

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

Raquel Mariane da Silveira

## **OUTRAS CARTOGRAFIAS**

a narração de espaços e sujeitos à margem em romances  
de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende

São Carlos-SP  
2020

Raquel Mariane da Silveira

## **OUTRAS CARTOGRAFIAS**

a narração de espaços e sujeitos à margem em romances  
de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha.

São Carlos-SP  
2020

Silveira, Raquel Mariane da

Outras cartografias: a narração de espaços e sujeitos à margem em romances de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende / Raquel Mariane da Silveira -- 2020. 128f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos  
Orientador (a): Rejane Cristina Rocha  
Banca Examinadora: Juliana Santini, Júlio César Bastoni da Silva

Bibliografia

1. Espacialidade narrativa. 2. Lugar de fala. 3. Literatura brasileira contemporânea. I. Silveira, Raquel Mariane da. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

**Folha de Aprovação**

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Raquel Mariane da Silveira, realizada em 30/03/2020.

**Comissão Julgadora:**

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha (UFSCar)

Profa. Dra. Juliana Santini (UNESP)

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFC)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

*In memoriam* de

Bruno Gabriel dos Santos, de 22 anos;  
Dennys Guilherme dos Santos Franca, de 16 anos;  
Denys Henrique Quirino da Silva, de 16 anos;  
Eduardo da Silva, de 21 anos;  
Gabriel Rogério de Moraes, de 20 anos;  
Gustavo Cruz Xavier, de 14 anos;  
Laura Victoria de Oliveira, de 18 anos;  
Marcos Paulo de Oliveira dos Santos, de 16 anos;  
e Mateus dos Santos Costa, de 23 anos:  
assassinados em uma operação da Polícia Militar em  
Paraisópolis, na Zona Sul de São Paulo, enquanto eu  
escrevia este trabalho. A ação foi considerada lícita e  
o inquérito foi arquivado.

&

a todos que fazem das margens o seu abrigo  
e bravamente resistem na rasura da geografia:

dedico o meu texto e a cidade que sonhei.

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento concedido à minha pesquisa.

Ao corpo docente e aos colaboradores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, em especial ao Prof. Dr. Wilton José Marques, pelo auxílio quando da formulação do meu projeto de pesquisa.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Literatura e Tempo Presente, pelas discussões estimulantes que se mostraram fundamentais quando da composição deste trabalho. Em especial à *Renata*, ao *Flávio*, à *Gabriela*, à *Natália*, à *Amanda*, à *Julia*, à *Gisele* e à *Nayara*, pelo companheirismo ao longo desta caminhada.

À minha orientadora, Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha, por não ter me desamparado em momento algum desta trajetória, pelas inúmeras leituras que fez do meu texto e pelas inestimáveis considerações a ele dadas. Sou imensamente grata por essa mulher, professora e pesquisadora que eu tanto admiro me guiar pelo caminho da pesquisa. Agradeço, então, não somente pela parceria nesta etapa que se encerra, mas por toda a confiança que tem depositado em mim ao longo dos últimos anos.

Aos integrantes da banca da minha Defesa, Profa. Dra. Juliana Santini e Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni, pelas valiosas contribuições dadas a este trabalho quando do meu Exame, mas também por todos os ensinamentos que me foram oferecidos nas disciplinas por eles ministradas – *Espacialidade Narrativa: Teorias e Crítica e Literatura e Classe Populares no Brasil*, respectivamente –, as quais foram fundamentais durante a formulação e o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao *Gessio*, por tantas coisas que eu seria incapaz de enumerá-las. Agradeço, então, pela paciência que teve comigo ao longo do processo de escrita deste texto, por sua generosidade ao ouvir sobre cada nova descoberta que eu fazia e pelo cuidado ao ler os incontáveis esboços que, muitas vezes, foram afinados a partir das nossas conversas.

Aos meus pais, *João Batista* e *Maria do Carmo*, por todos os anos de trabalho para proverem o nosso sustento – meu e de meus irmãos. Por cada tijolo assentado com muito

esforço para nos oferecerem um lar. Pelos muitos sacrifícios feitos para nos proporcionarem uma vida certamente mais confortável do que aquela que lhes foi ofertada. Em razão da luta diária travada pelos dois, foi-me possível ingressar em uma universidade pública, concluir a minha graduação em Letras e realizar o meu Mestrado em Estudos de Literatura. Aos dois, minha eterna gratidão.

Ao *Nenê*, que nos últimos 14 anos tem me ensinado tanto e que, antes de sua partida, me mostrou a minha melhor versão.

Ao vô *Norfo*, o eterno menino que, com olhos sorridentes, despediu-se de mim antes que pudesse ver este agradecimento.

E à vó *Zoraide*, dona do mais lindo jardim!

*A cidade do colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, uma cidade ajoelhada.*

FRANTZ FANON<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Tradução: C. Farrington. Nova York: Gove Weidenfeld, 1991.



## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo acerca dos romances *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, nos quais identidades espoliadas do processo de urbanização em curso no Brasil são representadas. Tais identidades e os espaços aos quais são relegadas são apresentados, em ambas as obras, pela ótica de suas narradoras, cujas perspectivas sociais e lugares de fala – nos termos de Young (2006) e Ribeiro (2019), respectivamente – são notadamente distintos e oferecem singulares representações espaciais. O principal objetivo deste trabalho torna-se, portanto, analisar o modo como constrói-se a espacialidade narrativa nos dois romances, através de uma abordagem que prioriza a interligação entre os espaços representados e as vozes narrativas que os apresentam, cujas subjetividades configuram-se como filtros sob os quais delinea-se a arquitetura ficcional. Busca-se esmiuçar, através dessa análise, as diferentes estratégias narrativas mobilizadas por Evaristo e Rezende na representação de espaços à margem em duas metrópoles: a favela de Belo Horizonte em *Becos da memória* e a favela e os bairros periféricos de Porto Alegre em *Quarenta dias*. Para tanto considera-se, além do foco narrativo, a própria configuração dos espaços representados, no que tange ao seu posicionamento, à(s) temporalidade(s) neles circunscrita(s) e à sua (anti)estética. A compreensão da natureza destes espaços e, principalmente, do modo como são representados possibilita o delineamento das subjetividades das narradoras, mas também das comunidades que ali se encontram, as quais compõem o horizonte da cartografia literária.

**Palavras-chave:** Conceição Evaristo; Maria Valéria Rezende; espacialidade narrativa; lugar de fala; Literatura Brasileira Contemporânea.

## ABSTRACT

This dissertation presents a study about the novels *Becos da memória* (2006), by Conceição Evaristo, and *Quarenta dias* (2014), by Maria Valéria Rezende, in which the spoiled identities of the ongoing urbanization process in Brazil are represented. Such identities and the spaces they are relegated to are presented, in both works, from the perspective of their narrators, whose social perspectives and places of speech – in the terms of Young (2006) and Ribeiro (2019), respectively – are notably distinct and offer unique spatial representations. The main objective of this work becomes, therefore, to analyze how the narrative spatiality is constructed in the two novels, through an approach that prioritizes the interconnection between the represented spaces and the narrative voices that present them, whose subjectivities are configured as filters under which the fictional architecture is outlined. It seeks to examine, through this analysis, the different narrative strategies mobilized by Evaristo and Rezende in the representation of spaces on the margins in two metropolises: Belo Horizonte's slum in *Becos da memória*, and the slum and suburbs of Porto Alegre in *Quarenta dias*. For this purpose, in addition to the narrative focus, the configuration of the represented spaces is considered, in terms of their positioning, the circumscribed temporality (ies) and their (anti) aesthetics. Understanding the nature of these spaces and, mainly, the way they are represented, makes it possible to outline the subjectivities of the narrators, as also the communities that are there, which make up the horizon of literary cartography.

**Keywords:** Conceição Evaristo; Maria Valéria Rezende; narrative spatiality; place of speech; Contemporary Brazilian Literature.

## SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO   O <i>croquis</i> de intenções</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1   Escritas do <i>Outro</i> e outros escritos</b>	<b>19</b>
1.1 A VOZ, O SILÊNCIO E A LETRA	20
<i>OUTRAS FACES</i>	25
<i>OUTRAS ANTEFACES</i>	29
1.2 LUGARES DE FALA, LUGARES DE ESCRITA	32
<b>CAPÍTULO 2   A favela e o <i>nós</i> em ruínas</b>	<b>41</b>
2.1 A FAVELA ESCRITA	47
2.2 O CORO DOS <i>OUTSIDERS</i>	54
2.3 A RUÍNA DOS BECOS	63
<b>CAPÍTULO 3   A metrópole e o <i>eu</i> fraturados</b>	<b>76</b>
3.1 O <i>LÁ</i> , O <i>AQUI</i> , A FRATURA	82
3.2 DA SUPERFÍCIE AO AVESSE DA CIDADE	91
3.3 O RASTRO DO <i>OUTSIDER</i>	102
3.4 AO RÉS DO CHÃO	111
<b>CONSIDERAÇÃO FINAIS</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>123</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

---

<b>FIGURA 1</b> – GRÁFICO REVISTA CULT.....	22
<b>FIGURA 2</b> – GRÁFICO REVISTA CULT.....	23
<b>FIGURA 3</b> – GRÁFICO REVISTA CULT.....	24
<b>FIGURA 4</b> – GRÁFICO REVISTA CULT.....	24
<b>FIGURA 5</b> – GRÁFICO REVISTA CULT.....	25
<b>FIGURA 6</b> – QUARENTA DIAS. ....	32
<b>FIGURA 7</b> – QUARENTA DIAS. ....	84
<b>FIGURA 8</b> – QUARENTA DIAS. ....	86
<b>FIGURA 9</b> – QUARENTA DIAS. ....	96
<b>FIGURA 10</b> – QUARENTA DIAS. ....	99
<b>FIGURA 11</b> – QUARENTA DIAS. ....	114
<b>FIGURA 12</b> – QUARENTA DIAS. ....	116

## INTRODUÇÃO

---

### O croquis de intenções

*O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? [...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.*

GIORGIO AGAMBEN<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

Em *Espaço e Romance*, publicado pela primeira vez em 1985, Antonio Dimas já defendia que as opções formais de alguns autores e autoras, bem como os signos verbais por eles(as) utilizados não se limitam apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação. Eles “a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo” (DIMAS, 1987, p. 33), o que pode ser afirmado em relação à funcionalidade da instância espacial em alguns textos literários. Trata-se de um elemento que pode ser encontrado em algumas obras inseridas na literatura brasileira contemporânea – e aqui, antes de nos referirmos ao conceito esmiuçado por Agamben (2009), designamos aquela literatura cuja produção se dá no tempo presente.

Por essa razão, o espaço representado pela produção literária brasileira contemporânea – cujas formas elegidas por autores e autoras são reveladoras da complexidade intrínseca ao contexto e aos sujeitos contemporâneos –, ao lado de outras instâncias que compõem a obra, deve ser analisado com rigorosa cautela. Nota-se que, na referida produção, despontam múltiplas formas, as quais coexistem em um mesmo plano, sejam elas heranças modernistas – como a fragmentação, a estilização, a colagem e a montagem –, sejam técnicas de representação mais antigas (PELLEGRINI, 2007, p. 138). Essa variedade estética, ao lado de uma variedade temática que passa a emergir no cenário literário, o que Pellegrini denomina como “realismo refratado”, traduz condições específicas da sociedade brasileira, como:

caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos, gerido por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica. Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

É desse “amálgama contraditório de elementos” que também se constituem os espaços urbanos representados pela literatura contemporânea, o que se apresenta como um reflexo dos avanços tecnológicos, da industrialização e, sobretudo, de um acelerado crescimento das urbes brasileiras, resultando em readaptações arquitetônicas que fortaleceram estruturas sociais hierarquizadas, bem como espaços de estruturas igualmente hierárquicas. A esse cenário combina-se ainda outro aspecto, de especial interesse para este trabalho: o gradativo aumento do número de espoliados da urbanização. Para eles, o fato de ocupar um espaço é o sinônimo

de tornarem-se marginais, uma vez que são relegados às margens urbanas, ocupando as favelas, as periferias e as ruas, o que também é retratado pela expressão literária.

Esses sujeitos, subalternizados e que residem *entrelugares*, sempre estiveram presentes nas narrativas brasileiras e encenaram “deslocamentos, disputas e apaziguamentos em que [suas] identidades eram tradicionalmente colocadas em seus ‘devidos lugares’” (DALCASTAGNÈ; VASCONCELOS, 2015, p. 9). No entanto, percebemos que, nas narrativas erigidas no tempo presente, esses sujeitos assumem, em alguns casos, a voz do texto literário. E, se tradicionalmente eram meros “objetos” na literatura, tornam-se agora sujeitos do discurso, responsáveis por descrever os espaços por eles ocupados. Nota-se, ainda, que mesmo aqueles que não assumem a voz do texto ganham contornos e traços menos exóticos, uma vez que a estereotipia por meio da qual comumente foram retratados, por vezes, é substituída por discursos mais críticos, nos quais ascendem novas perspectivas acerca da realidade daqueles que sobrevivem na rasura geográfica.

Nos romances *Becos da memória* (2006) e *Quarenta dias* (2016), de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende, respectivamente, essas identidades – bem como os espaços por elas habitados – encontram-se representadas e seus enredos oferecem singulares perspectivas acerca da espoliação urbana. Devido às especificidades com que cada autora representa tais sujeitos e espaços, podemos afirmar que algumas dissonâncias se instauram entre elas, as quais provêm das diferentes perspectivas com que apreendem determinados processos sociais, o que resulta, em larga escala, das diferentes experiências por elas vivenciadas. Portanto, tendo em vista que ambos os romances dão ênfase à experiência do pobre na metrópole contemporânea, é imprescindível destacar aquilo que definirá ambas as obras, no que tange ao distanciamento estabelecido entre elas: trata-se da perspectiva social assumida pelas autoras Evaristo e Rezende; elemento que reflete na estruturação das duas narrativas e, sobretudo, no modo como a instância espacial é apresentada nelas.

Tendo em vista as premissas expostas, esta dissertação objetiva, de modo amplo, analisar as diferentes estratégias narrativas mobilizadas por Evaristo e Rezende na representação literária de espaços marginais de duas metrópoles: a favela de Belo Horizonte representada em *Becos da memória* e a favela e demais regiões periféricas de Porto Alegre representadas em *Quarenta dias*. Para tanto, temos em vista que a espacialidade narrativa intrínseca aos romances é construída através das vozes elegidas por ambas as autoras para a expressão de seus enredos, uma vez que é delegada às suas narradoras, Maria-Nova e Alice,

respectivamente, a tarefa de experienciar e narrar os referidos espaços. Nesse sentido, buscamos compreender as singularidades temáticas e estruturais de cada uma dessas obras, as quais refletem as especificidades das próprias narradoras que, de perspectivas sociais dissonantes, apreendem os espaços de um *locus* marginalizado.

Para que o objetivo apresentado fosse alcançado, alguns objetivos específicos mostraram-se necessários. Primeiramente, a diferenciação dos dois textos fez-se fundamental, considerando-se que o afastamento estabelecido entre eles provém da distância social instaurada entre as duas escritoras, o que se delineia através dos conceitos de *representação*, *representatividade* e *lugar de fala*. Para além de analisarmos a autoria de ambos os romances, fez-se igualmente necessária uma análise das narradoras e de suas especificidades – cujas vozes são responsáveis por apresentar a espacialidade narrativa. Por fim, os espaços representados em ambas as obras foram analisados, tendo em vista a estruturação deles dentro das referidas narrativas.

A fim de alcançar os objetivos acima designados, além da leitura aprofundada dos romances elegidos, fez-se necessário um percurso bibliográfico analítico de textos teóricos e críticos, os quais correspondem aos eixos temáticos que norteiam a elaboração desta pesquisa. Dentre eles, encontra-se a fortuna crítica das obras de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende, sobretudo aquela que se incumbe da análise dos romances *Becos da memória* e *Quarenta dias*. Tendo em vista a centralidade da instância espacial e da voz narrativa neste trabalho, também utilizamos textos teórico-críticos que abordam questões acerca do espaço e da narração em literatura, e, devido às especificidades dos cenários apresentados nos dois romances, estudos acerca do espaço, advindos das mais diferentes áreas do conhecimento, também foram utilizados. Por fim, foram utilizados outros textos teóricos que abordam temas transversais a esta pesquisa, como a favelização, o exílio, a *estranheidade* e a violência.

Para dar forma a este percurso, este trabalho se estrutura a partir da exposição de três capítulos fundamentais e de uma seção para as considerações finais. O capítulo 1, *Escritas do Outro e outros escritos*, apresenta uma discussão em torno da autoria no caso dos dois romances analisados, na qual as inúmeras dissonâncias que se colocam entre Evaristo e Rezende, bem como entre os seus projetos literários, são enfatizadas. Em *A voz, o silêncio e a letra*, a categoria *Outro* é conceitualizada a partir dos trabalhos de Gayatri Spivak (2010) e Melissa Williams (1998), bem como é apresentado um panorama acerca da representação de identidades subalternizadas na literatura brasileira, com base na pesquisa desenvolvida pela Profa. Dra.



Regina Dalcastagnè (UnB) acerca do lugar dessas identidades no mercado editorial, tendo em vista o perfil do romancista, mas também os perfis de seus narradores e personagens. É nesse contexto, no qual a homogeneidade que marca o perfil do romancista brasileiro há mais de quarenta anos é delineada, que nomes como Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende se destacam, uma vez que, através de suas obras, sobretudo no que tange a suas escolhas formais, ambas oferecem perspectivas sociais ímpares acerca de determinados processos sociais, como a espoliação urbana, a favelização, a violência, entre outros. Tendo em vista as especificidades apresentadas por ambas as escritoras, em *Lugares de fala, lugares de escrita* é traçada uma reflexão acerca dos lugares sociais dos quais Evaristo e Rezende se expressam, à luz da obra de Djamila Ribeiro (2019) e Iris Marion Young (2006). Busca-se, desse modo, dar ênfase às dissonantes perspectivas sociais apresentadas pelas duas escritoras e ao modo como determinadas questões, sob influência dos *lugares* que ocupam, são alinhavadas aos seus romances.

O capítulo 2, *A favela e o nós em ruínas*, oferece uma análise do romance *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, na qual são enfatizadas as escolhas formais da autora na elaboração de seu enredo. Em *A favela escrita*, debruçamo-nos sobre o modo como a favelacênario de Evaristo é apresentada, lançando mão dos conceitos postulados pela arquiteta Paola Berenstein Jacques (2001) para descrever tais espaços, cujos elementos *antiestéticos* são incorporados à narrativa de Evaristo e caracterizam a própria estruturação do enredo. Em *O coro dos outsiders*, tendo por base o trabalho de Norbert Elias e John L. Scotson (2000), a multiplicidade de vozes responsáveis pela representação do espaço na narrativa é enfatizada, uma vez que a narradora, ao assumir o papel de *griot*, torna-se a responsável por articular as vozes dos inúmeros moradores da favela narrada. Por último, em *A ruína dos becos*, à luz do conceito bakhtiniano de *cronotopo*, o processo de desfavelamento que paira sobre o espaço representado é analisado, tendo em vista que a ruína desse espaço sinaliza para a ruína de todo um coletivo que ali reside.

No capítulo 3, *A metrópole e o eu fraturados*, é apresentada uma análise do romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, tendo em vista as escolhas formais e temáticas da autora, sobretudo no que diz respeito ao processo de escrita de Alice, a narradora da obra. *O lá, o aqui e a fratura*, oferece uma reflexão acerca do deslocamento vivenciado pela protagonista, seu sentimento de *estranheidade* em relação à nova capital onde passa a habitar e a sua relação com outras identidades – que, nesse caso, são os habitantes do Sul. Em *Da superfície ao avesso*

*da cidade*, esmiúça-se a mudança de perspectiva à qual a narradora e protagonista é submetida, com base nos trabalhos de Michel de Certeau (1998) e Edward Said (2003), uma vez que Alice abdica de seu novo apartamento para mergulhar nas margens porto-alegrenses, com o objetivo de encontrar outros migrantes nordestinos instalados na cidade. Em *O rastro do outsider*, retomando o trabalho de Norbert Elias e John L. Scotson (2000) e o conceito de *cronotopo*, as diversas identidades com as quais Alice trava contato na cidade em que passa a residir são apresentadas, bem como os variados espaços ocupados por tais identidades. Por fim, em *Ao rés do chão*, a paulatina transformação da narradora, que, através de sua mudança de perspectiva e do contato com a alteridade, passa a encenar o papel de moradora de rua no interior da narrativa, é analisada à luz do trabalho da Profa. Dra. Juliana Santini (UNESP).

A hipótese inicial que norteia esta dissertação é a de que a representação do espaço, e, mais especificamente, das margens urbanas, é elástica, uma vez que inúmeros elementos parecem influenciar o modo como determinadas espacialidades são articuladas ao texto literário. Cabe ressaltar, ainda, que a escolha dos romances *Becos da memória* e *Quarenta dias* para a feitura deste trabalho se dá de forma consciente: ela nasce da urgência de romper a estigmatização lançada sobre corpos negros, pobres e periféricos; da ânsia por pulverizar uma soberania que define “quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2018, p. 41) – processo que apresenta a espoliação urbana como um de seus pilares –; e do sonho de que todos os indivíduos, sem exceção, possam usufruir do seu “direito de morar”. A leitura e divulgação de obras como as elegidas para a realização desta pesquisa mostram-se, portanto, como um meio de refletir não somente acerca do projeto urbanístico em curso no Brasil atualmente, baseado, sobretudo, na segregação e no fortalecimento de estruturas hierárquicas: antes, percebe-se que alguns textos literários lançam luz sobre as trevas do presente e nos permitem vislumbrar que há vida nas sombras dos viadutos ou nos becos escuros da favela.

# CAPÍTULO 1

---

## Escritas do *Outro* e outros escritos

*Quem fala? Quem escreve? Falta-nos ainda uma sociologia da palavra. O que sabemos é que a palavra é um poder e que, entre a corporação e a classe social, um grupo de homens se define razoavelmente bem pelo seguinte: ele detém, em diversos graus, a linguagem da nação.*

ROLAND BARTHES<sup>3</sup>

*[...] o lixo vai falar, e numa boa.*

LÉLIA GONZALEZ<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

<sup>4</sup> Cf. GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984.

## 1.1 A voz, o silêncio e a letra

Em *Crítica e verdade* (1966), Roland Barthes define que o escritor é aquele que fala no lugar do outro. Com base nessa afirmação, nos cabe indagar “quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). As inúmeras respostas que poderiam ser dadas a tal questionamento configuram a sua elasticidade, uma vez que a construção do *Outro* depende diretamente da ótica pela qual ele é observado. Tradicionalmente, o olhar sobre ele é norteado pelos parâmetros hegemônicos, sendo definido, portanto, como aquele indivíduo pertencente a grupos marginalizados que, conforme define Melissa Williams (1998), são “entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valoração negativa da cultura dominante” (*apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17), sejam definidos por sexo, etnia, cor ou outro critério.

Nota-se, no entanto, que esse conceito não se esgota em uma única definição. Em seu prestigioso ensaio *Pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2010), por exemplo, a intelectual Gayatri Spivak apresenta o indivíduo do Terceiro Mundo – mais especificamente aquele pertencente ao mundo oriental – como o *Outro*, em oposição ao pertencente ao Ocidente, caracterizado como *Sujeito*. A partir da apresentação desse par opositivo a autora analisa criticamente os discursos hegemônicos, principalmente os pertencentes à intelectualidade ocidental, dos quais o *Outro* segue alijado. E apesar de o texto de Spivak apontar para uma problemática específica do mundo oriental,<sup>5</sup> quando a teórica indiana passa a denominar tal indivíduo como “sujeito subalterno” – o qual, para ela, é aquele cuja voz não pode ser ouvida –, o texto transcende o seu sentido denotativo, tendo em vista a universalidade do conceito de subalternidade.

Nos romances *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, elegidos para elaboração deste trabalho, o *Outro* encontra-se conjugado dentro dos limites expostos por Williams (1998). Em suma, em tais obras visualizamos o morador da favela, o operário, o migrante, a empregada doméstica, a prostituta ou o morador de rua, “seres urbanos que estão sempre do lado de lá de nossa existência de classe média” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 23). Trata-se de indivíduos marginalizados, dos

---

<sup>5</sup> O texto *Pode o subalterno falar?*, publicado pela primeira vez em 1985, originalmente apresentava o formato de um artigo com o subtítulo “Especulações sobre os sacrifícios das viúvas”, o que norteava a discussão da filósofa quando da primeira publicação e que se manteve nas demais.

quais lhes “é roubada, ainda, a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20-21), e, nesse sentido, os personagens construídos por essas escritoras ilustram também o que é exposto por Spivak, que apresenta o *Outro* como aquele que tem o seu discurso controlado.

