. 40). Assim, em nosso entendimento, fusionar a imagem do indígena à do perseguido político chileno não é um gesto gratuito; sugere que o indígena é a melhor figura para significar a destituição dos direitos humanos empreendida pelo regime ditatorial, uma vez que contra ele investiu-se desde os tempos da colonização da América, passando pelo mito de fundação da nação, à instauração do Estado democrático de direito e desembocando na imposição do Estado ditatorial. O indígena, por ter sofrido tantas violências sistêmicas, pode assumir na obra essa face deslizante, incapturável, ora alocando elementos que parecem referir a sua comunidade, ora elevando-se à imagem de todos os nacionais. Eltit, desse modo, brilhantemente exponencia, ao mesmo tempo, a situada atrocidade da violência do Estado autoritário e a violência histórica contra os povos originários. Nessa poética e inquietante combinação, sentimos tanto as dores dos povos indígenas como a dos civis chilenos, pisados por uma máquina de tortura legitimada pela forma-Estado.

²³³Isadora Bolina Monteiro Vivacqua (2019) salienta que o combate às vítimas do regime ditatorial deu-se nos marcos da Operação Condor, que estabeleceu uma aliança entre os países da América do Sul (Argentina, Brasil, Uruguai, Paraguai e Chile) para perseguir os inimigos do sistema e banir a esquerda do continente. A historiadora ressaltava também que, nos próprios documentos oficiais do regime, aparecia a nomenclatura “inimigos da pátria” para referir-se às esquerdas e ao marxismo.

4.3.5. Uma alteridade dissonante

Por la patria, bem como a poética de Eltit de modo mais genérico, elabora o *topos* da alteridade. O Outro é mais do que um grupo a ser representado: é a própria lógica de sentido do texto; a outridade é potente porque é o princípio da narração, não a sua matéria. Assim, não se desenha o problema do Outro, a vida do Outro; cria-se um universo em que, ao enunciar, ele o faz à revelia da linguagem estabelecida; instaura-se um mundo no qual os nossos parâmetros de leitura, de apreensão e de recepção do literário são tão abalados que somente pensando-nos como o Outro dos códigos de estabilização do literário podemos realizar a leitura do texto. Esta outridade de leitura, assentada sobretudo na impossibilidade de se delimitar com exatidão os limites entre a prosa e a poesia, entre a prosa e o dramático, entre a prosa e a épica, insere-nos numa forma fragmentária em que mais importante do que o estabelecimento dos gêneros, é a potência da palavra. Do início ao fim da obra, essa palavra reverbera a ideia de que são enunciações outras que visibilizam o Outro, não a temática em si. A obra aciona a noção de que o poder se estrutura enquanto linguagem, de que este tem uma linguagem, de modo que, para investir-se contra ele, não é possível falar a sua gramática. Nesse ângulo, não é gratuita a radicalidade da linguagem falada pelo subalterno, pelos perseguidos políticos, enfim, pelos não compactuantes com a ordem social vigente. É por isso que, em *Por la patria*, a outridade não é uma questão relacionada apenas às demandas sociais, políticas e econômicas; é fundamentalmente uma questão ético-estética, ou seja, de como se deslindam os estilhaços de uma expressão não conformada pelo *establishment*.

A linguagem do Outro é feita sob fragmentos, visto que não está disposta para ser interpretada, para ser de todo apreendida. O outro, como aquele que enuncia paralelamente à lógica unificadora do *establishment*, não é a vítima, é, pelo contrário, o portador potencial de regimes de sentido por vir. Sendo assim, não se pode delimitar exatamente quais são os termos em que se situa a sua palavra, pois ela é, antes de tudo, para parafrasear trechos da obra, acúmulo de um arsenal que (re)situará os limites do território, isto é, que ensaia o gesto de uma pátria outra, de uma mátria.

Na obra, o Outro é um princípio refundador de linguagens, é sobretudo sob essa ótica que *Por la patria* pode ser concebida como uma estética da alteridade, e não porque o Outro pode nela falar, mas porque, ao fazê-lo, não tece lugares tal como as retóricas dominantes o fazem.

A alteridade não está dada: está em movimento, em suspensão. Dessa maneira, não saímos da obra com imaginários identitários acerca do Outro; deixamos o texto com a

percepção de que a outridade é constitutiva de qualquer palavra que se pretenda literária e que a literatura, uma vez que pode desarranjar as diversas convenções linguísticas, é Pisagua, é o bairro-país da diferença.

Em suma, os signos da alteridade e do dissonante pululam no texto, por veicularem associadamente a concepção de que a literatura é um solo fértil para se desnudar a questão do Outro, já que ela própria é a Outra. E o é na medida em que só se realiza plenamente se for capaz de corroer as velhas e desgastadas matrizes de pensamento, de representação, de cultura. Outrossim, o Outro é o dissonante, porquanto sua dicção é um convite à audição de um conjunto de vozes desacorde com o unívoco coro da pátria.

4.4. *Impuesto a la carne* – a pátria em xeque?

Nuestra gesta hospitalaria fue tan incomprendida que la esperanza de digitalizar una minúscula huella de nuestro recorrido (humano) nos parece una abierta ingenuidad. Hoy, cuando nuestro ímpetu orgánico terminó por fracasar, solo conseguimos legar ciertos fragmentos de lo que fueron nuestras vidas. La de mi madre y la mía. Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando cada uno de los males. (ELTIT, 2010, p. 9).

Impuesto a la carne constitui-se de vários segmentos não nomeados e não numerados que apagam a marcação direta de capítulos. A obra apresenta, em sua fabulação, a história de uma mãe e de uma filha, ambas sem nome próprio na diegese narrativa, que estão internadas em um hospital, supostamente, à espera da cura.

A voz narrativa é enunciada em primeira pessoa, pela filha que praticamente reproduz todas as outras vozes em sua fala. Sendo assim, o eco da palavra da mãe surge a partir do discurso daquela. Tal discurso é delineado por meio de frases curtas, que se repetem, como uma espécie de refrão, e nos fazem sentir mais o ritmo do poema que o da prosa, em alguns trechos.

A narrativa não é construída sob a égide do passado (os fatos que marcam a história chilena são dispersamente aludidos e não delimitados no tempo) e pouco se declara sobre o destino de mãe/filha, a não ser os rastros que surgem a partir do singular diálogo entre elas e ainda através das reflexões entrecortadas que promove a filha.

A voz narrativa instaura uma leitura cindida do mundo, em que, de um lado, estão a mãe e a filha, em estado de absoluto desamparo, e, de outro, o mundo, metonimizado pelo hospital e seus agentes, os médicos, as enfermeiras e os fans:

Desde que nacimos mi madre y yo fuimos maltratadas por los médicos y sus fans. El aislamiento se instaló como la condición más común o más normal en nuestras vidas. [...] De inmediato la nación o la patria o el país se pusieron en contra de

nosotras. En contra de nosotras, ¿hace cuánto?, unos doscientos años? [...] Sí, doscientos años que estamos solas tú y yo, me dijo mi mamá. (ELTIT, 2010, p. 10).

O permanente questionamento, pela narradora, se faria dois séculos que seriam oprimidas (a mãe e ela) no horizonte da clínica médica e, por extensão, no da própria pátria alude à fundação do Chile como Estado-nação. Além disso, projeta na diegese narrativa uma temporalidade *ad infinitum*, já que duzentos anos extrapola o limite de uma vida.

No entanto, a menção ao episódio da comemoração do bicentenário, em vários trechos do texto, marca que o presente da enunciação é o Chile de 2010. O presente de enunciação da obra ser demarcado como o do Chile de 2010 não é apenas uma escolha formal. Trata-se provavelmente de fazer a própria temporalidade do texto indagar o contexto de produção deste.

4.4.1. A comemoração do bicentenário da independência chilena

No ano do bicentenário da independência do Chile, o país, sob o governo de Sebastián Piñera, segundo a TV local, foi tomado por celebrações em decorrência do aniversário de seu processo de emancipação política.

A comemoração oficial do Estado foi marcada por um desfile militar com 200 bandeiras hasteadas, em analogia a cada ano da independência, por civis e crianças em marcha, vestidos com as cores do país e pela presença de líderes sul-americanos. Todo esse quadro expressa o tom ufanista do evento (do tipo de memória coletiva que se pretende erguer). Todo esse quadro, para parafrasear os termos de Nelly Richard (2002, p. 54) sobre a construção dos sentidos de uma história unívoca, tenta resumir a memória chilena a um recorte linear e progressivo em que os gestos convergem a um destino que desconsidera as rupturas da tradição nacional.

De fato, os conflitos constitutivos do país (das nações modernas, de modo geral) não foram alçados à visibilidade nesse calendário cívico e nas suas respectivas festividades. Assim, o desmoronamento de uma mina de cobre que soterrou mais de trinta trabalhadores durante dias; a prisão de índios mapuches considerados terroristas (por uma lei antiterror da época da ditadura) por reivindicarem o acesso à terra; o aumento da pobreza no país por conta da voracidade do neoliberalismo e a permanente desigualdade estrutural, marcada pelas variáveis raça-gênero, não entraram na agenda da celebração, promovida pela imprensa e pelo Estado.

A agenda de celebração nos remete, ainda, às formulações de Marilena Chauí acerca da noção de *mito fundador*:

Ao falarmos em *mito*, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Se também dizemos mito fundador é porque, à maneira de toda *fundatio*, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela. (CHAUÍ, 2000, p. 9).

A construção de um passado concebido enquanto origem trabalha na solidificação da noção de história como continuidade e de uma continuidade, por sua vez, harmônica, já que tecida por eventos heroicos de um povo que luta apenas contra inimigos externos. No caso da memória erigida nas comemorações do bicentenário chileno, tal adversário teria sido a ex-metrópole espanhola, por exemplo. Na perspectiva dessas comemorações, não cabe assinalar as descontinuidades, as contradições e os conflitos que assolam a interioridade da nação. Preserva-se, antes, a propagação do mito (em sentido antropológico e psicanalítico, como nos explica Chauí) enquanto origem “gloriosa” de um outrora e enquanto eterna repetição de uma imagem conciliadora que bloqueia a percepção da materialidade e da temporalidade do presente. Acrescentaríamos, ainda, que a cristalização desse mito, nas celebrações do bicentenário chileno, parece envolver a espetacularização da história e, por extensão, a infantilização dos cidadãos transformados em audiência.

Transformar os cidadãos em audiência, a nosso ver, envolve uma operação de esvaziar os sentidos da participação política e coletiva e deslocá-los para os das demandas da plateia. Esta é unívoca e fundamentalmente privada. Como sabemos, o privado não é o *locus* do coletivo, do conflito, das tensões, tampouco da ação de agentes sociais, como o público o é.

Nesse contexto, as celebrações, por conta do bicentenário da independência chilena, marcadas por desfiles cívicos, iluminados por dispositivos midiáticos, convocam o “trauma do Chile” ao plano do esquecimento, para usar uma expressão de Agustín Pastén, mais do que a um trabalho de chamada a uma reflexão coletiva para sondar os problemas da nação.

O tempo linear da narrativa televisiva, em que os *happy end* abafam os antagonismos, teceu a forma como a sociedade chilena contemporânea foi apresentada. Nessa narrativa, o Estado não aparece, como tem feito, retirando toda e qualquer proteção social da população nem radicalizando nos dispositivos de normalização, regulação, disciplinarização, padronização da vida e distribuição diferencial da morte.

Impuesto a la carne, confrontada com tal contexto de produção, convoca-nos a problematizar a horizontalidade de tais comemorações, a desconfiar que o país (harmônico) que assume o primeiro plano na imprensa e na publicidade estatal não é o de todos os chilenos. Dito de outro modo, a obra faz-nos indagar se os princípios universalistas da república, do Estado democrático de direito, realmente alcançaram as massas e, ainda, se a noção mesma de democracia não pressupõe a barbárie, explicitada, segundo os termos foucaultianos, nos dispositivos de biopoder, que tolhem as liberdades. Nesse sentido, o Estado seria uma das instâncias mais eficientes de perpetuação e de atualização do mito fundador da nação, pois teria a capacidade de promover, através de suas instituições, o consenso e de dissipar o dissenso nos imaginários coletivos.

A produção do consenso no Chile, como explica Nelly Richard (2002), atuou fortemente em abrandar os pontos diferenciadores, os antagonismos diversos e os sentidos contrários. Tudo isso à custa de um “pluralismo institucional” que forçou a diferença a expressar-se em termos de “não contradição”.

A pesquisadora localiza a fórmula do consenso a partir da instauração do governo de transição (1989) no Chile em que teria passado a vigorar o modelo consensual da “democracia dos acordos”. O âmago dessa democracia residiria em ir-se do plano da política como antagonismo ao da política como transação: “A ‘democracia dos acordos’ fez do consenso sua garantia normativa, sua chave operacional, sua ideologia desideologizante, seu rito institucional, seu troféu discursivo.” (RICHARD, 2002, p. 75). Não obstante, cabe-nos observar que, nos limites de *Impuesto a la carne*, a produção do consenso não aparece somente em relação à faixa das últimas décadas da história do país. Ao contrário, a narrativa sugere que, desde a fundação do Chile como Estado-nação, algumas vozes são silenciadas ou, melhor dizendo, tenta-se silenciá-las, tenta-se delinear um consenso que oblitera as vozes dissonantes e os conflitos constitutivos da pátria.

Impuesto a la carne, desse modo, parece interrogar os próprios procedimentos de feitura da história e os atores que esta eleva à condição de agentes protagonistas dos rumos do país.

4.4.2. O *ethos* da história: corpos marginais versus saber-poder médico

“Me he propuesto ser muy cuidadosa y realista em cada una de mis afirmaciones porque quiero dejar como regalo a la humanidad o a parte de la humanidad o a un fragmento irrisorio de la humanidad uno de los testimonios más concretos o certeros acerca de nuestra

historia.” (ELTIT, 2010, p. 32). Quando, na condição de leitores, deparamo-nos com uma afirmação como essa, faz-se notável que não estamos diante do plano de um romance histórico, pois a constituição da subjetividade da voz narrativa em primeira pessoa se arma juntamente àquilo que enuncia. Noutras palavras, o que está em jogo aqui não é a “natureza” palpável do que se diz (embora performativamente essa voz se diga preocupada com isso), mas sobretudo como essa narradora olha para si e para o seu entorno.

A memória do Chile constitui, do começo ao fim, a narrativa de *Impuesto a la carne*, fator que nos faria concluir apressadamente que se trataria de uma tentativa de montar uma espécie de inventário literário (como o romance histórico o fazia) sobre a nação. No entanto, não conseguimos identificar na obra a demarcação do passado na qualidade de acontecimento. Dessa maneira, parece-nos pertinente convocar a distinção que estabelece Hayden White (1992) entre *evento e fato*. Para o referido historiador, a história só pode ser convocada a partir da escrita. Assim sendo, o passado enquanto acontecimento puro não existe, pois só temos acesso a ele através das narrativas que criam os historiadores (e, perguntamo-nos: “por que não também os escritores?”), já que estes podem recriar o passado livremente sem ter, de saída, obrigação de tentar serem fiéis ao que se considera uma verdade histórica). O evento, desse prisma, seria o mundo como ocorrência (que não podemos trazer de volta) e os fatos como produto da descrição e da narração linguística.

Impuesto a la carne se afinaria ao pensamento de Hayden White, não por negar o estatuto heurístico do mundo (White não o nega, apesar das acusações de que constantemente a sua teoria é vítima), mas por assumir também a face de construção discursiva da história. Pois se a história não é somente acontecimento, aquilo que ocorreu, porém também a produção de universos simbólicos sobre o que teria “estado lá”, os papéis de destaque ou de sujeição que ela concedeu aos agentes não são dados por “direito natural”, como a fusão “das palavras às coisas” nos fez crer.

Impuesto a la carne, nesse sentido, torna a narrativa da história chilena opaca, problematizando as suas regularidades. As regularidades da história são tensionadas sobretudo a partir de dois movimentos: o de apresentar a narrativa histórica em seu cunho criativo, na perlaboração de um romance, e o de assumir que a narrativa da história é fundamentalmente dissipação de poder. Se, em relação ao primeiro aspecto, afirmamos que a obra se afinaria às elucubrações de Hayden White, no que concerne ao segundo, diríamos que beberia da mirada foucaultiana.

A série dos fragmentos da narrativa instaura como um dos princípios constitutivos da obra o da descontinuidade. O princípio de descontinuidade é marcante em *Impuesto a la carne*,

pois o avançar do enredo não assenta um começo, um meio e um fim. O andamento da narrativa não agrega informação sobre o destino das personagens, não constrói uma utopia projetista. Nesse sentido, a descontinuidade na obra é suscitada sob a égide do fragmento, já que cada trecho parece significar em si mesmo e apresentar pequenas células-unidades do devir desses corpos menores, postos em cena, como no trecho destacado a seguir:

Estamos en permanente estado de alerta porque nuestras vidas se deslizan a través de una línea multitudinaria de cuerpos, una larga geografía colmada de pacientes sumisos. Una ostentosa fila de pacientes severos o terminales que conforman el entorno de lo que ha sido nuestra difícil existencia.
Un mundo enfermo.
Una realidad horizontal que nos amenaza a mi madre y a mí.
A las dos. (ELTIT, 2010, p. 12).

Essa descontinuidade é formativa do enredo da obra, porque as células-unidades não acumulam significados, não nos levam em “direção a”. Os fragmentos são a demarcação de uma ideia outra de narratividade, de discursividade, que não precisa defender os sujeitos minoritários, colocando-os sob o domínio de uma consciência demiurga, ou seja, de um narrador onisciente, em terceira pessoa, que expõe os medos, as angústias e os dramas daqueles. Se assim fosse, teríamos provavelmente o tradicional relato do romance histórico. Aqui, a própria palavra pequena e não contínua indica quem são os sujeitos que enunciam:

Necesito moverme con un cuidado ceremonial pues transporto a mi madre adentro de mí. Ella está incrustada en el interior de mi pecho y ahora mismo respira penosamente debido a la condición tosca que presentan sus pulmones. Unos pulmones demasiado cristalizados o agotados o socavados que le producen prolongadas convulsiones.
Mi madre apenas respira. (ELTIT, 2010, p. 32).

São os sujeitos do corpo-metonímico que enunciam; do corpo suscitado através de pulmões, dos peitos, enfim, dos órgãos e membros que os constituem. O fato de a mãe viver literalmente dentro da filha, na narrativa, não nos parece gratuito; parece a materialização no verbo literário de mais uma das ideias foucaultianas, tão bem revisitadas por Eltit: como a de que a resistência ao poder se dá em seu próprio interior. Nesse sentido, não seriam de corpos externos à clínica médica (de sujeitos não marginalizados e não estigmatizados socialmente, por exemplo) que surgiria a luta. *Impuesto a la carne*, a princípio, cunharia, então, os meandros de uma história que se abre para compreender não apenas as nuances ideológicas da chamada história grande, oficial, porém sobretudo para captar os efeitos do poder sobre o

corpo, os efeitos das narrativas hegemônicas²³⁴ sobre mãe e filha etnicizadas, indígenas. E os efeitos de tal poder despontam na obra de modo correlato às seguintes colocações de Foucault:

[...] se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos no nível do desejo – como se começa a conhecer – e também no nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. Foi a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico. (FOUCAULT, 2016, p. 238-239).

De fato, tal como Foucault observa sobre a execução do poder, não nos deparamos com um poder apenas repressivo em *Impuesto a la carne*. A positividade deste, através de sua inscrição no desejo e de um saber-poder sobre o corpo, é, na verdade, um dos aspectos mais instigantes da obra. Assim, mãe e filha não se encontram internadas no horizonte da clínica médica por conta de mecanismos de coerção, porém por acreditarem estar à espera da cura, por validarem esse saber competente – da medicina –, em tese, capaz de sará-las. A partir de um domínio sobre o corpo dessas mulheres, por meio de um conjunto de práticas invasivas (e que lembram até o instrumentário da tortura), como a extração permanente de sangue, o isolamento, a concessão de órgãos etc., os médicos supostamente chegarão ao diagnóstico da cura.

A respeito desse saber-poder/poder-saber médico em relação ao corpo dessas duas mulheres, há passagens emblemáticas na obra. Em algumas, a mãe se desespera ao perceber ou imaginar que a filha estaria se desvencilhando da tecnicidade hospitalar que as assujeita. Em outras, há uma referência mais contundente por parte da filha (ou também por parte da mãe?) de que esse saber médico²³⁵ se impõe mais como poder (sobre os seus corpos, suas vidas) do que como posse de um conhecimento:

Dos mujeres solas, ancianas, enfermas, cercenadas de toda oportunidad en el mundo y diagnosticadas por los médicos (y sus fans) como extremas, bajas, demasiado morenas. Ese es un aspecto de nosotras que les molesta (a los fans y a los médicos) de manera maníaca, los altera al punto que turba sus miradas y después de

²³⁴ A noção de hegemonia não compõe o pensamento foucaultiano, parecendo mais bem integrar uma terminologia vinda de Gramsci. No entanto, como nosso estudo não se detém exclusivamente no pensamento de nenhum teórico ou arcabouço teórico em especial, interessando-nos somente o que do solo da teoria possa iluminar o fenômeno literário, parece-nos importante esse trânsito pelas formulações de uma e outra corrente de ideias sempre tentando, claro está, não colocar tudo no mesmo patamar e fazendo as distinções necessárias.

²³⁵ Juliana Pádua (2009, p. 14) afirma que, no contexto das políticas neoliberais e de globalização, nos países periféricos, em grande medida nos da América Latina, o sistema técnico-científico tem no saber a sua principal fonte de opressão. Nesse contexto, a literatura de Diamela Eltit, para a referida autora, faz parte de relatos dissidentes que despontam para marcar a parcialidade das retóricas que naturalizam as desigualdades e das matrizes legitimadoras da ordem social.

examinarnos se lavan y se lavan y se lavan las manos que tienen de manera agresiva. (ELTIT, 2010, p. 33).

Na passagem em questão, como podemos notar, a filha (ou também a mãe com a voz reproduzida a partir da voz daquela) relata o ostensivo tratamento dos médicos e de seus auxiliares em relação a elas. Aqui, descortina-se mais a face negativa do poder, vislumbrado quase em termos de coerção, de dominação. Não obstante, a face negativa deste pode até se anunciar, mas não se realiza, a repressão, contundente e direta, não se estabelece. Dessa maneira, ainda que sejam acossadas, essas mulheres reconhecem nisso algum potencial de cura.

É interessante ressaltar também que, em certos momentos, o hospital assume determinadas características no romance que se assemelham a sua função na Europa até o século XVIII mais do que à da realidade deste no presente. A respeito disso, Foucault explicava:

O hospital que funcionava na Europa desde a Idade Média não era, de modo algum, um meio de cura, não era concebido para curar. Houve, de fato, na história dos cuidados no Ocidente, duas séries não superpostas; encontravam-se às vezes, mas eram fundamentalmente distintas: as séries médica e hospitalar. O hospital como instituição importante e mesmo essencial para a vida urbana do Ocidente, desde a Idade Média, não é uma instituição médica, e a medicina é, nessa época, uma prática não hospitalar. [...] Pretendo mostrar como essas duas séries eram divergentes, para situar a novidade do aparecimento do hospital terapêutico. Antes do século XVIII, o hospital era essencialmente uma instituição de assistência aos pobres. Instituição de assistência, como também de separação e exclusão. O pobre como pobre tem necessidade de assistência e, como doente, portador de doença e de possível contágio, é perigoso. (FOUCAULT, 2016, p. 174).

Em *Impuesto a la carne*, em diversas passagens, filha e mãe não parecem internadas no hospital somente à espera da cura, mas como mecanismo de reclusão social, de afastamento do “corpo social saudável”: os não pobres, os não indígenas. Ambas as mulheres recebem, desse prisma, um enquadramento de seres pertencentes às classes perigosas, passíveis de isolamento. Se hoje a figura, por excelência, do internado no hospital é a do doente, até o século XVIII na Europa tal figura era a do pobre. Portanto, como explica Foucault, não se trata de uma mera mudança, mas de entender o funcionamento dessa instituição, o hospital, lá e cá.