Evaristo e Rezende incorporam, ainda, um dado fundamental abordado pela filósofa indiana. Embora, ao longo de seu texto, Spivak trace um verdadeiro panorama a fim de elucidar e responder a pergunta veiculada desde o título – “pode o subalterno falar?” –, panorama ao qual integra-se a crítica à intelectualidade etno e androcêntrica, direcionada a pensadores como Gilles Deleuze e Michel Foucault<sup>6</sup> –, nota-se que as palavras da autora destinam-se à compreensão do sujeito subalterno feminino, o qual se encontra em uma posição ainda mais periférica devido aos problemas subjacentes à questão de gênero. Conforme é problematizado por Sandra Regina Goulart Almeida, no prefácio que antecede o texto, “a mulher, como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (ALMEIDA, 2010, p. 15). Nesse sentido, analisando comparativamente os sujeitos subalternos feminino e masculino, compreende-se o distanciamento estabelecido entre eles, pois

apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66-67).

Diante disso, podemos afirmar que o texto de Spivak configura-se como um apelo à mulher intelectual, à qual caberá uma dupla tarefa: de um lado, há a necessidade de criação de espaços e condições de autorrepresentação, tendo em vista seu próprio lugar de enunciação; e, de outro, mostra-se necessário o questionamento dos limites representacionais. A compreensão de tal apelo, dirigido à mulher intelectual e não ao sujeito subalterno feminino em si, faz-se possível uma vez que a autora considera, como pressuposto, a dificuldade de se articular uma alocação de resistência ao discurso hegemônico, uma vez que a primeira se encontra fora dos limites do segundo. Desse modo, para Spivak, a mulher, enquanto intelectual, configura-se

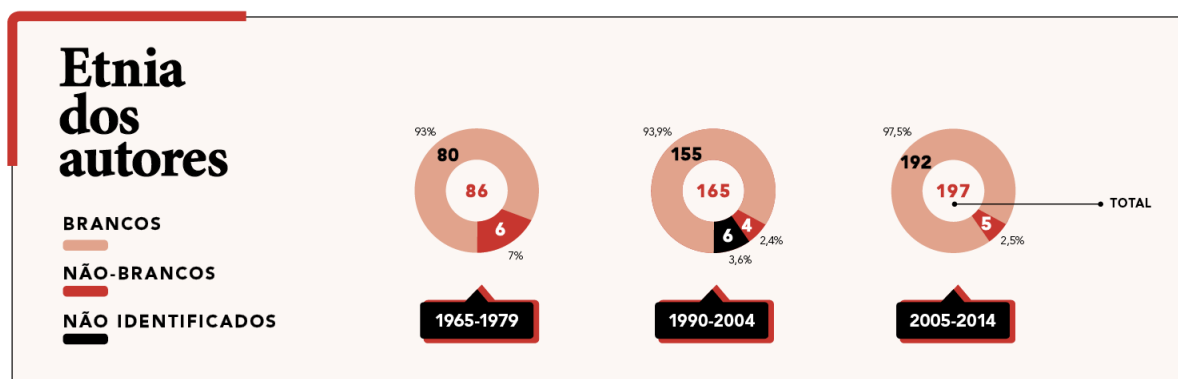
---

<sup>6</sup> Embora Foucault afirmasse que as massas poderiam falar por si – ainda que reconhecesse que houvesse uma interdição para que essas vozes fossem, de fato, ouvidas – e que não se colocasse como um representante delas, de acordo com Spivak, o filósofo francês pensou esses grupos tendo como base o contexto europeu.

como a possível voz dos sujeitos subalternos femininos, sabendo-se que esses, da posição social em que se encontram, não poderiam integrar suas vozes ao discurso dominante.<sup>7</sup>

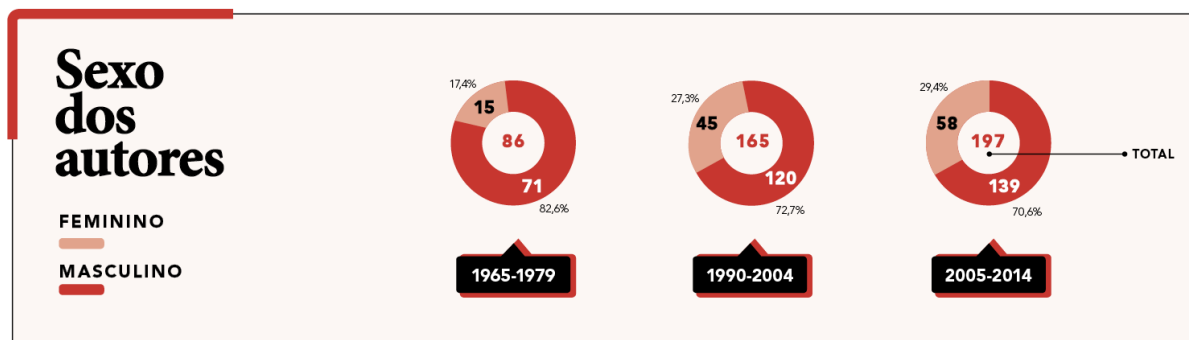
Evaristo e Rezende desempenham com maestria a tarefa que Spivak destina à mulher intelectual. Tendo em vista que a literatura brasileira é marcada por uma ausência quase absoluta de representantes das classes populares – sejam esses autores, narradores ou personagens –, o que corrobora para os problemas desses grupos sociais ligados ao acesso à voz e à sua representação, e tendo em vista, ainda, que quando tais questões concorrem interseccionalmente com a questão de gênero essa falta se intensifica, o fato de ambas as escritoras representarem esses indivíduos em sua obra, sobretudo a mulher subalternizada, configura um verdadeiro ato político.

**Figura 1** – Gráfico Revista *CULT*.



<sup>7</sup> Interessante ressaltar a ambivalência imanente à questão levantada por Spivak, uma vez que aponta para o silenciamento imposto ao indivíduo subalterno pela intelectualidade hegemônica, mas que igualmente sugere a impossibilidade do primeiro falar (no sentido literal do termo). A sugestão se torna mais palpável ao final do ensaio, quando a filósofa apresenta a seguinte afirmação: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher-negra, pobre’ como um item respeitoso na lista de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar como um floreio” (SPIVAK, 2010, p. 126). Nesse ponto, é importante problematizar o texto de Spivak, afinal, conforme discutido por Ribeiro (2019), “pensar esse lugar como impossível de transcender é legitimar a norma colonizadora, pois atribuiria poder absoluto ao discurso dominante branco e masculino” (RIBEIRO, 2019, p. 74).

Figura 2 – Gráfico Revista *CULT*.



Conforme pode ser observado nos gráficos apresentados pelas figuras 1 e 2, referentes à pesquisa do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília sobre os autores e os personagens da Literatura Brasileira Contemporânea – coordenada pela Profa. Dra. Regina Dalcastagnè e realizada a partir de um levantamento baseado em lançamentos das editoras Record, Companhia das Letras e Rocco –, o perfil do romancista brasileiro publicado por grandes editoras se mantém homogêneo há mais de quarenta anos: “Ele é homem [cisgênero], branco, de classe média, nascido no eixo Rio-São Paulo” (MASSUELA, 2018).<sup>8</sup>

O primeiro gráfico confirma a discrepância entre a publicação de autores brancos e não brancos. Dos 448 autores analisados, os quais publicaram nas editoras mencionadas entre os anos de 1965 e 2014, somente quinze são considerados não brancos. O segundo gráfico, por sua vez, confirma a divergência entre a publicação de autores homens e autoras mulheres, uma vez que, do número total de autores mencionados, somente 118 são mulheres, o que corresponde a pouco mais de um terço do número total indicado. Nota-se que, em relação à publicação de mulheres, ocorre um aumento significativo entre 1990 e 2014. O mesmo não se aplica à publicação de autores negros, uma vez que os gráficos confirmam a existência do que Dalcastagnè denomina como uma “barreira para a questão da autoria negra” (MASSUELA, 2018).

Tal como o romancista publicado pelas grandes editoras, confirma-se, pelos gráficos apresentados pelas figuras 3, 4 e 5, que “seus narradores, protagonistas e coadjuvantes são em

<sup>8</sup> Reportagem publicada em 5 de fevereiro de 2018, sobre a edição 231 da revista *CULT*, que apresenta a entrevista concedida pela Profa. Dra. Regina Dalcastagnè acerca da pesquisa por ela coordenada. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em: 9 mar. 2020.

sua maioria homens, também brancos, de classe média, heterossexuais e moradores de grandes cidades” (MASSUELA, 2018). Tratando-se da etnia de tais personagens (Figura 3), nota-se que em relação à máxima percentual referente aos períodos de 1965/1979, 1990/2004 e 2005/2014, a porcentagem de personagens de etnia branca corresponde a 76,0%, 79,8% e 77,9%, respectivamente. Personagens de outras etnias são a minoria. No período de 1965/1979, por exemplo, somente 6,3% são de etnia negra, 10,4% de etnia mestiça, 1,6% de etnia indígena e 0,2% de etnia oriental. Embora seja evidente a oscilação dos números apresentados entre um período e outro, percebe-se que em 2005/2014, a porcentagem de personagens de etnia negra se manteve em 6,3%, ao lado da brusca queda na representação de personagens de etnia mestiça, dessa vez com uma porcentagem de 6,9%.

Figura 3 – Gráfico Revista *CULT*.

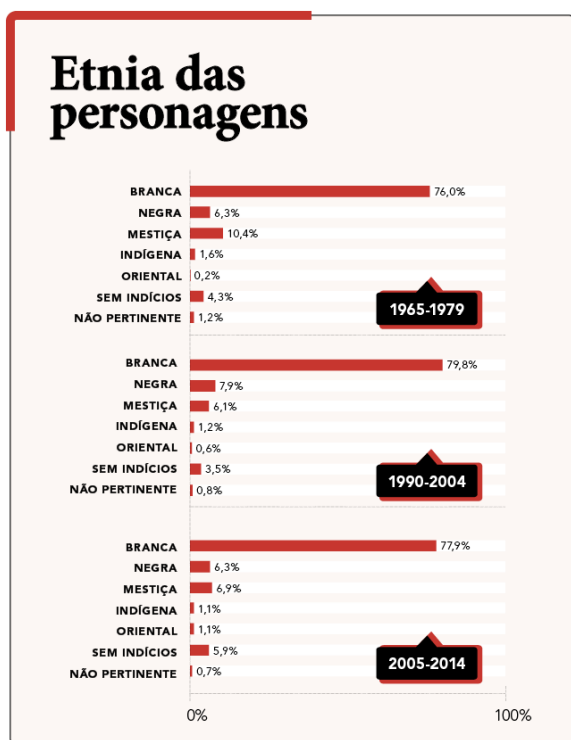
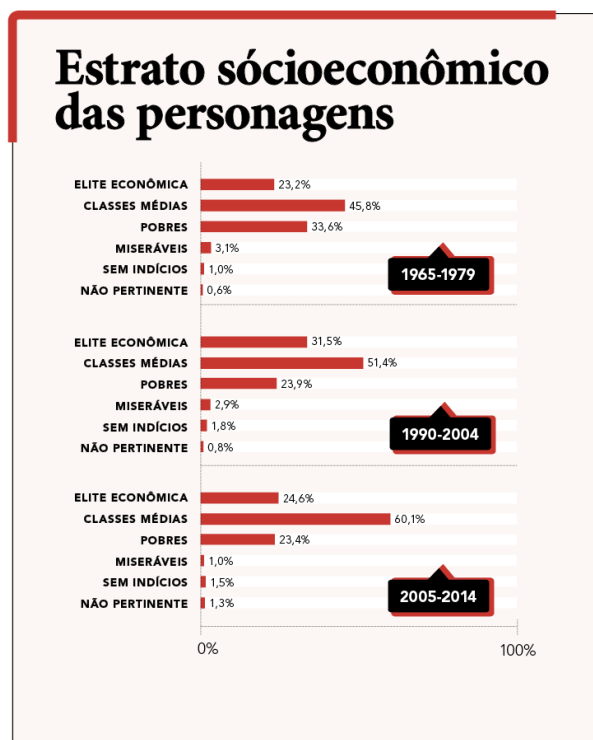


Figura 4 – Gráfico Revista *CULT*.

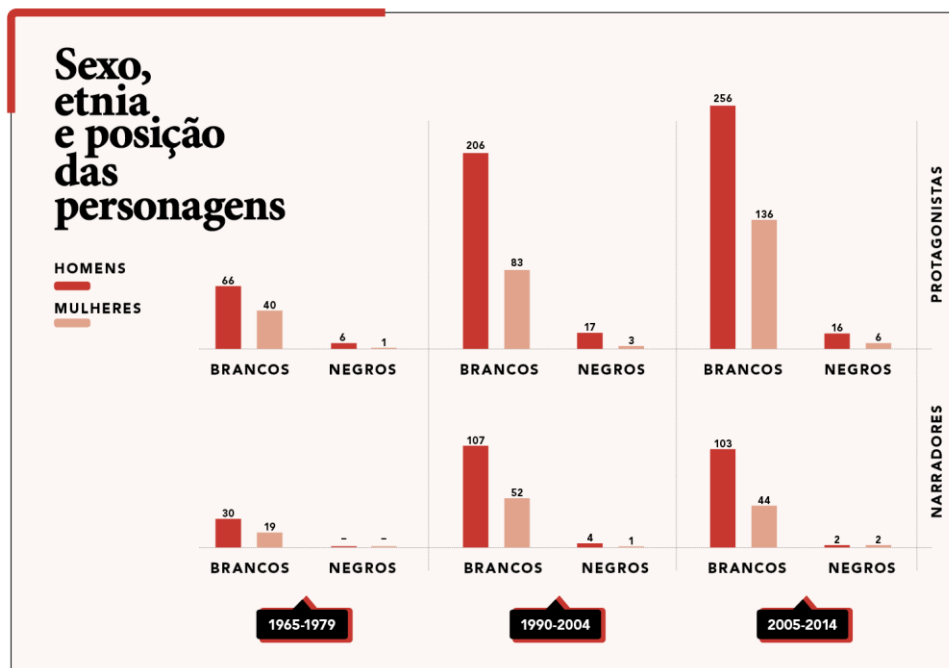


Em relação ao estrato socioeconômico (Figura 4), observa-se que os personagens oriundos das classes médias lideram todos os períodos: eles são 45,8% em 1965/1979, 51,4% em 1990/2004 e 60,1% em 2005/2014. Muito embora seja possível observar que a elite econômica e os pobres disputam a segunda colocação, é importante salientar que nem sempre a posição dos segundos é de destaque. É o que se aplica, por exemplo, à representação dos



personagens de etnia negra, sejam eles homens ou mulheres (Figura 5). O número de protagonistas negros é mínimo; o número de narradores negros, por sua vez, é quase inexistente.

Figura 5 – Gráfico Revista *CULT*.



Evaristo e Rezende, ao oferecerem as letras às classes subalternas em suas obras, representando-as, possibilitam a criação de novas perspectivas dentro do campo literário e lançam luz sobre a invisibilidade e o silenciamento impostos àqueles que, para Spivak, não podem falar. Nesse sentido, tendo em vista os dados divulgados, podemos afirmar que as obras de ambas as autoras se mostram como verdadeiros contradiscursos, os quais invertem as regras do tradicional e homogêneo campo literário brasileiro. Afinal, embora o subalterno não possa falar, a expressão literária, plena de um potencial transformador, se encarrega de encenar essas vozes através das letras.

### *Outras faces*

Maria da Conceição Evaristo de Brito, enquanto escritora e intelectual, não somente desempenha a tarefa oferecida por Spivak ao representar a mulher negra e subalternizada em sua obra – ou o negro, de um modo geral. Antes, a autora é responsável por uma construção diferente sobre a experiência do *Outro*, quebrando, assim, o silêncio dos marginalizados e

marginalizadas, colocando em xeque uma literatura cujo discurso é controlado, majoritariamente, pelo homem branco e de classe média. Nesse sentido, nota-se que Evaristo permite a enunciação de múltiplas vozes silenciadas, uma vez que fala em nome de um grupo marginalizado. Através de sua produção literária, a autora promove o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira e a recuperação de sua memória ancestral. E, tendo em vista o contexto sócio-histórico em que sua escrita é erigida, a tais temas soma-se a representação da realidade vivenciada pelo negro, permeada pelos dramas por ele vividos na atualidade brasileira, como a miséria e a exclusão. Desse modo, elementos como “o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao embranquecimento, a marginalidade, a prisão” (DUARTE, 2010, p. 124), recorrentes na estética negro-brasileira contemporânea<sup>9</sup>, são incorporados à obra da autora.

Se de um lado reconhece-se a temática sobre o negro nos textos de Evaristo, de outro faz-se imprescindível reconhecer também a sua voz autoral, tendo em vista a etnia e classe social de que é oriunda. A autora nasceu em uma favela da zona sul de Belo Horizonte, em 1946, e teve que conciliar os estudos trabalhando como empregada doméstica até concluir o curso Normal, em 1971, aos 25 anos. É importante salientar que um hiato de quase vinte anos separou a produção e publicação de seu primeiro romance – *Becos da memória*, escrito no final da década de 1980 e publicado somente em 2006 – o que, por si só, é deveras simbólico. Nesse sentido, tendo em vista as discriminações raciais e de classe sofridas por Evaristo, nota-se que sua obra é marcada pelo encontro entre sua produção literária e sua experiência. Por essa razão, Evaristo lança mão do conceito de *escrevivência*, postulado pela própria autora, para referir-se à sua escrita, fundindo as palavras “escrita” e “vivência”, uma vez que por meio de sua obra

---

<sup>9</sup> Neste trabalho, optou-se pelo uso do termo *literatura negro-brasileira* para designar a obra de Conceição Evaristo, tendo por base a problematização apresentada por Cuti em “Negro ou afro não tanto faz”, texto contido em seu livro *Literatura negro-brasileira*: “Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés de hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. ‘Afro-brasileiro’ e ‘afrodescendente’ são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só a produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil.” (CUTI, 2010, p.36). Além disso, tratando-se da autoria, buscou-se abolir o uso dos termos *afro-brasileira* ou *afrodescendente* para designar Evaristo, afinal, como aponta Cuti (p.37, 2010), “um afro-brasileiro ou afrodescendente não é necessariamente um negro-brasileiro.” O termos problematizados por Cuti foram mantidos somente nas citações diretas e indiretas aos trabalhos de Duarte (2010) e Evaristo (2012) – uma vez que originalmente lançaram mão desta nomenclatura – e para designar o sincretismo cultural presente em *Becos da memória*.

resgata as *memórias subterrâneas*<sup>10</sup> daqueles que não são representados pela história dominante, a qual promove o constante apagamento da história do negro-brasileiro.

Tal questão pode ser observada em muitas das obras da autora, mas sobretudo em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), uma antologia composta de 13 contos e cujas histórias são protagonizadas por mulheres negras. As vozes-mulheres despontam em cada um dos contos apresentados na referida obra, através dos quais são explicitados os sofrimentos, as dores e toda a sorte de dissabores vivenciados pelas personagens, os quais revelam, ainda, a capacidade dessas mulheres de inventarem modos de resistência diante de todas as mazelas por elas vividas. Interessante notar que a obra delinea a inextricável fusão entre a narradora, as personagens e a própria autora, ilustrando, desse modo, um dos principais pilares do projeto literário de Evaristo: o de traçar uma *escrevivência*. Tais elementos confirmam-se, sobremaneira, através do texto de abertura da antologia, o qual ressignifica todos os relatos ali apresentados:

*Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando a mim uma lágrima se faz mais rápida que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar essas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2016, p. 7, grifos da autora).*

Conforme é explicitado pelo fio condutor que perpassa os contos apresentados em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, podemos afirmar que a *escrevivência* de Evaristo não se restringe à experiência negro-brasileira, à discriminação racial e de classe, ou ao resgate da memória histórica e cultural negra. Além dos problemas inerentes à temática sobre o negro e da identificação da autora como uma mulher negra, a questão de gênero configura-se como um dos principais eixos temáticos de sua produção literária, através do qual mulheres negras conquistam o poder da enunciação e encontram uma representatividade que reverte valores

---

<sup>10</sup> Conceito utilizado por Michael Pollak para referir-se às memórias que não compõem a história oficial. Cf. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

artísticos e impõe uma nova ordem simbólica. Tais questões não permeiam apenas a antologia apresentada, mas esmiúçam-se em diversos contos da autora<sup>11</sup>, bem como em seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio* (2003), em que se observa a realidade do negro ganhar contornos singulares, uma vez que os temas negro-brasileiros e a voz autoral negra combinam-se à problematização de uma sociedade que continua marcada pela dominação masculina; o que pode ser igualmente observado em *Becos da memória*, objeto de análise deste trabalho.

A narrativa do romance é ambientada em uma antiga favela de Belo Horizonte (MG), e através do relato de Maria-Nova, moradora desse espaço quando menina, constrói-se a história do seu desmonte, bem como de uma rede de afetos em torno dele, levado a cabo por uma política de desfavelamento. Tecida através de fragmentos, os quais apresentam as inúmeras personagens que habitavam o referido espaço, a narrativa parece construir-se como a própria favela: multifacetada e incoesa. Nesse sentido, as centenas de barracos aglomerados parecem ganhar uma nova dimensão simbólica na medida em que são integrados na narrativa a partir do olhar afetivo da narradora sobre aqueles que neles viviam, alcançando, assim, um caráter humanizado:

Eu me lembro de que ela vivia entre o esconder e o aparecer atrás do portão. Era um portão velho de madeira, entre o barraco e o barranco, com algumas tábuas já soltas, e que abria para um beco escuro. Era um ambiente sempre escuro, até nos dias de maior sol. Para mim, para muitos de nós, crianças e adultos, ela era um mistério, menos para Vó Rita. Vó Rita era a única que a conhecia toda. Vó Rita dormia embolada com ela. Nunca consegui ver plenamente o rosto dela. Às vezes adivinhava a metade de sua face (EVARISTO, 2017, p. 15).

No fragmento acima, momento em que Maria-Nova apresenta a Outra, uma das figuras mais emblemáticas da obra por ser portadora de lepra, observa-se que a descrição do barraco surge como mera ilustração do mistério que envolvia a personagem evocada pela narradora, o que torna o espaço nebuloso e sombrio, uma vez que se constrói a partir uma lembrança de sua infância. Trata-se de uma memória afetiva, um dos principais recursos da escrita de Conceição Evaristo, que funciona em *Becos* como elemento estruturador da narrativa e infla o espaço de afetividade. Nesse sentido, a favela construída na obra “não é entendida como um lugar à parte,

---

<sup>11</sup> Além da antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), Evaristo publicou outros dois livros de contos: *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016). Enquanto poeta, a autora também publicou *Poemas de recordação e outros movimentos* (2017). Vale ressaltar, ainda, que foram numerosas as participações da autora em antologias, como as organizadas pelo grupo Quilombhoje.

mas como um espaço possível da cidade, um espaço que, ao ser destruído, apaga a história daqueles que viveram e sofreram ali” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 50).

A memória afetiva resulta da inserção de passagens autobiográficas<sup>12</sup> na narrativa de Evaristo – tendo em vista que a autora nasceu e cresceu em uma favela de Belo Horizonte –, no entanto, é importante salientar que o foco do relato é direcionado sempre aos que estão em torno da narradora. Na narrativa, as mulheres sobressaem-se e assumem o protagonismo da obra. E são “mulheres de todos os tipos, moças, velhas e meninas, mulheres que amam outras mulheres, que são amadas por homens ou feridas por eles” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 51). Devido à tamanha diversidade, a autora não investe em descrições estereotipadas, antes ela acessa a subjetividade dessas personagens, mostrando que, em todas elas, está embutido, de alguma forma, “o desejo de pertencimento ao seu espaço – à cidade e à comunidade que estabelecem à sua volta” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 52).

### ***Outras antefaces***

De modo análogo, Maria Valéria Rezende também apresenta as classes subalternas em sua obra. A autora dos livros *Vasto mundo* (2001), *O voo da guará vermelha* (2004), *Quarenta dias* (2014), *Outros cantos* (2016) e do recente *Carta à rainha louca* (2019)<sup>13</sup> nasceu em Santos (SP), em 1942, onde viveu parte de sua vida. No início dos anos 1960, passou a atuar como dirigente nacional da Juventude Estudantil Católica (JEC), período em que se deram os seus primeiros contatos com questões sociais. Ao optar pela vida religiosa, em detrimento da opção pelo matrimônio, ordenou-se freira pela Congregação de Nossa Senhora – Cônegas de Santo Agostinho, logo após a instauração do golpe militar, em 1965, o que “lhe propiciou percorrer o território brasileiro como missionária, testemunhando as desigualdades sociais e os problemas educacionais do país” (RESENDE; DAVID, 2016, p. 7).

Por conta de sua atuação como freira e do cenário político que se deflagrava no país a partir da primeira metade da década de 1960, um longo hiato separou a santista do pouso certo

---

<sup>12</sup> Embora o nosso objetivo seja analisar e compreender as estratégias narrativas mobilizadas por Evaristo a fim de representar o espaço da favela em sua obra, é importante salientar que os traços autobiográficos encontrados em seu romance devem ser igualmente observados, uma vez que estão ligados ao conceito de *escrevivência*. Esse conceito, por sua vez, mostra-se como grande definidor do projeto literário da autora e, portanto, está inextricavelmente ligado às suas opções formais.