Os médicos não frequentavam a instituição hospitalar, quem o fazia eram os religiosos e todos aqueles que, por meio da caridade, queriam salvar suas almas, dedicando-se ao cuidado dos pobres ali enclausurados. Assim sendo, não se ia a essa instituição em busca da cura, mas do último sacramento. *Impuesto a la carne* constrói, em certa medida, essa atmosfera de um hospital reduto dos pobres e marginalizados de toda sorte que devem, por

isso, serem colocados à deriva. Notemos, ainda, que essas mulheres estão internadas (há duzentos anos?) num momento fundamental na história do país: o da comemoração do bicentenário deste. É como se o hospital garantisse o não contágio da enfermidade que carregam. Que enfermidade é essa, a propósito?

A diegese narrativa sugere que elas têm algum problema nos rins e que o tratamento delas seria algo próximo ao da hemodiálise. Todavia, não sabemos, ao certo, qual enfermidade possuem. O fato é que, no plano das imagens, metáforas e sentidos, o romance convoca a ideia de que carregam a doença da disjunção, da dissonância, da diversidade, do descentramento. Em suma, de tudo aquilo que se pretende recalcar nas celebrações pátrias. Afirmam elas:

Representamos una forma de expiación con la que prueban la fortaleza de sus vocaciones: la energía, disciplina y la férrea autoridad nacional que ejercen sobre nosotras. Tenemos la misión que acompaña a las sobrevivientes de unos ¿cuántos?, no sé, ¿doscientos años? Nosotras debemos dar cuenta de la historia y detenemos en cada uno de los episodios turbios o en aquellos que portan una metafísica falsificada. Porque nos proponemos enfrentar un tiempo colmado de datos inciertos o definitivamente silenciados. [...] Somos testigos de una cantidad tan significativa de años que podríamos officiar como las más confiables historiadoras inorgánicas de nuestro extenso tiempo. (ELTIT, 2010, p. 33).

Essas mulheres indígenas estariam, então, internadas, numa primeira camada mais evidente de significação, com o intuito (que carregam os hospitais hoje) de curar-se, mas, num segundo plano, mais encoberto (e, talvez, mais revelador), por serem indesejadas, por convocarem sentidos que não interessam às tessituras da identidade nacional chilena, por não deixarem que “se sacrifique a memória de seus ‘outros’” nem que se apague da definição normativa “o rastro plural das anteriores lutas, de validez e de legitimidade, entre identidade, diferença e alteridade” (RICHARD, 2002, p. 76).

Em nosso entendimento, a ambientação de *Impuesto a la carne* no horizonte do hospital não é gratuita. Não diria respeito somente, como aposta Agustín Pastén (2012), a um recurso de alegoria²³⁶. O referido pesquisador defende, nesse sentido, que Diamela Eltit, ao pensar nos conflitos que assolam o país a partir da noção de enfermidade, atualizaria uma

²³⁶“La idea de concebir la nación como organismo no es nueva, lógicamente. Desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, resultaba común, en los discursos políticos y ensayísticos en general, hacer diagnósticos de los males y las enfermedades que sufrían las naciones. La generación del 98 en España, por ejemplo, enfocó su atención en la búsqueda de un remedio para curar España. En América Latina, el ensayista boliviano Alcides Arguedas escribió *Pueblo enfermo*. El argentino Ezequiel Martínez Estrada tituló su más famoso ensayo nada menos que *Radiografía de la pampa*. Más recientemente, y como ha mostrado ejemplarmente Luis Cárcamo Huechante en *Tramas del mercado*, justo antes de la imposición del neoliberalismo en Chile surge un discurso que, apoyado por Milton Friedman y los Chicago Boys, ve el país como un país enfermo cuya única panacea era la venta de las instituciones públicas a sectores privados y la privatización de la educación y la salud, entre otros posibles ‘remedios’.” (PASTÉN, 2012, p. 108).

tradição histórica de intelectuais latino-americanos, sobretudo, do século XIX que liam a realidade político-social do continente em termos de deficiência, de doença. Não obstante, Agustín Pastén não se detém a analisar o que significou para essa tradição de intelectuais do século XIX ler a nação enquanto organismo enfermo. Sabemos quais eram as ideias circulantes no século XIX e em relação a qual contexto se concebia a América Latina como um organismo doente. Eram intelectuais-escritores que, inspirados pelas teorias positivistas, concebiam a realidade político-social do continente em termos de atraso em relação à Europa.

Quando declara que Eltit fez algo que não é novo, ou seja, atualizou uma tradição de escritores que pensaram no país como organismo, Pastén não está reclamando uma matriz positivista para a obra da chilena; ele apenas sublinha que a alegoria da nação enquanto um corpo enfermo é um recurso estético mobilizado por artistas e intelectuais da América Latina. Contudo, para nós, a poética da escritora, por seu caráter anti determinista, não emolduraria a alegoria da clínica médica como correspondência absoluta de uma pátria em crise²³⁷, não saudável.

O hospital não é apenas alegoria da pátria, é a própria pátria, é, ao mesmo tempo, as instituições de regulação e de controle da saúde e todas as instituições que há. O hospital não pode ser concebido em termos de uma alegoria absoluta, pois ela não anuncia que é a própria coisa, a alegoria se dá mais por substituição, ou seja, por meio de um elemento que entra no lugar da coisa, ela se materializa. No romance, o hospital não nos faz lembrar o Chile, não apresenta alguma característica que nos faria associá-lo à nação. Enuncia-se diretamente, em vários trechos da obra, que a instituição é a pátria, é a autoridade da história, é o discurso nacional etc.

Eltit, na verdade, projeta o hospital como espaço de relações de micropoder, como instituição que, comandada pelos médicos, tem estes como principais agentes de execução do poder²³⁸. Inclusive, como esclarece Foucault, a figura do médico de hospital só passa a existir quando essa instituição é entendida como um “instrumento de cura” e a “distribuição do espaço torna-se um instrumento terapêutico” (FOUCAULT, 2016, p. 186).

²³⁷Não há uma pátria em crise, enferma, até porque a noção de crise no que diz respeito à biologia parece supor a noção de um organismo em disfunção, que funcionava na normalidade e que, por alguma intervenção interna ou externa, se desregularizou. Em *Impuesto a la carne*, ao contrário disso, parece que a pátria existiu, desde sua fundação, a partir dos mesmos parâmetros, ou seja, da não normalidade.

²³⁸A obra instiga-nos a vislumbrar o hospital como uma instituição que, através de seus próprios mecanismos de realização do poder, tece-o. Assim, não adiantaria reformar o “macro”, se não indagarmos como o poder se dá, como se propaga nas esferas de nosso cotidiano, de nossas vidas e de nossas instituições. Dessa maneira, o poder do Estado em tecer tramas consensuais só funcionaria porque o poder não é monopólio deste (porque o poder não é somente o dispêndio do uso da violência, da repressão).

Quando sai de cena o hospital-exclusão do século XVIII, feito para recolher os doentes até o momento de morte, entra em cena o hospital medicalizado, para intervir sobre eles. Tal deslocamento traz ainda uma questão que não estava presente antes dessa modalidade terapêutica da instituição: a disciplinarização dos corpos. Inclusive é a introjeção de recursos disciplinares no horizonte do hospital que propiciará a medicalização deste. *Impuesto a la carne* parece colocar-nos intensamente diante da disciplinarização dos enfermos, a qual, por sua vez, promete a cura através de aparatos de vigilância e de controle:

O exame é a vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo. Através do exame, a individualidade torna-se um elemento pertinente para o exercício do poder. É a introdução dos mecanismos disciplinares no espaço confuso do hospital que vai possibilitar sua medicalização. [...] Mas se a disciplina torna-se médica, se o poder disciplinar é confiado ao médico, isso se deve a uma transformação no saber médico. (FOUCAULT, 2016, p. 182-183).

Em *Impuesto a la carne*, a permanente extração de sangue do corpo dessas mulheres, marcada através de uma espécie de refrão: “el castigo interminable de un territorio que me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre. Que me saca sangre” (ELTIT, 2010, p. 81, e muitos outros trechos), delimita o contorno da técnica do exame como vigilância e ainda como mecanismo de hierarquização de vidas, pois, se o exame é tido supostamente como meio de incidir com precisão sobre a doença, é, por outro lado, uma forma de individualização do poder, do raio de ação do poder. Por outros termos, pode-se, com o exame, disciplinar.

É notória, no que concerne à disciplinarização dos corpos da alteridade, no horizonte do hospital, a saga de Patricia, a única personagem entre o grupo de mulheres subalternas, nomeada na narrativa²³⁹. Patricia é uma parenta do par simbiótico “mãe/filha” e, por um tempo, foi considerada pelo saber-poder médico como a mais disciplinada das pacientes. Contudo, sem deixar pistas das possíveis razões para a realização do ato, suicida-se.

A atitude de Patricia gera incompreensão na dupla de mulheres. Elas não entendem por que uma paciente tão obediente à medicalização resolveu dar cabo da própria vida. Nesse sentido, o ato da parenta delas devolve-nos ao pensamento de Foucault: trata-se de indagar não apenas sobre a docilização dos corpos, mas de perguntar-se, também, sobre os modos de

²³⁹Patricia ser marcada na obra através do signo onomástico não nos parece mero acaso, já que seu próprio nome mobilizaria os sentidos construídos pelo texto. A etimologia do vocábulo “Patricia” é provavelmente latina e remetaria a uma nobreza na Roma antiga ou ainda a cidadãos da mesma pátria. Considerando-se, assim, o destino da personagem na obra, poderíamos afirmar que há a sugestão de que a pátria está morta ou “afundando”, já que a mulher se suicida na narrativa.

resistência ao biopoder: como se resiste a ele? Resiste-se? O suicídio seria uma maneira de indisciplinar-se?

Se considerarmos que o ato da personagem de findar a própria vida sem dar pistas de que o faria é uma maneira de não ser capturada pelos dispositivos de normatização, diríamos, ancorados pela visão foucaultiana, que o suicídio de fato é uma modalidade de indisciplinada²⁴⁰. Na obra em questão, o fato de a personagem que tira a própria vida ser identificada pelo nome próprio é, para nós, a marcação de uma singularidade em relação às demais marginalizadas. É o destino na narrativa que, de modo contundente, descortina a não continuidade entre sujeito feminino (indígena-pobre) e nação.

Se Patricia indisciplinou-se, matando-se, o par simbiótico o fez através do agenciamento de uma história dissonante, cuja duração não é a do passado e a do exercício de ressuscitá-lo (o historicismo), mas a de serem contemporâneas de seu próprio tempo e de suas histórias cotidianas, sufocadas, que falam sobre seus afetos, suas representações.

A palavra da narradora, a filha que traz a mãe no interior do próprio corpo, parece ancorar focos de resistência, pontos de disjunção em relação ao poder (em sentido literal, da clínica médica e, em um plano mais transcendental, do próprio aparato estatal), ao não mobilizar nem a retórica das vítimas nem a do senhor, do dominador. Assim, a não disciplinarização dessa dicção se assume afim às elucubrações de Nelly Richard:

Nem a história oficial dos dominadores nem a história contra-oficial dos dominados – esta construída, eticamente, como reverso, mas igualmente linear em sua dolorosa simetria invertida – são já capazes de orientar o sujeito cultural chileno, rumo a uma coerente finalidade de sentido e de interpretação. (2002, p. 22).

A narrativa rechaça, como bem expressa Nelly Richard sobre o sujeito cultural chileno, os significados lineares, os contrastes maniqueístas. Recusar a retórica dualista significaria primordialmente descortinar que qualquer narrativa monossêmica é uma redução.

O par simbiótico “mãe/filha”²⁴¹ é polissêmico, pois desenha linhas de sentido não sempre convergentes no que concerne à inscrição de uma palavra da alteridade na obra.

²⁴⁰Juliana Pádua (2009, p. 13), ao analisar a construção dos corpos marginais em Diamela Eltit, ressalta a necessidade de não se pensar que são destituídos de qualquer sentido e de que indicam apenas o signo da precariedade e do esvaziamento. A autora destaca ainda que é a partir desse entendimento que se pode refletir por que o poder não é absoluto e não pode submeter por completo os seres humanos.

²⁴¹Bernadita Llanos M. (2009, p. 9-10) afirma que a instituição família e os vínculos que dela emanam passam por uma desfiliação ideológica em Eltit, fator que possibilita ao leitor vê-los de modo desnaturalizados e desprovidos de seus sentidos e valores convencionais. Sendo assim, a experiência de leitura, frisa a autora, permite àquele que lê deparar-se com uma linguagem fortemente literária e atravessada por diversos discursos que configuram um universo misto no qual se articulam as fronteiras entre o sujeito e a sua relação com a intimidade familiar. Com efeito, de certa maneira, é isso que identificamos em *Impuesto a la carne*, pois a relação “mãe e filha” aparentemente se inscreve para além dos tradicionais clichês da cultura

Poderíamos ler uma e outra em termos de simultaneidade plena, mas não parece ser o que indica a narrativa, já que, se essas mulheres são delineadas como as “outras” da história chilena, não podemos, por outro lado, considerar que o são da mesma forma.

Nesse sentido, por exemplo, a narrativa deixa entrever que a mãe, que reside no interior da filha, teria resistido a alguns pressupostos que regularizam os corpos femininos, como o matrimônio (ela não se casou e não vê tal instituição de maneira idealizada) e a maternidade como destino (às vezes, mostra-se arrependida de ter parido e lhe escapa que a filha é um estorvo em sua vida). Contudo, se a mãe se revela insubmissa a alguns códigos do patriarcado, por outro lado, submete-se, com mais prontidão, ao poderio médico. Em contrapartida, a filha demonstra maior insatisfação com o saber-poder médico que a subjuga, mas não há indícios de que é avessa ao casamento, à maternidade, em suma, aos significantes que localizam o corpo feminino no âmbito do doméstico e do privado. De tais ocorrências na obra, diríamos que se pretende construir imagens difusas da alteridade. Dito de outra maneira, se assumiria que, para além do que possa parecer, uma palavra de outridade não seria sinônimo de uma palavra de homogeneidade. Assim sendo, as possíveis distinções que há entre elas não seriam somente a manifestação do manejo de estratégias ou táticas diferentes em relação à luta contra a opressão e a sujeição, porém sobretudo a marcação de suas singularidades.

A fusão dessas vidas, não por acaso, de mãe e filha, poderia supor, numa leitura mais imediata, a criação de uma imagem de condensação da alteridade, uma imagem que, pela força da própria significação sociocultural que apresenta (a da união, do laço inquebrantável), nos levaria a admitir o passo seguinte: o de que ambas viverem literalmente coladas descortinaria o território de uma palavra linear, unívoca e homogênea para esses outros. Não obstante, a poética elitiana da descontinuidade não nos possibilita essa interpretação. Mãe e filha se coabitarem desvelaria, antes, que resistem à mesma gramática – o Estado e suas investidas do consenso; o patriarcado e a domesticação da mulher à vida privada; as instituições todas que materializam o poder, nesse caso, o hospital, os agentes dessa instituição etc.

Impuesto a la carne deixa-nos ávidos por compreender quais seriam os desdobramentos de uma outridade formulada a partir de imagens tão complexas, multiformes, de encontro aos dualismos e, em permanente interrogação da intersecção “raça/classe/gênero” nos limites da constituição da nação.

mobilizados para conferi-la e, além disso, a intimidade familiar é agenciada por uma discursividade que ressoa esse universo misto de vozes e sentidos.

4.4.3. O pertencimento de gênero/raça/classe e o estatuto da nação

“Negras curiches” é a maneira pela qual os médicos referem-se à mãe e à filha. É a maneira pela qual enunciam a alteridade. Esta parece ser externamente atribuída e posteriormente internalizada (e aceita?) pelos sujeitos nela colocados. Vejamos, então, como surge no discurso médico essa caracterização das pacientes:

Nos dicen: Negras curiches.

Clasificadas en sus archivos así: curiches, curiches, curiches, nombradas como curiches por esos hombres que proyectan un fluorescente halo médico, un halo empecinado que nos desdeña y nos margina de los asientos más cómodos de sus consultas. (ELTIT, 2010, p. 33).

A diferença, segundo esse e outros trechos similares indicam, desponta na associação “outridade-desigualdade”. A fala discriminatória dos médicos não é pronunciada diretamente por eles (aliás, todos os falares são reproduzidos através da palavra da filha, como já enfatizamos); ela aparece por meio da enunciação do próprio sujeito afetado por essa fala – a narradora em primeira pessoa, a filha anônima quem tece o relato.

É interessante notar que a diferença se transforma em desigualdade, já que há critérios hierarquizadores que definem uns e outros e, mais, há a sugestão de que os sujeitos da outridade gozam de piores condições materiais de existência do que os demais.

A narradora afirma “Nos dicen: Negras curiches”, não diz “somos negras curiches”, fator que, a nosso ver, é fundamental para perceber que a marcação de uma identidade étnica não aparece como reivindicação do próprio sujeito, porém provavelmente, como diria Mbembe (2014), como uma espécie de vergonha, como marca de uma humanidade a qual ninguém quer pertencer. Nesse sentido, mãe e filha não se apropriam da designação de “negras curiches” com o fito de subvertê-la, com o intuito de positivá-la. A filha, ao contrário, enuncia tal rotulação como o indício de uma adjetivação que as expõe, classifica e humilha.

O mecanismo de atribuição de raça, desempenhado pelos médicos, ao par “mãe-filha”, esquadrinha-as como negras. No entanto, confrontando texto/contexto chileno, sabemos que, na verdade, se trata de mulheres indígenas. O termo “curiche” inclusive remete a uma sonoridade indígena, talvez assinalando um neologismo desqualificador para mapuche. Por sua vez, o termo “negras” é significado de modo muito correlato à noção de *raza negra*, desenvolvida por Mbembe. Uma acepção que confinaria, através de dispositivos simbólicos, discursivos, econômicos e ideológicos, as pessoas não brancas (não mais somente aquelas de origem africana) a um patamar de resto da humanidade.

Mbembe informa-nos que se tornou corriqueiro nos chamados poetas e movimentos da negritude, sobretudo no início do século XX, apropriar-se do termo “negro” (imputado, verticalmente, sobre as pessoas negras) e subvertê-lo. Tal apropriação subversora seria uma espécie de vingança do subjugado às instâncias que o reificam, já que se transforma o que era desumanização e espoliação em arte, em criação. Contudo, não é o que ocorre em *Impuesto a la carne*. Não há na obra alguma fala da voz narradora, de sua mãe, ou de vestígio da memória dos entes familiares delas, que resgate algo que se aproximaria de um “orgulho da raça”, marca comum nos ativismos e nas apostas artísticas de resistência étnicos. Nesse sentido, não se chega a configurar um apelo à raça que envolveria a internalização e a positivação do substantivo “negro” pelo sujeito subalternizado.

A fala da filha “Nos dicen: Negras curiches”, em vez de anunciar um gesto de apropriação e de subversão do substantivo negro, aparentemente, ressalta o fardo do estigma de ser o “Outro racial”. O estigma, imputado à revelia do sujeito estigmatizado, converte-se em realidade nas estruturas socioeconômicas, na medida em que não se restringe apenas ao plano do discurso e do simbólico, mas opera também no do palpável. O romance desnuda a inter-relação entre estigmatização social e pobreza material dos indígenas quando sugere que essas mulheres são desvalidas: não apresentam nome, sobrenome, profissão, enfim, pertencem às classes perigosas que ameaçam, com suas existências, a aparente harmonia do corpo social. Na clínica médica, o tratamento dispensado a elas se assemelha ao tratamento reservado a restos humanos num depósito mais do que a seres dotados de história, memória e direitos. A filha afirma declaradamente que o projeto da nação, da pátria ou do país é o de transformá-las em ruínas nacionais (cf. ELTIT, 2010, p.107). Tal fala deixa entrever, assim, que esse projeto tem como objetivo idealizá-las como categorias do excedente, que participam do signo do nacional talvez apenas na qualidade de “reliquias” que, por sua exotividade, integrarão as celebrações oficiais das festividades pátrias para funcionarem como antípodas dos seres nacionais.

A palavra da filha é notável, ainda, no que diz respeito aos mecanismos que lança para constituir a mãe, a si mesma e, de certa maneira, as mulheres indígenas no Chile, pois menciona a necessidade de imputar uma textualidade destas à história²⁴².

A pujante palavra dessa mulher, que narra em primeira pessoa, conclama-nos a perceber que há mais agentes participantes da história do país do que os historicamente

²⁴²Como nos recorda Paola Susana Solorza (2015), na esteira de Charlotte Mattus (2009), a população mapuche já chegou a representar 87,3% da população chilena. Esta obra de Diamela Eltit, nesse sentido, propõe-se a desentranhar os vestígios dessa história soterrada.

reconhecidos e que as tensões são mais constituintes deste do que as fórmulas apaziguadoras. Nesse sentido, as tessituras do discurso da filha instauram um *ethos* que não visa a uma superação dialética, sendo por isso que talvez se recuse a gramática racialista, uma identidade que passe pela construção afirmativa da raça.

Estamos diante de uma fala que, por seu caráter multiforme, se abre à ideia de um caldeirão de vozes não homogêneo mais do que a uma dicção linear do oprimido ou, melhor dizendo, da oprimida. Quando essa filha se expressa, ela nos faz recorrentemente ter a impressão de que ali estão narrando outras também: sua mãe, sua prima, suas ancestrais, enfim, muitas. E o que é potente nisso é que essas muitas vozes não necessariamente se encontram, se fundem. São vozes difusas e talvez o único elo que tragam entre si seja o da experiência da opressão. Não obstante, esse fator não é suficiente para que convirjam e formem um gueto dos silenciados, das silenciadas.

O romance parece se abrir para uma compreensão de que raça e classe se imbricam na opressão e na exploração dos corpos dos sujeitos étnicos não brancos mais do que para a noção de um “essencialismo estratégico”, segundo os termos de Spivak (2010), o qual consistiria em se apropriar da ideia de raça, de grupo, da necessidade de constituir caminhos epistemológicos de conhecimento próprios, mecanismos de autorrepresentação como forma de agenciamento político para superação da opressão e da exploração. A narrativa percorre todas essas questões, no entanto as mobiliza para além da tomada de um posicionamento essencialista como tática de luta. Dito de outro modo, o par simbiótico que dá vida à narrativa não se diz indígena ou mulher como maneira de se revoltar, de se insubordinar. Essas mulheres insubordinam-se (mais a filha), sendo mulheres e indígenas, porque são exploradas e oprimidas.

Com a noção de essencialismo estratégico, Spivak está, de certa maneira, defendendo a reivindicação dos grupos minoritários (mulheres, negros, indígenas, LGBT etc.) de falarem por si mesmos contra a acusação, recorrentemente lançada contra estes, de que, ao batalharem por um lugar de enunciação que lhes seja próprio, estariam se valendo das mesmas “armas” do sexismo, do racismo, da heteronormatividade, ou seja, concedendo primazia a uma visão *in natura* do mundo, a um argumento de modalidade *ad hominem* ²⁴³.

²⁴³Spivak não é a única a diferenciar um suposto essencialismo dos chamados grupos minoritários de um imputado pelos grupos de referência. Teóricos como Stuart Hall, Mbembe, Homi Bhabha, Cuti, Regina Dalcastagnè, Conceição Evaristo, Eduardo de Assis, entre muitos outros, geralmente dedicados aos estudos étnicos, reconhecem a legitimidade de tais grupos quererem se autorrepresentar. De nossa perspectiva, também não nos parece que ambos os essencialismos possam receber a mesma valoração, dado que o essencialismo das retóricas sexistas, racistas e homofóbicas apresenta majoritariamente um caráter reacionário e de busca da manutenção das estruturas sociais, econômicas e políticas que sustentam as

Impuesto a la carne potencializa o lugar de enunciação não apenas por colocar a palavra na boca de uma mulher, indígena, pobre, mas sobretudo por não fazer de tal lugar uma clausura. Nesse sentido, não se reivindica a experiência da opressão e da exploração desses corpos como lugar genuíno de autoridade. A autoridade dessa fala proviria não de seu cunho testemunhal, porém de seu caráter corrosivo, de sua habilidade de se rebelar contra a cínica transparência das tramas oficiais.

O fato de Eltit deslocar a autoridade da fala de sua narradora de atributos que apontam a uma condição, ser indígena e mulher, para o de como esta se coloca no mundo, parece-nos bastante acertado, já que retira a obrigação da palavra minoritária de ser testemunho, de ser pura experiência. Além disso, insere-a, sem controvérsias, no plano da literatura. Assim sendo, não temos uma palavra referencial dotada de possível literariedade, mas o oposto disso, uma palavra criativa que irradia luz também sobre o devir dos corpos subalternos.

Uma das apostas de não encerrar a palavra da narradora numa posição enunciativa fixa é a de ela própria (a narradora) não estabelecer um ponto de chegada para o que diz. Ela tenta nomear o próprio discurso, afirmando indiscriminadamente tratar-se de um testemunho, de um relato, de uma crônica, de um documento, de memórias e até de uma confissão. Tal fenômeno não nos parece ocasional, desvelando uma das características mais vigorosas do texto eltitiano: seja qual for o gênero que o escritor mobilizar, ao elaborá-lo através das investidas da linguagem, fará sempre literatura.

Apesar de essa voz localizar a sua fala no território de todos esses gêneros, interessa-nos particularmente considerar a questão do testemunho, ainda que este, em tese, configure um relato menos totalizante e mais subjetivo, por se opor à verdade universal da história; no Chile, como explica Nelly Richard (2002), o testemunho acabou sendo valorizado enquanto documento pela sociologia e pela sociedade chilena e terminou delineando, por consequência, a figura de personagens como a mulher, o indígena, a vítima política etc. Destarte, o gênero teria sustentado, segundo ela, o modelo da denúncia comunitária. Diamela Eltit, quem reflete intensamente sobre os rumos do tecido da história (cultural) chilena, não cairia nessa armadilha. O testemunho em Eltit, em *Impuesto a la carne*, se afinaria às seguintes características:

Situadas na periferia desta “verdade”, facilmente catalogável pela sociologia da marginalidade, as novas estéticas do testemunho não procuraram preencher os vazios identitários com palavras de consolo. Preferiram desnudar, nesses vazios, a

desigualdades e o tal essencialismo estratégico das minorias, via de regra, possui um caráter de afirmação, de positividade de uma identidade que foi inferiorizada, com o fim de se conquistar direitos historicamente negados a esses grupos.

carência como falta de tudo e reestetizar tal carência mediante “figuras abismais esvaziadas de toda interioridade” que já não alcançavam o peso confirmativo de uma referencialidade de valor que lhes servisse, como amparo, de guia da consciência social. [...] Corpos sem residência ou filiações, sujeitos sem interioridades e nem conteúdos (despossuídos da essência de uma identidade-propriedade) [...].²⁴⁴ (RICHARD, 2002, p. 66-67).

Impuesto a la carne nos faz ver, em ato, essas colocações de Nelly Richard. Ou seja, vislumbrar uma narrativa permeada por essas figuras do abismo, as quais não são a materialização de verdades de consolo, de identidades grupais, por mais que as demandas destas permeiem a escrita. A recusa à retórica da raça, de um apelo à raça, assim, não é fortuita. É uma aposta política, de uma voz que, ao negar toda e qualquer atribuição externa que a assujeite, reivindica um estatuto de liberdade antes que o de um rótulo. Aliás, a negação que a filha, que é quem narra, faz da categoria étnico-racial não se associa a uma negação da existência do racismo ou de a desigualdade ser atravessada pela variável de raça. Dessa maneira, não é uma fala conservadora ou expressiva de um humanismo (raso) que finge desconhecer as implicações práticas das várias posições de sujeito (mulher, índio, pobre) que conformam a sociedade chilena; é sobretudo um enquadramento que se aproximaria do pensamento de Fanon ao exigir a sua “pele ontológica”. É como se essas mulheres não “abrissem mão” de existirem antes de “pertencerem a”. É como se, estancadas no predicativo de indígena, de mulher ou ainda de pobres, lhes abortassem a genuinidade.

A fala dessas mulheres não se confundiria com a bandeira do universalismo abstrato, veiculada geralmente para ocultar as tensões e, no limite, deixar tudo como está, no que tange às desigualdades entre brancos e não brancos. Ao contrário, é uma fala que hiperboliza dramaticamente, em muitas passagens, as contradições e os conflitos existentes entre os seres nacionais e as dimensões das alteridades nacionais.

O universalismo, abstrato, pertinente em sua formulação ética – não há diferença (biológica) entre as pessoas –, ignora, no entanto, que, na esfera das relações sociais e econômicas, tal indiferenciação não se efetiva. Não é com esse universalismo, portanto, que nos deparamos em *Impuesto a la carne*. Não é com isto: “Eu sou branco e negro e sei que não há qualquer diferença entre os dois. Cada um projeta a sua sombra e todas as sombras têm a cor da noite.” (WHITE apud TRÍPOLI, 2006, p. 33). Esses versos, de imensa beleza poética, não poderiam dizer, contudo, se pretendessem dizer, os lugares que ocupam brancos e negros (negros no sentido mbembiano, todos os sujeitos racializados) no Chile. A referida obra de

²⁴⁴Eltit escreveu *El padre mío* (1989) que, ainda segundo Nelly Richard, força o testemunho a sair dessa zona de documento em que a sociologia chilena o inscreveu.

Eltit, dessa forma, atinge magistralmente o pendor de um verbo literário: diz sem congelar, diz sem esgotar, diz não dizendo.

A narradora de *Impuesto a la carne* desvela-se sendo dita por efeitos de verdade²⁴⁵ circulantes sobre a mulher, sobre o indígena, sobre o pobre (dizem que somos feias, baixas, morenas etc.), porém não se confina neles, como já apontamos, ao não se apropriar desses significantes, nem mesmo para subvertê-los. Interessa-lhe, de fato, tecer uma não gramática (qualquer gramática é aprisionadora, a do senhor ou a do escravo).

Em *Impuesto a la carne*, os sujeitos se constituem em sua materialidade histórica: são mulheres, indígenas, das classes populares e em intensa posição de conflito com as camadas médias da população, as enfermeiras e os médicos. Essas mulheres indígenas renegam as estigmatizações raciais veiculadas pelos médicos para dirigir-se a elas, mobilizando a retórica de um antirracismo de cariz universalista, não um antirracismo diferencialista²⁴⁶.

O antirracismo universalista, expresso no romance, não potencializa a noção de raça, de etnia, como maneira de lutar contra o racismo. É nessa esteira que nos parece pertinente, na linha terminológica de Eurídice Figueiredo (2010), falar no delineamento de uma textualidade que rechaça o racismo, porém sem erguer a retórica da diferença como sustentáculo disso. Por tal característica da obra, não podemos deixar de indagar, ainda que brevemente, se Diamela Eltit, nesse sentido, não marcaria, então (deliberadamente ou não) uma filiação a toda uma matriz de pensamento latino-americana sobre o debate racial. Isso porque, segundo demonstra o estudo *Os negros na América Latina* (2014), do antropólogo estadunidense Henry Gates Jr., prevaleceu no continente a noção de mosaico de raças, de mistura, de mestiçagem e a criação desse referencial teria sido elaborada (positivada) pelo trabalho de alguns intelectuais: o de José Vasconcelos, no México, o de Jean Price Mars, no Haiti, o de Gilberto Freyre, no Brasil, e o de Fernando Ortiz, em Cuba. Em contrapartida, nos Estados Unidos²⁴⁷, teria prevalecido, diz ele, a leitura racializada da sociedade²⁴⁸.

²⁴⁵Empregamos a noção de “efeitos de verdade” na esteira teórica de Foucault, isto é, não com o intuito de ver o que carregariam de verdade, de ideológico ou de científico, os discursos, mas principalmente com o fito de perceber como estes se travestem de autenticidade quando “não são em si nem verdadeiros nem falsos.” (FOUCAULT, 2016, p. 44).

²⁴⁶Eurídice Figueiredo (2010, p. 84) vale-se de ambas as expressões, “antirracismo universalista” e “antirracismo diferencialista” para explicar que, cada vez mais no Brasil, por influência da leitura estadunidense, substituiu-se o primeiro modelo pelo segundo e que tem se intensificado, assim, uma crítica (já existente há muito tempo pelos movimentos negros e indigenistas) à noção de democracia racial e de mestiçagem.

²⁴⁷Rita Segato (2007, p. 32) ressalta que, nos Estados Unidos, raça é inseparável de diferença étnica e patrimônio cultural e que o modelo da sociedade é o da segregação.

²⁴⁸Eurídice Figueiredo, no capítulo “Mestiçagem, transculturação, criouliização, hibridismo” (2010), também debate os alcances e os limites das teorias da mestiçagem, da democracia racial etc. e o contexto histórico em que teriam sido forjadas.

Para Henry Gates Jr., ainda que o elo do trabalho de todos esses intelectuais tenha sido o de valorizar as matrizes negras ou indígenas das sociedades latino-americanas, ao afirmarem tais matrizes, cada um a seu modo, através da noção da mistura, acabaram na prática por construir um imaginário de que as culturas negras ou indígenas, por si sós, não estariam à altura da cultura europeia. Além disso, teriam propiciado também a problemática percepção de que o racismo foi superado nas sociedades latino-americanas.

Impuesto a la carne não apresenta elementos que nos deem subsídios para mapear a questão da mestiçagem e da mistura de raças na obra e, por extensão, na sociedade chilena. Não obstante, parece fornecer pontos para captar, quiçá, uma inscrição, ainda que distante e sutil, da obra num solo latino-americano de compreensão de como refutar as operações discursivas do racismo. Se, no continente, com as inúmeras variações, predominou a ideia de sociedades marcadas por muitas raças e culturas, prevaleceu também a noção de que frisar as diferenças étnicas é sinônimo de separar, de promover uma apologia a cisões desnecessárias na sociedade civil.

É importante salientar que, nesse romance, Eltit não apaga as tensões no que tange à dimensão racial, ao contrário, frisa-as, como já observamos. Contudo, a sua sugestão estética acerca de como combater ou, melhor dizendo, refutar o racismo (no Chile) se afinaria a uma resposta de uma tradição de intelectuais (por acaso, brancos?) que pensaram na questão mais do que às “respostas” que os ativismos étnicos têm dado para o fenômeno. Isso porque a obra assinala o viés de um “antirracismo universalista”, assim como essa tradição de intelectuais latino-americanos.

Não poderíamos considerar, sem o risco de imputar nossos próprios sentidos ao texto (e, de modo mais amplo, às próprias reflexões da autora sobre a questão indígena), que Eltit se filia totalmente aos pressupostos da valorização da mestiçagem, da hibridez, da democracia racial e de todas essas variantes para pensar e para sobretudo acomodar (pacificamente) a realidade sociocultural e política da América Latina, dado que, na produção da autora, parece se sobressair mais a soterrada história de tensões, conflitos, contradições e desencontros. Todavia, talvez não por filiação a essa tradição de pensamento latino-americano, mas sobretudo pelo horror aparente que os escritos dela apontam a todo essencialismo²⁴⁹ (ainda

²⁴⁹É fundamental destacar que, embora a nossa entrada de leitura acerca da escrita eltitiana no presente trabalho passe pelo eixo específico da elaboração da alteridade, não transformamos o que se caracteriza como ferramenta teórico-metodológica de análise com o equivocado gesto de congelar a escrita da autora em um fenômeno monossêmico. Desse modo, fazemos coro com Rodrigo Cánovas (2009, p. 31) quando afirma que aquele que lê a obra de Eltit como se fosse apenas uma denúncia da ditadura, segundo a abordagem “literatura e nação”, ou como um desafio ao patriarcado, segundo a abordagem “literatura e mulher”, ou, ainda, como uma voz que tensiona o sistema de controle mundial, segundo a abordagem “literatura e

que seja um essencialismo estratégico, das diferenças), em *Impuesto a la carne* o racismo não se desconstrói a partir da afirmação de uma identidade racial, mas, sugere-se, da necessidade de igualdade racial.

A representação dessas duas mulheres indígenas é bastante anticonvencional, pois os estereótipos tradicionalmente atrelados à figura do indígena (homem ou mulher) não são elaborados na obra: a ingenuidade, a inocência, a selvageria, a questão da terra. Em relação a este último, trata-se aparentemente de mulheres indígenas da cidade, não do campo (tido este como *habitat natural* do indígena). Mãe e filha viveriam em contexto urbano, pois não evocam a questão da terra como matriz identitária.

A narrativa assinala as variáveis de gênero, de raça e de classe como fatores que evidenciam a tensão entre tais variáveis e o discurso da coesão social e da identidade nacional mais do que como constituintes de mecanismos identificatórios ou de pertencimento.

A formação da nação parece estar em xeque na obra. A única narrativa que aparentemente perturbou a pretensa coesão da nação foi a de classe. Assim, por muito tempo, sobretudo até os anos de 1960 (até o maio de 1968 na França) sabia-se que as sociedades ocidentais (democráticas e capitalistas) não eram igualitárias e que havia uma cisão entre proletariado e burguesia. Anunciava-se, nesse sentido, a existência de uma única fratura no seio da retórica da formação das nações. Naquele horizonte, é como se a história apresentasse apenas dois sujeitos históricos dualmente opostos.

Impuesto a la carne não apresenta a tradicional fratura na representação da nação, isto é, não formaliza apenas a situação de classe, os pobres não são meramente uma categoria social excluída, como a típica literatura engajada os emoldurou. Há subjetividades femininas em cena, subjetividades que interrogam e nos fazem interrogar o projeto de nação: “Sí, ella y yo que hemos sido las subpacientes más representativas de la historia nacional, relegadas, maltratadas sin respiro.” (ELTIT, 2010, p. 57). Esse e outros trechos da obra desvelam uma não continuidade entre sujeito feminino e nação, dado que não podemos desconsiderar o fato de que os sujeitos que enunciam são mulheres e que estes se desenham sempre em desvantagem histórica em relação à totalidade. Tal realidade nos remete ao pensamento de Anne McClintock (2010) que analisa os cruzamentos entre nacionalismo, gênero e raça. Ela observa que não há nacionalismos sem disparidade entre os gêneros e, sendo assim, que todos

globalização”, não avançou muito na compreensão de seus textos. Para o autor, quem celebra a linguagem barroca da escritora estaria mais próximo do espírito de sua poética, porém sempre na tentativa de acercar-se aos sentidos de seus textos. De nossa perspectiva, assim, sem necessariamente advogar o signo do barroco para a obra de Eltit, reconhecemos, contudo, que sua obra enuncia potentemente todos esses tópicos, mas não repousa em nenhum deles o seu movimento constitutivo, razão pela qual talvez os elucide com tamanha potência.

os nacionalismos são ameaçadores. E o são ao potencializarem as tecnologias da violência e ao demarcarem as associações com o poder político do Estado.

Para essa autora, diferentemente das correntes interpretativas que desconsideram o que há de heurístico na trama das nações, estas não são apenas inventadas, não são somente “fantasmagorias das mentes, mas práticas históricas, nas quais a diferença social é tanto inventada como representada” (MCCLINTOCK, 2010, p. 518). Nesse sentido, McClintock afirma que todas as nações se apoiam na dialética do gênero: “nenhuma nação no mundo dá a homens e mulheres o mesmo acesso a bens e recursos do Estado-nação” (2010, p. 518).

Impuesto a la carne imputa ao debate (artístico) sobre os nacionalismos um elemento historicamente negligenciado: o recorte de gênero²⁵⁰. Com isso, insere nos códigos da representação, para valer-nos dos termos da própria Eltit sobre outra discussão, “novos critérios de um léxico”. A obra insere “novos critérios de um léxico” não somente por agenciar a temática da nação e por questionar os mitos fundadores desta, mas também pelos operadores de que se vale para fazê-lo. Colocar em suspensão a homogeneidade da “comunidade imaginada”²⁵¹ não é, por assim dizer, um fenômeno excepcional no território da literatura, a representação dos pobres, materializados sob a égide das questões de classe, ilustra muito bem o questionamento dessa suposta homogeneidade (sobretudo, na literatura latino-americana). Não obstante, fazê-lo através da sugestão de que a contiguidade do nacional passa historicamente pelo masculino de fato é mover-se por um campo semântico outro.

Impuesto a la carne não desobstrui a questão da nação através dos clichês mobilizados para isto na literatura latino-americana: a classe, o imperialismo *yankee* ou, mais atualmente, o drama da globalização. O que evidencia a cisão, a fratura, a dissonância no interior da temporalidade linear da nação é primordialmente a sujeição feminina atravessada, por sua vez, pelos fatores de raça e classe.

O poder nacional masculino extrai permanentemente sangue dessas mulheres. Para nós, a imagem do sangue é bastante emblemática no que diz respeito a particularizar corpos femininos, faz ressoar o ciclo da menstruação²⁵² e, com isso, uma saga de expiação. Expiação

²⁵⁰Anne McClintock afirma que, se de um lado os nacionalismos ganharam ampla aceitação, por outro, as investigações acerca da questão do gênero, no que se refere a analisar como a dialética deste teria possibilitado um poderio nacional masculino, são negligenciadas.

²⁵¹A expressão confere o título do livro de Benedict Anderson. Nele, o pensador estuda em que contexto e de que maneira teria se tornado inteligível o sentimento do nacional que, de certo modo, constrói os signos de um imaginário nacional e, por extensão, da ideia de nação.

²⁵²Juliana Pádua (2009, p. 103) observa que, entre as inúmeras imagens associadas ao sangue na obra de Eltit, a da menstruação é a que mais gera temor. A imagem da menstruação coloca-o, pela potência simbólica que desperta, no campo das restrições discursivas e da associação com a impureza.

de sangues derramados (impune e habitualmente) para que a aparente normalidade (democrática) se estabeleça:

Me vas a matar, me vas a matar, me dice mi madre anciana y senil.
Lo dice para que yo no piense en la venta de nuestra sangre, para que olvide todo lo que sé del gremio y de la asociación tan turbulenta de las enfermeras. Y lo dice, especialmente, para que no intente distribuir mis escritos. [...] Mi mamá me habla y me habla para impedir que entregue sigilosamente mi precario o preclaro documento a un grupo indeterminado, retroactivo, opaco de habitantes (de una ciudadanía territorial o nacional) que mantienen un ápice de descontento ante las funciones más empecinadas de la nación médica. (ELTIT, 2010, p. 62).

Quem seriam esses outros habitantes “opacos”, “retroactivos”, partícipes de um “grupo indeterminado”? Outras mulheres (indígenas)? Parece-nos que sim. Vale notar os termos de que a mãe se vale para referir-se a elas, pois não são usos lexicais acidentais. Todos eles vão de encontro à ideia de coesão. Todos eles assinalariam a ameaça de uma história contada por esses sujeitos.

Os termos que a mãe da narradora mobiliza para referir-se a esses outros (assim como ela própria e a filha o são) que ameaçariam a história nacional forçam-nos a refletir se não seria a própria ideia de nação que forjaria as molduras da diferença, da outridade. Em outras palavras, as nações modernas nunca foram objetivamente homogêneas, no entanto, através de dispositivos variados – invenção de tradições (Hobsbawm)²⁵³, perpetuação do mito fundacional (Chauí)²⁵⁴, insistência na ideia de povo (Sarlo e Hall)²⁵⁵, pertencimento imaginário a uma comunidade imaginada (Anderson)²⁵⁶ – concebemo-las enquanto totalidades, uniformes, lineares e a-históricas. Desse modo, sendo as nações delineadas como entidades unitárias, o que não é tragado pela força centrífuga destas em congregar um sentido em torno delas mesmas é concebido como o plano da alteridade.

²⁵³A invenção das tradições consistiria, para Hobsbawm (1984), em meandros acionados no interior das nações modernas para conferir um passado longínquo, de glória, de heroísmo, de sofisticação, às práticas e aos costumes pátrios que, na verdade, não são tão antigos como se faz parecer. O historiador toma como exemplo o caso da Inglaterra, em que a monarquia inglesa se investe de um passado, em tese, muito distante e refinado, mas que, na prática, remete ao século XIX e até ao XX.

²⁵⁴O mito de fundação no sentido em que Marilena Chauí (2000) o abarca, como já consideramos, diz respeito à preservação e à conservação de uma suposta imagem de origem da nação que se estende *ad infinitum* e bloqueia a percepção do presente. É como se isso retirasse a habilidade dos membros de determinada nação de a perceberem enquanto constructo histórico.

²⁵⁵Beatriz Sarlo (2003) e Stuart Hall (2011), cada qual a seu modo, abordam a mesma questão, ou seja, a de como a noção de povo serviu ao propósito de positivar, afirmar, a identidade nacional. É a ideia de povo teria auxiliado na segmentação do discurso do nacional, pois o povo seria, enquanto categoria totalizante e una, a origem, o meio e o destino, da própria nação.

²⁵⁶Benedict Anderson (2008), com sua noção de comunidade imaginada, concebe a nação, para além de sua existência real, como um sistema de representações ancorado nas literaturas nacionais, na imprensa, na cultura popular etc., que cria nos membros de um determinado território o sentimento de que há algo que transcende a amplitude de suas vidas e os liga a uma existência maior, comum entre eles e outros seres.

Impuesto a la carne, nesse sentido, tensiona não apenas a ideia de nação, mas a própria noção de alteridade. A obra nos leva a indagar se esta última não funcionaria como um dispositivo que mantém viva e acesa a imaginária percepção de que, nos limites de um dado território, há somente um modo de vida. E o faz ao não assumir a nação como o marco zero da história chilena. Se a nação não é o marco zero da história, o próprio escopo da outridade se enfraquece, já que mulheres/ indígenas/ pobres não seriam o Outro em relação a uma “natureza”, mas seriam o Outro em relação a uma tradição que forjou a própria dialética do nós (coletivo) e do Outro (mulheres etnicizadas pobres).

Impuesto a la carne desvelaria que nem esse nós (coletivo) nem esse Outro (particularizado) são estanques, fixos e lineares. Há sempre tensões internas nos sistemas representacionais aparentemente fechados que nos impedem de dizer nós/outro sem ser de modo imaginário, no sentido lacaniano, ou seja, como um princípio fantasmático que nos dá a medida de uma inteireza. Nesse sentido, a respeito da unificação, tanto da ideia de nação como da de diferença, Stuart Hall afirma:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do eu “inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como *unificadas*. (HALL, 2011, p. 62, grifo do autor).

Eltit elabora tanto a diferença quanto o que é entendido como espaço, por excelência, da nação sob a égide do disperso e do difuso. Assim, defrontamo-nos com uma textualidade que enuncia essa nação não como uma “comunidade imaginada” homogênea, mas como a cartografia do heteróclito, atravessada por questões de gênero, de raça/etnia e de classe. Os fatores de gênero, raça/etnia e de classe, tradicionalmente emoldurados no plano da outridade exotizante e pura, não instauram focos de identificação dualistas aqui: sociedade *versus* alteridade.

Impuesto a la carne coloca-nos de encontro à lógica da representação monolítica; a obra desvela que, se os significantes “nação” e “alteridade” são ambos constructos, estes não adquiriram a mesma relevância no âmbito das sociedades modernas, pois foram respectivamente positivados e negativados nos arquétipos coletivos, fator que faz com que as chamadas formações nacionais da alteridade, para usar os termos de Segato (2007), não encontrem as mesmas condições de existência que as das que são tidas somente como seres nacionais.

Outro aspecto que retiraria *Impuesto a la carne* do solo da lógica da representação monolítica é a compreensão de que Estado-nação não formam um composto indiscernível. Sendo assim, os contornos da obra supostamente nos conclamam a pensar como o discurso do nacional atua como sustentáculo (ideológico) para a legitimação do exercício de regulação, normatização e disciplinarização da vida desempenhado pelo Estado e por suas instituições. Porém, a crítica ao Estado e às suas instituições não se confunde com a defesa (neoliberal) da redução do aparelho estatal. É como se a obra problematizasse o nacionalismo (uma produção discursiva de cunho homogeneizante) e o poder conferido ao Estado em estandardizar os modos de vida, mas, por outro lado, não sugerisse que este deve se ausentar em mitigar as disparidades sociais.