<sup>13</sup> Ao lado dos romances mencionados, soma-se, ainda, uma vasta produção infanto-juvenil: *O arqueólogo do futuro* (2006), *O problema do pato* (2007), *No risco do caracol* e *Conversa com passarinhos* (2008), *Histórias daqui e d’acólá* (2009), *Hai-Quintal* (2011), *Ouro dentro da cabeça* e *Jardim do menino poeta* (2012), *Vampiros e outros sustos* e *Uma aventura animal* (2013).

que encontraria em João Pessoa (PB), no final da década de 1980, onde passaria a escrever os seus livros. Antes disso, Rezende ajudou muitos militantes: deu abrigo para uns, emprego para outros e passaportes falsos para aqueles que corriam maior risco. A autora dedicou-se ainda à educação popular através do MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), atuando em zonas periféricas do país, ensinando camponeses, sindicalistas e presos a ler e a escrever. Por vezes, devido à recrudescência do regime, foi enviada para fora do país pela própria Congregação, “especificamente nos anos de 1969 e 1971, quando viveu na Europa (França e Itália), no Norte da África (Argélia) e na América do Norte (Estados Unidos e México)” (RESENDE; DAVID, 2016, p. 8).

A experiência de Rezende como missionária e militante proporcionou-lhe um vasto material temático para a elaboração de seus romances, sobretudo por causa das inúmeras andanças que realizou pelo Brasil e fora dele. Detendo-nos especificamente ao processo de produção de *Quarenta dias*, à bagagem da autora acrescenta-se, ainda, um período de quinze dias em que experienciou a vida das ruas, perguntando a todos que via pelo caminho onde poderia se encontrar um certo Cícero Araújo – sua própria invenção que, mais tarde, se configuraria em um dos elementos fundamentais de seu romance. Por vezes, após horas de deambulação em busca do fictício rapaz, a autora retornava para a sua casa à noite, mas em outras dormia na rodoviária, no aeroporto ou no hospital (RODRIGUES, 2014)<sup>14</sup>. Foi por meio dessa vivência que Rezende percebeu que “metade do mundo é feita de gente sumida e a outra metade está procurando quem sumiu” (RODRIGUES, 2014, s/p):

da rica experiência de sua vida, obtida após diversas viagens e do intenso contato com pessoas humildes e carentes, é que a escritora revela conseguir o material de sua literatura. Segundo ela, é do povo de todos os lugares por onde andou que vêm suas “influências”, a matéria de sua ficção. Sobremaneira, sua literatura privilegia o valor humano e lhe permite experimentar outras vidas (RESENDE; DAVID, 2016, p. 10).

A narrativa de *Quarenta dias* desenrola-se em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, onde Alice, uma professora aposentada, passa a viver após deixar a cidade de João Pessoa, no estado da Paraíba. O deslocamento da protagonista, caracterizado como uma “migração forçada” (REZENDE, 2014, p. 99), é resultado dos caprichos de sua filha, Aldenora (Norinha), que vive na capital gaúcha, onde estuda e planeja uma futura gravidez – exigindo, assim, os cuidados da

---

<sup>14</sup> Cf. Reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada no dia 2 de maio de 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,maria-valeria-rezende-viveu-na-rua-para-escrever-romance,1161541>. Acesso em: 21 jun. 2019.

mãe. No entanto, após a chegada de Alice à cidade gaúcha, Norinha revela o adiamento de seus planos, pois fará um intercâmbio de seis meses na Europa. Deixada à mercê de uma cidade em que não se reconhece e instalada em um apartamento requintado que pouco diz a seu respeito, a protagonista parte em busca de Cícero Araújo, filho de uma conhecida sua da Paraíba, desaparecido após mudar-se para Porto Alegre a fim de trabalhar em uma construtora.

Em busca do paraibano, Alice acaba por viver quarenta dias na rua e, assim, passa a conviver com a alteridade: pessoas que fazem das ruas – locais de trânsito – local permanente e de acolhimento precário (RESENDE; DAVID, 2016). Na medida em que Alice embrenha-se pelo espaço urbano, seu itinerário vai revelando as vielas invisíveis e esquecidas da cidade. A “brasileirinha” ou “de lá”<sup>15</sup>, como passa a se referir a si no novo espaço, percorre as periferias em que se instala grande parte dos migrantes nordestinos que buscam uma vida melhor no Sul. E, enquanto não encontra Cícero, o que lhe vai surgindo pelo caminho são histórias de violências, desaparecimentos e debilidades daqueles que, envoltos pela invisibilidade, são abandonados às margens urbanas.

Todas as impressões acerca da “quarentena” de Alice são registradas com caneta esferográfica em um caderno brochura com a boneca Barbie na capa, com quem a protagonista dialoga ao longo do relato: “Pronto, ‘my friend’, viu que promovi você a ‘friend’, Barbie?” (REZENDE, 2014, p. 65). Nesse ponto, é importante ressaltar que o papel apresentado pela narratária mostra-se fundamental: é na interlocução com a boneca que a narradora se mostra capaz de materializar as suas memórias, a fim de analisá-las e compreendê-las; as quais são minuciosamente costuradas ao seu relato e, portanto, conclui-se que a protagonista utiliza-se da escrita como sua principal ferramenta na compreensão e avaliação de sua experiência.

A escrita de suas reminiscências ocorre imediatamente após o retorno ao seu apartamento e, além de utilizar o caderno para circunscrever as memórias resgatadas de seu trajeto por Porto Alegre, Alice também utiliza-o para guardar os “retalhos de papel, tickets de compras, guardanapos roubados, folhetos de publicidade recebidos nas esquinas ou catados no chão da cidade” (REZENDE, 2014, p. 23), materiais coletados na rua e que resultam na inserção de diversas figuras na obra. Muitas delas mostram-se significativas diante da trama apresentada, uma vez que exibem notável ironia, considerando-se a experiência vivida pela protagonista.

---

<sup>15</sup> Após ser denominada de “brasileirinha” pelo porteiro do prédio em que passa a viver no Sul (discussão apresentada no capítulo 3 deste trabalho), Alice lança mão de tais expressões em seu relato para designar a si e a outros migrantes nordestinos que encontra em Porto Alegre.

É evidente a conotação irônica apresentada pela Figura 6, por exemplo, uma vez que a expressão “doce lar” remete ao conforto do espaço doméstico, contrapondo-se completamente à noção de “sem-teto”, vivenciada por Alice ao longo de quarenta dias. A propaganda contrasta ainda com a completa ausência do sentimento de pertencimento vivenciada por Alice no apartamento que passa habitar na capital gaúcha, sensação também experienciada no apartamento de Nora. Além do conteúdo semântico apresentado pela figura, é importante ressaltar que o posicionamento de tais elementos gráficos no romance não é arbitrário, uma vez que muitas dessas imagens dialogam com o relato da narradora. A referida imagem, por exemplo, é incorporada ao romance na página que sucede o relato da primeira noite de Alice ao léu.

**Figura 6 – Quarenta dias.**



## 1.2 Lugares de fala, lugares de escrita

Embora ambas as escritoras tematizem o *Outro* em suas obras, é inegável que há uma assimetria no modo como uma e outra realizam tal representação, o que deriva dos diferentes *lugares de fala* de onde se expressam. Segundo Djamilia Ribeiro, “não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala, especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa” (RIBEIRO, 2019, p. 57). Acredita-se que o conceito resulte da tradição da discussão sobre *feminist standpoint*, diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial; um debate encenado, principalmente, no mundo virtual, mas que apresenta também algumas referências intelectuais, como Linda Alcoff, Patricia Hill Collins, Grada Kilomba e a já mencionada Gayatri



Spivak (RIBEIRO, 2019, p. 58). Apesar de sua imprecisão, a compreensão do conceito faz-se fundamental neste trabalho, tendo em vista as inúmeras especificidades apresentadas por nossas autoras.

Para melhor compreendermos tal conceito, tomemos como exemplo as próprias escritoras Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende que, para além de serem as autoras dos objetos de análise desta dissertação, são oriundas de estratos socioeconômicos completamente distintos, conforme pode ser observado nas apresentações de suas biografias e de suas respectivas obras. Mas antes de discutirmos o distanciamento social que se instaura entre as duas, abordemos sua maior semelhança, afinal, ambas são mulheres e essa única definição seria suficiente para enquadrá-las em um determinado grupo: aquele formado por mulheres. Simone de Beauvoir fizera isso em *O segundo sexo* (1949) quando cunhou a categoria *Outro*, tendo por base a dialética do senhor e do escravo de Hegel, a fim de problematizar a relação de dominação à qual as mulheres eram – e, em alguns casos, ainda são – submetidas:

Ora, a mulher sempre foi, se não a escrava do homem, ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições, e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesadelo *handicap*. Em quase nenhum país seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes a sua expressão concreta (BEAUVOIR, 2016, v. 1, p. 17, grifo da autora).

Como pode ser observado na citação anterior, a determinação desse fator comum para as mulheres pela filósofa francesa tem por base o embate contracenado por dois atores sociais muito específicos, no caso, a mulher e o homem. De fato, se comparada à figura do homem, a mulher configura-se como o *Outro*. No entanto, quando analisamos duas mulheres tão diferentes como são Evaristo e Rezende, é inegável que a comunhão de um mesmo status dentro de uma sociedade patriarcal torna-se deveras genérica se não nos atentarmos para questões de outra ordem, as quais vão muito além da problemática de gênero.

Conceição é uma mulher negra, nascida na favela e onde viveu toda a sua infância. Os quase vinte anos que separaram a produção e a publicação de *Becos* não são somente significativos, mas também explicativos da condição da mulher negra na sociedade brasileira. No entanto, isso não significa que não existam dificuldades em ser mulher e branca em nossa sociedade. Maria Valéria teve de optar entre a missão e o matrimônio; e essa única escolha ilustra, por si só, a problemática de gênero. Mas a questão racial e socioeconômica jamais mostrou-se como um empecilho para o seu ofício como escritora, como foi para Evaristo. Trata-

se de entender, portanto, “como o lugar social ocupado por certos grupos restringe oportunidades” (RIBEIRO, 2019, p. 60) e, mais especificamente, trata-se de entender como o lugar social ocupado pela mulher negra restringe suas oportunidades.

É através da compreensão das problemáticas relativas ao entrecruzamento entre gênero, raça e classe que podemos afirmar que Evaristo e Rezende, enquanto mulheres, se expressam de lugares de fala – e por que não *lugares de escrita?* – distintos; logo, serem colocadas como o *Outro* do homem torna-se uma definição imprecisa diante da complexidade do tecido social e de sua heterogeneidade. Ribeiro, debruçada sobre os estudo de Grada Kilomba (2012), define, por exemplo, que a mulher negra é o *Outro do Outro*, “posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade” (RIBEIRO, 2019, p. 37), uma vez que habita um espaço vazio ou o que Kilomba nomeia como o “terceiro espaço”, que se instaura entre os negros e as mulheres; afinal, “uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, vai experienciar gênero de uma outra forma” (RIBEIRO, 2019, p. 60), do mesmo modo, devido à sua condição de gênero, experienciará o racismo diferentemente do homem negro. Desse modo, compreende-se que, embora Evaristo e Rezende pertençam a um mesmo grupo, trata-se de um grupo plural, do qual emanam diferentes perspectivas.

Pode-se afirmar, portanto, que o que define *Becos da memória* e *Quarenta dias*, no que tange ao distanciamento estabelecido entre as duas obras, sobretudo no modo como o *Outro* é representado, é o olhar que cada uma das autoras lançara sobre determinados processos sociais. Esse olhar, por sua vez, resulta de suas diferentes perspectivas sociais, as quais derivam dos diferentes lugares de fala que ocupam e das distintas experiências por elas vividas. Por essa razão, faz-se fundamental discutir as diversas facetas do conceito de perspectiva, e, para tanto, emprestaremos o conceito de Iris Marion Young, tal como foi apresentado e discutido pela filósofa.

Young (2006), especificamente debruçada sobre a representação de grupos estruturais<sup>16</sup> em discussões deliberativas, defende práticas representativas diferenciadas. A cientista política estadunidense se baseia no conceito de *différance*, formulado por Jacques Derrida (1973)<sup>17</sup>, através do qual é valorizada a “pluralidade das entidades, sem requerer sua unificação numa identidade comum” (YOUNG, 2006, p. 148). Através desta noção, grupos estruturais passariam

---

<sup>16</sup> A autora denomina como “grupos estruturais” aqueles em que se encontram minorias e/ou indivíduos que estão sujeitos a desigualdades estruturais, os quais, para Young (2006), são sub-representados nas discussões deliberativas.

<sup>17</sup> O conceito de *différance* apresentado por Derrida (1973) estrutura-se sobre a noção de *vestígios*, a qual abarca um movimento de temporalização que envolve passado e futuro.

a ser pensados a partir de uma lógica mais relacional, uma vez que os indivíduos são compreendidos como posicionados nas estruturas sociais, sem que essas determinem suas identidades (YOUNG, 2006, p. 157). Isso ocorre pois, embora reconheça-se que estar posicionado similarmente no campo social gere uma perspectiva social cuja inclusão na discussão política possa ser promovida por processos de representação de grupos, compreende-se que “pessoas diferentemente posicionadas têm diferentes experiências, histórias e compreensões sociais derivadas daquele posicionamento” (YOUNG, 2006, p. 162):

Conforme suas posições sociais, as pessoas estão sintonizadas com determinados tipos de significados e relacionamentos sociais: têm compreensões diferenciadas dos eventos sociais e de suas consequências; podem interpretar de modos diferentes o significado de ações, eventos, regras e estruturas (YOUNG, 2006, p. 162).

Como lembra a filósofa, interesses e opiniões podem ser facilmente compartilhados entre indivíduos de um mesmo grupo, mas a perspectiva não – uma vez que esta configura-se como um modo de olhar os processos sociais sem determinar o que se vê. Cada indivíduo tem sua própria história, suas próprias experiências e um modo único de compreender o mundo ao seu redor, o que lhe confere uma perspectiva ou percepção única. Assim, a partir de uma determinada perspectiva social, “alguns aspectos da realidade dos processos sociais são mais visíveis que outros” (YOUNG, 2006, p. 163). Nesse sentido, “a perspectiva busca captar a sensibilidade da experiência do posicionamento num grupo, sem especificar um conteúdo unificado para aquilo que a percepção vê” (YOUNG, 2006, p. 166).

Tratando-se das nossas escritoras, podemos afirmar que cada uma delas tem uma história própria, experiências próprias e, desse modo, apresentam modos singulares de compreender o mundo ao seu redor. Logo, todas essas diferenças, para além de conferirem perspectivas únicas a Evaristo e Rezende, tornando alguns aspectos mais visíveis que outros para cada uma delas, influenciam o modo como as questões sociais são integradas às suas obras. Para Evaristo, por exemplo, que é uma mulher negra e nascida em um espaço de exclusão, sua localização e perspectiva sociais únicas conferem-lhe representatividade para falar da mulher negra e marginalizada em sua obra. Rezende, por sua vez, ao representar o morador de rua e o migrante nordestino, atores sociais que ocupam lugares muito diferentes daquele onde a autora se encontra – não detendo, portanto, representatividade para abordar tal assunto –, expressa tais questões a partir de seu próprio lugar de fala. A relação entre lugar de fala e representatividade torna-se, pois, o nosso ponto de partida na análise das estratégias narrativas mobilizadas pelas

autoras na representação do *Outro* em suas obras, uma vez que, conforme defende Ribeiro, “todo mundo tem lugar de fala”:

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. Se existem poucas travestis negras em espaços de privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas de fato possam ter suas escolhas numa sociedade que as confina a um determinado lugar; logo, é justa a luta por representação, apesar dos seus limites (RIBEIRO, 2019, p. 82-83)

Nesse caso, o que nos interessa é compreender como as localizações e perspectivas sociais de Evaristo e Rezende conferem ou não representatividade às suas obras, uma vez que isso mostra-se como a principal distinção entre uma autora e outra. No caso de Evaristo, podemos afirmar que é a sua perspectiva social que garante representatividade aos seus textos, tendo em vista o fato de ser mulher, negra e ser oriunda de um espaço às margens da cidade. Conforme Young (2006) aponta, os diferenciados posicionamentos no tecido social propiciam compreensões igualmente diferenciadas acerca de determinados processos sociais, e, nesse sentido, ao representar a mulher subalterna, são mulheres como sua mãe que Evaristo pretende resgatar e inscrever na memória cultural. Mulheres que conviveram com ela ao longo de sua infância e juventude e que encontraram, nas suas palavras, a possibilidade de expressar os dramas por elas vividos, afinal a “exiguidade de espaços dos barracos da favela e a proximidade entre uns e outros estreita os caminhos dos becos e também das vidas que ali se cruzam, fixando tais experiências na memória da futura escritora” (DUARTE, 2010, p. 126).

Nesse sentido, pode-se afirmar que a representatividade inerente ao relato da autora deve-se, sobretudo, ao fato de escrever do ponto de vista “de dentro”<sup>18</sup> – conceito utilizado por Dalcastagnè (2012) para designar autores que seriam eles próprios o *Outro*. E, considerando o impulso de Evaristo para a autobiografia, tendo por base a interação que estabelece entre escrita e experiência, afirma-se que a sua autoria acaba por se configurar como uma constante discursiva, integrando-se à materialidade de sua construção literária (DUARTE, 2010). Além disso, tendo em vista os pressupostos estéticos negro-brasileiros, o fato de Evaristo ser negra

---

<sup>18</sup> Além da perspectiva abordada, Dalcastagnè (2012) problematiza ainda a “perspectiva exótica” – que se desdobra em *cínico* ou *piegas* – e a “perspectiva crítica” – que pode ser *implícita* ou *explícita*. Trata-se de uma discussão acerca das variações de representação do “outro” ao longo da história da literatura brasileira.

não contribui somente para que a sua obra seja representativa, mas também para que a sua escrita seja reconhecida dentro dos parâmetros norteados pela crítica negro-brasileira, uma vez que nessa literatura a autoria considera fatores biográficos e fenótipos<sup>19</sup>.

É importante destacar que o fato de Evaristo ser negra não é o único parâmetro a ser utilizado para a conjugação de sua obra dentro da literatura negro-brasileira. Pode-se considerar o seu impulso coletivista, o que leva “diferentes autores a quererem ser a voz e a consciência do grupo” (DUARTE, 2010, p. 126), como uma das principais características de sua obra e que a configuram como um documento autêntico da literatura negro-brasileira. Conforme estabelece Evaristo (2012), nas criações literárias negro-brasileiras, o sujeito autoral se inscreve em uma postura coletiva, e, a partir desse caráter pessoal e coletivo, torna-se possível a resistência da tradição cultural negra e da construção de sua identidade. Em suma, tais elementos resultam na criação de contradiscursos, os quais são repletos de significados.

Através de sua obra, e em especial através de *Becos da memória*, Evaristo atua como um *griot* (*dieli* em bambara) – guardião da tradição oral, dos mitos e lendas africanas. Esses indivíduos tinham o compromisso de preservar as histórias, os fatos, os conhecimentos e as canções de seu povo, bem como eram responsáveis por transmiti-los, uma vez que gozavam de grande liberdade para falar (BÂ, 2010, p. 193); o que confirma o fato de sociedades sem escrita serem capazes de organizar sistemas e modos de vida complexos que se sustentam pela memória e pela oralidade (EVARISTO, 2012, p. 7). Originalmente, os *griots* dividiam-se em três categorias: a dos *griots músicos*, caracterizados como cantores e compositores, além de tocarem qualquer instrumento; a dos *griots embaixadores e cortesãos*, que atuavam como mediadores entre famílias em casos de desavenças; e, a última, dos *griots genealogistas, historiadores ou poetas*, que se configuravam como contadores de histórias e grandes viajantes:

O segredo do poder da influência dos *Dieli* sobre os *Horon* (nobres) reside no conhecimento que têm da genealogia e da história das famílias. Alguns deles chegaram a fazer desse conhecimento uma verdadeira especialização. Os *griots* dessa categoria raramente pertencem a uma família e viajam pelo país em busca de informações históricas cada vez mais extensas. Desse modo, certamente adquirem uma capacidade quase mágica de provocar o entusiasmo de um nobre ao declamar para ele a própria genealogia, os objetos heráldicos e a história familiar, e, conseqüentemente, de receber dele valiosos presentes. Um nobre é capaz de se despojar de tudo o que traz consigo e possui dentro de casa para presentear a um *griot* que conseguiu lhe mover os sentimentos. Aonde quer que vão, estes *griots*

---

<sup>19</sup> O conceito de *fenótipo*, adotado em Genética, é usado para descrever as características observáveis de um indivíduo.

genealogistas têm a sobrevivência largamente assegurada (BÂ, 2010, p. 196, grifos do autor)

No caso da obra de Evaristo, delinea-se a terceira categoria de *griot*, uma vez que através de suas narrativas e poemas, tal como os *griots* genealogistas, historiadores e poetas, toma parte na batalha da história ao resgatar e exaltar a memória dos seus. A memória social e coletiva se revela através da linguagem, de modo que não configure unicamente como uma conquista, mas também como “um instrumento e um objetivo do poder” (EVARISTO, 2012, p. 8); atualizando, assim, a liberdade gozada pelos antigos animadores públicos.

Tratando-se da obra de Rezende, é importante ressaltar que a sua produção não apresenta um caráter autoficcional, embora seja amplamente marcada por seu percurso biográfico. Diferentemente da representativa matéria incorporada à obra de Evaristo, as experiências vivenciadas pela autora não se tornam matéria de sua ficção, mas permitem-lhe experimentar uma pluralidade de perspectivas, as quais são incorporadas ao universo de seus romances. Tendo em vista a representatividade encontrada na obra de Evaristo, sobretudo no que tange à representação de grupos marginalizados, poderíamos concluir que na obra de Rezende a representação – no sentido de representatividade – de tais grupos se mostraria impossível, “uma vez que a vivência de classe média de escritores [...] criaria uma barreira intransponível entre eles e o universo de despossuídos que circula ao seu redor” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 32). No entanto, considerando-se que “a narrativa é uma arte em construção, que busca caminhos novos frente a obstáculos novos” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 32), nota-se que em meio a uma vasta produção literária, a obra de Rezende se destaca, uma vez que nela a autora desempenha a representação de grupos marginalizados a partir de estratégias narrativas muito específicas, as quais permitem que a autora se expresse do lugar social por ela ocupado.

Além disso, podemos afirmar que a autora possui consciência acerca das diferentes formas de preconceito presentes em vários setores da sociedade, os quais refletem, inclusive, no meio literário. Afinal, “o escritor, ao falar sobre o outro, está exercendo uma forma de domínio” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 32), e, tendo conhecimento de seu poder, Rezende utiliza-o em favor dos indivíduos por ela representados, de modo que a narrativa seja marcada – explícita ou implicitamente – por seu desconforto em relação ao problema. Assim, observamos que, em contraposição à obra de Evaristo e ao seu ponto de vista *de dentro*, a obra

de Rezende é marcada pelo ponto de vista *crítico*, o que é traduzido tanto pela forma quanto pelo conteúdo de suas narrativas.<sup>20</sup>

Dalcastagnè (2012) lembra de obras em que tal perspectiva é utilizada e destaca o estranhamento do qual tais narrativas são acometidas, uma vez que o novo enquadramento das situações narradas acaba por apresentar uma lógica social diferenciada. O romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, é um dos exemplos fornecidos pela autora e no qual tal perspectiva aparece explicitamente. Afinal, embora a personagem Macabéa seja silenciada por Rodrigo S.M., narrador da obra, que representa a jovem nordestina como “parda, feia, pobre, inapta, até meio suja, ou seja, com todas as características negativas que a classe dominante lhe poderia dar” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 36), o seu relato evidencia suas deficiências e seus preconceitos. Para Dalcastagnè (2012, p. 36), “Macabéa aparece por trás do discurso de Rodrigo S.M., como a acenar para nós, deixando claro que não é a tola incapaz que ele dizia, mas alguém com objetivos e razões diferentes”.

Em *Quarenta dias* nota-se um procedimento semelhante – embora a narradora do romance de Rezende se diferencie bastante daquele observado em *A hora da estrela*. O relato de Alice, no qual retrata a sua permanência na rua e sua situação de vulnerabilidade, não se configura como uma representação estereotipada acerca da realidade vivenciada por indivíduos desabrigados e/ou marginalizados. Antes, ao optar por seu deslocamento, fazendo das ruas o seu lar, a personagem acessa outras perspectivas acerca da experiência do pobre na metrópole contemporânea, as quais são evidenciadas durante o seu processo de escrita. Conclui-se, portanto, que as estratégias narrativas das quais Rezende lança mão possibilitam uma *visão-outra* sobre as margens, a qual é projetada pelo olhar dos próprios indivíduos anônimos encontrados por Alice em meio ao tecido urbano<sup>21</sup>.

A compreensão dos diferentes lugares de fala de onde as autoras Evaristo e Rezende se expressam, bem como das diferentes perspectivas sociais pelas quais a realidade é filtrada por cada uma, faz-se essencial, a fim de que compreendamos como os espaços de exclusão e, conseqüentemente, como o *Outro* – que habita nesses espaços – são representados em suas obras; elementos que, por sua vez, são integrados às duas narrativas através da construção de mulheres narradoras. Nesse sentido, é necessário que estabeleçamos uma relação entre tais

---

<sup>20</sup> A autora denomina de “ponto de vista crítico” aquele através do qual “o que fica patente é a expressão de uma lógica social diferenciada, que rejeita objetivos, valores e formas de ação que nós tendemos a ver como naturais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 35).