Como narrativa que promove o agenciamento da questão da outridade, *Impuesto a la carne* parece, quando traz à baila o sofrimento dessas mulheres no horizonte da pátria médica, de um lado, questionar os mecanismos de controle da vida (e de gestão da morte) e, de outro, ao sugerir as condições de pobreza as quais estão expostas, reclamar proteção social para elas. É como se, em última instância, a obra deixasse entrever que as demandas de bem-estar social deveriam compor o espectro de alcance da política e não os regimes disciplinares que incidem sobre os corpos da alteridade.

Tais corpos da alteridade são uma espécie de excedente humano que talvez suscite em nós o olhar de que a violência contra eles não configura um caso de exceção, mas, ao contrário, é constitutiva da própria ideia de Estado-nação, já que este, de feição moderna, funcionaria a partir dos desígnios do capital que, por sua vez, se retroalimentaria das opressões de raça/etnia e gênero.

Na literatura de Eltit, mais particularmente neste romance, a separação de raça/etnia e classe se apresenta como um falso dilema. E o é, pois, como observa o antropólogo Henry Gates Jr., em todas as sociedades latino-americanas (e arriscaríamos a dizer do mundo) há uma relação direta entre cor e posição social do indivíduo. E acrescentaríamos, seguindo os passos de Aníbal Quijano (2000), que a tecnologia da raça atuou nos países da América Latina como uma invenção, um dispositivo a serviço da colonialidade do poder do sistema “mundo moderno”.

Eltit, nesse sentido, acostumada a fazer o verbo literário brilhar por sua abertura à dimensão sociológica, mas não por sua confinamento a esta, em *Impuesto a la carne* não encarna em suas categorias narrativas, como as personagens, falas prototípicas de um operário, de uma mulher ou de um indígena. Aliás, conscientizamo-nos de que são provavelmente indígenas e provenientes das classes populares pela marcação de alguns elementos (muito sutis,

sublinhamos): a internação em um hospital que mais parece um depósito de contenção das vidas nuas²⁵⁷; o temor que sentem em se indispor contra o saber-poder dos médicos; a indicação de que são “morochas” e baixas (os amorenados e os de estatura baixa são os de ascendência indígena no Chile, como nos informa Pastén) ou “curiches” no dizer da equipe médica e, ainda, o anseio por contar os traços subterrâneos de uma história.

Impuesto a la carne perturba densamente a crítica simplificadora de que as estéticas que formalizam a outridade apresentam um cunho predominantemente culturalista, já que, ao agenciarem as questões da mulher, do negro, do indígena etc., elaborariam-nas somente a partir de traços ligados à especificidade de costumes, línguas, religião, ou seja, da cultura. Na referida obra, aliás, nenhum desses elementos, por si só, confere identidade às duas mulheres representadas. Elas são o Outro da pátria porque se encontram estruturalmente em desvantagem simbólica, política e econômica em relação aos “genuínos” seres nacionais.

A desvantagem dessas mulheres se delineia como estrutural na obra, pois não ocupam posições de subalternidade acidentalmente; ao longo de toda a narrativa deixa-se perceber que o excesso humano é (diretamente) constitutivo do sistema econômico, da democracia, do Estado, da nação.

Mas, se essas mulheres participam do escopo dos corpos abjetos e do excesso no que diz respeito à nação, poderiam, por outro lado, integrar-se a alguma comunidade?

4.4.4. A comunidade virá?

Algumas das questões fundamentais da reflexão sobre as implicações da comunidade em *Impuesto a la carne* giram em torno de se buscar compreender algumas interrogações: comunidade de quem? Para quê? Por quê? São interrogações aparentemente triviais, mas que nos inserem no solo das possíveis relações entre a literatura e o *ethos* do comunitarismo. Bauman (2003), ao pensar sobre os sentidos do comunitarismo, observa que este só pode, de fato, partir dos desvalidos, pois subjaz à noção de comunidade a tentativa de proteger-se, de resistir, de cuidar-se mutuamente. O comunitarismo no romance projeta-se como essa comunidade dos desprotegidos, daqueles que necessitam guardar-se entre si mesmos, como lemos na seguinte passagem:

Habla de la comuna.
Quiere volver a su comuna.
Nos perdemos de nosotras mismas.

²⁵⁷As vidas nuas, para Agamben (2010), seriam as formas de vida condenadas ao permanente estado de exceção. Seriam essas formas de vida cuja legalidade jurídica, na prática, não as alcança. Seriam as formas de vida por cuja existência o Ocidente, autoproclamado território da democracia, não zela.

Ahuyentamos los rencores.
 Recortamos los bordes de nuestros pensamientos.
 La retina enloquecida de mi madre se imagina una patria que huye a la velocidad supersónica de una aguda tempestad eléctrica. (ELTIT, 2010, p. 36).

A passagem em destaque nos possibilitaria a leitura de que se trata, tal como nas formulações de Bauman acerca dos princípios comunitários, de uma comunidade dos fracos, dos desvalidos, de uma “pátria” que não atropela velozmente os corpos femininos racializados. Contudo, essa comunidade não é mero mecanismo de proteção e até de resiliência. É a comunidade fundada sob a metáfora do anarquismo. Não o anarquismo enquanto modo alternativo de organização social, tampouco como alternativa à política institucional. É o anarquismo em sua força polissêmica, em sua capacidade de nos fazer imaginar aquilo que não se deixa capturar:

Creo que mi madre, en cualquier minuto, va a hacer estallar el hospital gracias a su condición anarquista. Siento que va a producir un acto inesperado para fundar la sociedad de la resistencia. Pienso que su anarquismo es el poder que tiene mi madre para dar vueltas el mundo si la infamia médica la toca. (ELTIT, 2010, p. 69).

O anarquismo dessa mãe seria também o comunitarismo de uma vingança do oprimido, para recorrermos a um dos aspectos que definiriam a comunidade para Mbembe. A vingança comunitária do oprimido seria justamente a sua habilidade em não morrer, em indispor-se, através de recursos variados, contra a necropolítica, ou seja, contra a política de morte, aparelhada para liquidar determinadas vidas, segundo o mesmo teórico.

A comunidade em *Impuesto a la carne* (ainda) não veio. Tampouco sabemos se esta pode vir a ser, vir a existir. Ela, apesar de vingança do fraco contra o poderio que lhe administra a vida, o corpo e a morte, não se tece enquanto utopia. Inclusive não haveria, ao que aponta a obra, realidade mais distante que a das projeções utópicas. A comunidade se daria primordialmente como heterotopia. Esta, segundo Foucault (2007), não se presta ao trabalho de idealizar paraísos, edens, nos quais seja possível existirem universos paralelos à conflituosa e incerta realidade humana:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter junto” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda a

possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (FOUCAULT, 2007, p. XIII).

A descrição que Foucault realiza de sua noção de heterotopia, contrapondo-a, por sua vez, ao conhecido conceito de utopia, faz-se fundamental para sondar o estatuto da comunidade em *Impuesto a la carne*. Isso porque o filósofo francês nos mostra que o escritor, a partir de lugares existentes, cria outros (não menos reais que os que conhecemos), tecidos pela língua, pela linguagem. Tais lugares, ao contrário das utopias, não são plenamente falados pelas palavras, não são projeções, abstratas, fictícias, de um mundo perfeito, são a investitura na literatura de universos concretos. Nesse sentido, a comuna, a pátria anárquica, de que nos fala a narradora, não se alçaria como um espaço de redenção (o comum do socialismo ou o comum do anarquismo, por exemplo). Trata-se, antes, de um comum que não pode ser nomeado em absoluto, trata-se do ser comum do qual faz menção Agamben.

A heterotópica comunidade de *Impuesto a la carne* é um lugar e, ao que se sugere, já o conhecemos. Contudo, este não seria, por exemplo, o Chile, qualquer uma de suas cidades; parece, antes, ser os corpos dessas mulheres. Esses corpos, expressos pelo poder, também se expressam, desdobrando-se em heterotopos: em significantes que não se fecham e que, assim como a língua, possuem significados já instaurados, porém sempre novos. São corpos que passeiam pelo espaço do hospital, do aparelho do Estado (cárceres?) sem ser totalmente amortecidos, negativizados.

A comuna suscitada em *Impuesto a la carne* supostamente destila a ideia de singularidades (não de identidades que apresentam propriedades constituidoras) que estariam para os sentidos da comunidade alicerçada por Agamben:

Pois, se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a essa impropriedade como tal, fazer do próprio ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual, mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta – isto é, se os homens pudessem não ser-assim, nesta ou naquela identidade biográfica particular, mas ser *o* assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade teria acesso pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos [...]. (AGAMBEN, 2013, p. 61).

O trunfo de *Impuesto a la carne* aparentemente reside no inusitado fato de que, ainda que reconheçamos a palavra de mulheres, provavelmente, indígenas ou de ascendência indígena, não conseguimos construir os perfis biográficos delas e muito menos enquadrá-las num grupo. Nesse sentido, é que seriam singularidades vazias, singularidades refratárias à ideia do que lhes seja próprio.

Assim sendo, *Impuesto a la carne* mobilizaria os contornos de uma noção de comunidade que não é morada para os sectarismos (sejam os de cima ou os de baixo), tampouco para o pressuposto de uma “comuna” que, por seu isolamento do que lhe seja externo, se associaria ao guetismo mais do que a um “ser comum” (Agamben).

Sem tentar forçadamente operacionalizar conceitos ao plano da literatura, parece-nos, então, que, em Eltit, “os fracos”, os despossuídos, os sujeitos étnicos não brancos são desprovidos de substância, não se inseririam numa zona x que os faria proferir uma palavra y. Sendo assim, seriam “os exemplares da comunidade que vem, foram expropriad[o]s de [...] identidades, para apropriar-se do pertencimento mesmo, do signo ϵ ” (AGAMBEN, 2013, p. 19).

4.4.5. O *locus* do feminino na palavra eltitiana

Os elementos mobilizados em *Impuesto a la carne* estão extremamente arraigados no campo de significação da cultura (hospital, médico, comuna, anarquismo, história, testemunho, memória, sangue, pátria etc.), mas, ao se investirem de contornos distintos na narrativa, autorizam-nos a admitir que não se trata de uma formalização lugar-comum da outridade, e sim de uma aposta densamente literária da temática.

Na obra, a bandeira da sororidade é posta em xeque, já que a narrativa nos possibilita refletir que a sonhada comunidade entre as mulheres é, em última instância, interdita pelas distinções de raça e de classe. Desse modo, tal bandeira estaria sustentada pela ideia de uma natureza a-histórica e não situada dos contornos do feminino.

A narrativa estabelece um *locus* do feminino que se aproximaria das contribuições dos feminismos de “cor”, quando estes declaram que o significante “mulher”, concebido de modo homogêneo, é uma mistificação. Assim, bem como ensinam as feministas “de cor”, Eltit assume na obra que a história e as demandas das mulheres não brancas não foram contempladas pela história nacional. Essa história, distante das especificidades das formas locais do feminino, fez valer, quase que como uma abstração esvaziada de referentes reconhecíveis no tempo e no espaço, a categoria “mulher” para enunciar a geografia dos corpos femininos.

Em *Impuesto a la carne*, o *locus* do feminino²⁵⁸ delinea-se sobretudo na e pela confrontação com o signo do nacional. Percebemos, assim, que a questão do gênero, ainda

²⁵⁸Para Bernardita Llanos M. (2009, p. 110), o *locus* do feminino na poética de Diamela Eltit surge através de um discurso antimimético que o libera das camadas ideológicas e linguísticas que o cobriram e o invisibilizaram. A pesquisadora enfatiza, ainda, que, no interior dessa estética do feminino, se agencia o minoritário e o oprimido, descortinando as estruturas de poder.

que abafada nos limiares do nacionalismo, é concomitante ao que historicamente fomentou a existência prática e simbólica da nação.

Nesse sentido, segundo os dizeres de Anne McClintock, se a questão do gênero não é mais decisiva do que a de classe ou a de raça, por exemplo, esta foi fulcral para sedimentar o poderio do Estado-nacional: de homens brancos legislando e executando as leis para si mesmos e criando símbolos de representação que os colocavam como os agentes naturais do progresso. Desse modo, o fim da narrativa é contundente:

Estamos operadas, rotas, mal cosidas y a pesar de los indescritibles dolores que nos estallan, aun en medio de nuestro estado terminal o catastrófico podríamos, sí, podríamos empezar la comuna del cuerpo y poner en marcha la primera sede anarquista para contener la sangre del país o de la nación. De la patria. [...] La patria se ríe (con carcajadas ominosas) ante nuestras heridas históricas que no cesan de sangrar y la nación no va a reconocer nunca la magnitud de las infecciones que se deslizan por los metales de las camas. Pero adentro, más adentro, en un pedazo ínfimo del último patio de la nación, pronto iniciaremos la huelga de nuestros líquidos y el paro social de nuestras materias. (ELTIT, 2010, p. 184).

Após mãe e filha terem sido convocadas a participar das celebrações do bicentenário e apenas poderem dizer “sim, obrigada”, o “desfecho” da narrativa nos traz as falas acima citadas. Ou seja, *Impuesto a la carne* coloca-nos de modo profundo no problema que envolve o dilema feminino indígena no Chile: ser moldado através da gramática (apaziguadora) do poder ou ser literalmente engolido, tragado, pisado. Contudo, como estamos diante da escrita eltitiana, isso não significa um encastelamento, um fim. A saída não virá por meio do devir utópico (talvez ela pertença ao plano da política ou das revoluções), mas dos heterotopos, mundos político-disruptivos pertencentes à esfera da palavra.

No mundo dos heterotopos eltitianos, seja no contorno enunciativo da produção crítica, como nos ensaios “No soy una extrãna a la historia” e “Escenarios latinos en Nueva York” aqui visitados, seja no espaço enunciativo ficcional, temos a inscrição de um verbo que retrabalha incessantemente os elementos das estabilizadas políticas da escrita. O Outro é potência aqui por ser o próprio ser da linguagem: sempre estrangeira de si mesma.

A palavra eltitiana delinea-se pela criação de universos críticos e ficcionais, como os que vimos nos ensaios brevemente comentados e na obra analisada, enquanto uma instigante propulsora do passeio anticonvencional pelas nuances da alteridade. Vale enfatizar, a modo de conclusão, que a alteridade é elaborada em termos sociais, culturais, políticos, mas é fundamentalmente erigida em seus fundamentos discursivos e profundamente poéticos. Esses fundamentos discursivos e poéticos nos colocam diante de imagens, tropos e figuras que recriam os limites entre a teoria e a ficção. Assim, ao ler textos como “No soy una extrãna a la

historia” e “Escenários latinos em Nueva York”, deparamo-nos com textos de extrema beleza argumentativa e ao ler *Por la patria* e *Impuesto a la carne*, objetos de análise de nosso capítulo, defrontamo-nos com a figuração de conceitos e de questões que permeiam a constituição da sociedade chilena.

Em síntese, a alteridade que, no mais das vezes, assume o primeiro plano nos textos elitianos desenha-se para além do movimento de inscrição de um tópico temático de visibilização de minorias sociais, políticas e culturais, aqui ela é a própria assunção de que o potencial da palavra se deflagra quando esta se constrói como a outra das fórmulas das narrativas e das intervenções críticas de pensamento tranquilizantes.

4.5. *Impuesto a la carne* e *Por la patria* em perspectiva comparada

Publicadas com um intervalo de mais de duas décadas, *Por la patria* em 1986 e *Impuesto a la carne* em 2010 guardam proximidades e distâncias. Considerando seus contextos de publicação, afirmaríamos que as duas obras vieram à luz em horizontes sociais e políticos bem distantes: aquela na ditadura de Pinochet e esta no presente, com o Estado democrático de direito já restabelecido. Não obstante, a escrita de Eltit nos faz ver que a face oculta do poder extrapola os limites dos regimes políticos. Nesse sentido, sua poética mais do que delinear contextos históricos determinados, como o da ditadura no caso de *Por la patria*, ou a imagem de um Chile dominado pelo neoliberalismo, como em *Impuesto a la carne*, trabalha intensamente o significante do poder que atravessaria todas as sociedades, culturas e regimes políticos.

Ambas as narrativas passeiam pelas dinâmicas do poder. Em *Por la patria*, a colonialidade deste revela-se tenazmente através do ataque aos corpos marginais. Em *Impuesto a la carne*, por seu turno, a colonialidade do saber é que assume o primeiro plano, uma vez que o par simbiótico “mãe-filha” é sujeitado pelo saber médico que tenta interditar a dupla de mulheres do domínio de seu próprio corpo, através da sujeição ao repertório da medicina enquanto ciência. Ao deparar-nos com a elaboração do exercício do poder em uma e outra obra, percebemos que a Eltit interessa perseguir os efeitos deste na constituição/destituição das subjetividades. É a forma pela qual este atravessa os corpos e os sujeitos que lhe é primordial. Desse modo, é notório observar que a sua perplexidade diante do poder não se restringe ao estado de exceção, apesar de ter contra este se insurgido contundentemente por meio de seus escritos e de sua trajetória como indivíduo. O poder, seja qual for a sua forma, é sombrio, para a autora, pois é monossêmico, categorizador. A

insurgência dos “vencidos” na poética elitiana diz respeito à reescrita da história, da memória e sobretudo diz respeito à recusa da estabilização canônica dos códigos do literário; não parece mobilizar a noção de empoderamento dos subalternos, e sim a de uma ordem, material e simbólica, avessa aos totalitarismos e acorde com as potencialidades inventivas humanas.

Em ambas as obras, Eltit situa a figura do indígena, mais especificamente a da mulher indígena, como figura que protagoniza a resistência ao poder. Em *Por la patria*, as mulheres indígenas são singularizadas pelo nome próprio e, em *Impuesto a la carne*, não. A singularização das personagens femininas indígenas pelo nome naquela obra é altamente significativa, já que se tratava de um contexto de extrema repressão às liberdades e de extrema vigilância à linguagem. Assim, nomear as personagens é uma aposta na afirmação da própria linguagem, interdita pelo regime autoritário de Pinochet. Em contrapartida, nesta obra não se caracteriza o par simbiótico “mãe-filha” pelo referente onomástico é a metáfora de um mundo que se anuncia como marcado pela mundialização-globalização e, portanto, pela ampla liberdade, mas que territorializa os pobres e homogeneiza as subjetividades. Contudo, seja no contexto de cerceamento das liberdades, seja no contexto da aparente liberdade promovida pelo mercado, a textualidade de ambos os textos suscita o fragmentário, o multiforme e a desestabilização dos códigos de representação.

Tanto *Por la patria* como *Impuesto a la carne* passeiam intensamente pelo significante “nação”. Nas duas narrativas, a nação é enunciada sob o signo de “pátria”. De uma pátria assombrada pelo terror de Estado naquela e de uma assolada pelas leis do mercado nesta. Pátria que lá e cá, mesmo mobilizando retóricas supostamente distintas entre si, fabrica versões de uma mesma história de negação e não reconhecimento de direitos inalienáveis²⁵⁹. Uma parece ecoar as razões de um poder frontal e aniquilador e a outra as astúcias de um que se anuncia como democrático e pluralista, mas que se mostra perverso e totalizador. Em ambas as versões da pátria, a alteridade é bode expiatório: naquela, é o sangue a ser sacrificado para preservá-la supostamente da desintegração e da barbárie, nesta, é o sangue a ser derramado para comemorar o seu triunfo; não é acidental que a imagem do sangue esteja

²⁵⁹José Aylwin (2012, p. 94) analisa a questão dos direitos dos povos indígenas no Chile e observa que esse país é, dos países latino-americanos, o que provavelmente mais despreza os direitos dos indígenas, já que não ratificou a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho sobre Povos Indígenas e Tribais em Países Independentes de 1989 e cuja Carta Magna não reconhece esses povos e seus direitos. Aylwin ressalta que a Constituição vigente, de 1980, afirma como único povo existente o povo chileno e que, embora em 1993 o Congresso tenha aprovado a Lei 19.253, que estabeleceu a criação da Corporação Nacional de Desenvolvimento Indígena como instância responsável pela política voltada à agenda dos indígenas, essa Lei os reconhece como etnias, não como povos. Assim, o conteúdo dessa lei apresenta inúmeras lacunas (não valida o sistema de justiça indígena, seus direitos políticos, sua autodeterminação etc.) e não acompanha os padrões internacionais adequados, como a Declaração da ONU e a Convenção da OIT, sobre os direitos dos povos indígenas.

tão presente em ambas²⁶⁰, pois este aparentemente veicula a percepção de que determinadas vidas sistematicamente são ceifadas nos limites da sociedade chilena. Em ambas, é o princípio da alteridade que desmistifica a razão pátria.

Em *Por la patria*, como já destacamos, as personagens indígenas alcançam simbolizar, em alguns momentos da obra, outros grupos da sociedade nacional, alçando-se também como os chilenos de modo geral, ao passo que em *Impuesto a la carne* as personagens indígenas remetem mais especificamente aos indígenas. Não obstante, nas duas poéticas, a indigeneidade é constituída como possibilidade de insurgência dos subalternos e, nesse sentido, como uma saída das retóricas hegemônicas. Nelas, as retóricas hegemônicas, além de suscitarem as razões de um poder nacional, pátrio, mobilizam ainda as lógicas de um poder falocêntrico, materializado na figura masculina. Dito de outra maneira, em ambas, deixa-se entrever que a retórica do nacional, como bem destaca Anne McClintock (2010), é uma retórica historicamente marcada pelo domínio dos homens na vida pública e sobre o corpo das mulheres. O feminino desponta, nas obras, como um signo imbricado ao agenciamento dos corpos outrificados e a nação como uma razão que mobiliza imaginários totalizantes, uníssonos e contrários aos modos de existências das mulheres indígenas.

Em síntese, essas poéticas potencializam a elaboração da outridade por desestabilizarem as triviais fórmulas que corriqueiramente delineiam as formalizações da alteridade. Nessas poéticas, não há lugar para a cartografia de identidades previsíveis e esquemáticas. O Outro é um ator que descortina a força da literatura de descentralizar a língua. Ele fala porque desnuda as fissuras da sociedade nacional com uma língua outra, não porque foi reconhecido por tal sociedade. Sendo assim, a sua palavra, se não extingue as violências da pátria-nação, revela a sua (re)existência.

²⁶⁰Juliana Pádua (2009, p. 103) observa que o sangue é um elemento presente em quase todas as narrativas de Eltit, cumprindo distintas funções: representar a tortura em *Por la patria*, o símbolo sagrado batismal em *Lumpérica*, a morte de referência histórica de Carlos Prats de *Puño y letra*, as dores da maternidade em *Los trabajadores de la muerte*, a visão maculada em *Mano de obra* e a potência da reivindicação das trabalhadoras contra o poder patriarcal em *Vaca sagrada*.

5. EXPRESSÕES FINAIS: A LITERATURA COMO ENUNCIÇÃO PRIVILEGIADA DA ALTERIDADE

Nosso trabalho se propôs a realizar um estudo de narrativas latino-americanas das últimas décadas do século XX e das iniciais do presente milênio, através do recorte temático da alteridade, em propostas escriturais de autoras e autores, localizados tanto mais ao centro do cânone como mais à margem deste. Para tanto, validamos uma noção de literatura mais afim à legada pelo arcabouço teórico dos chamados Estudos Étnicos, Culturais e de Gênero, dado que estes concebem as artes, de modo geral, em consonância com os processos históricos, sociais e políticos. Isso não equivale a declarar que advogam a inespecificidade da arte, mais pontualmente da literatura, e sim que aceitam que sua face indiscutivelmente autônoma não deve ser confundida com enclausuramento. Partindo, então, da premissa de que a literatura é autônoma, mas não uma realidade a-histórica, buscamos investigar as tessituras da alteridade por meio do exame das imagens participantes da constituição dessas tessituras, realçando em cada capítulo as instâncias que mais se sobressaem na composição delas: as imagens da mulher/do feminino, as imagens do negro/da negritude e as imagens étnicas indígenas.