<sup>21</sup> A análise das estratégias narrativas das quais Rezende lança mão na construção de seu romance *Quarenta dias* é feita no terceiro capítulo deste trabalho.

autoras e aquelas a quem as primeiras emprestam a voz, a caneta e a própria perspectiva. Afinal, como afirma Joyce: “A narrativa tampouco é meramente pessoal. A personalidade do autor passa para a própria narração, enchendo, enchendo de fora para dentro as pessoas e a ação como um mar vital” (JOYCE, 1987, p. 149)<sup>22</sup>. A forma dramática em Evaristo e Rezende é atingida quando esse “mar vital” alcança as suas narradoras, com tal força que elas acabam assumindo uma vida estética própria e inatingível.

Tal como as autoras Evaristo e Rezende, suas narradoras, Maria-Nova e Alice, respectivamente – responsáveis pela apresentação dos sujeitos e espaços ficcionais –, também delimitam para si lugares de fala, os quais estão postos no domínio da própria narrativa. No caso das duas narradoras, a relação entre lugar de fala e representatividade pode ser entendida através da duplicidade do conceito de representação apresentada por Spivak (2010), que, na língua alemã, desdobra-se em duas outras palavras: *vertretung*, o ato de assumir o lugar do outro, na acepção política da palavra; e *darstellung* – visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação (SPIVAK, 2010, p. 33). De um lado, em *Becos da memória*, Evaristo, por intermédio de Maria-Nova, que narra de um lugar que lhe garante legitimidade, lança mão da representação enquanto *vertretung*, uma vez que sua narradora falará como representante de um coletivo. Em *Quarenta dias*, Rezende, por intermédio de Alice, encena um lugar de fala no interior da narrativa e, portanto, lança mão da representação enquanto *darstellung*, o que põe em relação o ato de falar de si e falar do outro – uma vez que Alice é uma nordestina que, em Porto Alegre, narra nordestinos. Através dos dois capítulos que se seguirão, nos quais analisaremos os relatos de Maria-Nova e de Alice, esmiuçaremos com mais clareza as estratégias narrativas de ambas as autoras, as quais promovem distintas representações de espaços à margem.

---

<sup>22</sup> Fragmento extraído de *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (1916). Trata-se de um romance de formação, em que, de modo pormenorizado, se encontram discussões acerca da criação da personagem. O texto de Joyce é utilizado por Norman Friedman em *O ponto de vista da ficção* (2002) para discutir o “desaparecimento do autor”, culminado pela narrativa pós-moderna.



## CAPÍTULO 2

---

### A favela e o *nós* em ruínas

*Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade!*

MARIA FIRMINA DOS REIS<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Cf. REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras*. Brasília: Edições Câmara, 2018.

Em *Becos da memória*, Conceição Evaristo delega à Maria-Nova, narradora da obra, a tarefa de escrever a favela que serve de cenário ao seu romance. Nesse sentido, a menina nascida em meio aos barracos, a que cresceu junto deles e que viu os mesmos serem arrastados por tratores, torna-se a responsável por narrar as vidas conturbadas pelo desmonte da favela – tanto a sua como também as dos seus. É inegável a existência de um espelhamento entre autora e narradora – como o observado em *Insubmissas lágrimas de mulheres* – ao longo de toda a narrativa, uma vez que a trajetória de ambas, criadora e criatura, é deveras semelhante. Esse é, evidentemente, um reflexo do projeto literário de Evaristo e de sua ânsia por traçar uma *escrevivência*, o que é enfatizado pela própria autora no texto que antecede o dilúculo de seu romance: “nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada do que está narrado em *Becos da memória* é mentira” (EVARISTO, 2017, p. 11). No entanto, para que não corramos o risco de reduzirmos o trabalho literário de Evaristo à narrativa testemunhal, antes de nos atermos à origem autoral da obra, buscaremos analisá-la a partir do lugar elegido por Evaristo para a expressão de seu enredo, o qual, à luz de Duarte (2010), também configura um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência. Afinal, “é pelo olhar da outrora menina que o leitor pode penetrar nos becos escuros da favela de uma ou outra época” (FONSECA, 2017, p. 194):

Naquela época, eu menina, minha curiosidade ardia diante de tudo. A curiosidade de ver todo o corpo dela, de olhá-la todinha. Eu queria poder vasculhar com os olhos a sua imagem, mas ela percebia e fugia sempre. Será que ela, algum dia, conseguiu ver o mundo circundante, ali bem escondidinha por trás do portão? Talvez. Em um sábado ou domingo em que a torneira estivesse mais vazia de lavadeiras. Hoje a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado! (EVARISTO, 2017, p. 17).

O ponto de vista elegido por Evaristo é uma das principais estratégias narrativas das quais lança mão, uma vez que ele caracteriza o modo como as temáticas da obra são abordadas. Conforme podemos visualizar no fragmento acima, no qual a narradora relata a sua curiosidade em relação à personagem que nomeia como Outra, as memórias narradas apresentam-se de forma direta e refletem a subjetividade dos moradores do referido espaço, o que resulta do olhar afetivo que Maria-Nova lança sobre os outros personagens. E ainda que a favela do tempo narrado não tenha sido invadida pela violência do tráfico, o que ocorrerá anos após a produção de *Becos*, através do foco narrativo que apresenta esse espaço ficam perceptíveis outras

questões a ele iminentes, como os “horrores da miséria, da grande doença que mina os corpos, a saúde e a esperança” (FONSECA, 2017, p. 194).

Com base em Schorer (1939), que encara os pontos de vista “não apenas como um modo de delimitação dramática, mas, mais particularmente, de definição temática” (*apud* FRIEDMAN, 2002, p. 171), pode-se dizer que a temática apresentada em *Becos* – seja referente à questão negro-brasileira ou aos dramas vividos pelos moradores da favela – é definida através da assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura e às problemáticas inerentes à vida e às condições de existência desse segmento da população (DUARTE, 2010, p.127). Nesse sentido, tomando o ponto de vista como um dos valores que fundamentam as opções presentes na representação, nota-se que a assunção da perspectiva de Maria-Nova promove a representatividade dos personagens por ela narrativizados, uma vez que o seu *lugar de fala* é o mesmo do coletivo por ela evocado.

Desse modo, a narradora de *Becos* surge como *metáfora do renascimento*, expressão utilizada por Duarte (2010) ao analisar a assunção de um ponto de vista negro-brasileiro com a série *Cadernos Negros*, criada em 1978, que “remete à adoção de uma visão de mundo própria e distinta da do branco, à superação da cópia de modelos europeus e à assimilação cultural imposta como única via de expressão” (DUARTE, 2010, p. 130). Compreende-se, portanto, que o fato de Evaristo adotar uma ex-moradora da favela representada como a narradora de sua obra, cuja perspectiva é identificada à negro-brasilidade, é por si só muito significativo, afinal, “ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afroidentificada configura-se enquanto discurso da diferença e atua como elo importante dessa cadeia discursiva” (DUARTE, 2010, p. 130).

Embora toda a narrativa seja articulada através da perspectiva de Maria-Nova anos após o desmonte da favela em que vivera, é imprescindível ressaltarmos que há uma multiplicidade de vozes responsável por dar corpo às memórias da narradora. Por essa razão, não é tão simples conceitualizar o foco narrativo apresentado na obra a partir da narratologia genettiana, uma vez que a narrativa de Evaristo não apresenta uma narradora *autodiegética*<sup>24</sup>, pura e simples. São inúmeros os fragmentos em que a voz da narradora se confunde com as vozes dos demais moradores da favela, os quais, por vezes, assumem a narração, como é expresso no fragmento

---

<sup>24</sup> Para Genette (1979), o narrador *autodiegético* define-se como aquele que é herói ou protagonista na história que conta.

abaixo, no qual a narradora delega a narração ao personagem Bondade, que lhe contava histórias quando de sua meninice:

Maria-Nova, em um barraco desses há uma menina de sua idade. Quantos anos você tem? Treze. Isto mesmo, treze anos. A menina sonha. Infantis desejos, guardar nas palmas das mãos estrelas e lua. Armazenar chocolates e maçãs. Ter patins para dar passos largos... A mãe da menina sonha leite, pão, dinheiro. Sonha remédios para o filho doente, emprego para o marido revoltado e bêbado. Sonha um futuro menos pobre para a menina. A mãe da menina sonha ter nenhuma necessidade. Sonha dinheiro, dinheiro, dinheiro... (EVARISTO, 2017, p. 37-38).

Além das histórias apresentadas pelos próprios personagens que, como Bondade, assumem a narração, inúmeras histórias vividas pelos moradores da favela, as quais a narradora colhe durante a sua infância, são articuladas à trama. Nesse sentido, o relato de Maria-Nova pode ser entendido como uma colcha de retalhos se pensarmos a narrativa de cada morador da favela como um retalho meticulosamente costurado pela narradora a uma estrutura maior, que dá forma ao espaço onde cresceu. Essas pequenas narrativas estariam no segundo nível narrativo – *metadieético*<sup>25</sup> –, porém, através do relato da narradora são trazidas imediatamente para o primeiro plano, o que Gérard Genette (1979) denomina como *pseudodieético*. Desse modo, a estrutura da obra de Evaristo configura-se como uma “vasta analepse pseudodieética a título das recordações do ‘sujeito intermediário’ [nesse caso específico, os personagens de *Becos*], reivindicadas desde logo e assumidas enquanto narrativa pelo narrador final” (GENETTE, 1979, p. 240).

É importante destacar que a determinação temporal da narrativa – que caracteriza-se como *ulterior*, uma vez que os eventos narrados estão localizados no passado – não é somente significativa, antes, é ilustrativa do também “significativo intervalo entre a escrita (1980) e a publicação (2006) de *Becos da memória*” (SCHMIDT, 2017, p. 185). As evidentes dificuldades que Evaristo encontrou para publicar seu romance refletem quão política é a sua atitude de “dar corpo à memória dos moradores da favela, caminhando em sentido contrário ao dos estereótipos que se colam à pele dos subalternos em nossa sociedade” (SCHMIDT, 2017, p. 185). E, para além de auxiliar na representação dos dramas vivenciados pelos indivíduos que habitam na favela, essa estratégia narrativa possibilita, ainda, a discussão de outras problemáticas

---

<sup>25</sup> A narrativa *metadieética*, segundo Genette (1979), compõe-se de narrativas facultadas por esta ou aquela personagem, cuja natureza é determinada por sua função, podendo ser *explicativa* (continuidade espaciotemporal entre metadieese e diesese), *temática* (“estrutura em abismo”, através de uma relação de contraste ou analogia) ou de *distração/obstrução* (desempenha função na diegese).

circunscritas à questão negro-brasileira, como os horrores da escravidão e seus reflexos na contemporaneidade.

Tendo em vista que narrativa de *Becos* é ulterior e se apresenta como uma vasta analepse pseudodiegética, cujo enredo é construído pelo atributo da memória, a compreensão da relação estabelecida entre o eu-narrado e o eu-narrante mostra-se fundamental, uma vez que ela determina a própria organização do romance. Podemos afirmar que Maria-Nova, enquanto personagem e narradora, apresenta duas facetas distintas: de um lado, ela se configura como catalisadora das histórias dos moradores da favela, configurando-se como *Maria-Nova-receptáculo*; de outro, ela é responsável por recontar as narrativas que colheu durante a infância, transfigurando-se, portanto, em *Maria-Nova-griot*.

Enquanto receptáculo, a narradora de *Becos* caracteriza-se como depositária das experiências dos moradores da favela, experiências essas que encontram lugar na diegese narrativa. Por conta disso, embora as ações e percepções de Maria-Nova estejam diluídas ao longo do nível intradiegético da narrativa, ela não se configura como protagonista de *Becos*, uma vez que as narrativas dos demais moradores da favela (elemento pseudodiegético) também são evocadas e trazidas para o mesmo nível, o que nos permite interpretar que o coletivo de moradores da favela caracteriza-se como o grande protagonista da narrativa.<sup>26</sup>

No nível extradiegético e enquanto griot, Maria-Nova dispõe unicamente de seus pensamentos, sentimentos e percepções e, desse modo, teria um acesso ordinário ao estado mental dos outros personagens. No entanto, tendo em vista que a focalização desta obra se caracteriza como interna e múltipla – uma vez que a história é tecida por múltiplas figuras, cujas subjetividades são amplamente exploradas –, e tendo em vista, ainda, que a narradora é a voz e a consciência de seu grupo, conclui-se que ao apresentar as narrativas dos seus, a narradora acaba por dar voz à própria coletividade da favela. Nesse sentido, o que denominamos como elemento pseudodiegético em *Becos*, ou seja, o emaranhado de relatos dos moradores da favela que são apresentados ao logo do romance, configura o ponto de encontro do “‘eu-que-se-quer-negro’ com o ‘nós coletivo’” (DUARTE, 2010, p. 117), elemento que desponta frequentemente na literatura negro-brasileira e é sugerido na trajetória de Maria-Nova, na diegese:

---

<sup>26</sup> Segundo Genette (1979), todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa. No caso da narrativa de Evaristo, *Maria-Nova-griot* situa-se no nível *extradiegético*, uma vez que é um ser fictício que se dirige ao público real; ao passo que *Maria-Nova-receptáculo* se situa no nível *diegético* ou *intradiegético*, que se refere à primeira narrativa da obra.

Sim, ela iria adiante. Um dia, agora ela já sabia que seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo (EVARISTO, 2017, p. 177).

É válido ressaltar, ainda, quão tênue é a linha que separa *Maria-Nova-receptáculo* – ou o eu-narrado – e *Maria-Nova-griot* – ou eu-narrante. Em uma mesma cena, a narradora é representada como ouvinte dos outros moradores da favela, configurando-se como receptora e, sendo apresentada na terceira pessoa, tornando-se, ela própria, matéria da narrativa; mas é ela, a menina que colhe tais relatos, quem os está emitindo através da narração em primeira pessoa. Nesse sentido, podemos afirmar que *Becos* apresenta narradoras que se alternam: de um lado, há uma narradora *autodiegética* que conta a história da favela onde viveu; de outro, há uma narradora *heterodiegética*<sup>27</sup> que conta a história de Maria-Nova e dos outros personagens que ali viveram. Assim, compreende-se que quando Maria-Nova conquista o poder da enunciação, situada como narradora na extradiegese, inscreve a si e aos seus na diegese e em uma história que até então os desconhecia.

À luz de Pollak (1989), podemos afirmar que ao inscrever os pequenos relatos dos moradores da favela em seu romance por meio de sua narradora, que é receptáculo e griot, Evaristo afirma a importância das memórias subterrâneas – pertencentes àqueles que, devido à sua condição social e racial, configuram-se como resquícios de uma escravidão que não foi verdadeiramente finalizada<sup>28</sup> – que, “como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso da memória nacional” (POLLAK, 1989, p. 4). Além disso, ao passo que tais memórias emergem nos “espaços delineados pelo poder da escrita”, tal como rasuras, elas “permitem a composição de outras histórias nascidas, como acentua Pollak (1989), da experiência da periferia e da marginalidade” (FONSECA, 2017, p. 191).

---

<sup>27</sup> O narrador *heterodiegético* é aquele que está ausente da história que conta.

<sup>28</sup> Ao longo de todo o romance de Evaristo, estabelece-se a aproximação entre senzala e favela, uma vez que segunda “atualiza-se na geografia dos becos onde se vivencia a condição subalterna dos seus moradores” (SCHMIDT, 2017, p. 188). Além disso, a violência extrema gerada com a destruição da favela representa, dentro da narrativa, a reiterada vitória dos mais fortes em nossa sociedade.

## 2.1 A favela escrita

A evocação das memórias subterrâneas pela narradora apresenta-se como uma importante estratégia de estruturação da narrativa, sobretudo no que tange à sua espacialidade, uma vez que essas dão corpo à favela que serve de cenário à obra. O estilhaçamento do qual a narrativa é acometida, que aproxima o relato de Maria-Nova a uma colcha de retalhos cujos fragmentos remetem a uma pluralidade de identidades que outrora povoara os becos, passa então a conotar a própria estética ou *antiestética* (JACQUES, 2001) deste espaço de arquitetura vernácula, no qual despontam identidades múltiplas e singulares, tal como são os barracos que lhes servem de abrigo. Nesse sentido, cada fragmento da obra – no qual se insere o relato de alguma figura que outrora habitara os becos – aponta para um barraco, um retalho ou um fragmento da totalidade que configura a favela.

A discussão acerca desse caráter espacial intrínseco à configuração da narrativa de Evaristo justifica-se pelo fato de a estrutura de seu romance apontar para a estética das próprias favelas, que, para Paola Berenstein Jacques (2001), “possuem uma identidade espacial própria (mesmo sendo diferentes entre si) e ao mesmo tempo fazem parte da cidade como um todo, da sua paisagem urbana” (JACQUES, 2001, p. 2). É na tentativa de refletir acerca da dimensão cultural e estética de tais espaços, uma vez que hoje “o direito à urbanização é um dado adquirido e incontestável” (JACQUES, 2001, p. 1), que a arquiteta lança mão de três figuras conceituais que, para além de possibilitarem uma compreensão acerca do processo construtivo que resulta nas favelas, nos permitem compreender elementos imanentes à espacialidade narrativa de *Becos*, moldada pelo relato de Maria-Nova.

A primeira figura conceitual abordada por Jacques (2001) é o *fragmento*, que aponta diretamente para o modo como a narrativa de Evaristo é erigida, na qual o elemento metadieético, evocado fragmentariamente no relato de Maria-Nova, promove a representação da vastidão da favela, em que o dado humano se sobressai, conforme já mencionado. Tal fragmentação reforça o caráter memorialístico da narrativa e, de modo análogo, essa singular estrutura pode ser entendida como um reflexo do igualmente singular processo de construção de um barraco, que se configura como um abrigo construído a partir de fragmentos irregulares e ecléticos dos quais o construtor e futuro morador dispõe:

Resultante da observação dos barracos, da forma fragmentária de se construir nas favelas, baseada na ideia de abrigo, que difere completamente da prática da arquitetura projetada por arquitetos. Os barracos das favelas são construídos inicialmente a partir

de fragmentos de materiais heteróclitos encontrados por acaso pelo construtor. Assim, os barracos são fragmentados formalmente (JACQUES, 2001, p. 2).

Nesse sentido, a prática construtiva das favelas passa a ser compreendida como um processo marcado pelo acaso e no qual a natureza do “inacabado” prevalece, uma vez que um barraco está em constante transformação, afinal, ele “possui o potencial de vir a ser uma habitação, em cada abrigo há um devir-habitação imanente” (JACQUES, 2001, p. 2), o que resulta de seu caráter fragmentário e da possibilidade de junção de novos materiais a fim de aprimorá-lo. Os barracos representados em *Becos*, por exemplo, eram de “adobe, latas, papéis e folha de zinco” (EVARISTO, 2017, p. 140); é também de fragmentos igualmente heteróclitos que o relato de Maria-Nova se constitui, os quais dão forma ao espaço-cenário da obra. Seja referente à construção das favelas ou à construção do relato da narradora, reconhece-se que ambos os processos são baseados na bricolagem (LÉVI-STRAUSS, 1962), uma vez que diferentes materiais são unidos de maneira não planejada e empírica, com o objetivo da criação de um abrigo. O relato moldado pela narradora simboliza esse abrigo, o qual abarcará as memórias de um espaço ao qual pertencia e que é dissolvido.

Diferentemente do que ocorre na prática arquitetônica projetual, em que a racionalização da construção e simplificação do espaço implicam na repetição de modelos, um “barraco é inevitavelmente diferente do outro” (JACQUES, 2001, p. 2). Como se verá adiante, esta singularidade que marca cada um destes abrigos, produtos de uma construção que não abarca a noção de projeto, ascende no relato de Maria-Nova, uma vez que através dele diferentes histórias são evocadas a fim de materializar as diferentes identidades que habitaram o espaço representado na narrativa.

Vó Rita, a Outra, Tio Totó, Cidinha-Cidoca e Bondade são alguns dos nomes evocados por Maria-Nova nas primeiras dez páginas de *Becos*. E para representar tantos personagens distintos, Evaristo não investe na segmentação da narrativa ou na distribuição dos personagens em diferentes capítulos ou contos, como ocorre, por exemplo, em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). Apesar de cada personagem narrativizado na obra apresentar um relato muito singular acerca da favela e das circunstâncias às quais estão submetidos, a pluralidade de vozes emaranhadas à narrativa por Maria-Nova funciona como o principal meio de representação do espaço em que estão inseridos. Nota-se que os inúmeros relatos são costurados uns aos outros, o que reflete, inclusive, na visualidade da narrativa em questão.



A segunda figura conceitual apresentada pela arquiteta é o *labirinto* e aponta para a estruturação da favela e, sobretudo, para o posicionamento daqueles que dão título à obra de Evaristo: os becos. Trata-se dos espaços livres que separam um barraco do outro, os quais funcionam como vielas e através dos quais o percurso neste espaço é realizado:

Ao se sair da escala de abrigo para aquela do conjunto de abrigos, do espaço deixado livre entre os barracos que forma as vielas e os becos das favelas, a figura do labirinto aparece quase que naturalmente ao “estrangeiro” que penetra os meandros da favela pela primeira vez. Além de formar realmente um labirinto formal, os caminhos internos da favela provocam a sensação labiríntica ao visitante principalmente pela falta de referências espaciais urbanas habituais, pelas perspectivas sempre fragmentárias que causam um estranhamento (JACQUES, 2001, p. 2-3).

Conforme explicitado no fragmento acima, Jacques (2001) observa o caráter labiríntico da favela, o qual é propiciado pelo modo como os seus caminhos internos são posicionados, uma vez que não representam as referências espaciais urbanas habituais. Para um “estrangeiro”, ou seja, um sujeito que não é morador de uma favela e, portanto, desconhece a sua organização, essa se apresenta mesmo como um labirinto, uma vez que não é construída a partir de um projeto prévio. No entanto, é importante salientar que tal experiência se mostra dissonante em relação àquela vivenciada por um morador desse espaço, o que é evidenciado na obra de Evaristo. Algumas passagens revelam o conhecimento da narradora acerca dessa estrutura “labiríntica”, uma vez que sabia que a favela era toda recortada de becos, os quais “conhecia de cor, de olhos fechados” (EVARISTO, 2017, p. 135), tendo conhecimento, inclusive, de que “alguns becos tinham saída em outros becos, outros não tinham saída nunca. Eram como ruas estreitas que se cruzavam, que se bifurcavam” (EVARISTO, 2017, p. 120).

A arquiteta afirma que “o tecido urbano da favela é maleável e flexível, é o percurso que determina os caminhos” (JACQUES, 2001, p. 3). Neste ponto, é fundamental contrapor a planificação urbana tradicional, que tem seus “caminhos” determinados aprioristicamente, ao modo como constituem-se na favela, uma vez que são definidos exclusivamente pelo uso (CERTEAU, 1998)<sup>29</sup>. É assim que são assentados os becos da favela evocada por Maria-Nova, o que fica explícito na passagem em que emerge o dado toponímico referente a tais vielas:

---

<sup>29</sup> Em *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (1998), Michel de Certeau esmiúça as práticas e usos microbianos do cotidiano. Na terceira parte de sua obra, em que se debruça sobre as *práticas de espaço*, o autor problematiza os modos de uso das normas previstas, que, nesse caso específico, referem-se às táticas utilizadas pelo dominado na apropriação do espaço urbano – formado por códigos de um sistema dominante. Certeau apresenta conceitos que são instrumentalizados na análise realizada no terceiro capítulo deste trabalho, no qual o romance *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, é analisado.

Ditinha estava muito cansada, tinha o corpo moído. Entrara e saíra de vários becos da favela: Beco do Rala-Bunda, Beco da Cumadre Joaquina, Beco dos Dois Irmãos, Beco das Duas Marias, Beco do Sem Alma, Beco dos Namorados, Beco do Tio Totó, Beco da Dona Tacila, Beco das Irmãs Cuínas, Beco da Cruz-Credo... Becos, becos e becos. Algumas pessoas, ao se encontrarem com Ditinha, perguntaram se ela estava procurando os filhos. Ela procurava uma saída (EVARISTO, 2017, p. 121).

No fragmento anterior está impressa a natureza prática que marca a espacialização da favela por seus moradores. Em contraposição às ruas, às avenidas ou aos caminhos determinados a priori pelo projeto urbanístico, de uma maneira geral, os becos da favela representada na obra – e subentendem-se os becos que permeiam as favelas, em geral – não possuem nomes, dada a sua natureza não planejada. No entanto, os nomes dos becos utilizados pelos moradores de tal espaço despontam na obra de Evaristo e remetem aos elementos e aos sujeitos que marcam essas vielas. Na passagem, o dado humano mais uma vez se sobressai, afinal a maioria desses nomes evoca uma figura diferente e que permite a interpretação de que tal sujeito teria o seu barraco localizado naquela viela: Beco da Cumadre Joaquina, Beco dos Dois Irmãos, Beco das Duas Marias, Beco do Tio Totó, Beco da Dona Tacila e Beco das Irmãs Cuínas. Os demais nomes também apontam para elementos específicos que demarcam tais vielas: o Beco do Rala-Bunda pode remeter a um beco posicionado em um declive, o Beco dos Namorados pode remeter a um beco sem saída, com poucas ou nenhuma entrada para barracos, que propiciaria encontros amorosos etc.

Para além de se configurarem como caminhos internos destinados à passagem, é importante ressaltar que os becos de uma favela, durante o dia, constituem-se também como continuação das casas, o que lhes confere a caracterização de *espaços semiprivados*, ao passo que as casas se caracterizam como *espaços semipúblicos*, uma vez que a proximidade dos barracos aproxima também a vida dos moradores. Trata-se de um elemento que reforça “a ideia da favela como uma grande casa coletiva” (JACQUES, 2001, p. 3), expressa pelo relato de Maria-Nova, afinal trata-se do espaço em que as figuras por ela evocadas encontravam “calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’” (DAMATTA, 1997, p. 40).

Os elementos que, segundo Damatta (1997), são imanentes à noção de “casa”, despontam na narrativa de *Becos*, sobremaneira, quando Maria-Nova evoca as eventos e confraternizações em que a comunidade da favela ocupava os seus becos e demais espaços livres. Nesse sentido, destacam-se os festivais de bola que aconteciam uma vez por ano e duravam meses: “o campo era uma área livre, enorme, que ficava entre a favela e o bairro rico.

Bem rico e bem próximo” (EVARISTO, 2017, p. 23). Havia também as festas juninas realizadas pelo personagem Cabo Armindo, nas quais todos da favela compareciam, “vinham sempre os vizinhos mais próximos e os distantes também, de todos os extremos da favela” (EVARISTO, 2017, p. 46). Tamanha era a popularidade de tal comemoração que os moradores frequentavam aos ensaios da quadrilha, organizados por Cabo Armindo. A possibilidade da realização dessa festa se devia à localização da moradia do personagem, uma vez que permitia a ocupação de uma grande área livre próxima à sua habitação e que proporcionava o encontro dos moradores dessa “grande casa coletiva” que configurava a favela:

Cabo Armindo morava numa área privilegiada da favela. Sua casa ficava no centro de um terreno enorme. Armava-se a fogueira, dançava-se a quadrilha. Os assistentes ficavam no terreiro ou do lado de fora da cerca de arame, que ladeava o terreno da casa dele. A casa era abaixo do nível da rua (do beco), de modo que as pessoas cá de cima assistiam a tudo também (EVARISTO, 2017, p. 46).

A última figura conceitual apresentada por Jacques (2001) é a do *rizoma*, que “diz respeito à ocupação selvagem dos terrenos pelo conjunto de barracos, e sobretudo ao crescimento rizomático das favelas formando novos territórios urbanos, fundamentado pelo conceito de comunidade” (JACQUES, 2001, p. 3). Como as favelas analisadas por Jacques, a favela escrita de Evaristo apresenta esse crescimento rizomático, o que é explicitado no relato de Maria-Nova por meio das passagens que denotam as dificuldades vivenciadas pelos moradores, resultantes da natureza “selvagem” do terreno em que se encontram, mas principalmente do fato de tal espaço ter se constituído sem qualquer planejamento arquitetônico e urbanístico. O Buracão, que se configura como uma grande vala causada por desbarrancamentos, sobretudo nos tempos de chuva, sinaliza para o caráter rizomático do terreno em que se localiza a favela representada:

No meio da área onde estava situada a favela, havia um buraco imenso que crescia sempre e sempre na época de chuvas com os constantes desbarrancamentos. O local era conhecido por Buracão. O Buracão era grande, maior que o mundo talvez. Ali caíam bêbados e crianças distraídas, Mortes não havia, mas pescoços, pernas, braços quebrados, sim! (EVARISTO, 2017, p. 129).

Além da imagem do Buracão, outros elementos apresentados na narrativa corroboram para a representação desse caráter rizomático da favela. A falta de recursos primários, como, por exemplo, a escassez de água, é um desses aspectos e aponta para a problemática referente ao saneamento nestes locais. Trata-se de questões impressas na narrativa a partir da

representação das diversas “torneiras” espargidas pela favela, através das quais o precário fornecimento de água aos moradores é realizado: a “torneira de cima”, a “torneira de baixo”, o “torneirão”, além de outras torneiras espalhadas em pontos diversos (EVARISTO, 2017, p. 16). Soma-se à problemática mencionada a natureza não planejada dos barracos discutida anteriormente. As grandes chuvas não dilatavam somente o Buracão, mas destruíam barracos inteiros, devido às suas estruturas precárias e fragmentadas:

A chuva persistente acabava por amolecer as paredes do barraco que, entretanto, iam resistindo por teimosia até o momento em que não aguentavam mais. Às vezes, rachavam primeiro, denunciando fraqueza, outras vezes não, caíam rápido e de repente. E quando ouvíamos um barulho, surdo, seco, apurávamos os ouvidos esperando gritos de dores humanas. Alguns ficavam soterrados, principalmente velhos e crianças (EVARISTO, 2017, p. 140).

Como está impresso no fragmento anterior, muitos eram os barracos dizimados pela chuva. E por conta disso, nos dias de aragem, quando as chuvas haviam se amenizado, os que haviam ficado desabrigados saíam à procura de novos materiais que possibilitassem a reconstrução dos barracos outrora deteriorados. Desse modo, surgiam novos barracos, “tão ou mais precários que os anteriores” (EVARISTO, 2017, p. 141). E quando o barraco não era destruído e não causava o soterramento de seus moradores, ficava a mancha amarelada nas roupas, afinal chovia “dentro e fora dos barracos”: “Era o sujo da telha. Todos tinham de ficar dentro de casa” (EVARISTO, 2017, p. 138).

O conceito de rizoma postulado por Jacques (2001) retoma a própria etimologia vegetal do termo favela, que apareceu pela primeira vez em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Na obra, ao descrever a região do sertão baiano, o autor cita a ““elítica curva fechada ao sul por um morro, o da *Favela*, em torno de larga planura ondeante onde se erigia o arraial de Canudos...’ O nome do morro, explica o autor, devia-se a uma planta comum por ali, as favelas” (*apud* RODRIGUES, 2014, grifo nosso). O autor se referia à *Jatropha phyllacantha*, conhecida também como faveleira e mandioca-brava. No entanto, o sentido botânico da palavra é transformado quando as tropas federais enviadas para Canudos estrategicamente acampam no morro da Favela. O termo passaria a cunhar “as formações ‘orgânicas’ que se constituem por ocupações ‘selvagens’ de terrenos” (JACQUES, 2001, p. 3):

Os barracos aparecem no meio da cidade, entre seus bairros convencionais, exatamente como a erva que nasce no meio da rua, dos paralelepípedos ou mesmo do asfalto, criando enclaves, microterritórios dentro de territórios mais vastos. A invasão de um terreno por abrigos forma um novo território urbano, uma cidadela dentro da

cidade, que normalmente possui suas próprias leis. As favelas se desenvolvem como o mato que cresce naturalmente nos terrenos baldios da cidade, os barracos, como as ervas, aparecem discretamente pelas bordas e acabam ocupando todo o espaço livre rapidamente (JACQUES, 2001, p. 3).

Com base nas três figuras conceituais abordadas por Jacques (2001), as mesmas que podem ser observadas no espaço representado pela narrativa de *Becos*, conclui-se que a favela escrita de Evaristo ou as favelas, de maneira geral, configuram-se como um *espaço-movimento* (JACQUES, 2001). Em função de sua estrutura fragmentada, labiríntica e rizomática, o espaço em questão permanece em constante transformação e crescimento – seja horizontal ou vertical. Esse caráter transitório da estrutura da favela desponta na narrativa analisada e destaca-se, sobremaneira, nas passagens em que é descrito o aspecto outrora apresentado pela favela, quando da chegada de alguns personagens a esse espaço, como Tio Totó e Maria-Velha, que, na diegese, caracterizam-se como uns de seus moradores mais antigos:

– Aqui na capital carece da gente aprender tudo, da gente aprender um novo modo de viver... Na roça, as casas são distantes uma das outras; aqui, a gente é vizinho um do outro, mesmo sem querer ser. *Quando cheguei na favela, ainda tinha muito lugar vazio. Essa minha casa era só um quatinho, foi aumentando aos poucos. Hoje você vê, menina, são quatro cômodos; comecei aqui com Nega Tuína* (EVARISTO, 2017, p. 89, grifos nossos).

*Quando Maria-Velha chegou à favela, os barracos eram vizinhos, mas esparsos um do outro. Ela chegara com algum dinheiro, que, com Joana e Tatão, conseguira economizar lá na roça. Compraram um quatinho e se puseram a tocar a vida. [...] Aos poucos foram se acostumando com as coisas da cidade. Sentiam saudades da Serra do Cipó, dos cipós, dos cocos, dos rios, da roça e dos bichos. Na cidade, como tudo era diferente! Maria ria para dentro. Joana, nem para dentro ria* (EVARISTO, 2017, p. 143, grifos nossos).

Nos fragmentos anteriores, a configuração da favela como um espaço-movimento é esmiuçada, o que, de um lado, sinaliza para a transformação da favela em si, que outrora apresentava *muito lugar vazio e barracos mais esparsos um do outro*; e, de outro, aponta para a constante transformação dos barracos, uma vez que os dois personagens habitavam em pequenos quartos que se expandiram com o passar do tempo. Do mesmo modo, nos dois fragmentos desponta uma motivação comum que levou muitos sujeitos à favela: a busca de melhores condições na cidade grande.

É imprescindível destacar que a constante transformação que modula a história de uma favela, de seus barracos e becos, está diretamente ligada aos atores que perambulam por tais espaços, afinal, são esses que os transformam continuamente. Maria-Nova e Velha, Mãe Joana, Vó Rita, Tio Totó, Bondade, Cidinha-Cidoca, dentre tantos outros sujeitos encontrados no

universo ficcional de Evaristo, compõem este quadro de moradores-construtores, a partir do qual é possível pensar a favela além de sua (anti)estética e pensá-la a partir das experiências daqueles que fazem dela o seu abrigo.

## 2.2 O coro dos *outsiders*

*A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora.*

CONCEIÇÃO EVARISTO<sup>30</sup>

A narrativa se inicia deixando claro quem são os sujeitos que Evaristo pretende representar. Quando evoca os bêbados, as putas, os malandros, as crianças vadias, bem como as “lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol” (EVARISTO, 2017, p. 17) na abertura da obra, a autora assume o pacto da representação: um jogo mortalmente sério<sup>31</sup> (SCHMIDT, 2017). Diante dessa afirmação e à luz de Bakhtin (1981), é necessário problematizar o fato de o discurso literário configurar-se “como uma arena onde disputam constantemente as diversas forças políticas em que se constituem os grupos sociais” (*apud* SCHMIDT, 2017, p. 186), sobretudo em um país como o Brasil, onde a questão da representação é ainda problemática, conforme foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Nesse sentido, a obra de Evaristo, através da representação das diferenças, promove um impacto político e cultural:

A narrativa que a partir de então se desdobra é feita de pequenos relatos, breves histórias de vida de muitos personagens, homens, mulheres e crianças da favela. Nessas histórias, vemos posta em prática a perspectiva benjaminiana de história, que privilegia o fragmento sobre a totalidade, a alegoria sobre o símbolo, dentro de uma compreensão mais profunda de que a história, tradicionalmente divulgada na perspectiva dos vencedores, pode ser escrita a contrapelo, dando vez a versões, mínimas, fragmentárias de vidas comuns, nem heroicas nem exemplares, de pequenas

---

<sup>30</sup> Fragmento do poema “Vozes Mulheres”, de Conceição Evaristo, publicado entre 1980 e 1990 na 13ª edição dos *Cadernos Negros*, do Grupo Quilombhoje.

<sup>31</sup> Nas palavras de Donna Haraway (1994), Schmidt problematiza o ato de representar, “um jogo mortalmente sério, porque o que está em questão é justamente a possibilidade (ou a negação) da representação” (cf. SCHMIDT, 2017, p. 186).

vidas de personagens em cujos percursos se conjugam derrotas advindas de sua condição social, racial e de gênero (SCHMIDT, 2017, p. 187).

Conforme é explicitado na citação anterior, a história apresentada na obra de Evaristo é contada pela perspectiva dos vencidos, ou seja, é uma história escrita a contrapelo. E, tendo em vista que o foco da presente análise é a observação da espacialidade narrativa intrínseca à obra, antes de serem encarados como vencidos – em uma perspectiva benjaminiana e, portanto, historiográfica – tais sujeitos são encarados como *outsiders*, conceito emprestado de Norbert Elias e John L. Scotson<sup>32</sup>, através do qual assumimos uma perspectiva espacializante. O termo foi cunhado pelos dois autores a partir do estudo de uma pequena comunidade ao sul da Inglaterra, que recebe o nome fictício de Winston Parva, através do qual Elias e Scotson (2000) exploram um tema humano universal: “os membros dos grupos mais poderosos [estabelecidos] que outros grupos interdependentes [outsiders] se pensam a si mesmos (se autorrepresentam) como humanamente superiores” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 13).

Centrando-nos no objeto de estudo desta análise, notamos que as relações travadas pelas figuras desse par opositivo – ancorado na noção de que um grupo que reside há mais tempo em uma determinada localidade configura-se como estabelecido, contrapondo-se a outro que vem de fora, considerado outsider – são esmiuçadas no romance de Evaristo, sobretudo se considerarmos o brusco processo de desfavelamento ao qual a favela representada é submetida. Isso ocorre, pois, considerando-se a favela e sua natureza antiestética, os seus moradores são encarados como outsiders por aqueles que habitam no entorno de tal *locus*, sobretudo aqueles que pertencem aos bairros nobres e que, portanto, em relação aos “favelados” se autorrepresentam como estabelecidos. Desse modo, é fundamental que analisemos as diferentes vozes que emanam do relato de Maria-Nova, as quais proporcionam uma leitura acerca da pluralidade que caracteriza a favela, assim como das experiências igualmente plurais vivenciadas pelos moradores desse espaço e que, para além disso, possibilitam a compreensão da raiz do embate protagonizado pelos indivíduos da favela e aqueles que habitam na cidade formal.

Tendo em vista que um coro de vozes formado por outsiders desponta no romance, devemos problematizar o modo como se estrutura a espacialidade narrativa na obra que, embora esteja articulada à perspectiva de Maria-Nova, se constrói através de múltiplos relatos. Logo,

---

<sup>32</sup> O conceito é apresentado por Elias e Scotson no livro *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade* (2000).

faz-se de suma importância problematizarmos os diversos níveis que perpassam a relação desses sujeitos com o espaço em questão, bem como com o seu entorno, considerando a estética da favela em si, mas também seu posicionamento dentro de um território mais vasto. Para tanto, podemos destacar que as relações entre sujeitos e espaços na obra de Evaristo são conjugadas por três diferentes esferas: a) a relação desses sujeitos com a favela em que habitam, considerando-se as suas vivências nesse espaço; b) as relações dos moradores entre si, que é fundamentalmente marcada por uma forte noção de *comunidade*<sup>33</sup>; c) as relações entre os moradores da favela (outsiders) e o habitantes da cidade “formal” (estabelecidos).

É importante salientar que a observação das relações travadas entre sujeitos e espaços em *Becos*, as quais são conjugadas pelas três esferas mencionadas, possibilita, ainda, a compreensão de outros temas, subjacentes às múltiplas experiências vividas nesse espaço específico. Logo, acessar as inúmeras pequenas histórias evocadas por Maria-Nova é o equivalente a acessar uma multiplicidade de temas que perpassam a questão espacial, a saber: o trabalho, a violência e o desfavelamento. Cabe ressaltar que a possibilidade de nos debruçarmos sobre outros temas imanentes ao romance se dá por meio de uma das principais estratégias narrativas de que Evaristo lança mão, que diz respeito à pluralidade de vozes responsáveis por narrar a favela e a sua dissolução.

Como já foi explorado no primeiro capítulo, não podemos nos esquecer que na narrativa em questão são as pequenas vidas de personagens femininas que se sobressaem, embora suas histórias estejam diluídas na economia do texto, onde atuam identidades múltiplas e que, apesar das peculiaridades de cada uma, compartilham igualmente do mesmo status de subalternidade. No entanto, compreendemos que “ser mulher e ser negra marca um espaço de interseccionalidade – onde atuam diferentes modos de discriminação – que ainda é pouco conhecido” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 53), o que enfatiza a problemática abordada por Spivak (2010) acerca do sujeito subalterno feminino e por este ser envolto por uma obscuridade agudizada, tendo em vista os problemas subjacentes à questão de gênero. Do mesmo modo, a mencionada interseccionalidade esmiúça a configuração da mulher negra como o *Outro do Outro*, nos termos de Grada Kilomba (2012), conforme discutido anteriormente. Logo, no caso

---

<sup>33</sup> O conceito de comunidade aqui introduzido tem por base a discussão apresentada em *Indiccionario do contemporâneo* (2018), na qual a noção de comunidade é deslocada da concepção tradicional dos laços comunitários, no que se refere aos signos ou atributos de pertencimento e propriedade (língua, religião, raça, nação, etc.) – uma vez que se considera uma pluralidade de identidades e perspectivas –, para que seja pensado a partir do *comum*, daquilo que é compartilhado, em um sentido de comunhão. A utilização do termo aponta para a noção de pluralidade; não se trata, portanto, de uma categoria reducionista.



do sujeito subalterno feminino, negro, pobre e que reside em um espaço como o da favela, tal obscuridade apresenta contornos ainda mais singulares, se considerarmos os problemas subjacentes às questões raciais e à hierarquia social.

Na narrativa de Evaristo, as questões intrínsecas à realidade feminina alcançam uma dimensão singular, na medida em que essas são perpassadas pelas problemáticas inerentes à realidade dos moradores da favela, marcada sobretudo pela miséria e falta de recursos primários. A maternidade é uma das principais temáticas abordadas pela autora e devido à heterogeneidade do espaço em que a narrativa é ambientada, bem como a multiplicidade de sujeitos que nele habitam, o tema é desmistificado e representado de forma plural. A história de Nega Tuína, por exemplo, relatada por Tio Totó à pequena Maria-Nova, apresenta as problemáticas enfrentadas pelas gestantes da favela, uma vez que, sem recursos para realizarem o acompanhamento médico adequado, dependiam unicamente das parteiras do local, como Vó Rita. Logo, grávida de gêmeos e diante das complicações de seu trabalho de parto, a personagem termina por sucumbir antes mesmo de conhecer os filhos:

Dava para ver que Nega Tuína estava quase-quase. O sangue não fazia pausa. Os meninos também. Choravam com fome e, quem sabe, frio. Eles queriam o calor da mãe. Eu, atarantado, sabia o que ia acontecer. Já esperava o fim. Nega Tuína, já meses antes, andava me preparando para aquilo. Ela estava calma, muito calma. Parecia alguém que já tivesse resolvido tudo. Eu que suava frio, sentia um enorme aperto no peito (EVARISTO, 2017, p. 134).

Em meio às dificuldades enfrentadas por Tio Totó com a perda de sua esposa e a dupla tarefa de criar os filhos por ela deixados, emerge na narrativa um novo sentido para a maternidade. Ao ver o sofrimento de Totó, Tia Maria Domingas, uma senhora de quase sessenta anos, viúva e solitária, “numa tarefa-amor, descobriu um novo modo de ser. Ia ser mãe-avó de filhos que nunca tivera. E o seu coração adotou Tita e Zuim” (EVARISTO, 2017, p. 135).

Contrapondo-se ao sentimento de Tia Maria Domingas, despontam na narrativa histórias de mulheres que (compulsoriamente) optaram por não viver a maternidade, fosse a gravidez interrompida ou não, como é o caso de Dora, que, resistindo à ideologia patriarcal, incumbe seu único filho aos cuidados do pai e reverte o paradigma de que “a mulher sempre carrega tudo. Carrega a barriga e as dificuldades” (EVARISTO, 2017, p. 93-94). Outra personagem, Ditinha, responsável por sustentar seus três filhos, sua irmã e o pai paralítico, opta por interromper a sua quarta gravidez, devido às dificuldades que seus demais filhos enfrentariam com a chegada de mais uma criança. A personagem, que já havia tentado interromper a gravidez de seus outros

filhos, não obtendo sucesso, realiza um aborto de forma clandestina e precária, resultando em uma histerectomia, acompanhada de uma ovariectomia<sup>34</sup>:

Na última gravidez, ela já sabendo que remédios, chás de nada adiantavam, pois tinha o organismo forte, de mulher parideira, Ditinha foi mais longe. Maria Cosme não era escrupulosa como Vó Rita. Maria Cosme enfiou uma sonda por dentro de Ditinha. A sonda ficou lá dentro quase dez dias, até que numa manhã ela começou a sangrar. Sangrou tanto que foi parar no hospital. Os médicos queriam que ela dissesse o nome da “fazedeira de anjinhos”. Ela não disse mesmo; pelo contrário, se preciso fosse, se pudesse, até esconder Maria Cosme, ela esconderia. Tiveram que retirar o útero e o ovário de Ditinha. Ela respirou aliviada, pelo menos não criaria barriga mais nunca (EVARISTO, 2017, p. 102-103).

O fato de Ditinha ser coagida a interromper a sua gravidez reflete as condições miseráveis em que ela e o restante de sua família viviam, uma vez que habitavam em um barraco pequeno conjugado em “dois cômodos, a cozinha e o quarto-sala onde dormiam todos” (EVARISTO, 2017, p. 101), o qual ficava de frente para uma fossa, utilizada por eles como banheiro. A personagem, responsável pelo sustento de toda a família, trabalhava como empregada doméstica em uma mansão localizada em um bairro nobre, no qual se demorava a fim de adiar um pouco “o seu encontro com a miséria” (EVARISTO, 2017, p. 101), não sendo grande a distância entre a mansão da patroa e o barraco de Ditinha, “o bairro nobre e a favela eram vizinhos” (EVARISTO, 2017, p. 101). A história de Ditinha alcança uma nova dimensão quando esta resolve furtar da patroa uma “pedra verde suave, que até parecia macia” (EVARISTO, 2017, p. 106). A joia, que representava a riqueza de sua patroa, simboliza a ruína de Ditinha, que é presa e “mesmo quando retorna para casa convive com a vergonha e se isola completamente do mundo exterior” (SILVA, 2014, p. 4).

A proximidade da favela e do bairro nobre em que está localizada a casa da patroa de Ditinha surge como uma representação da já mencionada relação travada entre os estabelecidos e os outsiders. Trata-se de uma questão que nos permite ir além nesta discussão e refletir não somente acerca das identidades que transitam entre um e outro espaço, mas também no modo como tais espaços encontram-se posicionados no tecido urbano. Michel Foucault havia se debruçado sobre essa problemática em “Outros espaços” (1984), texto em que apresenta os espaços heterotópicos, “lugares reais, efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Estes

---

<sup>34</sup> Histerectomia: remoção de parte ou da totalidade do útero, por via abdominal ou vaginal; ovariectomia: remoção cirúrgica de um (unilateral) ou ambos ovários (bilateral).

configuram-se como espaços de exclusão, uma vez que paradoxalmente encontram-se dentro da sociedade, mas ao mesmo tempo estão fora dela, afinal, como o próprio filósofo estabelece, são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Podemos nos debruçar sobre a favela à luz do conceito postulado por Foucault, a fim de problematizar a proximidade de tal espaço com outros, de natureza completamente dissonante, como exemplificado pelo barraco de Ditinha e a casa de sua patroa. Afinal, o fato de a favela e um bairro nobre dividirem o mesmo endereço, serem vizinhos e coexistirem em uma mesma região, reforça a noção de que espaços como o da favela estão invariavelmente localizados dentro da cidade e, de modo mais amplo, estão inseridos dentro da sociedade. No entanto, é inegável que o posicionamento de tal espaço no tecido urbano é completamente avesso à sua verdadeira natureza ou ao posicionamento de seus moradores nessa mesma sociedade, afinal, ainda que tais sujeitos vivam em barracos próximos de outras construções “formais”, as mesmas configuram-se como espaços inacessíveis para aqueles advindos da miséria:

Parecia 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, oportunidades 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 tranquila. E dois grupos tão diversos teciam, desta forma, uma política da boa vizinhança (EVARISTO, 2017, p. 47, grifos da autora).

Como é impresso no fragmento acima, o único modo dos moradores da favela acessarem esse espaço além-favela seria através das oportunidades de trabalho. Para as mulheres como Ditinha, era reservado o serviço doméstico em casas nobres; para os homens, era reservado o ofício de trabalhador da construção civil. Do mais, o “acordo tácito” instituído entre os dois grupos agudiza o caráter excludente da organização urbana.