O conjunto de narrativas que integra o nosso trabalho, além de possibilitar o estudo da alteridade, proporcionou-nos a compreensão de que elaboram a alteridade de costas ao *boom* da banalização que a indústria da cultura tem promovido da questão do Outro. Desse modo, essas narrativas escapam às rédeas do mercado, que são erguidas através da estratégia de tradução da alteridade à gramática da indústria de massa. Tal tradução tem sido expressa principalmente por meio do estreitamento entre diferença e desigualdade. Assim, por exemplo, a favela que, em outros contextos²⁶¹, foi lida como espaço de privação e de ausências materiais e, por conseguinte, como um lugar a ser incluído nas benesses socioeconômicas das

²⁶¹Esse outro contexto é o dos chamados Estados fortes. No presente, os governos neoliberais, ao contrário da antiga fórmula daqueles, não apostam na narrativa da homogeneidade cultural e da força da nação. Todavia, como explicam teóricos variados, Bauman (2003), Nancy Fraser (2009), Beatriz Sarlo (2003), Grimson (2012), tentam operar no plano da cultura o que denegam no da economia. Assim sendo, a gramática do reconhecimento das diferenças é bem-vinda, mas desde que não acompanhada por demandas de redistribuição da riqueza. Por outras palavras, esse coro da indústria da cultura com as formas da outridade não seria casual, faria parte de uma época que, diferentemente dos Estados-nação de outrora, não tenta escamotear a diferença, reconhece-a, mas estrategicamente constrói a noção de que reconhecê-la é sinônimo de sanar as desigualdades socioeconômicas, estratégia que faz dissipar os anseios por justiça social.

sociedades, agora passou a ser revisitada como o habitat (quase natural) dos sujeitos periféricos²⁶².

Um caso notável de tradução da alteridade ao *mainstream* é, como analisa João Cezar de Castro Rocha (2004), a versão do romance *Cidade de Deus*²⁶³ (1997), de Paulo Lins, para o cinema e depois para a televisão com a série *Cidade dos homens* (2002). A ilegibilidade da obra, conformada a partir de um foco narrativo multifacetado, em sua adaptação para o cinema teria se tornado completamente palatável, com a narração assumida em primeira pessoa na figura de Buscapé. No filme, tal personagem narrador funcionaria como se fosse um mediador, isto é, como uma figura capaz de “traduzir” a voz dos pobres para a classe média. Porém, é justamente nessa passagem que teria se perdido o conflito, dado pela especificidade do crivo do ponto de vista multifocal: a não possibilidade de conciliação de classes. É justamente nessa passagem que a favela é romanceada, naturalizada. E o que funcionava como o “indizível”, a extrema violência com a qual o leitor se depara, é visto, no sucesso de bilheteria de Fernando Meireles, como um “espaço de turismo”, exótico, em que a população que nela vive é engraçada (mesmo que perigosa) e os cidadãos da classe média poderiam se aventurar a passear naquele território talvez sem empecilhos.

Embora nosso objeto de análise seja o da literatura, não podemos deixar de frisar o verdadeiro *boom* da questão da alteridade na cultura midiática nas últimas décadas. Temas que eram postos à deriva, como o racismo, a homofobia, o machismo, a intolerância religiosa, hoje compõem parte substancial da programação da TV aberta e dos *hits* que atingem o cume do sucesso na cena musical. Nesse sentido, uma questão pertinente seria a de indagar se tal valorização existe de fato ou é uma valorização aparente e que oblitera os elementos fulcrais das demandas das minorias. Nancy Fraser (2009) nos oferece pistas no que concerne a elucidar essa problemática. Ao pensar na absorção da agenda feminista pelo neoliberalismo, a autora afirma que as pautas do feminismo não foram ampliadas e aceitas agora por conta somente de uma revolução nos costumes; isso seria um dado da realidade, mas não a conformaria por inteiro. Para ela, as bandeiras do feminismo (e estenderíamos às bandeiras das próprias minorias como um todo) tornaram-se majoritariamente consensuais porque foram

²⁶²Beatriz Jaguaribe (2007) desenvolve um interessante estudo acerca das transformações nos imaginários socioculturais acerca da favela e da aceitação no presente da ideia de uma “favela tour”, acomodada aos imaginários globais sobre a realidade local.

²⁶³Beatriz Jaguaribe (2007, p. 112-113) observa que o romance e o filme *Cidade de Deus* são constituídos por um amplo conjunto de personagens cujas feições aproximam-se mais da perspectiva do naturalismo do que da perspectiva psicologizante do realismo crítico. Não obstante, a prosa de Lins passearia por variados estilos, como o evocativo poético, a narrativa de ação e o naturalismo, ao passo que o filme é delimitado esteticamente de modo mais nítido. O filme também teria despertado, frisa a pesquisadora, um intenso debate sobre realismo, a realidade no país e a cultura do espetáculo.

esvaziadas e banalizadas pelo sistema econômico. Em outros termos, é como se houvesse no presente uma indústria da diferença no lugar de uma estética desta.

Podemos, à luz de Fraser, afirmar que o conjunto de obras de nosso estudo, na contramão das fórmulas do mercado, evidencia que o problema não é o de que haveria uma relação umbilical entre as demandas dos grupos minoritários e “o novo espírito do capitalismo”²⁶⁴, mas que a questão problemática talvez sejam os termos em que a diferença tem se inscrito, a gramática que a tem tornado possível na cultura midiática. As narrativas analisadas, ao escaparem dos preceitos tranquilizantes das estratégias rasas de representação da outridade e suscitarem modos singulares no delineamento do Outro, possibilitaram-nos chegar à compreensão de que são um modo de enunciação privilegiado de representação da alteridade. Como modo de enunciação privilegiado para a representação da alteridade, por não terem sido capturadas pelas dinâmicas da indústria cultural, essas produções literárias possibilitam um debate que tem crescido entre os pesquisadores de literatura negra, feminina, indígena etc., ou seja, da literatura produzida pelos grupos minoritários: trata-se da relação “autoria-obra de arte”. Por outros termos, diz respeito a uma discussão que visa a compreender se a categoria da autoria importa à compreensão do campo literário. A categoria da autoria²⁶⁵ foi declarada anacrônica e improdutiva no solo dos Estudos Literários, mas tem ressurgido com extrema potência nos chamados Estudos Étnicos, Culturais e de Gênero²⁶⁶.

²⁶⁴A expressão, segundo nos informa Nancy Fraser (2009, p. 12.), é de Luc Boltanski e Ève Chiapello (2005).

²⁶⁵Cabe destacar que a *figura do autor* é um tópico muito presente na literatura contemporânea. Nesse sentido, quando afirmamos que os estudos literários tornaram anacrônica a categoria da autoria na análise do campo literário, estamos nos referindo ao debate sobre o autor enquanto produtor de arte, não ao autor na condição de elemento da narrativa, do poema. As pegadas do autor no texto como personagem, como narrador, como entidade ficcionalizada na materialidade textual, é um dos tópicos mais presentes na literatura contemporânea, sobretudo nas chamadas escritas do eu, que têm ressurgido com potência. No entanto, referimo-nos não a esse fenômeno, mas a um debate, em pleno vigor, entre os estudiosos da arte produzida pelas minorias, que é o de refletir acerca da exclusão na história da arte dos produtores oriundos dos grupos em desvantagem social e de refletir se apenas a questão temática é suficiente para enquadrar uma literatura como negra, indígena, LGBT etc.

²⁶⁶Eduardo de Assis Duarte (2005) ressalta, acerca do resgate da autoria negra, que, apesar da desfavorável integração dessa autoria nos compêndios da historiografia literária, estes têm passado, fundamentalmente desde os anos de 1980, por um necessário processo de revisão que, por sua vez, não se deflagrou de modo espontâneo, mas pressionado por novos sujeitos sociais, entre os quais atores oriundos do feminismo na academia, da atuação do movimento negro e da criação dos *Cadernos negros*: “Há de se ressaltar que a historiografia literária brasileira vem passando, nas últimas décadas, por um vigoroso processo de revisão não apenas do *corpus* que constitui seu objeto de trabalho, como dos próprios métodos, processos e pressupostos teórico-críticos empregados na construção do edifício das letras nacionais. Tal revisão não ocorre, obviamente, de forma espontânea, mas motivada pela emergência de novos sujeitos sociais, que reivindicam a incorporação de territórios discursivos antes relegados ao silêncio ou, quando muito, às bordas do cânone cultural hegemônico. No decorrer dos anos 80, a postura revisionista ensaia seus primeiros passos na academia pelas mãos do feminismo, bem como a partir das demandas oriundas do movimento negro e da fundação no Brasil de grupos como o Quilombhoje. Nesse contexto, destacam-se os trabalhos de Moema Parente Augel, Zilá Bernd, Maria Nazareth Soares Fonseca, Domício Proença Filho, Oliveira Silveira, Oswaldo de Camargo, Luiza Lobo, Leda Martins e de membros do movimento negro, que, ao lado de

Tal renascimento da preeminência da autoria nos referidos estudos não nos parece ocasional. Diz respeito a uma tentativa de tornar evidente a exclusão dos sujeitos da alteridade do cenário da arte. Sendo assim, os negros, as mulheres, os indígenas etc. não foram alijados somente de serem humanamente representados, mas também o foram sobretudo do poder de se autorrepresentarem. Foram alijados do poder da autodefinição que, como afirma Audre Lorde (2020), é fundamental para a população negra, e diríamos que para todos os grupos subalternizados, pois, parafraseando a autora, se não se autodefinirem, serão definidos pelos outros – para o proveito dos grupos hegemônicos e o prejuízo dos grupos subalternizados. A tentativa de autodefinição dos sujeitos minoritários é, desse modo, um gesto de desarmar as definições externas que historicamente se fez deles.

O reaquecimento da discussão acerca da importância da autoria nessas correntes teóricas não reclama a categoria do autor enquanto fundamento positivo, exterior e legitimador do texto, porém fundamentalmente como uma instância que também comunica (como muitas outras) a gendrada e racializada distribuição simbólica e material da riqueza. Noutros termos, não se trata de postular que o autor detém uma autoridade mais genuína do que a do leitor na construção dos sentidos mobilizados no texto ou ainda de que tal construção passa necessariamente pela relação “autor-texto”. Trata-se, antes, de perceber que nem todos os segmentos sociais ocupam o lugar de autoria e de reivindicar o direito que todos os segmentos têm de ocupá-lo.

A reclamação dos chamados grupos subalternos por um lugar de autoria seria mais bem compreendida, pelas vozes que insistem em ler essa autoria com as mesmas ferramentas que leem a produção simbólica dos grupos não subalternos, se fosse tomada a partir de uma perspectiva que assumisse que o lugar de autoria tem um significado dentro dos limites da história sociocultural hegemônica e outro fora de tais limites. Trata-se, assim, no caso das produções não hegemônicas, de produções que têm travado um campo de batalha para alcançar-se ao patamar de arte. Como defender, então, que quem produz a obra de arte não importa? Para retirar do centro do debate a relevância de se pensar sobre quem produz a obra de arte, é necessário compreender primeiro o que implica tal operação. Não parece implicar, como no circuito da literatura legitimada pela tradição, uma defesa do texto, um afastamento das sombras do biografismo e de uma “paternidade” de matriz fisiológica sobre este. Retirar esse tópico do centro do debate, no contexto da produção simbólica dos grupos excluídos pela modernidade capitalista, aparentemente tem o peso de apagar, por extensão, a própria história

brasilianistas contemporâneos, como David Brookshaw, dedicam-se ao resgate da escrita dos afrodescendentes.” (DUARTE, 2005, p. 115).

soterrada desses grupos, já que, para quem teve a palavra historicamente interdita, representar-se, enunciar, é reivindicar uma “posse” que nunca teve.

É perceptível, como nos ensinou o legado de Foucault (e de todo um pensamento de filosofia da linguagem) que o autor não é um sujeito preexistente à moldura do texto, mas uma função. Mas como validar a ideia de função autoral quando nem o estatuto de sujeito (pleno de humanidade) está garantido a determinados segmentos? Como operar a função de autor sem participar, de fato, do signo da noção de sujeito universal?

Nesse sentido, a reivindicação, pelos movimentos negros, indígenas, de mulheres etc., de que se reconheça a produção intelectual, simbólica, de indivíduos oriundos de tais estratos é uma peleja por reconhecimento. Mas não só. É uma pressão para que se ressignifique o monolinguismo da história cultural. É ainda a batalha, como ressaltaria Nancy Fraser (2009), por uma noção mais ampla de justiça que abarque as dimensões do reconhecimento, da redistribuição e da representação. Sendo assim, pressionar as urdiduras da história cultural, mais especificamente da história da literatura, em seus sistemas nacionais, para que a autoria negra, indígena, feminina etc. dela também faça parte, é uma demanda por reconhecimento, ao se entender que formar uma “rede” de autores de grupos minoritários contribui para o aumento da participação cidadã paritária; é uma demanda por redistribuição, ao se perceber que o apartamento desses grupos dos recursos materiais também os exclui da posse das ferramentas imateriais e que, portanto, torná-los sujeito do conhecimento é um passo adiante na própria conquista de uma vida economicamente digna; e finalmente é uma demanda por representação (território que aqui nos interessa mais diretamente), visto que, em tese, favoreceria a multiplicidade de perspectivas na criação dos monumentos artísticos.

A demanda pela visibilização da produção simbólica de negros, indígenas, mulheres etc., em seu sentido mais amplo e produtivo, não é, portanto, mera demanda identitária, isto é, que traz à baila para a cena da literatura, das artes e da própria política processos psicossubjetivos de como esses grupos constroem a sua imagem. A necessidade de que sejam produtores culturais evidencia, como já afirmamos, que não funcionam ainda (analisando-se em termos de coletividade) como função autoral, isto é, enquanto aquela instância cuja firma faz circular discursos em contextos de enunciação majoritários, já que a sua posição como atores que agenciam os rumos da sua história é um projeto, não uma realidade. A peleja pelo direito a ter a autoria social e culturalmente legitimada não é um trabalho de fortalecimentos de nomes e ícones individuais, mas a semeadura de contranarrativas de uma coletividade humana espoliada, defraudada. Desse modo, vale ressaltar, por outro lado, que essa luta não pode se confundir (sob o risco de se sacrificar a sua própria efetividade) com a defesa de

posicionamentos sectários e particularistas. A respeito da retórica sectária e particularista que pode rondar a agenda das minorias políticas, Ella Shohat e Robert Stam (2006) apresentam argutas indagações que a seguir destacamos:

De um lado, as políticas das identidades afirmam que as pessoas pertencem a grupos sociais reconhecíveis, e que certos representantes podem ser escolhidos para falar em seu nome. Mas a experiência da opressão confere direitos especiais para falar sobre a opressão? Será que somente um diretor afro-americano poderia ter dirigido *Malcom x*, como argumentou Spike Lee? Será que Paul Simon não deveria ter feito seu “Graceland”? O álbum teria sido melhor se fosse feito por Stevie Wonder? Quando é que o medo da “apropriação” se transforma em uma forma de segregacionismo mental e em um policiamento das fronteiras raciais, em uma recusa de reconhecer sua própria coimplicação (o termo é de Chandra Mohanty) com o outro? Como pode o trabalho intelectual, artístico e pedagógico “lidar” com o multiculturalismo sem defini-lo de modo simplista como um espaço onde apenas os latinos podem falar sobre os latinos, somente os afro-americanos sobre os afro-americanos e assim por diante, com cada grupo prisioneiro de sua diferença reificada? Em que medida um membro de um grupo minoritário pode falar por outro? Como podemos evitar a dupla armadilha de um “isolacionismo étnico”, segundo o qual apenas os iorubás podem falar sobre os iorubás, e, de outro lado, a apropriação simplista que autoriza qualquer turista que passe uma semana na terra dos iorubás a falar em seu nome? Como seria possível não prolongar a herança colonial de incompreensão e da falta de sensibilidade em relação às chamadas minorias [...] sem silenciar aliados em potencial? Mesmo quando se fala em antiessencialismo e hibridismo, permanecem as inquietações sobre quem fala, sobre o que, para quem e com qual finalidade. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 446).

Aceitando-as como plausíveis e necessárias para a reflexão de todo pesquisador que não pretenda se enclausurar num castelo de significações autorreferentes, as indagações propostas por Shohat e Stam nos levam, antes de tudo, a perceber que até mesmo a batalha por emancipação e por justiça das minorias políticas não está livre de equívocos. Nesse sentido, em nosso entendimento, a bandeira pelo direito à autorrepresentação, pela autoria e pela tessitura da própria história na agenda de tais segmentos não deveria se alçar ao posto da defesa de essencialismos²⁶⁷ e de isolamentos. Destarte, a experiência da opressão, em vez de ser mobilizada como argumento de autoridade ou como deificação da voz testemunhal, serviria como instrumento mais potente se agenciada como mecanismo de denúncia do mutilamento, do esvaziamento e da redução de que foram alvos os corpos dos oprimidos. Compreendida como instrumento de denúncia, e não como autoridade testemunhal, a experiência da opressão não concederia, por si só, aos indivíduos consciência e habilidade no enfrentamento às desigualdades racial e de gênero, mas enfatizaria a pertinência (ou não) da posição assumida e dos seus objetivos. Desse modo, chegaríamos a uma conclusão um pouco

²⁶⁷Como Ella Shohat e Robert Stam, reconhecemos, não obstante, que nem todo essencialismo levaria a uma posição reacionária: “A insistência no fato de que todo essencialismo é sempre reacionário significa indiretamente cair em um essencialismo, como se o ‘essencialismo tivesse uma essência’.” (2006, p. 451-452).

mais precisa que a de Spike Lee (de acordo com o relatado por Shohat e Stam): não somente um diretor afro-americano poderia ter dirigido *Malcom x*, mas um afro-americano que, como ele, resgatou, elaborou e reconheceu o legado do referido líder negro. Sairíamos, assim, da compreensão de uma negritude atávica (ou de uma opressão atávica) e nos moveríamos pelo território de uma negritude (de uma luta) posicionada, isto é, aquela que faz o indivíduo negro (oprimido) ser escutado pelo teor do desdobramento de sua contribuição ao seu grupo particular e, de modo mais assertivo, ao mundo.

Minar a retórica da opressão atávica é basilar, porquanto nos possibilita a reflexão acerca dos significados de afirmar-se como negro, como mulher, como indígena a partir de um espaço enunciativo que reclame essas projeções de identidade como viés de resistência ao sistema econômico e a seus aparatos. O referido debate passa fundamentalmente pela construção de um campo de batalha no qual as posições assumidas são tão ou mais relevantes do que os pertencimentos herdados. O agenciamento dos negros, dos indígenas, das mulheres, numa perspectiva genuinamente emancipadora, não se justifica (apenas) porque criam a possibilidade de mais negros, indígenas e mulheres enunciarem, e sim pela possibilidade que têm de ocuparem espaços de poder para transformá-los²⁶⁸. Nessa linha de pensamento, nem todo texto escrito por uma mulher liga-se, de saída, à causa feminista, nem todo texto escrito por um negro apresenta naturalmente uma perspectiva voltada aos anseios da negritude²⁶⁹, nem todo texto escrito por um indígena coloca-se a favor das questões dos indígenas e assim sucessivamente. Essa constatação (bastante óbvia e facilmente verificável, por sinal) não tem o fito de abafar os condicionantes que fazem com que negros, mulheres e indígenas, por exemplo, continuem a não dispor dos dispositivos que trazem à baila, em igualdade de condições com os grupos majoritários, os meandros de sua própria representação. A batalha pela autoria no interior desses grupos ensina-nos sobre a diferença entre objeto de estudo e sujeito de conhecimento. Nessa esteira, reafirma-se a dignidade desses segmentos “falarem

²⁶⁸Angela Davis (2016) insiste na proposição de que a mera bandeira da representatividade não é suficiente e de que a ocupação dos espaços de poder pelos grupos minoritários só é libertária se posta a serviço da transformação radical da sociedade.

²⁶⁹O escritor Cuti, em entrevista ao *Literafro* (2018), promove reflexões fundamentais acerca do problema da autoria negra. Ele explica que a instância da autoria emana mais do exterior que do interior do texto, mas que ela se relaciona com o delineamento do sujeito étnico do discurso, já que pode reverberar no texto os posicionamentos do escritor sobre a noção de raça (fundamental na interpretação do Brasil). Cuti afirma que a noção de autoria se coaduna com a noção de sujeito étnico do discurso também, pois pode descortinar o posicionamento de intelectuais sobre determinados autores como Machado de Assis e Cruz e Sousa, por exemplo. Assim, quando alguns intelectuais se negam a positivar a negritude de ambos os autores estão defendendo um posicionamento étnico, estão declarando que não querem que um autor da “altura” de Machado de Assis faça parte do segmento negro da população. Para Cuti, um autor negro assumir-se como tal representa um dilema que interfere diretamente em seu processo de criação, já que, ao identificar-se como negro, o processo de recepção se torna mais hostil ao escritor negro que, para ter a sua obra aceita, tende a internalizar essa (auto)censura e a escamotear a negritude em seus textos e em sua “marca” autoral.

por si mesmos”, não porque homens não possam contribuir com a bandeira das mulheres, porque brancos não possam participar na luta antirracista e heterossexuais no posicionamento contra a homofobia²⁷⁰, porém porque, se as camadas subalternas só movimentarem volumes, compêndios e coletâneas acadêmicas e poéticas de atores externos, não abandonarão o posto de matéria e fonte de investigação, não tornarão palatável o que as milhares de páginas escritas sobre esses grupos ocultam: a existência das posições de sujeito. Essas posições (de raça, classe, orientação sexual etc.) deslindam que o movimento da história não pode ser de posse de um único grupo social. Elas sugerem, a exemplo da assertiva marxista, que as ideias dominantes de uma época são as ideias das classes dominantes. Assim sendo, não é gratuito o fato de negros, mulheres, indígenas etc. não possuírem os meios de produção simbólica. A despossessão desses meios por eles aparentemente comunica a própria despossessão dos meios de produção material²⁷¹. É por isso que não pode se tratar de um mero combate por representatividade. Trata-se, a nosso ver, da confluência entre a luta por redistribuição, reconhecimento e representatividade (representação)²⁷².

Os chamados grupos minoritários enfrentam uma peleja pelo direito a se autodefinirem e de operarem como função autoral, para além do circuito das margens, num contexto em que se decretou a falência da noção de sujeito, de identidade e de todo e qualquer signo que aluda a um repertório totalizante. Shohat e Stam (2006), uma vez mais, auxiliam-nos a elucidar a questão, pois descortinam, dessa maneira, o que significa proclamar o esmorecimento de determinadas categorias no que se refere à agenda dos excluídos:

²⁷⁰Ella Shoat e Robert Stam sublinham que, no que se refere à dimensão política, o fato de indivíduos não pertencentes aos grupos subalternizados participarem de suas lutas e falarem sobre elas representa o que Charlotte Bunch denomina *coalizões de uma pessoa*: “ou seja, uma situação na qual não apenas os negros, mas também os brancos discutissem sobre racismo, na qual homens e mulheres falassem sobre questões de gênero, na qual heterossexuais lutassem contra a homofobia e assim por diante. Seria o caso de não falar ‘no lugar de’, mas ‘em relação a’, dentro de coalizações intercomunais forjadas em esforços conjuntos.” (SHOAT & STAM, 2006, p. 452-453).

²⁷¹Ver K. Marx; F. Engels (2007).

²⁷²Nancy Fraser (2009) enfatiza a necessidade de se pensar na justiça em sua dimensão tridimensional, ou seja, contemplando as dimensões da redistribuição da riqueza, do reconhecimento e da representatividade. Nesse sentido, a autora desmonta a ideia de que há uma imbricação natural entre as políticas da identidade e o mercado. Não é o caso de haver uma cumplicidade umbilical entre as políticas da diferença e o mercado, mas de o discurso da diferença ter sido favorecido num contexto em que a proteção social do Estado em relação aos pobres estava sendo desmantelada e em que a força do mercado invadia todas as esferas da sociedade e da vida. Assim sendo, o mercado parece haver condicionado os termos em que a voz do Outro seria expressa: como identidade fixa, exótica e a-histórica. Na gramática do mercado, há lugar para o “negro é lindo”, mas não para a problematização dos motivos pelos quais este não foi plenamente integrado à sociedade de classes; há lugar para a bandeira antiviolença à mulher, mas não para se entender que o próprio sexismo é um mecanismo que propicia a acumulação de capital; há lugar para a assunção de que o indígena é o habitante originário das Américas, mas não para a de que o alijamento deste da terra mantém a ideia de soberania nacional dos territórios.