Além de Ditinha, outras personagens desempenham trabalhos subvalorizados a fim de encontrar algum sustento em meio à miséria. Como é o caso de Filó Gazogênia, que, “quando estava boa de saúde, a filha saía para trabalhar e a velha ficava tomando conta da neta e ainda lavava roupas para fora” (EVARISTO, 2017, p. 110). Após a morte da personagem, vítima de uma tuberculose e da completa ausência de recursos para o tratamento da doença, as outras lavadeiras da favela resolvem cuidar do instrumento de trabalho da velha: “é preciso manter a tina cheia, as madeiras molhadas” (EVARISTO, 2017, p. 110). Esse vínculo entre o instrumento

de trabalho e a pessoa que o utilizava, como analisa Dalcastagnè (2015), é frequente em nossa literatura quando a personagem é masculina. “Talvez porque, sendo quase sempre brancas as personagens femininas, raras vezes elas são representadas fazendo trabalhos que exigem força física. São mulheres, afinal” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 52). Mas, as mulheres de *Becos* são, muitas vezes, as responsáveis por sustentar as famílias, como é o caso de Ditinha, bem como das personagens Maria-Velha e Mãe Joana, que encontram “no tanque e nas casas de patroas modos de sobrevivência” (EVARISTO, 2017, p. 143).

Os homens que habitam a favela também desempenham trabalhos subvalorizados a fim de prover o seu sustento. O cargo mais emblemático é o desempenhado pelo personagem Negro Alírio, que trabalha na construção civil e, na medida em que colabora para a construção de parte da cidade, assiste aos seus serem espoliados de seus humildes barracos. Em contraposição aos trabalhadores como Negro Alírio, que quando “voltavam do trabalho tentavam esquecer o cansaço, parando junto daqueles que levavam um vadio viver” (EVARISTO, 2017, p. 72), desponta no relato de Maria-Nova a figura do malandro. Para a narradora, “fora o perigo da polícia, a vida de ambos era igual” (EVARISTO, 2017, p. 72). Afinal, se o trabalho não enriqueceria a vida de nenhum desses sujeitos, a malandragem tampouco.

Apesar das dificuldades encontradas pelos moradores da favela nos trabalhos que impreterivelmente tinham de desempenhar devido à precariedade que marcava suas vidas, não existia outra forma de amenizarem a miséria vivida. E além do esforço desempenhado em tais ofícios e o constante convívio com a falta de recursos, muitos personagens tinham ainda de conviver com a violência que pairava sobre a favela. Para Pellegrini (2004), a violência, “por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica” (PELLEGRINI, 2004, p. 16), o que é comum nos países de natureza colonial. Nota-se que a violência desponta como um tema recorrente em nossa literatura, uma vez que esta desenvolve-se em busca da expressão da sociedade brasileira, a qual sempre apresentou a violência como um pano de fundo, o que é ocasionado por inúmeros episódios: “a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras” (PELLEGRINI, 2004, p. 16).

A obra de Evaristo não se apresentará de modo distinto, uma vez que é inegável o fato de a violência pairar sobre um espaço como o da favela, sobretudo tendo em vista que tal espaço

é formado por aqueles que vivem na rasura de uma sociedade excludente e que segrega de modo veemente. Neste aspecto, as personagens femininas se destacam mais uma vez, pois muitas histórias que abordam questões como a violência doméstica ou o abuso sexual sofrido pelas mulheres da favela despontam na narrativa. Tem-se, por exemplo, a história da menina Fuizinha e sua mãe, ambas violentadas constantemente por Fuinha, caracterizado pela narradora da obra como um pai e marido perverso, afinal ele “vivia espancando as duas, espancava por tudo e por nada [...]. Diz que ele tirava a roupa das duas e batia até sangrar” (EVARISTO, 2017, p. 78-79). A violência praticada por Fuinha resulta na morte de sua esposa, deixando a filha desamparada, a qual passa a ser abusada sexualmente pelo próprio pai:

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 da mulher 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).

Além de Fuizinha e sua mãe, outras personagens femininas são vítimas de violência doméstica. Custódia, por exemplo, esposa de Tonho e à espera de um filho dele, acaba encontrando a violência na própria sogra, uma mulher religiosa. A idosa aproveita-se de um dia que o filho retorna para casa alcoolizado e violenta Custódia, causando o aborto repentino da nora: “Custódia apanhava da sogra que gritava como se fosse Tonho o agressor. Ele nada percebia. No outro dia, Custódia não se levantou de dor. À tarde, pariu uma menina morta” (EVARISTO, 2017, p. 84). Outras violências, simbólicas, são praticadas contra algumas personagens, como no caso da Outra, discriminada por ser portadora de lepra; e, ainda, Cidinha-Cidoca, que após uma vida de prazeres e com a perda da sua lucidez, torna-se malvista por toda a favela, o que resulta no isolamento e futura morte da personagem, que simbolicamente suicida-se ao atirar-se no Buracão.

Em meio às violências expressas, com as quais numerosos moradores tinham de conviver, é inegável que a maior violência representada na obra é aquela advinda de um processo de desfavelamento, que deflagra a ruína desse espaço e a dissolução da comunidade que nele vivia. Tal elemento, adicionado à vida precária e miserável compartilhada pelos moradores da favela, possibilita a aproximação entre tal espaço e a antiga senzala, espaço reservado aos escravos nas propriedades de seus senhores; “duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito” (EVARISTO, 2017, p. 72-73). Trata-se de uma

comparação que paira sobre os pensamentos de Maria-Nova desde sua meninice, quando iniciara os seus estudos no ginásio e aprendera o que era a senzala e a casa-grande:

Queria citar, como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava. Ia abrir a boca, olhou a turma e a professora. Procurou mais alguém que pudesse sustentar a ideia, viu a única colega negra que tinha na classe. Olhou a menina, porém ela escutava a lição tão alheia como se o tema escravidão nada tivesse a ver com ela. Sentiu certo mal-estar. Numa turma de quarenta e cinco alunos, duas alunas negras, e, mesmo assim, tão distantes uma da outra. Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. Senzala-favela, senzala-favela” (EVARISTO, 2017, p. 73).

A partir dessa aproximação, é possível analisarmos a favela à luz do conceito de *cronotopo*, postulado por Mikhail Bakhtin (2018), uma vez que remete a dois espaços distintos – a favela e a senzala – e a duas temporalidades igualmente distintas – o período colonial e a contemporaneidade –, assimiladas através do exercício literário de Evaristo. Através de tal comparação, a autora problematiza o fim da escravidão no Brasil, oficialmente abolida em 13 de maio de 1888, mas que incontestavelmente deixou marcas devastadoras na história negro-brasileira. Afinal, embora desde o final do século XIX os negros sejam “livres”, a reinserção de tais sujeitos em nossa sociedade não se mostra efetiva até hoje. Nesse sentido, as favelas sinalizam para a reiterada exclusão dos negros em nossa sociedade, os quais, desde o fim da escravidão, são relegados aos espaços heterotópicos (FOUCAULT, 2009), como os cortiços que outrora foram dissolvidos, bem como são as favelas de nossa atualidade. Não por acaso, Roberto DaMatta (1997) se atenta para a singularidade da sociedade brasileira, pelo fato de ter muitos espaços e muitas temporalidades que convivem simultaneamente (DAMATTA, 1997, p. 21), o que é expresso por Maria-Nova ao longo de seu relato:

Mas a menina é do tipo que gosta de pôr o dedo na ferida, não na ferida alheia, mas naquela que ela traz no peito. Na ferida que ela herdou de Mãe Joana, de Maria-Velha, de Tio Totó, do louco Luisão da Serra, da vó mansa, que tinha todo o lado direito do corpo esquecido, do bisavô que tinha visto os sinhôs venderem Ayaba, a rainha. Maria-Nova, talvez, tivesse o banzo no peito. Saudades de um tempo, de um lugar, de uma vida que ela nunca vivera. Entretanto, o que doía mesmo em Maria-Nova era ver que *tudo se repetia, um pouco diferente, mas, no fundo, a miséria era a mesma. O seu povo, os oprimidos, os miseráveis; em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos.* A ferida do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito (EVARISTO, 2017, p. 63, grifos nossos).

Logo, o processo de desfavelamento narrativizado por Evaristo ganha contornos mais complexos, uma vez que aponta para uma constante da história brasileira, permeada pela reiterada exclusão do negro, elemento que se reconfigura desde a chegada dos povos originários

do continente africano ao Brasil, no século XVI. Conforme pode ser observado no fragmento anterior, no qual desponta a reflexão de Maria-Nova acerca desse elemento, embora a precariedade e sofrimento vividos por sua comunidade na favela – que se agudizam com a dissolução desse espaço – se distingam daqueles vivenciados por seus ancestrais nas antigas senzalas, a miséria é a mesma. Nesse sentido, a ruína dos becos configura mais um episódio de nossa história em que o povo negro, oprimido e miserável, é vencido pela lógica excludente e segregadora. É na tentativa de estancar essa ferida secular, herança de um dos episódios mais nefastos de nossa história, que Maria-Nova narra a dissolução de sua antiga favela e busca inscrevê-la nos becos da memória nacional.

### 2.3 A ruína dos becos

*(...) a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos.*

CAROLINA MARIA DE JESUS<sup>35</sup>

Os aspectos que abordamos até o momento, referentes à configuração da favela e às diferentes narrativas expressas pelos indivíduos que habitam nesse espaço, são imprescindíveis para a compreensão do brusco processo de desfavelamento ao qual a favela de *Becos* é submetida, o qual resulta na dispersão de todo um coletivo que ali residia. Do mesmo modo, tais elementos possibilitam entrever o significado do desmonte representado, que, para além de sinalizar para a violência sofrida por aqueles que nomeamos como outsiders, aponta para questões de fundo sócio-histórico que, habilmente, Evaristo alinhava à sua narrativa. Por ora, tendo em vista o caráter estético da favela, ao lado das experiências vivenciadas por seus moradores, podemos afirmar que a remoção de favelas do tecido urbano configura-se como resultado de um processo de mão dupla.

Por um lado, a estética ou a *antiestética* da favela, nos termos de Jacques (2001), materializam esse espaço e nos permitem problematizar a fronteira que se estabelece entre a favela e a cidade formal, marcada por distinções de ordem social, econômica, mas também estrutural, se considerarmos a discrepância estabelecida entre o denominado espaço-movimento

---

<sup>35</sup> Cf. JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2014.

e seu entorno, que se baseia no planejamento urbanístico e arquitetônico. Trata-se de um embate que resulta no fenômeno da *gentrificação*<sup>36</sup>, que consiste em um processo de transformação de centros urbanos através da espoliação dos grupos sociais – oriundos das classes populares – existentes em determinadas regiões, dando lugar aos moradores das camadas mais ricas. Em *Becos*, tal questão é evidenciada quando a narradora problematiza o nebuloso objetivo do desmonte da favela, pois “dava a impressão de que nem eles sabiam direito por que estavam erradicando a favela. Diziam que era para construir um hospital ou uma companhia de gás, um grande clube talvez” (EVARISTO, 2017, p. 116). O que é evidenciado pelo relato da narradora é que o espaço seria utilizado por uma classe abastada, estabelecida; avessa àquela que ali residia, composta por outsiders.

É importante salientar que a violência sofrida pelos moradores da favela representada na obra não se apresenta como um aspecto específico da sociedade contemporânea, uma vez que reflete uma contradição da qual o desenvolvimento dos centros urbanos, de uma maneira geral, é imbuído. Nesse sentido, podemos compreender o processo de gentrificação como “um dos elementos de um processo permanente de (re)estruturação urbana” (FURTADO, 2014, p. 342), o qual se configura como dado imanente à organização do espaço urbano, que historicamente se baseia nas necessidades do modo de produção dominante, sintonizando-se aos propósitos da estrutura igualmente dominante da sociedade em um contexto histórico específico. Tal problemática foi amplamente abordada por Karl Marx em *O capital* (1867), uma vez que ao observar a melhoria das cidades na segunda metade do século XIX, o filósofo já constatava a acentuada erradicação dos pobres para as margens, problemática que se agudizaria no século XX, com a modernização dos centros urbanos:

A melhoria das cidades, acompanhando o crescimento da riqueza, através da demolição de quarteirões mal construídos, a construção de palácios para bancos, grandes depósitos, etc., o alargamento de ruas para o tráfego comercial, para luxuosas carruagens e para a introdução dos bondes, etc., erradicam os pobres para lugares escondidos ainda piores e mais densamente ocupados (MARX, 1967, p. 657).

Não por acaso, a segunda metade do século XX é marcada por movimentos em favor do “direito de morar”, dentre os quais podemos destacar a Federação dos Trabalhadores Favelados de Belo Horizonte, a FTFBH, que existiu entre os anos 1959 e 1964, e “congregou várias

---

<sup>36</sup> O termo *gentrificação* (do original *gentrification*) foi criado em 1964 por Ruth Glass para descrever o processo que teve início nos anos 1950, através do qual algumas áreas residenciais deterioradas no centro de Londres, ocupadas pela classe trabalhadora, estavam sendo transformadas em áreas residenciais para a classe média (cf. FURTADO, 2014).



associações civis de favelas para evitar despejos coletivos e reivindicar melhoramentos urbanos e obras assistenciais” (OLIVEIRA, 2012, p. 100). A compreensão desse dado é fundamental para a análise do processo de desfavelamento representado em *Becos* na medida em que a história da FTFBH e, sobretudo, a sua dissolução, delineia um plano de fundo de matriz sócio-histórica que ilustra o movimento das favelas em Belo Horizonte e que, de tal maneira, materializa o contexto que Evaristo representa em sua obra. Desse modo, faz-se imprescindível destacar também a dissolução desse movimento, realizada após o Golpe de 1964, resultado da inauguração de um inquérito policial, em maio de 1964, através do qual lideranças foram indiciadas e criminalizadas em função de sua luta pelo “direito de morar”: “O coronel Gradinor Soares foi nomeado interventor na Federação, indiciando lideranças, fechando associações e apreendendo documentos do associativismo em pauta” (OLIVEIRA, 2012, p. 100).

Diante das premissas expostas podemos afirmar que, ao narrar o conturbado processo de desfavelamento que resulta no desmonte do espaço que serve de cenário à sua obra, Evaristo dá corpo a uma narrativa que evidencia a violência à qual os moradores desse espaço foram e são submetidos. São constatadas as profundas contradições que marcam o tecido urbano, sobretudo no que tange à sua organização, o que é acentuado pela figura de Negro Alírio e sua experiência enquanto trabalhador da construção civil que, ao lado de outros moradores da favela, era responsável por parte da construção da cidade que os espoliava. A dimensão dessa contradição é observada quando, quase no final da narrativa e, portanto, quando o processo de desfavelamento tomava proporções devastadoras, o personagem observa um dos prédios que estava construindo e estabelece uma comparação entre as construções desses empreendimentos e aquela, fragmentária, que resulta nos humildes barracos da favela:

No final da rua, apareceu o prédio que ele e os outros estavam construindo juntos. Muitos deles ali moravam na favela. Olhou o prédio e pensou no barraco de todos. Alguns dos barracos, sem dúvida, já eram de tijolos, mas isto levava anos, até, para se conseguir. Uma parede hoje, a outra quando puder. Um prédio se erguia da noite para o dia... Eles mesmo construíam. Andou mais rápido, a marmita quente esquentava-lhe a mão (EVARISTO, 2017, p. 165).

Ao despontar na obra, a reflexão de Negro Alírio destaca a aguda oposição estabelecida entre a construção de um prédio, “que se erguia da noite para o dia”, e de um barraco, que leva anos para tornar-se uma casa de alvenaria, dada a natureza de sua construção, discutida anteriormente. Para além de problematizar essa contraposição, a referida reflexão aponta para a profunda dificuldade que marcaria as vidas dos moradores da favela que seriam espoliados

do local onde residiam. Afinal, com a dissolução desse espaço e a expulsão dos sujeitos que nele habitavam, a maioria desses se vê desabrigada e sem rumo. Conforme é explicitado pelo relato de Maria-Nova, em meio ao desmonte da favela duas opções eram oferecidas ao morador: “um pouco de material, tábuas e alguns tijolos para que ele construísse outro barracão num lugar qualquer, ou uma indenização simbólica, um pouco de dinheiro” (EVARISTO, 2017, p. 71); esse, na maioria das vezes, optava pelos materiais, afinal, após o recebimento do dinheiro, “uma quantia irrisória, que acabava sendo gasta ali mesmo” (EVARISTO, 2017, p. 71), e, decorrido o prazo de permanência no espaço, não restava nada.

Por outro lado, é importante destacar que a criminalização da luta pelo direito de morar e, conseqüentemente, o processo de desfavelamento que observamos em *Becos* e que dissolveu numerosas favelas em todo o Brasil não é resultado de uma problemática meramente estética e ligada à estruturação urbana. Afinal, do mesmo modo que a estética das favelas é negada, várias são as narrativas nas quais observava-se uma classificação moral que liga a favela à imaginação da promiscuidade, através das quais as comunidades que ali habitam são classificadas como “classes perigosas” (OLIVEIRA, 2012, p. 110). Esse é, impreterivelmente, um reflexo das problemáticas vivenciadas por tais grupos nesses espaços que, como discutido anteriormente, convivem com a miséria, a falta de saneamento básico e a violência; o que é evidenciado pela narrativa de Evaristo através das diversas histórias que Maria-Nova evoca em seu relato. No entanto, compreendemos que o preconceito racial apresenta-se como uma das bases dessa engrenagem.

A consciência desse imaginário da promiscuidade construído pela sociedade brasileira em relação aos pobres em geral, mas que se agudiza quando dirigido aos moradores de comunidades, como a retratada em *Becos*, emerge no relato de Maria-Nova quando a narradora evoca a lembrança da “capelinha que os participantes do congo haviam construído em honra de Nossa Senhora do Rosário” (EVARISTO, 2017, p. 174). Era uma capela pequena e que só abria em datas festivas, nas quais os moradores realizavam rezas em torno da imagem da santa, sempre enfeitada com papel crepom e seda. Maria-Nova narra sua recordação acerca de um dos aniversários da fundação da capela, ocasião em que um padre da paróquia vizinha é convidado para celebrar uma missa naquele espaço. É através da narração desse episódio que a dimensão da “profanação” dessa parcela da população é esmiuçada:

Um ano, no aniversário da fundação da capela, um grupo de homens do congo de São Noronha foi convidar o padre da paróquia vizinha para celebrar uma missa na capela.

O padre respondeu que a missa não podia ser realizada em *lugares profanos*. Os homens do congo não entenderam o que era profano. Maria-Nova, no dia da festa, rezou com mais fé ainda. Pensou consigo mesma: “o que sagrava a capela não era água benta nem a bênção do padre que não viera, mas as lágrimas, as dores, o desespero, a esperança, a fé do povo que estava ali reunido” (EVARISTO, 2017, p. 175, grifos nossos).

Como pode ser observado no fragmento anterior, o imaginário da promiscuidade lançado aos indivíduos marginalizados é apresentado pela própria Igreja Católica – o que é materializado pela figura do padre da paróquia vizinha que resiste ao pedido de celebrar uma missa no ambiente da favela que, para ele, configura-se como um *lugar profano*. Paradoxalmente, esse episódio contradiz todos os ensinamentos cristãos, assentados na noção de que o reino de Deus pertence aos pobres, famintos e injustiçados (Lucas 6, 17-49). Por outro lado, a resistência do padre também sinaliza para a intolerância em relação às religiões de matriz africana, uma vez que os indivíduos que lhe dirigem o convite são praticantes da congada, uma manifestação cultural e religiosa afro-brasileira<sup>37</sup>.

Outra passagem em que essa classificação moral se delineia e que, para além de esmiuçar o imaginário sobre essa parcela da sociedade, norteia a oposição estabelecida entre moradores da favela e da cidade formal é a narração da prisão dos filhos da personagem Ana do Jacinto. Na narrativa desponta a sugestão de que fossem usuários de *cannabis sativa*, cujo uso era realizado na companhia de “rapazes de lambretas que subiam e desciam o morro” (EVARISTO, 2017, p. 156). Numa noite, após arrombarem a porta do barraco onde residiam, a polícia levou os filhos de Ana, dos quais não se obteve notícias. Os “filhinhos de papai” (EVARISTO, 2017, p. 156), no entanto, não receberam quaisquer represálias:

Ninguém mais, nem Negro Alírio, conseguiu saber que rumos os filhos de Ana tomaram. Quando descíamos o morro, lá na praça, rapazes alegres, bem vestidos, brincavam, conversavam ao sol. Eram tidos como jovens contestadores, estudantes, intelectuais. Os filhos de Ana do Jacinto, jovens vagabundos, perturbadores, marginais (EVARISTO, 2017, p. 157).

---

<sup>37</sup> A congada surgiu no Pernambuco, mas espalhou-se para outros estados brasileiros, sendo praticada, principalmente pela população pobre e negra, em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Paraná e Pará. É importante destacar o sincretismo entre cultos católicos e africanos que originam o festejo que, embora tenha como principal objetivo a coroação de um rei do Congo, louva São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Justifica-se, dessa maneira, o culto dos homens do congo de Sô Noronha à imagem da referida santa, representado em *Becos*, louvor esse que “se constitui na chave que permite acessar os elementos positivos do passado lembrado através da congada. A aparição da santa carrega, assim, aspectos transformadores presentes na memória da escravidão que perpetuam nos ternos” (cf. COSTA, 2006, p. 13).

Diante desse processo de mão dupla que resulta na dissolução das favelas, motivada pela *antiestética* de tais espaços e pela profanação de seus moradores, podemos afirmar que através da representação da favela na obra e, sobretudo, através da representação do processo de desfavelamento que a dissolve, delineia-se a manutenção da antiga senzala. Uma leitura atenta do romance de Evaristo permite a compreensão de que a reiterada exclusão dos negros na sociedade brasileira, discutida anteriormente, emerge na narrativa desde o seu dilúculo, sendo materializada pelos relatos de inúmeros personagens; relatos esses que se confundem com as histórias vividas por seus ancestrais. Nesse sentido, destaca-se a história de Tio Totó, filho de escravizados e nascido no período em que já imperava a “Lei do Ventre Livre”, promulgada em 28 de setembro de 1871. É emblemática a representação desse personagem na obra, uma vez que esmiúça a contradição ligada à libertação dos escravos no século XIX, afinal, embora tenha nascido “livre”, a miséria e o sofrimento que marcaram a vida de Totó resultam da problemática reinserção dos negros na sociedade brasileira do pós-abolição, conforme pode ser visualizado nos fragmentos a seguir:

Quando Tio Totó se entendeu por gente, ele já estava em Tombo de Carangola. Sabia que não nascera ali, como também ali não nasceram seus pais. Estavam todos na labuta da roça, da capina. *Sabia que seus pais eram escravos e que ele já nascera na “Lei do Ventre Livre”.* *Que diferença fazia? Seus pais não escolheram aquela vida, nem ele* (EVARISTO, 2017, p. 18, grifos nossos).

Totó juntou a mulher, a filha e alguns trapos. Nem ele, nem ela tinham pais vivos. *Um surto de tuberculose, que começara na casa-grande, assolara também os escravos. Iriam partir, queriam esquecer as histórias de 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*. Lembravam-se de deuses negros, reais, constantes e tão diferentes daquele Deus-Jesus de que tanto falavam os senhores e os padres. Nesta hora vinha a dor fina como um espinho no peito (EVARISTO, 2017, p. 20, grifos nossos).

– Maria-Velha, dizem uns que a vida é um perde e ganha. Eu digo que a vida é uma perdedeira só, tamanho é o perder. Perdi Miquilina e Catita. *Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos. Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que era um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte...* E hoje, agora a gente perde um lugar de que eu já pensava dono. Perder a favela! Bom que meu corpo já está pedindo terra. Não vou mesmo muito além (EVARISTO, 2017, p. 29, grifos nossos).

Os dois primeiros fragmentos apresentam uma temática abordada também no romance *Ponciá Vicêncio* (2003), cuja narrativa persegue a história da personagem Ponciá, descendente de escravizados africanos que carrega o sobrenome do antigo senhor de seus antepassados, cuja família permanecera servindo o mesmo senhor após a abolição. De modo análogo, o relato de Tio Totó sinaliza para as dificuldades encontradas pelos ex-escravizados no período pós-

abolição, que, apesar de terem conquistado a liberdade, permaneciam trabalhando nas terras dos antigos senhores. Nesse sentido, é interessante o personagem indagar retoricamente as diferenças entre a sua vida e a de seus pais, uma vez que nem o primeiro nem os segundos obtiveram escolha em relação às vidas que lhes foram incumbidas, igualmente marcadas pela precariedade e pelo sofrimento.

Em razão disso, torna-se simbólica a referência ao continente africano nos dois últimos fragmentos, em que as *terras longínquas* são mencionadas, *um lugar grande de mato, bichos; de gente livre e sol forte*. Afinal, o estopim de todo o sofrimento vivido pelo negro no Brasil resulta de sua migração forçada, cujo início se deu no século XVI, o que torna frequente a “busca da Mãe África” na literatura negro-brasileira – lugar de origem ancestral –, uma vez que “devolve ao afrodescendente a sua origem pelo reconhecimento de seu passado” (EVARISTO, 2012, p. 4). Para Totó, a perda do continente de origem e a perda da favela são semelhantes, ambos os episódios apontam para a reiterada violência contra os corpos negros e sua dominação. Do mesmo modo, compreendemos que a perda da favela atualiza o sofrimento vivido pelos negros na senzala, que, por sua vez, configura-se como resultado da perda do *lugar onde tudo ficava*: elemento que desponta igualmente na epígrafe que introduz este capítulo, extraída do romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis

Além da história de Totó, os relatos de outros personagens emaranham-se com a história da escravidão e, principalmente, com as misérias vividas por seus antepassados, o que nos permite compreender a existência de um elo inextricável entre os dissabores vivenciados pelos indivíduos escravizados e aqueles experienciados pelos moradores da favela, sobretudo no que tange ao processo de desfavelamento. Através de Maria-Velha, “que nos tempos de sua meninice, pulava que nem cabrita na frente de seu avô” (EVARISTO, 2017, p. 30), acessamos a história de Ayaba, sua tia, mãe de leite de uma criança e cuja rebeldia contra o seu “sinhô” ocasionou em sua venda. Após a venda da irmã, o louco Luisão da Serra, pai de Maria-Velha, prometia “pôr fogo na casa-grande” (EVARISTO, 2017, p. 34), mas fica desaparecido por anos e quando retorna junta-se ao pai em busca de uma nova vida:

– Pai, vamos daqui, não é preciso nem falar pro sinhô da fazenda. Nessas andanças descobri coisas... Há muito que branco não é mais dono de negro. Nem vender Iya, a mãe, com os filhos, nem vender Ayaba, minha irmã, podiam. Tenho algum dinheiro, labutei fora, trabalhei madeira e vendi. O homem velho e o homem moço foram a caminho. O velho calado, o moço mudo. O homem moço comprou um pedaço de terra, passaram a lavar o que era de seu, pai e filho (EVARISTO, 2017, p. 34).

Luisão casou-se com aquela que viria a ser Vó Rita, “a bonança, a paz, a lucidez de sua loucura” (EVARISTO, 2017, p. 35), e teve cinco filhos: Maria, Tatão, Joana, Natividade e Ilídia; os três primeiros ocupariam os becos da memória de Maria-Nova<sup>38</sup>. O avô deles, que nunca mais soube da filha Ayaba, toda vez que via a neta pular diante dele, “era como se uma pedra pontiaguda atingisse o peito do velho homem” (EVARISTO, 2017, p. 31); “Maria era igual a Ayaba, Maria parecia com a Rainha” (EVARISTO, 2017, p. 35)<sup>39</sup>. A comparação remete não somente à uma forte noção de ancestralidade, como também à atualização da ferida do ancião; a qual atravessaria gerações e passaria a ocupar a memória da futura narradora.

É também de feridas que se constituem as narrativas que Bondade, ávido contador de histórias e a quem Maria-Nova recorria com o objetivo de angariar novas narrativas, apresentava à menina. Em uma de suas narrações, o personagem apresenta a história de Negro-Alíro, cujo bisavô havia sido escravizado e era cotidianamente açoitado pelo filho do seu senhor. Além de “velho, inútil para o trabalho, peso morto” (EVARISTO, 2017, p. 59), seu bisavô apresentava uma ferida na perna, a comer-lhe a carne e o osso. Como passava o dia sentado, quando o “sinhô moço” passava por ele, “fazia questão de chutar a ferida do velho” (EVARISTO, 2017, p. 59).

Tatão, por sua vez, “contava histórias de sangue de que Maria-Nova não gostava” (EVARISTO, 2017, p. 143). O personagem, que havia atuado no serviço militar, narrava as histórias das guerras em que havia participado e de outras mais, como a Guerra do Paraguai (1864-1870), que contou com uma massiva participação de negros escravizados. Tatão narra que muitos escravos participaram da peleja com a promessa de que, quando voltassem, ganhariam a liberdade (EVARISTO, 2017, p. 56). Em razão da promessa da alforria, muitos negros foram para a guerra e nela perderam a vida. Conforme contava o personagem, mesmo aqueles que voltaram, não obtiveram a liberdade, conquista que dependia de “uma luta muito particular, a deles contra a escravidão” (EVARISTO, 2017, p. 56).<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Na obra, não há menção ao paradeiro de Natividade e Ilídia nem à possibilidade de residirem na favela.

<sup>39</sup> Ayaba (do yorùbá) significa Rainha. É o termo mais comum usado pelas religiões afro-brasileiras para se referir aos orixás do sexo feminino. Cabe ressaltar que o nome mencionado só é dado à tia de Maria-Velha pois, conforme é expresso no romance, “os sinhôs naquele dia estavam de bom humor ou de bom coração e permitiram que ele, o pai, escolhesse o nome” (EVARISTO, 2017, p. 35).

<sup>40</sup> Negros e escravos alistaram-se, compulsoriamente ou não, para atuarem como Voluntários da Pátria, unidades militares que objetivavam oferecer reforço às forças militares do Exército Brasileiro. Para Toral (1995), tratava-se de uma questão “menos racial e mais de exclusão social. Além dos limites estreitos da cidadania todos são compreendidos como voluntários, bons para a guerra. Os mais aquinhoados têm mais condições de escaparem; os mais pobres recorrem ao exílio dos matos. O que menos dispõe de meios de resistência é exatamente o escravo, que troca a enxada pelo mosquetão, deixa de obedecer ao capataz e entrega sua vida ao senhor oficial” (cf. TORAL, 1995, p. 293).

É em razão dessas antigas memórias – as quais marcavam a vida dos moradores mais antigos da favela mas, igualmente, dos mais jovens –, como daquelas mais recentes, que surgiam no espaço em que estavam inseridos, advindas da miséria ali vivida e da violência sofrida com a erradicação dos becos, que Maria-Nova transfigura-se em depositária das narrativas dos seus. O personagem Totó, parecendo prever a futura configuração da menina como *griot* de seu povo, aconselha Maria-Nova sobre a importância de ouvir essas histórias, o que possibilitaria a realização dos seus antepassados por meio da jovem menina:

– Menina, o mundo, a vida, tudo está aí! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, se libertam na vida de cada um de nós, que consegue viver, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos (EVARISTO, 2017, p. 111).

No fragmento apresentado, no qual Totó aconselha a futura narradora, está impresso o movimento que Evaristo realiza na estruturação de seu romance, uma vez que, através da dupla faceta de Maria-Nova – que atua como *receptáculo* e *griot* –, não evoca as memórias referentes a um tempo único nem se refere unicamente àquele vivido na favela dizimada. Podemos afirmar que muitos outros tempos estão alinhavados à narrativa, os quais tornam-se palpáveis através da representação da favela. Essa interligação espaciotemporal esmiúça o que Bakhtin denomina como “a inseparabilidade do espaço e do tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 11), uma vez que o tempo atua como quarta dimensão do espaço. Para o filósofo, através do cronotopo artístico-literário – que resulta dessa fusão dos indícios do espaço e do tempo –, “os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 12).

De fato, os sinais do tempo se revelam na favela representada em *Becos* e referem-se ao sequestro de africanos, posteriormente escravizados, aos horrores da escravidão em si, ao problemático processo de abolição, à não inserção dos negros libertos na sociedade pós-escravocrata e à sua espoliação em meio ao tecido urbano. O espaço da favela, por sua vez, passa a ser medido pelo tempo, categoria que permite uma análise mais apurada das mazelas vividas por aqueles que são espoliados em razão do desfavelamento. No fragmento a seguir, em que Maria-Nova problematiza a “Libertação dos Escravos” – entre aspas, em respeito ao modo como Evaristo se refere ao episódio –, é possível visualizar esse movimento:

Na semana anterior, a matéria estudada em História fora a “Libertação dos Escravos”, Maria-Nova escutou as palavras da professora e leu o texto do livro. A professora já

estava acostumada com as perguntas e com as constatações da menina. Esperou. Ela permaneceu quieta e arredia. A mestra perguntou-lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. *Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. [...] Eram muitas as histórias, nascidas de uma outra História que trazia vários fatos encadeados, consequentes, apesar de muitas vezes distantes no tempo e no espaço.* Pensou em Tio Totó. Isto era o que a professora chamava de homem livre? Pensou em Maria-Velha, na história do avô dela, pensou no próprio avô, o louco do Luisão da Serra. Pensou em Nega Tuína, em Filó Gazogênia, em Ditinha. Pensou em Vó Rita, na Outra e em Bondade. Pensou nas crianças da favela: poucas, pouquíssimas, podia-se contar nos dedos as que chegavam à quarta série primária. E entre todos, só ela estava ali numa segunda série ginásial, mesmo assim fora da faixa etária, era mais velha dois anos que seus colegas. E ainda estava em via de parar de estudar, a partir do momento em que tivesse que mudar da favela. Pensou em Negro Alírio e reconheceu que ele agia querendo construir uma nova e outra História (EVARISTO, 2017, p. 149-150, grifos nossos).

Apesar da extensão do fragmento apresentado, ele sintetiza de forma clara e direta a dimensão que desponta na narrativa de Evaristo através das representações da favela e de seu desmonte. Afinal, para além de narrar uma realidade específica, vivida em um determinado tempo e em um determinado espaço, a autora constrói uma representação que transcende os barracos da favela escrita para ir além. Evaristo atravessa séculos e gerações e, para tanto, lança mão do percurso labiríntico da favela, cujos becos guardam “uma História muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora” (EVARISTO, 2017, p. 150-151). Seria através do regate das muitas vidas que ocupavam os becos posteriormente destruídos que a menina compreenderia a história do espaço ao qual pertencia, mas também *uma outra História que trazia muitos fatos encadeados.*

\* \* \*

Atendendo ao conselho do velho tio, a menina mantém os ouvidos, os olhos e o coração abertos para acolher as novas narrativas que integrariam a história que, a contrapelo, escreveria. Por conta disso, é com “poeira-tristeza-lágrimas nos olhos” (EVARISTO, 2017, p. 87) e em meio a um clima devastador que Maria-Nova assiste à favela se dissolver pouco a pouco e vê ser deflagrada a ruína de um coletivo que pertencia àquele espaço, “como um corpo que aos poucos fosse perdendo os pedaços” (EVARISTO, 2017, p. 87). Nesse ponto, é importante salientar que a afetividade que os moradores travavam com a favela era muito marcada pelo pertencimento afrodescendente e, por conta disso, o compulsório abandono do espaço ao qual pertenciam sinalizava o não cumprimento da crença que tinham de retornar ao lugar onde se



enterrava o cordão umbilical. Fica sugerido, inclusive, por meio da narrativa, que muitos moradores teriam enterrado seus cordões umbilicais na favela que se dissolvia. Trata-se de um elemento que desponta no início da obra, quando Tio Totó expressa seu completo inconformismo com o processo de desfavelamento que ali se realizaria, ainda que achasse “os barracos, as pessoas, a vida de todos, tudo sem motivo algum para muita alegria” (EVARISTO, 2017, p. 37):

Deus do céu, seria aquilo vida? Por que a gente não podia nascer, crescer, multiplicar-se e morrer numa mesma terra, num mesmo lugar? Se a gente sai por aí, por este mundo de déu em déu e não volta, o que vale o respeito, a fé toda quando se está distante, no que para trás ficou? *Para que a crença na volta ao lugar onde se enterra o umbigo?* Verdade fosse!... (EVARISTO, 2017, p. 18, grifos nossos).

É inóspito o clima que paira sobre a favela durante o processo de desfavelamento, o qual é simbolizado, sobremaneira, através dos tratores da firma construtora que ali passam a operar dia e noite: “a poeira se tornava maior e as angústias também” (EVARISTO, 2017, p. 71). Afinal, enquanto os tratores operavam no terreno, muitas famílias recebiam ordem de saída. Era através da violência que cada trator cavava o terreno e destruía os barracos. Uma violência simbólica, uma vez que a destruição deflagrada por ele sinalizava a ruína da grande casa coletiva que configurava a favela, conforme pode ser observado no fragmento abaixo, em que a veemência dos tratores e, concomitantemente, a pressão à qual os moradores da favela eram submetidos, são representadas pelo relato de Maria-Nova:

As chuvas pararam mesmo. O sol se tornou novamente dono do céu. O bicho pesadão voltou bravo, como fome e sede de barracos, barrancos, buracos. Passava certo, derrubando tudo. Os emissários da firma construtora chegaram trazendo a carta de bota-fora para mais de cinquenta e três famílias. Que fizessem logo a escolha: as tábuas ou o dinheiro; e que juntassem os trapos logo também. Alguns moradores já estavam aflitos para sair. Quem morava na área onde o bicho pesadão rondava, comia pó e poeira o dia inteiro. Se era para ir, se não havia jeito mesmo, era melhor ir logo, melhor abreviar a dor. Mudavam apenas de lugar, a vida seria a mesma ou até pior. Mais duas ou três torneiras foram retiradas. Era preciso pressionar e encurralar o pessoal. Colocá-los numa situação de maior desconforto ainda (EVARISTO, 2017, p. 148).

Os tratores também são responsáveis pela morte de alguns moradores da favela, o quais Maria-Nova denomina como “homens-vadios-meninos” (EVARISTO, 2017, p. 74). Eram homens embriagados que, após uma noite de boêmia, decidiram dar uma volta em dois tratores. Devido à uma colisão entre ambos os tratores, os homens-vadios-meninos acabam por

sucumbir. Quatro meses após o acontecido, um novo acidente, desta vez com o menino Brandino, que, após uma colisão com um trator parado, vai para o hospital, onde ficou meses; “voltou sim, calado, morto-vivo, bobo, alheio, paralítico” (EVARISTO, 2017, p. 80). Em função dos dois acidentes, Negro Alírio e outros moradores da favela vão à construtora exigir a retirada dos tratores, afinal aqueles tratores “só eram lembranças de dores. Dores pelos que já haviam ido, pela morte dos homens-vadios-meninos e pelo que aconteceu com Brandino” (EVARISTO, 2017, p. 81). No entanto, os tratores não são removidos, o que simboliza que aquele terreno já não pertencia aos sujeitos que ali residiam.

Nos dias atuais, os moradores da favela poderiam recorrer à ação de usucapião especial coletiva<sup>41</sup> a fim de interromper o processo de desfavelamento. Na obra, apesar de proporcionar alguma esperança ao Negro Alírio, a lei era mencionada apenas por candidatos políticos que, em épocas de eleições, apareciam na favela com o objetivo de angariar votos dos moradores, com a promessa de que a favela jamais seria erradicada caso votassem neles (EVARISTO, 2017, p. 117). Os candidatos entregavam inúmeros panfletos e enfeitavam as paredes dos barracos com retratos e faixas. As “propagandas, jornais velhos, panfletos, depois de soletradamente lidos, quando lidos, cumpriam outra função: a higienização da bunda” (EVARISTO, 2017, p. 117). É simbólico o fim que os moradores davam a esses materiais, uma vez que esses candidatos não estavam interessados em oferecer qualquer ajuda efetiva àquela comunidade. Como a própria narradora acentua, quando tais candidatos perdiam as eleições, voltavam à favela e “perguntavam o que os outros estavam fazendo por nós. Nada! Eles mesmos respondiam. Não queriam nem ouvir as nossas vozes” (EVARISTO, 2017, p. 118).

Com o processo de desfavelamento, a precariedade da favela se intensifica, sobretudo com a retirada de diversas torneiras públicas que até então existiam no local. “A favela já estava com vazios imensos, áreas sem barracões, e muitos becos já tinham desaparecido. A água rareando e inimizade se fazia na disputa do líquido” (EVARISTO, 2017, p. 128). Desse modo, muitos moradores se ofereciam para ir embora, como forma de abreviação do sofrimento. O caminhão de mudança “ganhava o asfalto que o levaria para o outro lado da cidade, onde uma nova favela floresceria” (EVARISTO, 2017, p. 85). Os que permaneciam já sabiam para onde iriam. A família de Maria-Nova, por exemplo, havia comprado um terreno quando o

---

<sup>41</sup> Em seu artigo 10, o Estatuto da Cidade (Lei nº 10.257 de 10 de julho de 2001) estabelece que “as áreas urbanas com mais de duzentos e cinquenta metros quadrados, ocupadas por população de baixa renda para sua moradia, por cinco anos, ininterruptamente e sem oposição, onde não for possível identificar os terrenos ocupados por cada possuidor, são susceptíveis de serem usucapiadas coletivamente, desde que os possuidores não sejam proprietários de outro imóvel urbano ou rural” (cf. <https://www2.senado.leg.br/>).

desfavelamento era ainda incipiente, “lá onde Deus tinha pensado iniciar o mundo” (EVARISTO, 2017, p. 172). Por ser um lugar afastado da cidade formal, haveria a dificuldade de ir trabalhar, mas dá-se, sobretudo, a impossibilidade dos estudos de Maria-Nova e de seus irmãos, devido à distância entre a escola e o novo lar. De todo modo, como a narradora acentua em seu relato, “todo mundo já tinha definido para onde iria. Mesmo aqueles que iriam para lugar algum. Houve pessoas que assumiram oficialmente a mendicância e foram morar na rua” (EVARISTO, 2017, p. 173-174). Deu-se, pois, a destruição da favela; e das ruínas edificaram-se as memórias.

## CAPÍTULO 3

---

### A metrópole e o *eu* fraturados

*Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos.*

CLARICE LISPECTOR<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Cf. LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Em *Quarenta dias*, Maria Valéria Rezende não empresta somente a voz à sua narradora, mas também a letra, afinal, “no jogo narrativo, Alice é ao mesmo tempo personagem, narradora e escritora” (RESENDE; DAVID, 2016, p. 22). Nesse sentido, lhe é incumbido o dever de experimentar, narrar e documentar seus quarenta dias em um espaço urbano que lhe é estranho e onde vivencia a perspectiva daqueles que vivem à margem da cidade, uma vez que através da fuga de sua realidade, coloca-se em contato com o *Outro* e passa a viver a realidade de tantos outros sujeitos (RESENDE; DAVID, 2016, p. 15). Portanto, é pelo seu olhar que se constrói o relato acerca da cidade que serve de cenário à narrativa e das suas respectivas “rachaduras”, as quais a protagonista encontra ao longo de seu itinerário.

Logo, compreende-se que o estudo da espacialidade narrativa na obra de Rezende não deve ser conjugado pelo mero exercício de análise de um cenário puro e simples, no qual decorrem as ações narradas ou referentes à ação narrativa. Antes, a análise do espaço em *Quarenta dias* requer um olhar atento sobre o modo como Alice, narradora autodiegética<sup>43</sup> – sendo narradora e heroína na história que conta –, apreende e narra os espaços por ela percorridos, uma vez que sua experiência e escrita configuram-se como filtros distintos sob os quais se desenham os espaços representados em seu relato. Trata-se de reconhecer, portanto, que compreender o modo como os espaços são literariamente construídos na narrativa é o equivalente a compreender o modo como um sujeito específico (no caso, Alice), se relaciona com o espaço igualmente específico (no caso, a cidade de Porto Alegre), o que evidentemente resulta em uma experiência singular e, desse modo, igualmente específica.

Por essa razão, é imprescindível salientarmos a importância do processo de escrita da narradora – que é também personagem e escritora –, inextricavelmente ligado à experiência vivida por Alice nas margens porto-alegrenses e por meio do qual se materializará a representação da capital do Rio Grande do Sul na obra. Cabe ressaltar que seu processo de escrita caracteriza-se como uma “escrita de resíduos” (SANTINI, 2018), uma vez que a “balbúrdia de imagens” (REZENDE, 2014, p. 13) que integra o romance a partir da inserção de diversas figuras na obra, conforme abordamos no primeiro capítulo deste trabalho, configura-se como um conjunto de detritos “que passam a atuar na organização mnemônica do relato e na composição material da narrativa” (SANTINI, 2018, p. 56). Conforme explica a própria narradora, ela utiliza os panfletos catados no chão para, em seus versos, fazer registros que se

---

<sup>43</sup> É importante salientar que, em *Discurso da narrativa*, Genette (1979) já afirmava acerca da relação variável e flutuante estabelecida entre narrador e personagem (tratando-se do narrador *autodiegético* ou *homodiegético*), a qual pode ser observada no romance de Rezende.

apresentam na narrativa por meio das trinta e quatro epígrafes que abrem cada um dos trinta e dois capítulos ou fragmentos textuais da obra. Desse modo, as epígrafes, extraídas de livros comprados em sebos ao longo de suas perambulações, ao lado das figuras inseridas no romance, compõem o conjunto de resíduos utilizados quando do processo de escrita de Alice, uma vez que se trata de excertos que marcaram a experiência da personagem nas ruas:

Preciso escrever para não sufocar, agora, assim mesmo, escrevendo à mão, sentada à mesa da cozinha, *cercada de pedaços de papel amassado, até sujo, que juntei pelas ruas pra fazer anotação atrás, como esses que já copieei frente e verso aqui*, a coletânea bilíngue do Borges, catada num sebo e ensebada mesmo, algumas páginas arrancadas de livros velhos, mais três fotografias de desconhecidos, o telefone celular do morto, sempre mudo, que ninguém reclamará, e, projetadas pela minha memória ainda recente ou recendendo a humanidade, ou inumanidade?; as caras de todos eles por toda parte: nas paredes, no chão, no teto, no fogão, na porta da geladeira, no guarda-louça (REZENDE, 2014, p. 17, grifos nossos).

Segundo Santini (2018), as imagens e epígrafes apresentadas na obra de Rezende estabelecem com o texto literário “uma relação em que não se verifica uma hierarquização de formas, mas um jogo de entrecruzamentos por meio do qual o significado da narração depende das imagens e dos recortes” (SANTINI, 2018, p. 56). Afinal, a inserção desse material na narrativa corrobora para a construção de seu sentido, erigido a partir da bricolagem. Por essa razão, podemos afirmar que Alice, enquanto responsável pela voz narrativa do relato, pode ser entendida através da figura do “narrador trapeiro”<sup>44</sup> (GAGNEBIN, 2009), que, como um catador de sucata, através de resíduos coletados na rua reconstrói fragmentos do real relacionados à vivência do pobre na metrópole contemporânea.

O fato de a escrita de Alice organizar-se de modo residual explica a não linearidade do seu relato, que, em relação à sua temporalidade, situa-se ora no passado da personagem, ora no presente da narradora. Essa configuração temporal desencadeia uma maior proximidade entre história e narração e, assim sendo, propicia também uma maior aproximação entre o eu narrado e o eu narrante. Logo, em oposição à configuração da narradora de *Becos da memória*, não é tão simples visualizar duas heroínas distintas em *Quarenta dias*, uma vez que essas aproximam-se a todo momento. A narração transita entre passado e presente, mas sabe-se que mesmo as ações descritas através do emprego do pretérito pouco distanciam-se do ato da narração; o tempo da história é muito bem demarcado, inclusive pelo título da obra. Sabe-se que uma

---

<sup>44</sup> Conforme estabelece Santini (2018), a figura do narrador trapeiro ou catador de sucata construída por Jeanne Marie Gagnebin (2009) é discutida a partir dos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin (1994) (SANTINI, 2018, p. 57).

imensa parcela da matéria narrada provém da quarentena de Alice e que a narração ocorre imediatamente após o seu fim, possibilitando a fricção entre ações localizadas em um passado recente e aquelas simultâneas à narração:

(...) a muito grande proximidade entre história e narração produz aí, na maior parte das vezes, um efeito sutil de fricção, se assim ousar dizer, entre o ligeiro afastamento temporal da narrativa de acontecimentos (“Eis o que me aconteceu hoje”) e a simultaneidade absoluta na exposição dos pensamentos e dos sentimentos (“Eis o que esta noite penso disso”). O diário e a confiança epistolar aliam constantemente aquilo a que em linguagem radiofônica se chama direto e diferido, o quase monólogo interior e o relato depois feito. Aí, o narrador é ao mesmo tempo ainda o herói e já outra pessoa: os acontecimentos do dia são passado já, e o “ponto de vista” pode ter-se modificado; os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e, nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo focalização sobre o herói (GENETTE, 1979, p. 217).

A posição temporal intercalada<sup>45</sup> traduz a ambiguidade da própria figura de Alice, cujo relato, embora no nível extradiegético busque estabelecer uma ordem aos eventos por ela vivenciados às margens gaúchas, do ponto de vista formal, evidencia a fragmentação por meio da qual a personagem apreendeu sua experiência, no nível intradieético. Assim, se em um momento visualizamos a narradora e protagonista do romance no interior de seu apartamento em Porto Alegre, erigindo o relato acerca de sua quarentena, em outro visualizamos as deambulações da heroína pela metrópole gaúcha. Logo, Alice é ao mesmo tempo narradora, mas ainda heroína, embora tenha se transformado em outra pessoa; resultado do intenso trânsito ocorrido no âmago da personagem ao longo dos quarenta dias por ela vividos. Nas palavras de Genette, “temos aqui duas heroínas sucessivas, sendo que (apenas) a segunda é (também) narradora, e impõe o seu ponto de vista, que é o do momento seguinte” (GENETTE, 1979, p. 217-218), como pode ser observado desde o início do relato, em que a narradora nitidamente interrompe um relato no passado (ainda que recente) para descrever sensações simultâneas ao momento da escrita (conjugadas no presente do indicativo):

Entrei neste apartamento – *ainda não consigo dizer “em casa”, tento, mas não há jeito* – agora há pouco, exausta, carregando um furdunço no peito, sem saber onde despejar essa balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados por quarenta dias, dei com o olho na Barbie e soube logo em quem vou descarregar tudo (REZENDE, 2014, p. 13, grifos nossos).