[...] o ato de falar por si mesmos não é simples – especialmente porque as mulheres, as minorias e os povos do Terceiro Mundo hoje falam em um contexto teórico no qual a noção de uma identidade e de um sujeito coerentes, para não falar de uma identidade da comunidade, é epistemologicamente suspeita. [...] O centro proclama o fim de seus privilégios precisamente quando a periferia começa a exigí-los. Como diz Elizabeth Fox-Genovese: “Sem dúvida não se trata de coincidência [...] que a elite masculina ocidental tenha proclamado a morte do sujeito justamente no momento em que ela poderia ter que dividir seus privilégios com as mulheres e os povos de outras raças e classes sociais que começaram a questionar a sua supremacia”. Desse modo, pensadores do centro, confiantes no poder nacional e em sua projeção internacional, denunciam os nacionalismos não metropolitanos como atávicos e antiquados. Os escritores metropolitanos anunciam “a morte do autor” no momento em que escritores “periféricos” começam a ganhar seus prêmios Nobel. Todas essas “destituições” refletem um privilégio disponível apenas para quem já tem poder, pois a proclamação do fim das margens não extingue os mecanismos que de fato destituem as pessoas de sua cultura e as nações de seu poder. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 450-451).

Através dessas formulações, admitimos que esse giro epistemológico, advindo das esferas do centro do poder, pode até haver decretado a derrocada do autor, do sujeito, da nação, da identidade etc., mas, se, na tessitura do movimento concreto das circunstâncias históricas, eles não desapareceram, parece-nos pertinente concluir que a falência axiológica ou conceitual de categorias de leitura do mundo não tem o vigor de intervir na constituição deste. Assim, essas tramas, como lucidamente demonstram Shohat e Stam, não podem afirmar o fim da história, pois o “fato de que as identidades e as experiências são mediadas, narradas, construídas, envolvidas em espirais de representação e intertextualidade não significa que todas as lutas chegaram ao fim” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 451). A acertada assunção, nesse sentido, de que o sujeito não é uma entidade plena, de que as identidades não são previamente delineadas e do caráter de invenção das nações não deveria servir de mote para a negação de que os privilégios não cessaram e de que as exclusões persistem²⁷³. A volatilidade das categorias e do instrumentário de interpretação da cultura, da história, não logrou, para nós, apresentar uma prova que refute a existência de núcleos de poder e de periferias do sistema, daqueles que representam e daqueles que são, muitas vezes, à sua revelia, representados.

A batalha pela legitimação da autoria dos grupos subalternos nos faz perceber que o encerramento da pauta dessas minorias políticas em torno apenas da questão temática acaba por fortalecer os instrumentos que as excluem da produção simbólica. Enunciando de outro modo, se considerarmos que a agenda da mulher, do negro, do indígena esgota-se (somente)

²⁷³Shohat e Stam colocam as seguintes indagações a respeito da persistência das desigualdades entre o centro e a periferia do mundo: “A noção de que o Terceiro Mundo deve constituir ‘sujeitos’ da história deveria ser considerada mera mistificação patética? O descentramento das identidades implica a impossibilidade de estabelecer diferenças entre o privilégio e a exclusão?” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 451). Para nós, como vimos tratando de demonstrar nessas linhas conclusivas de nossa investigação, a assunção da permeabilidade das categorias não pode vir a serviço da negação das forças que se opõem na história.

no tratamento das questões atinentes à mulher, ao negro e ao indígena, e não na consideração de que, para além dos tópicos que tratam de suas demandas, também é relevante indagar quais grupos as estão tratando, deliberada ou involuntariamente, estamos contribuindo para a manutenção do apagamento dessas minorias dos espaços de representação e de poder. Estamos contribuindo para a propagação dos mecanismos que fizeram com que a mulher, o negro, o indígena se tornassem apenas objeto de investigação e para que sejam silenciados. É fecundo, dessa forma, compreender que, se admitimos que as categorias de raça e de gênero são relacionais, é, no mínimo, incongruente que somente o negro, o indígena e a mulher, ou seja, os grupos espoliados, tenham sido transformados amplamente em matéria de análise e de escrutínio²⁷⁴. A revelação pelos grupos postos à margem de que não participaram do banquete dos vencedores trouxe para o cerne do debate a percepção de que é problemático os grupos majoritários serem os atores que investigam o território da alteridade, mas não os que investigam a sua própria história, serem sujeitos do conhecimento e nunca objetos dele. Seguindo na trilha desse raciocínio, a emergência da autoria dos subalternos tem possibilitado a desmistificação da posição de vantagem sociocultural e econômica do homem e do branco, já que essa autoria tem dado à luz escritos teóricos e artísticos que oferecem modelos explicativos que desvendam os meandros da história tecida pelos grupos hegemônicos. A emergência da autoria dos subalternos tem trazido à baila, assim, a percepção de que, para além da questão do negro e do indígena, existe a questão do branco, para além da questão da mulher, existe a questão do homem, isto é, tem revelado que os grupos de referência também necessitam ser observados. Essa autoria tem oferecido uma nova gramática para a enunciação da interpretação das variáveis de raça e de gênero, fundamentais na explicação das sociedades e das culturas nacionais, mas por estas escamoteadas.

Regina Dalcastagnè (2012) concebe a constituição do campo da literatura brasileira (e estenderíamos à constituição da própria literatura ocidental) como um “território contestado”, isto é, em constante disputa por vozes que almejam fazer parte do espaço da representação, tanto como autores quanto como personagens livres das tradicionais imagens fixas. Na contemporaneidade, para ela, a crescente participação de novos agentes nessa disputa por representação tem evidenciado a faceta de domínio em xeque que sempre constituiu a

²⁷⁴No Brasil, têm ganhado fôlego os estudos sobre a branquitude. Nesse sentido, pesquisadores têm se dedicado a investigar por que o branco foi ocultado na dinâmica das relações raciais. Esses estudos têm demonstrado a importância de se estudar também o branco, e não somente o negro, isto é, têm trazido à tona a noção de que, para compreender as relações raciais no país, é pertinente racializar o branco em vez de o tomar como grupo destituído de raça, como marco zero da humanidade. Destacam-se, nos chamados estudos da branquitude, os trabalhos de Maria Aparecida Silva Bento, Lia Vainer Schucman e Lourenço Cardoso. Lourenço Cardoso (2018) apresenta um interessante quadro acerca de outros pesquisadores que têm estudado a identidade branca (a branquitude) no Brasil.

literatura, desde quando era concebida primordialmente como forma de se pensar na identidade nacional. A paulatina conquista dessas novas vozes (vozes não autorizadas, diz a autora) à participação no sistema literário tem gerado incômodos de setores conservadores, uma vez que vem possibilitando o surgimento de novas maneiras e abordagens para se refletir sobre a palavra de arte.

Conceição Evaristo, autora que compõe o nosso *corpus* de estudo, cuja produção literária faz parte dessa gradativa legitimação da autoria dos subalternos (mais especificamente da autoria feminina negra), em entrevista à BBC Brasil, interpela, entre outros fatores, os mecanismos que a fizeram ser reconhecida tão tardiamente. Afirma a autora:

A primeira obra que eu escrevi, *Becos da memória*, ficou guardada durante 20 anos. Eu mandei para várias editoras. O texto literário, no caso da autoria negra, carrega a nossa subjetividade na própria narrativa. A temática negra, principalmente quando trabalha com identidade negra, não é muito bem aceita. Quando a temática negra trata do folclore, ou não é tão reivindicativa, aí interessa. Mas quando questiona as próprias relações raciais no Brasil, é quase um tema interdito. Principalmente se isso é colocado pela própria autoria negra. Até então, os brancos podiam dizer a nosso respeito. Mas quando a gente se apropria do nosso discurso, da nossa história, isso é motivo de interdição. [...] Ano passado realmente foi muito fértil para mim. Mas faço questão de afirmar, sem pestanejar: o que me fez não é a mídia. Meu primeiro lugar de recepção foi o movimento social negro. Foi a militância de homens e mulheres que me levou para as escolas, para os saraus, para a pesquisa acadêmica. [...] Que regras são essas da sociedade brasileira para vermos uma mulher virar um expoente no campo da literatura só aos 71 anos? Enquanto você vê outros expoentes na literatura que às vezes são meninas com idade para serem minha neta, mas como vêm de um grupo social diferenciado do meu, são mais jovens, são brancas, têm sua competência logo revelada? Por que a minha competência está sendo tão tardiamente reconhecida? [...] É preciso questionar essas regras e dinâmicas sociais, culturais e econômicas que tornam tudo muito mais difícil para as pessoas negras. [...] Quero que essa visibilidade que estou tendo tenha o efeito positivo de (fazer as pessoas) procurar essa autoria negra, de mulheres e de homens. (EVARISTO, 2018, n.p).

As declarações de Evaristo apresentam limpidamente o funcionamento do mercado editorial no país que, atuando sob a égide de marcadores sociais de classe/raça/gênero, operam ao modo da triagem. Dentro desse funcionamento do mercado editorial, não são somente a qualidade estética das obras e o talento que tornam determinados autores ilustres como as vozes da “alta literatura” apregoam²⁷⁵. Se nessa crença nos empenhássemos,

²⁷⁵Harold Bloom, em seu importante livro *O cânone ocidental* (2013), para além de nos brindar com um estudo de fôlego e de forte erudição sobre os mestres da tradição literária do Ocidente e seus méritos estéticos, defende a tese de que a função da literatura não é promover justiça social, moral, ética ou de qualquer outra ordem, e sim despertar a grandeza poética. Assim, o que Bloom denomina “A escola do ressentimento” (os estudos feministas, marxistas e raciais da literatura) teria transformado críticos literários em cientistas sociais amadores e a crítica literária em uma tarefa (rasa) de contextualização histórica. O cânone, para ele, de fato possui um cunho elitista, mas não porque exclui dele autores e autoras das classes populares, porém por estabelecer uma triagem ancorada somente em fortaleza estética, na grandeza dos “imortais”, não sendo, dessa maneira, um programa social de reparação para as minorias e, por conseguinte, operando à luz de critérios artísticos.

estariamos defendendo que negros, mulheres, indígenas e pobres são menos dotados de habilidade cognitiva do que as camadas médias e altas da população, pois, segundo mostram sólidas pesquisas, como a supervisionada por Regina Dalcastagnè (2012), os autores mais publicados pelas maiores editoras no Brasil são brancos, homens, oriundos dos grandes centros urbanos e pertencentes às camadas médias e altas do país. Então, quando nos deparamos com dados²⁷⁶ como os fornecidos pelo laboratório dirigido pela mencionada pesquisadora, é preciso perguntar, como faz Evaristo, por que autoras e autores das classes subalternas não conseguem publicar, não conseguem formar um público expressivo. Enfim, não logram acessar os dispositivos que os tornariam consagrados²⁷⁷. A escritora chama a atenção, também, para outro fator pertinente no que se refere à legitimação da autoria de indivíduos pertencentes aos grupos em desvantagem: o fato de travarem uma batalha por aceitação das margens para o centro do sistema econômico ou “de dentro para fora” da comunidade da qual provêm. Evaristo, ao “faz[er] questão de afirmar” que os espaços responsáveis pela sua consagração como autora foram primeiramente os espaços das margens, de exclusão, mais propriamente, os movimentos sociais de negros, está afirmando, em nosso entendimento, que até mesmo o seu tardio e gradativo reconhecimento nos espaços de poder, como a academia e a mídia, não é gratuito, é fruto da compressão dessas esferas pelos atores por elas preteridos. Essa ressalva que a escritora faz tem a potência de comunicar que a validação da autoria dos setores à deriva é um processo conquistado, não naturalmente cedido. Evaristo, dessa maneira, está refletindo sobre a relevância da correlação de forças no que concerne à luta dos segmentos marginalizados. Ou seja, está destacando a necessidade da

²⁷⁶A pesquisa levada a cabo por um grupo de pesquisadores da Universidade de Brasília, sob a supervisão de Regina Dalcastagnè, analisou um conjunto de 258 romances, publicados entre 1990 e 2004, pelas principais editoras do país (Record, Rocco e Companhia das Letras) e nos deu mostras de que a literatura brasileira canônica apresenta um quadro de escritores majoritariamente brancos, escrevendo para um público de classe média branco com personagens fundamentalmente brancos. A pesquisa dirigida por Dalcastagnè traz os seguintes dados: são brancos 93,9% dos autores investigados. Não há a identificação da cor em 3,6% dos autores e os não brancos totalizaram apenas 2,4% deles. Os dados coletados pelo laboratório de estudos revelam também que há uma enorme concentração geográfica de autores no país, já que quatro estados concentram o local de nascimento de uma cifra superior a 70% dos escritores e escritoras analisados: o Rio de Janeiro sai em primeiro lugar com 36,4%, São Paulo em segundo com 13,3%, Rio Grande do Sul em terceiro com 12,7% e Minas Gerais em quarto com 10,9% (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 160-161).

²⁷⁷Eduardo de Assis Duarte chama atenção, ao destacar o estudo de Maria Nazareth Fonseca (2000), que até as publicações voltadas a dar visibilidade à publicação de autoria negra, por exemplo, como o importante *Cadernos negros*, permanecem à deriva do mercado editorial, perpetuando-se, desse modo, o processo de apagamento de escritores e escritoras afrodescendentes do passado: “E, como recorda Maria Nazareth Fonseca (2000), mesmo publicações que procuram tornar mais conhecida a produção literária dos afro-brasileiros, como, por exemplo, os *Cadernos Negros*, de São Paulo, que já possuem uma tradição e têm uma periodicidade comprovada, ficam fora do mercado editorial. Além disso, antologias, folhetos e jornais ligados ao Movimento Negro realizam um louvável esforço de divulgação, mas possuem uma circulação restrita, ao mesmo tempo em que se voltam preferencialmente para autoras e autores contemporâneos. Com isto, permanece intacto o processo de obliteração que deixa no limbo de nossa história literária a prosa e a poesia de inúmeros autores afro-brasileiros do passado.” (DUARTE, 2005, p. 115).

sincronização das ações ou o quanto a organização social e política dos grupos subalternos os faz, num trabalho aparentemente sem ganhos imediatos, ir apossando-se do direito à (re)existência. Em síntese, a ênfase que Evaristo coloca sobre o difícil percurso do autor oriundo das “margens” para acessar o “centro” expõe ainda a extrema necessidade de as vozes minoritárias não se “guetificarem”, isto é, de não circularem somente nos espaços periféricos e afastados das instâncias legitimadoras, pois, quando isso ocorre, essas vozes continuam, do ponto de vista da legitimidade, fora dos limites do cânone²⁷⁸. Nesse sentido, a entrada (não como exceção, mas como parte fundamentalmente constitutiva) de obras escritas por mulheres, negros, indígenas etc. na chamada literatura canônica é, por sua vez, uma entrada na própria ideia de humanidade, uma vez que vão abandonando a posição de fetiche, de grupo que só pode se alçar em sua particularidade, e passam a ser marcadas também pelo traço de universalidade que atravessa, em menor ou maior grau, toda a arte e que perfaz, em sua acepção mais primeira, todas as vidas.

A partir do pensamento de Eduardo de Assis Duarte (2005), entendemos que a supressão da autoria negra (e podemos estender ao caso da própria autoria dos segmentos politicamente minoritários) da historiografia literária pode dizer respeito também ao que o autor denomina “conservadorismo estético” e “purismo estético” que consiste em expulsar do território da palavra literária tudo aquilo que não a enclausure em si mesma. Afirma o pesquisador:

No campo das artes e da literatura em especial, é corriqueiro o argumento pelo qual elas não têm sexo, nem cor. O conservadorismo estético propugna a existência de uma arte sem adjetivos, portadora de uma essência do belo concebida universalmente. Sob esse prisma, vigoram os preceitos da arte pura, elevada e jamais contaminada pelas contingências ou pulsões da história. Uma arte cuja finalidade é não ter um fim para além de si mesma, como bem a define o idealismo kantiano. Todavia, no alvorecer do novo milênio, é o caso de se indagar a quem serve esse essencialismo. Não estará ele comprometido com o absolutismo de um pensamento que por séculos impôs outras essências tidas também como sublimes e absolutas, com a finalidade básica de perpetuar hierarquias e naturalizar a exclusão? A nosso ver, a ideologia do purismo estético, ela sim, faz o jogo do preconceito, à medida que transforma em tabu as representações vinculadas às especificidades de gênero ou etnia e as exclui sumariamente da “verdadeira arte”, porque “maculadas” pela contingência histórica. Este purismo é, no fundo, um discurso repressor, que cala a voz dissonante desqualificando-a enquanto objeto artístico. É o caso de se indagar

²⁷⁸A explicação de Regina Dalcastagnè sobre como opera o cânone corrobora a nossa afirmação de que, se as vozes subalternas quiserem ser legitimadas (social e culturalmente), devem tentar integrar os limites do cânone, já que, ao circularem apenas nos espaços independentes, mantêm-se fora daquele. “Um campo é um espaço estruturado, hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora. Não é possível equivaler um livro lançado por um romancista consagrado, comentado na grande imprensa, exposto nas livrarias, adotado nas universidades, com uma obra de edição caseira, distribuída apenas aos parentes e amigos do autor. Sem que haja aqui qualquer julgamento de valor literário, esta última obra não gera efeitos no campo literário e, portanto, não pertence a ele.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 150).

qual valor concede sustentação a valores estéticos enrijecidos por séculos de colonização ocidental. (DUARTE, 2005, p. 116-117).

O que o autor compreende como purismo ou conservadorismo estético seria, como ele bem ressalta, um meio de admitir uma face unívoca para a arte e, por extensão, de obliterar as dicções dissonantes do domínio da palavra criativa. Esses valores estéticos, sustentados pelos pressupostos da colonização ocidental, de que fala Eduardo de Assis Duarte aparentemente enunciam a história de uma modernidade destituída da empresa da escravidão, do patriarcado e respectivamente de suas agruras como o racismo e o sexismo, esses valores apregoam uma arte que dá voltas sobre si mesma.

O “rebaixamento”, dentro dessa perspectiva, que a arte de autoria dos subalternos geralmente promoveria é o de suscitar o estreitamento entre palavra e movimento da história, palavra e sociedade, palavra e cultura. Em suma, o de delinear uma escrita que recorda em tom altissonante que a barbárie também integra a temporalidade moderna. A ideologia do purismo estético torna a categoria da autoria, como instrumento teórico-metodológico de análise da literatura, um dos tópicos mais tensos e não consensuais entre os estudiosos de literatura. Eduardo de Assis Duarte (2011), ao discorrer sobre o tópico da autoria como um dos elementos que fariam parte dos limites da demarcação de uma literatura negra ou afro-brasileira, afirma que tal categoria é bastante polêmica, dado que significa considerar fatores biográficos e fenotípicos com os inúmeros impasses que isso supõe e, ainda, argumentar contra a bandeira defendida por boa parte da crítica de que existe uma literatura afro-brasileira de autoria branca. O referido autor explica que advogar a existência de uma literatura negra realizada por brancos é reduzir essa produção ao negrismo, entendido por ele como a mobilização por indivíduos de qualquer segmento étnico de assuntos atinentes aos negros. Ao superar-se o reducionismo temático, na concepção proposta pelo crítico, podemos perceber que uma obra como a de Castro Alves, o qual ganhou a alcunha de “poeta dos escravos”, não se enquadra nos marcos de uma literatura afro-brasileira. Cabe destacar que Duarte alerta também para a necessidade de evitar o que chama de redução sociológica, isto é, o uso da autoria (de modo isolado) para classificar uma determinada obra como literatura negra ou afro-brasileira, pois essa operação, num extremo oposto ao do negrismo, nos faria classificar como literatura negra ou afro-brasileira a produção de autores que, apesar de afrodescendentes, não reivindicam para si esse pertencimento e nem o incluem em seus escritos. Desse modo, seria necessário compreender, argumenta o pesquisador, que a instância da autoria no caso da literatura negra (e estenderíamos ao caso da literatura realizada pelos subalternos de modo geral sem ocasionar, a nosso ver, o enfraquecimento do alcance das contribuições de Duarte)

não é meramente um dado externo ao texto, porém “é preciso compreender a autoria não apenas como um dado exterior, mas na condição de traduzida em constante discursiva integrada à materialidade da construção literária” (DUARTE, 2011, p. 388). Nesse sentido, ele propõe a combinação da autoria com mais quatro elementos para que tenhamos a conformação de uma literatura afro-brasileira: o ponto de vista, a linguagem, o público e a temática. Cada um desses tópicos, de maneira isolada, é insuficiente para que se possa defender a existência dessa literatura.

Com Duarte, consideramos a pertinência de não se considerar apenas o critério temático para a demarcação do domínio de uma literatura negra e, agregaríamos, de uma literatura feminina, indígena ou de outras vozes subalternas. Nesse sentido, parece-nos fundamental considerar a combinação dos elementos citados (temática, ponto de vista, público, linguagem e autoria) para determinar se se trata ou não da expressão dessas vertentes literárias. Articulando, assim, as proposições do autor ao caso do diversificado *corpus* que compõe nosso estudo, afirmamos que *Becos da memória* e *Desde que o samba é samba* são expressões da chamada literatura afro-brasileira, dado que reúnem todos os elementos elencados pelo crítico. Mobilizam uma temática relacionada à questão negra (Evaristo no erguimento de uma memória e de uma história tecida pelos negros e Lins na cristalização da visibilidade de uma cultura musical negra); configuram um ponto de vista interno, construído “de dentro” da cosmovisão negra; dialogam com um público afrodescendente (Evaristo de modo mais explícito que Lins), com vistas a participar do gradativo movimento de letramento racial do segmento negro da população; elaboram uma linguagem que traz à baila a diferença cultural étnica (no caso de Evaristo através das marcas de uma oralitura e no de Lins na elaboração do “jargão” do universo do samba e da Umbanda e do Candomblé) e finalmente são indivíduos negros que reclamam a negritude para si e a fazem notória em seu projeto literário²⁷⁹. No que

²⁷⁹O posicionamento do escritor Paulo Lins com relação ao seu pertencimento à vertente da literatura afro-brasileira tem causado polêmica entre os estudiosos dessa literatura, já que o autor em entrevistas concedidas à imprensa enfatiza o fato de considerar-se apenas um escritor e, por extensão, fazer literatura sem qualquer rótulo. Em nosso entendimento, as declarações de Lins não podem ser concebidas como uma negação de sua negritude. Paulo Lins não escamoteia a sua negritude, é notável no projeto escritural do autor um permanente tensionamento da ideia de democracia racial (uma das teses mais visitadas pela sociologia no país para elaborar as relações raciais no Brasil), já que o autor elabora em seus roteiros e romances o relacionamento entre brancos e negros (um dado inquestionável de nossa formação social), e não para celebrar a inexistência do racismo nem para euforizar a mistura pacífica entre as raças; Lins elabora a miscigenação como problema, como um fenômeno no qual brancos e negros participam a partir de distintas posições, em que aqueles colhem os frutos do privilégio de ser branco em uma sociedade racializada e estes as desvantagens sociais, culturais e econômicas de serem negros em uma sociedade que nunca se libertou do imaginário escravocrata. O posicionamento de Lins diz muito mais respeito a uma reivindicação pela humanização do produtor de arte negro, que de uma recusa reacionária à inscrição de um pertencimento étnico. Lins, autor que transita além dos limites da literatura e, frequentemente, participa de roteiros para a TV e para o cinema, parece tentar escapar do aprisionamento que a indústria da cultura tem promovido com relação aos autores não brancos e

se refere a *Leite derramado* e a *Boca de lobo*, cabe realçar que são obras intensamente potentes para se pensar na representação da mulher na literatura e ainda no porquê de a mulher geralmente não narrar (reflexão que enfrentamos em nosso trabalho); no entanto, não se trata de uma literatura feminina nem feminista. Isso porque ambas as obras não combinam os tópicos sugeridos por Duarte: não apresentam uma temática que agencia deliberadamente a questão da mulher, não apresentam um ponto de vista construído a partir de uma perspectiva feminina, não se propõem a participar da construção de um universo de recepção voltado à formação do público de mulheres, não são constituídas por meio de uma linguagem que se cole ao que seria mais próximo do domínio feminino e não foram escritas por mulheres. No que concerne a *Impuesto a la carne*, a obra poderia ser lida como uma literatura feminina, mas não como literatura indígena, apesar de extremamente profícua para pensar sobre a questão indígena no Chile. Tratar-se-ia de uma literatura feminina por nela pulsar a agenda da mulher, enunciada através de um ponto de vista feminino, por falar com intensidade a um público de mulheres, mobilizar uma linguagem próxima da metáfora do feminino e por ter sido escrita por uma autora. Por outro lado, não diria respeito a uma literatura indígena, pois, assim como Duarte, não validamos o critério de redução temática para pensar sobre as

oriundos do espaço das margens, ou seja, de um aprisionamento que os converte em vozes que só podem ser ouvidas para falar (e nos termos do *mainstream*) sobre racismo. Desse modo, Lins aparentemente visa a afirmar primeiramente a sua condição de autor para, em seguida, sem se transformar em fetiche, tratar dos temas que o instigam: a persistência do racismo na sociedade brasileira, a racializada pobreza dos negros, o sequestro do patrimônio cultural negro pela ideia de uma cultura mestiça etc. Assim, para nós, as declarações de Lins devem ser lidas em cotejamento com o que tem escrito. E o autor, desde que surgiu com o seu inquietante *Cidade de Deus*, tem construído pontos de vista que se afinam à perspectiva dos afrodescendentes. Os elogios de Lins a escritores que integram a chamada alta literatura e a afirmação de que não leu escritores ícones da literatura negra, como Carolina Maria de Jesus, não estabelecem automaticamente uma oposição em que o apreço por uma significa o despreço pela outra. Indicam a biblioteca do escritor e sobretudo o seu incômodo com olhares de estupefação por um negro, ex-morador da favela, ter lido obras consideradas patrimônio cultural da tradição. A inscrição de Lins a um patrimônio cultural negro provém mais do universo da música, particularmente do samba, do que do universo da literatura. Como profundo apreciador e conhecedor da música negra brasileira, não é gratuito que tenha escrito o romance *Desde que o samba é samba* e colocado a musicalidade negra como uma arte moderna. Lins aparentemente valida a noção de que é um indivíduo negro, que não deixa de tratar da questão do negro em suas obras, mas que isso é diferente de ser adjetivado exclusivamente como escritor negro, pois isso, segundo sua ótica, lhe tiraria a liberdade de até mesmo poder falar sobre a questão do negro. Lins e outras personalidades negras que ganharam ampla projeção no país colocam-se como figuras públicas negras, tratando das demandas do negro em seus trabalhos, mas reivindicando, antes de tudo, o lugar de artistas. Sendo assim, Lins, ao passear pela questão do negro criticamente, faz o que a literatura negra tem feito: desnaturalizar os lugares estabelecidos a brancos e negros no país. Portanto, consideramos as suas declarações uma estratégia para inserir-se em um campo cultural, literário, marcado pela exclusão do negro e por uma absorção deste apenas na qualidade de “negro”. Lins admite-se como um escritor que é negro, não como um escritor negro. Em suma, o posicionamento do autor veicula a ideia de que o produtor de arte negro pode (assim como a indústria trata os produtores brancos) validar-se como função autoral também através de sua individualidade, não apenas como representante de um grupo. O posicionamento de Lins, ademais, dialogaria com uma tradição de pensamento que pensa as questões da sociedade brasileira na perspectiva da formação. Assim, notamos que os modos de elaboração da questão do negro na poética linsneana dialogam, em ampla medida, com essa perspectiva da formação, em sintonia com pensadores como Roberto Schwarz, não com uma perspectiva que entende a negritude meramente como uma identidade.

literaturas das minorias. Assim sendo, em razão de não ter sido escrita por um indígena e, ademais, de não coadunar a instância da autoria à da afirmação no texto de uma identidade indígena, não consideramos produtivo defender a proposta de uma literatura indígena.

Nosso *corpus* de investigação parece complexo e desafiador, visto que foi armado de modo a escapar, para usar os termos de Eduardo de Assis Duarte (2011), da redução sociológica. Assim sendo, não escolhemos as obras que integram a presente pesquisa movidos somente pelo critério da autoria. Desse modo, não se trata de um estudo exclusivo sobre literatura negra, feminina ou indígena, mas de um estudo sobre a representação da alteridade que, por sua vez, desdobra-se no agenciamento de tais grupos na literatura. Por outro lado, escapamos da referida redução, ao não nos guiar plenamente pelo determinismo temático, isto é, por não escolher obras apenas escritas por autores oriundos dos grupos majoritários formulando a demanda dos grupos minoritários. O conjunto de obras aqui analisado nos permitiu, assim, demonstrar que tomamos a noção de “alta literatura” como uma taxonomia que pode se referir tanto à literatura de autoria mais canônica como à literatura de autoria em reconhecimento. Esse conjunto de obras possibilitou evidenciar também, por exemplo, que obras escritas fora do circuito da autoria de indivíduos oriundos das camadas subalternas, como Chico Buarque e Sergio Chejfec, podem, sem se alçar ao posto de literatura feminina, dizer muito sobre a mulher. É por isso que nos pareceu coerente e produtiva a tarefa de destrinchar como ambos os autores, nas produções em questão, criaram uma textualidade em que narradores masculinos (e, de certo modo, dispostos a abafar a palavra feminina) acabam narrados pelas figuras de mulheres que pretendem narrar. Possibilitou mostrar, ainda, que Diamela Eltit, escritora e intelectual com um projeto escritural avesso às fórmulas lineares e tranquilizantes, promove intensamente o agenciamento do problema do Outro em sua pena, seja na literatura, seja em seus ensaios.

O nosso fito ao reunir projetos escriturais tão distintos entre si e ao integrar em um único *corpus* autores oriundos de distintas origens sociais e étnicas, isto é, autores oriundos do centro e das margens, longe de tentar criar uma falsa simetria entre uma realidade e outra, foi trabalhar por uma noção de campo literário mais heterogênea, mais plural, em que, de saída, a literatura não se limite, por um lado, à noção do purismo estético nem, por outro, à ideia da experiência testemunhal. O conjunto de obras aqui analisado, dessa maneira, congrega, para além de permitir a reflexão acerca dos sujeitos da alteridade, uma característica comum: o valor literário. Embora a questão do valor literário seja um tópico espinhoso, que já movimentou inúmeras contendas teóricas e críticas, não é, de nosso ângulo, uma questão em si mesma contraproducente enquanto mecanismo considerado pertinente no enquadramento

das obras. Não nos inserimos, portanto, no âmbito do chamado relativismo cultural, no qual a ideia do valor literário é, de antemão, condenada e todo e qualquer critério que lance mão da qualidade estética das produções literárias é descartado e rotulado como “elitismo”. Para nós, a literatura se perfaz, seja a realizada por autores mais prestigiados, seja a realizada pelos autores que lutam por consagração, pelos meandros da palavra. Assim sendo, é imprescindível que, aceita ou não pelos dispositivos que operam e delimitam o cânone, a sua vocação primeira seja a de enunciar o mundo realçando a potência da linguagem. Colocar-se, então, de modo irrestrito e absoluto, contra a noção de valor literário, é sinônimo, em nossa perspectiva, de propagar o irracionalismo e o espontaneísmo que, antes de democratizar o cânone, fortalece os pressupostos do obscurantismo. Trata-se, de nosso viés, de uma batalha, no território da crítica e da teoria sobre a literatura, por deslindar por que historicamente os estudos literários geralmente atribuíram valor estético só às produções de autores provenientes da sociedade majoritária. Isso equivale a trilhar um caminho teórico-metodológico que, em vez de renunciar à noção de valor, o mobilize de modo mais dinâmico, isto é, lançando mão de elementos que não estabeleçam uma visão de linguagem a-histórica e descolada do mundo. Desse modo, quiçá, lograríamos desenvolver uma noção de valor literário não correlata a vetores que mais parecem veicular valores de classe que excluem os grupos minoritários, em vez de mobilizar mecanismos que realcem a relevância da elaboração da palavra.

Nosso multifacetado *corpus* de investigação, composto por autores e autoras, por brancos e negros, indivíduos socialmente “bem” localizados e indivíduos provenientes do seio das classes populares, não adquire, como já destacamos, validade somente por ser, do ponto de vista da autoria, multicultural, multiétnico e não encerrado na enunciação apenas de uma classe social, mas sobretudo por anunciar contundentemente que a literatura, a exemplo do que nos ensinou Antonio Candido (2004), é uma necessidade do espírito humano, ainda que certos grupos não tenham a oportunidade de fazer circular, em pé de igualdade, a sua produção espiritual para toda a humanidade. O presente estudo não participa, assim, de um movimento de negação da chamada literatura estabelecida, mas do gesto de se fazer perceber também a literatura confinada fora dela. Desse modo, por exemplo, identificamos tanto o valor da obra firmada por uma Evaristo, mulher, negra e nascida numa favela em Minas Gerais²⁸⁰, como o da obra firmada por uma Eltit, mulher, branca e oriunda das camadas

²⁸⁰Eurídice Figueiredo, em entrevista à *Revista Metalinguagens*, afirma que não se pode associar a imagem de Conceição Evaristo somente à imagem de uma autora que proveio da favela, visto que a escritora provém desse espaço, mas ela é tão letrada quanto escritoras da classe média: “Conceição veio de família pobre, da favela, mas é uma pessoa que tem a mesma escolaridade de outras escritoras de classe média. Mesmo Carolina, que tinha pouca escolaridade, tem uma produção literária muito vasta. Giovanna Xavier, Professora

médias da sociedade chilena. Com projetos literários distintos, ambas descortinam, com extrema força e singularidade poética, as questões do feminino. E, ao fazê-lo, não nos parece casual, nesse sentido, que aquela suscite essas questões ligadas à construção do pertencimento étnico/comunitário e esta promova o tensionamento dos signos relacionados ao pertencimento identitário. Não há demérito entre um e outro projeto. Há apenas preocupações e obsessões artísticas que, em maior ou em menor grau, falam sobre as tais posições de sujeito. Evaristo, enquanto escritora ligada às vozes do movimento social de negros e às vozes do feminismo negro, marca-se deliberadamente como uma dicção que traz à baila os anseios da população afro-brasileira e principalmente das mulheres negras. Por outro lado, Eltit²⁸¹, enquanto mulher que vivenciou os horrores perpetrados pela ditadura de Pinochet na sociedade e na cultura chilenas, constrói-se conscientemente como uma voz que problematiza incessantemente as marcas do monolinguismo simbólico, mesmo ao elaborar as demandas do feminino (concebido mais em termos de desconstrução que de construção).

Ante o exposto, o objetivo deste trabalho orientou-se em compreender os projetos escriturais aqui reunidos em seu próprio ritmo, descortinando-os em função de um eixo de leitura, sem pretender homogeneizá-los entre si. Esse eixo permitiu aproximar-nos da

da UERJ, disse, numa entrevista ao jornal O Globo, que se deve considerar Carolina como uma pensadora e não como uma favelada. E realmente, lendo Diário de Bitita, a gente percebe que ela, a partir de seu lugar de fala, de uma mulher negra e pobre, tem uma visão ampla da história do Brasil.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 20).

²⁸¹Em 1993, em *Cultura, autoritarismo y redemocratización*, livro organizado por A. Garretón e Saúl Sosnowski, aparecia pela primeira vez, em língua espanhola, o artigo “El hacer literário” (2014), de Diamela Eltit. Nesse texto, a escritora discorre, de modo emblemático, acerca do que compreende por literatura e, por extensão, sobre sua própria escrita. Diamela Eltit divide seu artigo em sete seções: “Lo imposible”, “Lo ajeno, lo distante”, “¿Qué escribir, qué publicar?”, “El contexto que habla”, “La primera, la tercera palabra”, “El imperativo del contexto” e “Literatura y femenino”. Nas duas últimas seções, promove reflexões importantes acerca da autoria feminina e da voz da mulher na literatura. Em “El imperativo del contexto”, Eltit reflete acerca de qual seria, na América Latina, o discurso cultural possível. Para a autora, no âmbito do contexto latino-americano, a condição de mulher lhe parece primordial para indagar isso, já que a história cultural, aqui, seria linear e desigual no que tange aos gêneros. Contudo, tal desigualdade viria acompanhada por outras, de classe, de etnia etc. Se a história cultural no continente seria marcada, para a autora, por uma desigualdade de gênero e pelo poder masculino, em contrapartida, o questionamento ao *status quo* teria advindo da teoria e da prática feminista. Todavia, seria necessário considerar que tal teoria provém dos chamados países desenvolvidos e que, enquanto mulher oriunda de um país colonizado, periférico, seria plausível matizá-las e transcrevê-las aos códigos locais. A teoria e a ação feministas são, para a autora, respectivamente o pensamento e a luta mais potentes no que diz respeito a alargar a monossomia da história cultural, podendo talvez convidar a um pensamento plural e interdisciplinar. Em “Literatura y femenino”, Eltit reflete acerca dos desdobramentos do feminismo internacional na literatura latino-americana. As designações terminológicas “literatura feminina”, “literatura feminista”, “literatura de mulheres”, que passaram a circular no discurso crítico, são válidas e teriam possibilitado a ampliação das percepções ante o literário. Contudo, podem ser operações de redução e de simplificação do literário ao plano das dicotomias: o gueto da literatura promovida por mulheres e sobre mulheres *versus* o cânone de prestígio masculino. Desse modo, é a ampliação das fronteiras do literário que seria o movimento a ser realizado, na visão de Eltit, pois o alargamento destas é que permitiria à literatura acontecer para além dos conteúdos temáticos e do sexo biológico do sujeito (aliás, ser mulher não garante a emissão de uma palavra criativa potente). Por outras palavras, se é repugnante a condenação da mulher à margem da cultura, ressalta a autora, por outro, é a inclinação ao desejo de mobilizar políticas de escritura (que lhe dão liberdade estética) que a tornam uma escritora, não a dialética do gênero.

literatura em sua face mais complexa e multiforme, já que a enunciação da alteridade, nas obras analisadas, se abre a fatores que, além das categorias que delineiam uma narrativa, comunicam sobre complexos processos culturais, históricos e discursivos, os quais buscamos encarar em nossa investigação e escrita.

A elaboração da alteridade no domínio da literatura, visando enfrentar de fato a tessitura dos textos, fez com que lêssemos as categorias da narrativa em conjunção com os regimes discursivos e enunciativos das obras. Através de tal movimento, pudemos perceber a importância da configuração do ponto de vista na construção dos sentidos emanados da materialidade textual. Dessa maneira, não é gratuito o fato de em *Leite Derramado* e em *Boca de lobo*, em que as mulheres não enunciam diretamente, os narradores serem homens. O ponto de vista, de certo modo, masculino destas delineia uma narrativa permeada por obliterações, silenciamentos, projeções e mistificações acerca de Matilde e Delia, desnudando que a construção do foco narrativo nos dois romances está umbilicalmente relacionada às imagens que se constroem sobre as personagens femininas e sobretudo à quase interdição de suas vozes. Por outro lado, em *Becos da memória* e em *Desde que o samba é samba*, nos quais se formaliza a questão do negro no Brasil, a perspectiva desses romances cola-se a sentires, visões, pensamentos e formas de ser dos afrodescendentes, ocasionando modos de narrar que geram a percepção que eles próprios estão enunciando. Por fim, em *Por la patria*, a composição de um inventário de vozes, erigidas sobretudo a partir da enunciação de mulheres indígenas em situação de privação de liberdade, delineia uma enunciação que confronta o poder. E, em *Impuesto a la carne*, a polifonia de vozes, todas elas erigidas a partir da enunciação da filha internada no hospital, desperta o contorno de uma enunciação afinada ao falar de mulheres indígenas. A constatação da preeminência do foco narrativo no tratamento do *tópos* da alteridade nos fez assentir que a palavra literária é significada não somente pela importância em si de determinado tema, porém substancialmente pela posição assumida ao narrar e pelo que se visa a construir ao narrar. O *tópos* da alteridade eleva-se nessas obras por desnudar, de modo direto ou indireto, que a alteridade se constitui sempre em contraposição às formas da universalidade do padrão de referência na escala do que é (mais ou menos) humano.

Tratar-se-ia de formalizações da alteridade, já que vale destacar que nosso estudo investigou o lugar que se confere ao Outro no âmbito da representação, do discurso ficcional, da narração na esfera da literatura. Sendo assim, o Outro desponta em *Leite derramado* e em *Boca de lobo* atravessado pelas marcas de gênero, isto é, pelas marcas que afirmam social e culturalmente o que é ser mulher. Em *Becos da memória* e em *Desde que o samba é samba*

pelas marcas que o territorializam no espaço geográfico da racializada pobreza e finalmente em *Por la patria e Impuesto a la carne* como um estorvo à temporalidade “evolutiva” da nação. O Outro se delinea em todas essas obras com formas específicas e situadas porque não surge como uma outridade absoluta que cobraria sentido em qualquer contexto. Se o Outro estivesse *a priori* constituído, encontraria os mesmos contornos em todas as obras que compõem o nosso *corpus* e, por conseguinte, nosso estudo não teria pertinência teórica e metodológica. Com efeito, foi a análise minuciosa dessas distintas instâncias da alteridade que nos permitiu chegar ao entendimento de que o Outro é a expressão de uma construção material e discursiva, pelos grupos de referência, que insiste em transformar os explorados e os oprimidos na imagem estática de uma natureza, como bem reconhece Walter Mignolo quando tece as seguintes observações:

O “outro” [...] não existe ontologicamente. É uma invenção discursiva. Quem inventou o outro senão o “mesmo” no processo de construir-se a si mesmo? Tal invenção é o resultado de um enunciado. Um enunciado que não nomeia uma entidade existente, mas que a inventa. O enunciado necessita um (agente) enunciator e uma instituição (não é qualquer um que pode inventar o *anthropos*); mas para impor o *anthropos* como “o outro” no imaginário coletivo é necessário estar em posição de gerenciar o discurso (verbal ou visual) pelo qual se nomeia e se descreve uma entidade (o *anthropos* ou o “outro”), e conseguir fazer crer que esta existe. Hoje a categoria de *anthropos* (“o outro”) vulnera a vida de homens e mulheres de cor, gays e lésbicas, gentes e línguas do mundo não-europeu e não-estadunidense desde a China até o Oriente Médio e desde a Bolívia até Gana. (MIGNOLO, 2017, p. 18).

Portanto, é necessário, como o fizemos, desentranhar as camadas que envolvem o signo da outridade em cada uma dessas obras, captando como essa invenção, de que fala Mignolo, nelas assumiu contorno ou, para retomar uma vez mais os termos de Piza, como operam os processos de comparação, classificação e constituição de semelhanças e diferenciação na relação “nós-outro”. Verificamos que, nas obras em tela, esses processos são significados de modo a sugerir que historicamente o Outro, apesar dos dispositivos de poder que o sujeitam, não se deixou paralisar nem congelar em sua diferença, reclamando a potência de sua humanidade como passível de reconhecimento político, existencial e estético. É nesse sentido que ele fala em todas essas narrativas, uma vez que em todas elas, resguardadas as suas singularidades estético-discursivas, desponta a insurgência dos subalternos, dessas existências que, tornadas Outras, são primordialmente humanas.

De maneira mais ampla, nosso estudo balizou as principais feições que assumem a representação do Outro nas narrativas do “agora”, tendo demonstrado também os principais esforços empreendidos por parcela da crítica literária, aquela mais voltada aos estudos raciais,

de gênero e da cultura para trazer à baila o debate acerca da representação dos subalternos. Como parte dessa parcela da crítica, esforçamo-nos para trazer à superfície, não qualquer modalidade de representação do Outro, pois, como já o destacamos, não nos movemos pelas teias do relativismo cultural que tem encontrado ampla circulação e respaldo na cultura contemporânea. O nosso conjunto de obras, dessa maneira, compõe o rol das chamadas estéticas da alteridade, não o das cosméticas da alteridade de forte apelo na indústria de massa e moldadas pela gramática do *mainstream*. Dedicamo-nos à pesquisa, análise e reflexão daquelas e não destas, visto que nos interessa uma elaboração do Outro que não o torne fetiche, estereotípiã, mercadoria. As obras analisadas, em suas singularidades formais e discursivas, conectam-se entre si pela propriedade de desafiarem o repertório da razão dualista e cunharem dimensões da alteridade que as vivificam em sua particular universalidade. As obras que compõem esse estudo foram escritas por autores e autoras que, ao colocarem em cena a questão da alteridade, devolvendo ao Outro a humanidade que as normas sociais, culturais e econômicas lhe sequestraram, aparentemente comportam-se como escritores e escritoras que validam as palavras de Foucault quando afirma que o “papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso”. (2016, p. 131-132). O Outro recobra seu estatuto de humano em todas essas obras justamente por nelas se desmantelam as referidas ordens e, por conseguinte, fazer-nos vê-lo não apenas em sua diferença, mas sobretudo em sua condição humana.

Nossa pesquisa moveu-se, ademais, pelo cuidado de não estabelecer um corredor direto entre literatura e sociedade, ou seja, em transformar a primeira em um mero reflexo desta. A tarefa analítica e reflexiva que realizamos se embrenhou em indagar como determinados escritores e escritoras da série da literatura latino-americana contemporânea têm respondido a uma agenda que, sem ser própria da literatura e do tempo presente, mostra-se primordial.

O nosso eixo de leitura das obras, centrado no escrutínio da alteridade, colocou em tensão a abstrata noção de sujeito universal materializada na literatura geralmente pela naturalização da ideia de que quanto mais os personagens forem apresentados sem “corpo”, sem a inscrição de elementos raciais ou de gênero, como já observou Eduardo de Assis Duarte (2005), tanto mais falarão sobre a experiência do genérico humano²⁸². As obras analisadas

²⁸²Cabe ressaltar que a defesa de uma literatura sem marcas de gênero ou de raça é facilmente confrontada quando estudos como o de Regina Dalcastagnè (2012), tão visitado neste trabalho, comprovam que a maior parte das personagens e dos narradores na literatura brasileira (e o caso da literatura argentina e chilena não seria distinto) é homem e branca.

confrontam essa premissa, ao suscitarem claramente a percepção de que não são as marcas de gênero, de classe ou de raça que necessariamente instauram determinismos nas narrativas, mas o confinamento do Outro aos códigos da essencialização e da exotização. Assim, não é preciso apagar a cor, a classe ou o gênero das personagens para anunciar que a palavra de arte não tem cor, classe ou gênero, e sim não formalizar as variáveis de raça, classe ou gênero a partir do repertório do realismo pueril ou das fórmulas tranquilizantes.

Em síntese, nossa leitura, que pretendemos crítica, almejou elucidar o espectro da gradativa inserção de sujeitos sociais que, historicamente tomados como objetos e matérias de estudo, vêm se tornando sujeitos de enunciação e de representação num processo em que a potente noção de história vislumbrada lá trás pelo filósofo Walter Benjamin tem ensaiado passos de exequibilidade quando coloca a “história dos vencidos” no cerne do debate crítico e, o mais instigante, no centro da práxis dos próprios grupos espoliados.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução: Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ALEMÁN, Jorge. **Soledad: común**. Políticas en Lacan. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALÓS, Anselmo Peres. Conceição Evaristo, Becos da memória. **Confluente**, Bolonha, v. 3, n. 1, p. 258-260, 2011.
- ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (org.). **Um século de favela**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANGELOU, Maya. “Ainda me levanto” (Still I rise). Tradução: Walnice Nogueira Galvão. **Teoria e debate**, São Paulo, v. 123, 29 de abril de 2014. Disponível em: teoriaedebate.org.br/estante/ainda-me-levanto-still-i-rise/. Acesso em: 20 jun. 2021.
- ARRATE P., Marina. Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la patria*, de Diamela Eltit. **Proyecto Patrimonio**, 2010. Disponível em: <http://letras.mysite.com/ma130310.html>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- ARROYAVE, Javier Omar Ruíz. **Masculinidades posibles: otras formas de ser hombres**. Bogotá: Desde Abajo, 2013.
- ARRUDA, Aline Alves. **Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- ASSIS, Eduardo de. **Literatura, política, identidades: ensaios**. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2005.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- AYLWIN, José. Os direitos dos povos indígenas no Chile: paradoxos de um Estado globalizado. In: RAMOS, Alcida Rita (org.). **Constituições nacionais e povos indígenas**. Tradução: Maria Lúcia de Macedo Cardoso. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 94-137.

BALIBAR, Étienne, WALLERSTEIN, Immanuel. **Race, nation, classe**: les identités ambiguës. Paris: la Découverte, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. Uma psicologia do oprimido (prefácio). *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 11-15.

BARBOSA, Orestes. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

BARTHES, Roland. O efeito de real. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira; revisão da tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. A busca por segurança no mundo atual. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**. As consequências humanas. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista concedida a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BELLOLIO, Daniela Alcívar. Experiencias ajenas. Recorridos compartidos: Boca de lobo, de Sergio Chejfec. **Zama**, Buenos Aires, v. 9, p. 71-89, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política (Ensaio sobre literatura e história da cultura). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In*: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BIRMAN, Patricia. **O que é umbanda**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOOM, HAROLD. **O cânone ocidental**. Tradução: Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e debates - Círculo de leitores, 2013.

BOLTANSKI, Luc & CHIAPPELLO, Ève. **The new spirit of capitalism**. Londres, New York: Verso, 2005.

BOLTANSKI, Luc & CHIAPPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança dos velhos. 3ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRITO, Eugenia. Los espacios significantes en *Por la patria*. In: CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.). **Diamela Eltit**: redes locales, redes globales. Madrid: Iberoamericana, Editorial Vervuert/Pontificia Universidad Católica, 2009. p. 33-48.

BUARQUE, Chico. **A ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BUARQUE, Chico. As caravanas. In: **Caravanas**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD, faixa 9.

BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CABNAL, Lorena; ACSUR Las Segovias. Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. **Feminista siempre. Feminismos diversos**: el feminismo comunitario. Madrid: ACSUR las Segovias, 2012. Disponível em: <https://poronavidadavivable.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>. Acesso: 10 mai. 2021.

CABRAL, Sérgio. Apesar do título, livro de Paulo Lins tem mais intriga que samba. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 abr 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39878-apesar-do-titulo-livro-de-paulo-lins-tem-mais-intriga-que-samba.shtml>. Acesso em: 15 mai. 2021.

CANCLINI. Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2005.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 8, n. 6, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-192.

CANOVAS, Rodrigo. Algunos años antes, algunos años después. In: CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.). **Diamela Eltit**: redes locales, redes globales. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, Pontificia Universidad Católica, 2009. p. 25-32.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acadêmica, a invisibilização da produção científica negra e o objetivo-fim. In: GÓES, Luciano (org.). **130 anos de (des)ilusão**: a farsa abolicionista em perspectiva desde olhares marginalizados. Belo Horizonte: D'Plácido, 2018. p. 295-311.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Portal Geledés**, 6 mar. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 25 jan. 2020.

CARNEIRO, Sueli. Ideologia tortuosa. In: CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2020. p. 143-149.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 16. reimpressão da 2. ed. de 2001. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CHEJFEC, Sergio. **Boca de lobo**. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

COLLINS, Patricia Hill, “As mulheres negras e a maternidade”. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 291-328.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CÔRTEZ, Cristiane. Diálogos sobre escrevivências e silêncios. *In*: DUARTE, Constância; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário (org.). **Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Idea, 2016. p. 51-60.

COSTA, Diogo Valença de Azevedo. Florestan Fernandes: luta de raças e de classes. (Apresentação a esta edição). *In*: FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Expressão Popular, 2017. p. 7-20.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade**. São Paulo: Annablume, 2004.

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

DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía. **Literatura e periferias**. Porto Alegre: Zouk, 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DAVIS, Angela. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. *In*: DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 165-180.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DEALTRY, Giovanna. Malandragem na modernidade carioca: mediações entre intelectuais boêmios e o discurso vadio. *In*: FARIA, Alexandre *et al.* **Modos da margem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 186-217.

DEL PRIORE, Mary. **Matar para não morrer**. A morte de Euclides da Cunha e a noite sem fim de Dilermando de Assis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kakfa por uma literatura menor**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELGADO, Gabriel Estides. Subcidadania e modernização desigual em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 20, n. 1, 15-31, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p15>. Acesso em: 30 mai. 2019.

DEMO, Pedro. Pobreza política. **Papers**. São Paulo: Fundação Konrad Adenauer-Stiftung, 1993.

DEVULSKY, Alessandra. Estado, racismo e materialismo. **Margem esquerda**, São Paulo, n. 27, p. 25-30, out. 2016.

DICIONÁRIO *on-line* de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/desde/>. Acesso em: 30 out. 2018.

DRUCKER, Claudia. Desde que o samba é samba. **Estação Literária**, Londrina, v. 10A, p. 242-246, dez. 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Res2.pdf>. Acesso: 04 nov. 2020.

DRUCKER, Claudia. O modernismo negro segundo Paulo Lins. **Viso: cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 35-65, jul./dez. 2019.

DUARTE, Constância; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário (org.). **Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Idea, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades: ensaios**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia. História, teoria, polêmica. Volume 4**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 375-403.

ELTIT, Diamela. “Tenemos puesto el espejo para el otro lado”. Entrevista concedida a Claudia Donoso. **APSI**, Santiago de Chile, n. 191, jan./fev. 1987, p. 47-48. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0041479.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2021.

ELTIT, Diamela. “Los rostros de la marginalidad”. Entrevista concedida a Juan Andrés Piña. **APSI**, Santiago de Chile, n. 131, p. 40-41, nov./dic. 1983. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0030735.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.

ELTIT, Diamela. “CADA 20 años”. **Revista de Crítica Cultural**, Santiago de Chile, n. 19, p. 34-38, nov. 1999.

ELTIT, Diamela. “Diamela Eltit: Solo el barrio es el país”. Entrevista concedida a Lorena Pérez. **Bifurcaciones**, Santigado de Chile, mar. 2013, n.p. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/diamela-eltit-solo-el-barrio-es-el-pais>. Acesso em: 05 fev. 2021.

ELTIT, Diamela. “Errante, errática”. *In: MORALES, Leonidas T. Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política.* Santiago de Chile: Seix Barral, 2014. p. 188-195.

ELTIT, Diamela. “Escenarios latinos en Nueva York”. *In: MORALES, Leonidas T. Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política.* Santiago de Chile: Seix Barral, 2014. p. 122-130.

ELTIT, Diamela. “No soy una extrãna a la historia”. *In: MORALES, Leonidas T. Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política.* Santiago de Chile: Seix Barral, 2014. p. 117-120.

ELTIT, Diamela. **El padre mío.** Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1989.

ELTIT, Diamela. **Impuesto a la carne.** Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

ELTIT, Diamela. La noche de boca de lobo. **Signos Vitales.** Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. p. 201-205.

ELTIT, Diamela. **Los trabajadores de la muerte.** Buenos Aires: Norma, 2001.

ELTIT, Diamela. **Lumpérica.** Santiago de Chile, Seix Barral, 2008.

ELTIT, Diamela. **Mano de obra.** Santiago de Chile. Seix Barral, 2005.

ELTIT, Diamela. **Por la patria.** Santiago de Chile: Planeta Chilena, 2007.

ELTIT, Diamela. **Puño y letra.** Santiago de Chile: Seix Barral, 2005.

ELTIT, Diamela; ROSENFELD, Lotty (dir.). **Una milla de cruces sobre el pavimento.** Chile: Centro Cultural la Moneda - Centro de documentación artes visuales - Ediciones CADA, 1980.

ELTIT, Diamela. **Vaca sagrada.** Buenos Aires: Planeta, 1991.

EVARISTO, Conceição. A noite não adormece nos olhos das mulheres. *In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maísa; WHITE, Evelyn. O livro da saúde das mulheres negras.* Nossos passos vêm de longe. Tradução: Maisa Mendonça, Marilena Agostini, Maria Cecilia MacDowell dos Santos. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2006. p. 20-21.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória.** Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. “É preciso questionar as regras que me fizeram ser reconhecida apenas aos 71 anos, diz escritora”. Entrevista concedida a Júlia Dias Carneiro. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, 9 mar. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43324948>. Acesso em: 10 mai. 2021.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA/ UFPB.* João Pessoa: UFBB, 2003.

EVARISTO, Conceição. Lembranças do morro de Pindura Saia. Entrevista concedida a Daniel Barbosa. **O Tempo.** Belo Horizonte, 21 jun. 2006. Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/lembrancas-do-morro-do-pindura-saia-1.323964>. Acesso em: 15 nov. 2020.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FANON, Franz. **Os condenados da Terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.

FARIA, Alexandre. *Leite derramado*, antípoda da literatura marginal. In: STEFANIA, Chiarelli; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). **O futuro pelo retrovisor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 52-69.

FEDERAÇÃO NACIONAL DOS URBANITÁRIOS (FNU). Pelo direito à água encanada para 31 milhões de brasileiros. **Notícias Gerais**, Rio de Janeiro, 3 jan. 2018. Disponível em: <https://www.fnucut.org.br/pelo-direito-agua-encanada-para-31-milhoes-de-brasileiros/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FERNANDES, Florestan. Prefácio. In: FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Expressão Popular, 2017. p. 21-28.

FERNANDES, Florestan. Um mito revelador. In: FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Expressão Popular, 2017. p. 29-36.

FIGUEIREDO, Eurídice. Entrevista concedida a Rafaela Cássia Procknov. **Metalinguagens**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 8-22, nov. 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

FILHO, Domício Proença. **Capitu**: memórias póstumas. São Paulo: Record, 2005.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia. História, teoria, polêmica. Volume 4. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 245-278.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Posfácio: costurando uma colcha de memórias. In: EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. p. 191-198.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da política**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. A vontade de saber. Volume 1. São Paulo, Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 22. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução: Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. 4ª edição. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p. 129-142.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. Tradução: e revisão: Anselmo da Costa Filho, Sávio Cavalcante e Renata Gonçalves. **Mediações**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 11-33, jul./dez. 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

FRIEDRICH, Engels. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução: Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2019.

GARCÍA, Carlos Iván, RUÍZ, Javier Omar. **Masculinidades, hombres y cambios**. Manual conceptual. Edición preliminar, Bogotá: Diakonía, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas: tango, samba e nação**. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GATES JR., Henry Louis. **Os negros na América Latina**. Tradução: Donalson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

GIESTA, Gabriel Valladares; ARROS, Maria Izabel Valença. “Amor de malandro”: relações entre representações de amor, gênero e malandragem nas canções do grupo do Estácio (1928-1937). *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13th WOMEN’S WORLD CONGRESS. **Anais Eletrônicos**, Florianópolis: UFSC, 2018. p. 1-12. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1517844125_ARQUIVO_Giesta;Barros.AmordeMalandro.pdf. Acesso em: 07 mai. 2021.

GIUMBELLI, Emerson. Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro. *In*: SILVA, V. G. (org.). **Caminhos da alma: memória afro-brasileira**. São Paulo: Summus, 2002. p. 183-217.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. Coletânea organizada e editada pela União dos Coletivos Pan-Africanistas (UCPA). [São Paulo]: Diáspora Africana, 2018.

GRAMUGLIO, María Teresa. **Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina**. Rosario: Municipal de Rosario, 2013.

GRIMSON, Alejandro. **Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad**. 2. reimpressão. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guarareira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaide La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Tradução: Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOZVEN, Roberto. La escritura disidente. *In*: CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.). **Diamela Eltit: redes locais, redes globales**. Madrid: Iberoamericana, Editorial Vervuert, Pontificia Universidad Católica, 2009. p. 75-90.

HUGO, Vitor Adle Pereira. Documentos da pobreza, desigualdade ou exclusão social. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; JENSEN, Laeticia Eble (org.). **Literatura e exclusão**. Porto Alegre: Zouk, 2017.

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. *In*: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia. História, teoria, polêmica. Volume 4**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 183-198.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOFRÉ, Natalia Toledo. **El concepto de ‘matria’ desde la crítica literaria feminista y su lectura en por la patria de Diamela Eltit**. 2011. Tese (Doutorado) – Estudios de Género y Cultura en América Latina, Mención Humanidades, Santiago de Chile, 2011.

KAMINSKY, Gregorio. Tiempos desastrosos. *In*: KAMINSKY, Gregorio. **Escrituras interferidas**. Singularidad, resonancias, propagación. Buenos Aires: Paidós, 2000. p. 39-62.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIRKPATRICK, Gwen. La materialidad del lenguaje en la narrativa de Diamela Eltit. *In*: CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.). **Diamela Eltit: redes locais, redes globales**. Madrid: Iberoamericana, Editorial Vervuert, Pontificia Universidad Católica, 2009. p. 61-73.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Disponível em: https://www.academia.edu/24575918/Vocabul%C3%A1rio_da_Psican%C3%A1lise_Laplanc he_e_Pontalis. Acesso: 05 mai. 2021.

LEWIS, C. Day. **The poetic image**. New York: Oxford UP, 1947.

LIMA, Augusto. Samba, história e a questão racial e social. *In*: BRAZ, Marcelo (org.). **Samba, cultura e sociedade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 95-119.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.

LINS, Paulo. “Desde que o samba é samba”, o novo livro de Paulo Lins. Entrevista concedida a Luiz Fernando Vianna. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 abr. 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulolins-4512115>. Acesso em: 20 mai. 2017.

LINS, Paulo. “Paulo Lins”. *In*: LEONARDI, Bruno José (bibliotecário responsável). **Um Escritor na Biblioteca: 2014-2018**. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura - Biblioteca Pública do Paraná, 2018, p. 193-204.

LLANOS M., Bernadita. Mitos y madres en la narrativa de Diamela Eltit. *In*: CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (org.). **Diamela Eltit: redes locais, redes globales**. Madrid: Iberoamericana, Editorial Vervuert, Pontificia Universidad Católica, 2009. p. 109-116.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, jongo, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LORDE, AUDRE. **Irmã outsider**. Ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MACHADO, Bárbara Araújo. **“Recordar é preciso”**. Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro brasileiro contemporâneo (1982-2008). 130 f. 2014. Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2014.

MAN, Paul de. La autobiografía como desfiguración. **Suplementos Anthropos**, Barcelona, n. 29, p. 113-118, 1991.

MARICATO, Ermínia. **Conhecer para resolver a cidade ilegal**. Urbanização brasileira: redescobertas. Belo Horizonte: Arte, 2003a. p. 78-96. Disponível em: <http://www.labhab.fau.usp.br/2018/01/11/conhecer-para-resolver-a-cidade-ilegal/>. Acesso em: 08 set. 2017.

MARICATO, Ermínia. Metrópole, legislação e desigualdade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 48, p. 151-167, 2003b. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000200013>. Acesso em: 18 jun. 2021.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 28 jun. 2021.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano C. Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MASSI, Augusto. “Pai rico, filho nobre, neto pobre”. **O Estadão**, São Paulo, 28 mar. 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,pai-rico-filho-nobre-neto-pobre,346101>. Acesso em: 01 fev. 2019.

MATTUS, Charlotte. “**Los derechos de las mujeres Mapuche en Chile, pilares invisibles de la resistencia de su pueblo**”: documento de trabajo. Grenoble: Instituto de Estudios Políticos de Grenoble/Universidad Pierre Mendès France, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Marta Lança. Portugal: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução e edição: Elisabeth Falomir Archambault. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.

MCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Tradução: Plínio Dentzien. São Paulo: EdUnicamp, 2010.

MERUANE, Lina. **Contra los hijos**. [Barcelona]: Literatura Random house, 2018.

MIBIELLI, Roberto. De Peri à periferia: Amazônia, migração e literatura. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (org.). **Literatura e periferias**. Porto Alegre, 2019. p. 269-294.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=beco>. Acesso em: 07 ago. 2019.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu/PR, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MORAES, Reinaldo. *Leite derramado*, memórias quase póstumas de Chico Buarque. **JB Online**, 28 mar. 2009. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_JB_reinaldo.htm. Acesso em: 03 mai. 2020.

MORALES, Leonidas T. **Conversaciones con Diamela Eltit**. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1998.

MORALES, Leonidas T. **Emergencias**: escritos sobre literatura, arte y política. Santiago de Chile: Seix Barral, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Autêntica, 2009.

NEVES, Victor Neves. Desde que o samba é samba. Roteiros para estudos. *In*: BRAZ, Marcelo (org.). **Samba, cultura e sociedade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 121-143.

NICODEMO, Thiago Lima. Filho desenvolve e amplia a ideia do pai. **O Estadão**. São Paulo, 28 mar. 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,filho-desenvolve-e-amplia-ideia-do-pai,346102>. Acesso em: 02 mar. 2019.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre a verdade e mentira no sentido extramoral**. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

NOGUEIRA, ORACY. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social - Revista de Sociologia da USP**. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, 2006.

NOGUEIRA, Walnice. Prefácio. In: SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/EdUFRJ, 2001. p. 7-10.

OLEA, Raquel. El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por la patria* y *Mano de obra*. In: CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (ed.). **Diamela Eltit**: redes locais, redes globales. Santiago de Chile: Iberoamericana Editorial Vervuert, Pontificia Universidad Católica, 2009. p. 91-102.

OLMOS, Ana Cecilia. Acerca de la representación del margen. **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2008: São Paulo, SP – Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitrini *et al.* São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/ANA_OLMOS.pdf. Acesso em: 01 jun. 2018.

O NASCIMENTO de uma nação. (filme). Direção e produção: Jason M. Berman, Aaron L. Gilbert, Nate Parker. Elenco: Jackie Earle Haley *et al.* Roteiro: Nate Parker. S/l. Bron Studios/Mandalay Pictures *et al.* 2016. Duração: 2h.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**: Umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 10. reimpr. da 1 ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2008.

OYARZÚN, Pablo. Arte en Chile de treinta años. **Official Journal of the Department of Hispanoamerican Studies**. Georgia: University of Georgia, 1988.

PÁDUA, Juliana Amorim. **Os corpos que restam**: signos marginais na poética de Diamela Eltit. Fragmentos da dor e do gozo em Lumpérica e Vaca Sagrada. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e práticas sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

PASTÉN, Agustín. Radiografía de un pueblo enfermo: la narrativa de Diamela Eltit. **Contra Corriente**. Raleigh/NC, v. 10, n. 1, p. 88-123, 2012.

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

PELO Telefone. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7091/pelo-telefone-1916>. Acesso em: 06 mai. 2021.

PERRONE, Moisés Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE, Moisés Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PINTO, Flávia. **Umbanda uma religião brasileira**: guia para leigos e iniciantes. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para a branquitude. *In*: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 59-90.

POLAR, Antonio Cornejo. **O condor voa**: literatura e cultura latino-americanas. Tradução: Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

PROCKNOV, Rafaela. A genealogia do samba em Paulo Lins: desde que o samba é samba malandro é ser sambista. *In*: JUSTAMAND, Michel; RODRIGUES, Renan Albuquerque; CRUZ, Tharcísio Santiago (org.). **Fazendo antropologia no Alto Solimões**. V. 7. São Paulo: Alexa Cultural, 2017. p. 87-104.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (ed.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 246-275.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. Tradução: Sérgio Molina e Rubia Goldoni. **MASP Afterall**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

RAMOS, Tinhorão. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: 34, 2014.

RAMOS, Tinhorão. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 2004.

RICHARD, Nelly. El signo ortodoxo. **Nueva Sociedad**, Buenos Aires, n. 116, nov./dic. 1991. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/el-signo-heterodoxo/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROCHA, João Cezar Castro de. Dialética da marginalidade. Caracterização da cultura brasileira contemporânea. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 fev. 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>. Acesso em: 10 jul. 2021.

RODRÍGUEZ, Fermín A. La niña proletaria y el lobo: trabajo vivo y literatura en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. **Pasavento Revista de Estudios Hispánicos**, Alcalá, v. 1, p. 33-53, invierno 2019.

ROHDE, Bruno Faria. Umbanda, uma religião que não nasceu: breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação do universo umbandista. **Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, v. 9, p. 77-96, mar. 2009.

ROUANET, Sergio. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SAFATLE, Vladimir. Por um conceito “antipredicativo” de reconhecimento. **Lua Nova**, São Paulo, v. 94, p. 79-116, 2015.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/EdUFRJ, 2001.

SANTOS, C. N. **Está na hora de ver as cidades como elas são de verdade**. Rio de Janeiro: Ibam, 1986.

SANTOS, Elaine Cristina de Jesus. **A narração e a experiência de morte em *Leite derramado*, de Chico Buarque**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPG-LCL), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2010.

SANTOS, Eliene Alves dos. **A (des)construção do corpo na escrita memorialística na obra *Leite derramado* de Chico Buarque**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações, Ilhéus/BA, 2012.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **História da África e do Brasil afrodescendente**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

SARLO, Beatriz. El amargo corazón del mundo. In: SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. p. 398-400.

SARLO, Beatriz. **Tiempo presente**: notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:** **raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Brincalhão, mas não ingênuo. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 abr. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>. Acesso em: 05 jun. 2021.

SCHWARZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**. São Paulo: EDUSP, 1995.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**: as ideias fora do lugar. São Paulo: Penguin Companhia, 2014. p. 81-103.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. **Banco de Dados Literários**, [1989]. Disponível em: <https://comunicacaoesporte.files.wordpress.com/2012/12/roberto-schwarz.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2017.

SE Você Jurar. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbetes da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43831/se-voce-jurar>. Acesso em: 06 mai. 2021.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Tradução: Rose Barboza. **e-Cadernos CES** [on-line], n. 18, p. 106-131, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 10 mai. 2021.

SEGATO, Rita. **La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

SELGAS, Gianfranco. Una promesa imposible: fronteras geográficas y corporales en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec. **Moderna språk**, Uppsala, v. 111, n. 1, p. 156-172, 2017. Disponível em: <https://ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/3749>. Acesso em: 07 jul. 2019.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 60-70, mai./ago. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000200005>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Flávio. **Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro: 'mémoire'**, Paris: EPHE, 1975.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. 2011. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

SKAR, Stacey D. La narrativa política y la subversión paradójica en *Por la patria* de Diamela Eltit. **Confluencia**. Fort Collins/Colorado, v. 11, n. 1, p. 113-125, 1995.

SOLORZA, Paola Susana. Para una reescritura de los márgenes: cuerpo, raza y género en *Por la Patria* de Diamela Eltit. **Orillas**, Padova, v. 4, p. 1-13, 2015. Disponível em: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/11Solorza_rumbos.pdf. Acesso em: 10 mai. 2021.

SOMMER, Doris. **Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor**. Tradução: Carlos José Restrepo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava-Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

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

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TEIXEIRA, Pedro. **Vocabulário da Psicanálise Laplanche e Pontalis**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Disponível em: https://www.academia.edu/24575918/Vocabul%C3%A1rio_da_Psican%C3%A1lise_Laplanche_e_Pontalis. Acesso em: 24 fev. 2021.

THOMAZ, Paulo. **O dilaceramento da experiência**. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec. 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do Outro. 3. ed. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRES, Nelson Maldonado. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: COSTA, Joaze Bernardino; GROSFUGUEL Ramón; TORRES, Nelson Maldonado (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-54.

TRIPOLI, Mailde Jerônimo. **Imagens, máscaras e mitos**: o negro na obra de Machado de Assis. Campinas: EdUNICAMP, 2006.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Typ. SÃO BENEDICTO, 1933.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/888/1/VELLOSO%2C%20M.%20-%20As%20tias%20baianas%20tomam%20conta%20do%20pedaco.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2020.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. São Paulo: Zahar, 1995.

VIVACQUA, Isadora Bolina Monteiro. **A obra e o engajamento de Diamela Eltit**: arte marginal e resistência política no Chile (1979-1989). 2019. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

WERNECK, Jurema. História de uma parteira. Maria Laura Nascimento dos Santos. *In*: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maísa; WHITE, Evelyn. **O livro da saúde das mulheres negras**. Nossos passos vêm de longe. Tradução: Maisa Mendonça, Marilena Agostini, Maria Cecília MacDowell dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2006. p. 221-223.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EdUSP, 1992.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EdUSP, 1994.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, jan./jun. 2002.