---

<sup>45</sup> A *temporalidade intercalada*, segundo Genette (1979), é aquela que se constrói entre os momentos da ação, cuja fricção entre o ligeiro afastamento temporal da narrativa de acontecimentos e a simultaneidade absoluta na exposição dos sentimentos/pensamentos possibilita uma aproximação entre história e narração. Trata-se de um recurso muito comum no diário ou nas escritas de reminiscências, de um modo geral.

É válido ressaltar, ainda, a relação estabelecida entre a narradora de *Quarenta dias* e sua narratária: ao passo que Alice erige o seu relato, são inúmeras as interlocuções que estabelece com a boneca Barbie que ilustra a capa de seu velho caderno de folhas amareladas, repositório das aventuras vividas pela protagonista durante suas andanças. Para Genette (1979), tal como o narrador, “o narratário [no caso, a narratária] é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético” (GENETTE, 1979, p. 258); tratando-se da obra de Rezende, narradora e narratária colocam-se no nível extradiegético. Para além das questões formais, é fundamental delinear a importância que a Barbie detém na obra, afinal, o diálogo estabelecido entre Alice e a boneca permite que a narradora analise a sua experiência e a ressignifique no momento da escrita:

Já enchi páginas e não achei o começo. Deixe de embromar, Alice, confesse que o broto desse espinheiro que cresceu dentro de você foi a revelação do egoísmo de sua filha. Foi isso. Diga à Barbie o que você está sem coragem de dizer a si mesma. Diga. Digo, tenho de me dizer claramente, muito mais a mim mesma do que a você, Barbie. O que lhe importa? Você não tem nada a ver (REZENDE, 2014, p. 24).

Apesar das nítidas distinções formais estabelecidas entre a obra de Rezende e a de Evaristo, o enredo de *Quarenta dias*, como o apresentado em *Becos*, é igualmente construído pelo atributo da memória. Afinal, assim como a narradora de Evaristo, Alice, enquanto protagonista e narradora da obra, desdobra-se em duas: de um lado e no plano intradieético, caracteriza-se como *Alice-flâneuse*<sup>46</sup>, à qual cabe a possibilidade de adentrar as fraturas da urbe, estabelecendo contato com a alteridade; de outro e na extradiegese, caracteriza-se como *Alice-escritora*, à qual, por sua vez, cabe a tarefa de documentar e avaliar as perambulações da primeira.

Com exceção dos relatos referentes ao primeiro e ao segundo dia da quarentena de Alice, cujas cronologia e demarcações geográficas são muito bem definidas, uma vez que a narradora se lembra de “cada detalhe” do que viu, pensou e sentiu – afinal, nestes primeiros dias, a

---

<sup>46</sup> O termo *flâneuse*, atribuído à narradora-protagonista de *Quarenta dias* neste trabalho, sinaliza para o fato de tal obra representar o deslocamento de um corpo feminino pelo espaço. Cabe ressaltar que o ato da flanância – amplamente difundido entre os séculos XIX e XX – designava uma atividade masculina, imanente à figura do *flâneur*; ao passo que o *flâneur* como um sujeito feminino e, neste caso, a *flâneuse*, foi ignorada pela tradição (WOLFF, 1985). À época, o espaço urbano era destinado ao uso dos homens, enquanto às mulheres era incumbido o dever de cuidar de seus lares e famílias (MONNET, 2013) e, conforme problematiza Suárez (2015), uma vez que o *flâneur* não fora concebido como uma figura feminina, a mulher tornou-se o objeto preferido de seu olhar. Em *Quarenta dias*, nota-se que Rezende não afirma apenas a possibilidade do deslocamento de corpos femininos; antes, a experiência urbana vivenciada por Alice apresenta-se como atestada rebeldia frente aos papéis de mãe e avó que lhe foram pré-determinados.



personagem vivenciava um processo de *apropriação* do sistema topográfico (CERTEAU, 1998)<sup>47</sup> e, por conta disso, “tinha de estar alerta e atenta a tudo” (REZENDE, 2014, p. 102) –, observa-se que a narração do trajeto percorrido por Alice é conjugada por fragmentos. A narradora tem consciência do embaralhamento do qual o seu relato é acometido e afirma não ser capaz de reproduzir detalhadamente os caminhos que percorreu (REZENDE, 2014, p. 102). Tal embaralhamento pode ser explicado pelo fato de a narrativa ser tecida por meio da memória, mas também resulta do fato de a composição ser realizada a partir da junção de resíduos:

Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundo. Mesmo que a forma literária e o esquema actancial das “superstições” respondam a modelos estáveis, cujas estruturas e combinações de uns trinta anos para cá foram bem estudadas, o material (todo o detalhe retórico da “manifestação”) é-lhe fornecido pelos restos de denominações, taxonomias, de predicados heroicos ou cômicos etc., ou seja, por fragmentos de lugares semânticos dispersos (CERTEAU, 1998, p. 188).

A “bricolagem” realizada pela narradora por meio de sua “escrita de resíduos”, a partir da qual apodera-se de “detritos de mundo” a fim de tecer o relato de sua experiência urbana na cidade de Porto Alegre, obedece a duas lógicas: a primeira diz respeito ao exílio de Alice e à sua configuração como migrante nordestina no Sul, dado reforçado pelo seu encontro com inúmeros nordestinos em Porto Alegre; a segunda diz respeito à sua encenação como moradora de rua e, portanto, como o *Outro*, que se constitui através de seu contato com a alteridade em meio à metrópole. Nesse sentido, é possível afirmar que os fragmentos de memória acerca da quarentena vivenciada pela protagonista são costurados ao seu relato por meio desses dois fios condutores, que dizem respeito à construção de sua identidade.

---

<sup>47</sup> O conceito de apropriação do espaço e a singular apropriação da cidade de Porto Alegre por Alice serão desenvolvidos no decorrer deste capítulo.

### 3.1 O lá, o aqui, a fratura

*Je voyage pour connaître ma géographie.*<sup>48</sup>

O modo como constrói-se a espacialidade no romance deve-se, em grande medida, ao deslocamento forçado ao qual Alice é submetida, podendo ser entendido como o principal desencadeador da peculiar percepção que guiará o olhar da narradora em relação à cidade que passa a habitar. Tal deslocamento é resultado de um “embate de forças conflitantes entre mãe e filha” (SANT’ANA, 2017, p. 2212), que, à luz de Stuart Hall (2003), configura-se como uma relação de poder; afinal, estando aposentada e vivendo uma vida confortável em João Pessoa, a única razão que leva a ex-professora de francês a deslocar-se geograficamente é o capricho de sua filha. Tendo constituído a sua vida ao lado do parceiro Umberto, em Porto Alegre, cidade em que também realiza o seu doutorado, Nora, imbuída do desejo de tornar-se mãe, aposta no deslocamento de Alice, a fim de que possa ajudá-la na criação do futuro neto; sem que a maternidade cause prejuízos a sua carreira.

Detendo-nos ao relato de Alice, podemos notar que cerca de vinte páginas separam o início da narrativa e o momento em que a narradora retrata o dilúculo das investidas de Nora, que, munida de “declarações filiais” (REZENDE, 2014, p. 24), busca convencer a mãe a se mudar para Porto Alegre – cidade localizada a cerca de três mil quilômetros de distância do município de João Pessoa. No primeiro momento, Alice resiste diante do desejo de Nora e demonstra, a partir de seu relato, o desprezo da filha em relação à vida que havia construído na Paraíba, bem como os seus planos para o futuro: “Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó” (REZENDE, 2014, p. 26).

Diante da resistência demonstrada por Alice, Nora muda sua tática e busca convencer a mãe através do auxílio de pessoas próximas a ela, dentre as quais destaca-se a figura de Elizete, prima da protagonista. A partir de então, nota-se que um embate passa a ser construído entre Elizete e Alice, uma vez que ambas apresentam perspectivas dissonantes em relação à cidade de Porto Alegre: se a partir do discurso da primeira, o Sul é desenhado como um território a ser descoberto, figurando como um sonho, “tão mais desenvolvido [...] uma gente chique, bonita sabida” (REZENDE, 2014, p. 33), da segunda resta somente o silêncio sobre o novo espaço. É importante salientar, ainda, que, se o Sul é visto por Elizete como um lugar mais desenvolvido

---

<sup>48</sup> Anotação de um louco, recolhida por Manuel Réja, cf. RÉJA, Marcel. *L'Art chez le fous*. Paris, 1907.

que João Pessoa, “tão atrasadinha” (REZENDE, 2014, p. 34), tal visão configura-se como resultado da idealização do sulino, em detrimento da figura do nordestino, que, através da fala de Elizete, é desenhado como um indivíduo de posição inferior.

Em função da nova tática de que Nora lança mão, Alice é submetida a uma série de imposições que passam a colocar em xeque o seu estilo de vida e modo de se inscrever no mundo. As determinações às quais nos referimos despontam desde a abertura do romance, quando a narradora relata: “Sei, agora, por que cismeiei de trazer na bagagem este caderno velho vazio, trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa de moldura cor-de-rosa (REZENDE, 2014, p. 7)”, uma vez que o referido caderno, utilizado mais tarde no seu processo de escrita, era um dos itens designados como um “monte de velharias, quase lixo” (REZENDE, 2014, p. 7), a serem vendidas na “garage sale” realizada por Elizete. O bazar organizado pela prima da protagonista, que contraria completamente o afeto da segunda pelos seus pertences, cujo valor sentimental é negado, esmiúça a violência com que o antigo lar da protagonista é dissolvido:

Bastou eu dizer sim e a Elizete assumiu o comando, certamente teleguiada por Norinha, começando por botar etiquetas com preços em tudo o que havia dentro do meu apartamento, separar as minhas roupas que, segundo ela, já estavam indecentes, Aqui ainda vai que você use esses trapos, mas lá no Sul de jeito nenhum! Tinha coisa, quase tudo, que nem pra brechó de pobre prestava, na sua abalizada opinião. Aos meus protestos ela atacava de perita: Pode deixar que de moda entendo eu, vejo todas as revistas, suas roupas são do século passado! (REZENDE, 2014, p. 37).

A imagem do lar de Alice em ruínas, na cidade de Porto Alegre, pode ser compreendida à luz do conceito de *cronotopo* (BAKHTIN, 2018), uma vez que diferentes temporalidades e espacialidades são interligadas através da construção de tal imagem. Afinal, o esfacelamento do ambiente doméstico que outrora pertencia à protagonista não sinaliza pura e simplesmente a destruição de um espaço físico, mas, em um sentido mais amplo, aponta para a deterioração de um tempo que forçosamente teve de ser abandonado; o que é somado às incertezas diante de um novo tempo e espaço a serem vividos por Alice. Nesse sentido, a destruição do lar de Alice, somada à imposição de uma realidade e, mais tarde, de um novo “lar” em que não se reconhece, atuam como elementos motivadores da experiência que a protagonista viverá nas ruas de Porto Alegre.

Tendo em vista a pressão de que é acometida a protagonista nos meses que precederam o seu deslocamento, a qual foi orquestrada pela filha, mas encorajada também por sua prima e outros familiares, entende-se que, se desde João Pessoa Alice sentia-se infeliz diante das

circunstâncias a ela impostas, em Porto Alegre seu descontentamento intensifica-se. Sua relação com o novo espaço é traduzida pelos momentos em que expressa, através da escrita, o seu sentimento de não pertencimento, o qual pode ser sumariamente observado no fragmento abaixo, quando da chegada da personagem à capital gaúcha, mas que permeia igualmente toda a economia narrativa:

[...] foi como não estar em *cidade alguma*, através de um desfilar de postes, luzes, portas e janelas, esquinas, todas iguais, a impressão de estar voltando sempre às mesmas ruas.

Quando Umberto embicou o carro num portão diante de um prédio qualquer daquela *cidade nenhuma*, acionou um controle remoto e entrou, parando ao lado de uma guarita, encolhi-me ainda mais, Alice diminuindo, diminuindo, no meu canto do banco de trás, de onde fui quase arrancada por Norinha (REZENDE, 2014, p. 40, grifos nossos).

O sentimento de desajustamento da personagem é materializado, sobremaneira, pelo apartamento decorado pela filha às vésperas de sua chegada. A ação realizada por Nora é em si deveras significativa, ainda que não acessemos a natureza de sua decoração, uma vez que o fato de o imóvel não ter sido mobiliado e decorado por Alice implica que, como a própria personagem anuncia, estariam “querendo tomar o controle” de sua vida (REZENDE, 2014, p. 9). Afinal, tendo em vista que Alice havia abdicado de seus “velhos” pertences a fim de mergulhar na sua “nova” vida e habitar em um novo espaço que lhe é imposto, o apartamento montado pela filha, “uma gaiola alvinegra” (REZENDE, 2014, p. 46), passa a traduzir uma série de questões imanentes ao descolamento espacial realizado pela protagonista.

**Figura 7 – Quarenta dias.**



A Figura 7 é incorporada à narrativa e antecipa o fragmento em que a narradora descreve a sua chegada a Porto Alegre, a qual é antecedida pelo desmonte de sua antiga casa em João Pessoa: “Enquanto ali se desmontava minha cabeça, minha casa, minha vida, cá no Sul Norinha montava, à maneira dela, ao gosto dela, o que eu havia de ter e ser no futuro próximo” (REZENDE, 2014, p. 37). Tendo em vista que no mesmo fragmento se apresenta o episódio em que Alice adentra pela primeira vez o imóvel decorado por Nora, compreende-se que o panfleto incorporado ao caderno é simbólico. O nome da movelaria é emblemático, uma vez que “Novel”, no inglês, significa novela e romance, mas também sinaliza para algo “novo”, estabelecendo uma contraposição entre uma “linha supermoderna” e a “falta de estilo” – argumento utilizado por Nora e Elizete como justificativa da dissolução do antigo lar de Alice.

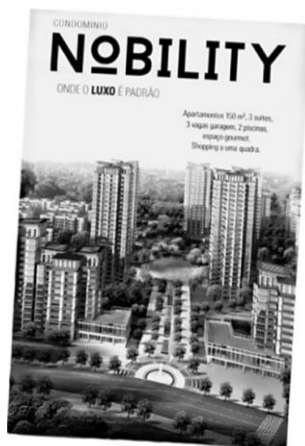
É compreensível, portanto, que Alice não consiga chamar de casa o apartamento montado pela filha na capital do Rio Grande do Sul, o que, à luz do filósofo Gaston Bachelard, significa que ele não corresponde a “um corpo de imagens” que lhe daria “razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p. 36). O sentimento de desprezo da personagem em relação à sua nova residência é evidenciado na descrição espacial por ela tecida, através de seu relato, sobre o momento em que adentra o imóvel pela primeira vez. A abundante adjetivação, presente na descrição realizada por Alice, estabelece a oposição entre os elementos que lhes são impostos, *impessoais* e *alheios*, e os seus poucos pertences que, *deslocados* e *encabulados*, contrastam com o novo cenário. A contradição demarca o vazio instaurado pelo compulsório abandono de seus antigos pertences, que, de modo simbólico, sinalizam o abandono de outro espaço e de outro tempo:

Fui tangida por entre poltronas e sofás brancos atulhados de terríveis almofada de todos os tons entre o rosa-bebê e o roxo-quaresma, grandes cubos, paralelepípedos, prateleiras, tudo branco ou preto, por cima de um tapete branco e felpudo. Custei a reconhecer, numa prateleira preta, parte de meus velhos livros *deslocados* e *encabulados* naquele cenário emergente de novela de televisão, entre coisas *impessoais*, aqui e ali a mancha cor de jerimum ou vermelho-sangue de algum objeto igualmente geométrico e *sem sentido*, sem história *nem nexo*, coisas espalhadas a esmo ou segundo uma intenção inteiramente *alheia* e *incompreensível* pra mim. Será que minha filha contratou um decorador modernoso, daqueles que as próprias lojas de móveis “planejados” oferecem? (REZENDE, 2014, p. 40-41, grifos nossos).

O verbo “tanger” é utilizado para introduzir a descrição da chegada de Alice ao ambiente doméstico e resulta na ligação entre esta ação e o “campo semântico de uma atividade que é comum ao lugar de origem de Alice e, sendo tangida ou conduzida como gado, sua presença no espaço é definida pela coerção” (SANTINI, 2018, p. 50). Neste ponto, é importante salientar

que sendo coagida a ocupar um espaço que lhe é alheio, a personagem é coagida a ocupar um espaço produzido (LEFEBVRE, 2006) e cujo caráter visual é privilegiado em detrimento dos elementos subjetivos que comumente compõem o ambiente doméstico ou o que subentende-se como um lar (DAMATTA, 1997). A Figura 8, incorporada ao relato logo após a chegada da narradora ao novo espaço, reforça tal afirmação, uma vez que representa os chamados “enclaves fortificados”<sup>49</sup>, marcados pelo luxo e localizados em regiões privilegiadas; na imagem, esses elementos são traduzidos pela frase “onde o luxo é padrão” e na descrição do empreendimento: “Apartamento 150<sup>2</sup>, 3 suítes, 3 vagas garagem, 2 piscinas, espaço gourmet, Shopping a uma quadra”, a qual evidencia a luxuosidade de tal empreendimento.

**Figura 8 – Quarenta dias.**



Considerando-se a dissolução do antigo lar de Alice e aquele no qual compulsoriamente passa a habitar, o mergulho da personagem nas ruas pode ser entendido como uma forma de escape da nova realidade por ela vivida. Trata-se de um elemento que se confirma desde o início da narrativa, quando a narradora reflete sobre “aquela sensação de existir solta, no meio do mundo, sem nenhuma determinação alheia, mas exposta a tudo, uma conquista dura, persistindo como se [...] ainda estivesse na rua” (REZENDE, 2014, p. 13). Nota-se que o desejo de reviver os quarenta dias na rua permeia todo o processo de escrita da narradora, sobretudo nas raras ocasiões em que interrompe a escrita de seu relato para realizar alguma outra atividade. Dentro dessa chave, destaca-se o momento em que deixa pela primeira vez o apartamento após o seu

---

<sup>49</sup> Os chamados *enclaves fortificados* representam um novo padrão de segregação espacial que surge nos anos 1980, configurando-se como espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho.

retorno com o objetivo de fazer algumas compras para a casa. Nessa ocasião, Alice resolve almoçar na rua e a presteza com que retorna ao apartamento sintetiza o rompante de dar continuidade ao que ela própria denomina como seus quarenta dias *gaudérios*<sup>50</sup>:

Acho que engoli quase tudo sem mastigar direito, ainda me pesa no estômago, com uma urgência de voltar logo pra escapar da tentação de continuar em frente, pela rua, qualquer rua, retornar à maluquice dos meus quarenta dias de vagabundagem, ir de novo à procura do Cícero Araújo, de um Cícero Araújo, do Arturo, da Lola, do Seo Galo, do Giggio, da Catarina, da família do morto, de um qualquer  
E pronto, estou aqui de novo, ninguém me viu, o porteiro deve estar ainda fazendo sua sesta clandestina em algum canto do prédio e me sinto mais segura assim, quando ninguém me vê, invisibilidade defensiva que aprendi nas ruas (REZENDE, 2014, p. 46).

É importante salientar que embora as reminiscências da narradora – materializadas pelo exercício da escrita – sejam protagonizadas pelo período de quarenta dias em que perambulou pela cidade de Porto Alegre e experienciou a vida das ruas, são múltiplas as espacialidades e temporalidades que povoam a narrativa, as quais são trazidas à tona na medida em que Alice narrativiza suas experiências por meio da escrita de seu relato. Considerando a estraneidade<sup>51</sup> vivida pela personagem, conjugada pelo seu desajuste e perda da identidade em que antes se reconhecia (CANCLINI, 2016, p. 62), cujo estopim é o seu deslocamento espacial, compreendemos que, não por acaso, a presença de “outros espaços”, o que simultaneamente demarca a presença de outros tempos, perpassa toda a narrativa, afinal “a demarcação de um ‘aqui’ que situa o lugar de fala de Alice no ‘Sul’ projeta também um lá que, nesse caso, é o Nordeste do Brasil” (SANTINI, 2018, p. 38).

Podemos afirmar que o dêitico “lá” desdobra-se em dois diferentes espaços e aponta para duas migrações internas distintas vivenciadas por Alice. A primeira se refere ao descolamento entre João Pessoa e Porto Alegre realizado uma semana antes do início de sua quarentena, caracterizando-se como o mote da narrativa de Rezende e expresso diretamente através do relato da narradora, através do qual João Pessoa é configurado como o “lá”, um outro espaço que se contrapõe ao “aqui” da ação narrativa que, nesse caso, é o Sul. O município é articulado à narrativa em conjunto com a ilustração de todo um contexto temporal que é

---

<sup>50</sup> O termo *gaudério*, que caracteriza um indivíduo sem ocupação, ocioso, inativo, ou mesmo vadio e malandro, é utilizado por Alice em diversas passagens do seu relato, seja para referir-se à sua experiência ou às figuras que encontrou durante a sua quarentena.

<sup>51</sup> O termo *estraneidade* (do latim *extraneus*) remete à situação jurídica de pessoa que se encontra ou reside em país estrangeiro, onde ela não é nascida e não goza de cidadania. A incorporação do termo neste trabalho tem por base a discussão realizada por Néstor García Canclini no texto *O mundo inteiro como um lugar estranho* (2016), em que o autor se debruça sobre as estraneidades geradas por deslocamentos contemporâneos.

compulsoriamente abandonado pela personagem, em razão de seu deslocamento, o que é explorado desde o relato do episódio em que o desejo de Nora é expresso:

eu não havia de largar pra trás tudo o que eu custei tanto para conquistar, meus velhos amigos, os alunos que se tornavam novos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens e atividades que tinha de adiar até então, mas ainda em tempo de realizar, uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes (REZENDE, 2014, p. 27).

A segunda migração descrita por Alice remete às origens da personagem e ao seu passado mais longínquo, tendo deixado o distrito de Boi Velho<sup>52</sup> e migrado para João Pessoa a fim de constituir uma vida com o seu parceiro, Aldenor. Parte das cicatrizes de Alice, expressas no fragmento anterior, localizam-se temporalmente no período em que ainda vivia em Boi Velho e foi contrariada pela família por conta de sua relação amorosa com o “galego”, o que é sinalizado através da fala de Tia Brites, em tempos de Boi Velho, reportada para o diário: “Vê lá se um galalau bonito desses, louro, alto, de olho azul, filho de comerciante vai nada casar com você, matuta, pescoço curto, baixinha que mal chega no ombro dele!, perto dele você é quase preta, e ele vai achar outra bem mais conforme, lá na Universidade” (REZENDE, 2014, p. 19).

Para além de demarcar um outro espaço, a passagem oferece também a descrição física de Alice, construída em contraposição à figura de Aldenor. Tendo em vista a natureza da fala de Tia Brites, que exalta a figura de Aldenor em detrimento da figura de Alice, desponta a sugestão de que o aspecto físico da personagem – o qual, através da fala de Tia Brites, remete à uma visão estereotipada do nordestino – a inferioriza diante do “galalau” e, portanto, sugere que o único laço que os uniria seria aquele advindo de uma relação de exploração. A discrepância estabelecida entre o aspecto físico de Alice e o de sua filha, “tão branca, tão alta, tão loura” (REZENDE, 2014, p. 28), atua na manutenção deste contraste, afinal, desde menina já se notava que era “Igualzinha ao pai, vejam só. Só pode mesmo se chamar Aldenora! Galeguinha, alvinha feito ele, de olho azul, vão ver, logo a cor se firma!” (REZENDE, 2014, p. 19).

É com a chegada de Alice à capital do Rio Grande do Sul que o caráter contrastante de sua imagem física se intensifica. Dentro dessa chave, é emblemático o encontro da personagem

---

<sup>52</sup> Segundo dados do IBGE, o distrito de Boi Velho foi criado pela Lei Estadual nº 803, de 16/10/1952, e passou a se chamar Ouro Velho por meio da Lei Estadual nº 1147, de 16/02/1955, recebendo a categoria de município em 1962. No último censo, Ouro Velho contava com território de 162 quilômetros quadrados e população de 2928 habitantes (cf. <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/paraiba/ourovelho.pdf>) (SANTINI, 2018, p. 43).



com Sabina, uma candidata sulina ao cargo de empregada doméstica do seu apartamento, cuja desconfiança em relação à paraibana é nítida: “Então, tudo bem?, eu sou Alice, e você, como é seu nome?, entre, por favor. Ela disse É Sabina, mas não se moveu do lugar. Insisti, Entre. O olhar azul-acinzentado percorrendo-me de novo, Não precisa, não, senhora” (REZENDE, 2014, p. 61-62). A moça não cruza a porta de entrada do apartamento e na sequência recusa o emprego, justificando-se pela ausência de “tempo livre” (REZENDE, 2014, p. 62); embora tivesse sido indicada por Jerônimo, porteiro do prédio em que Alice passa a residir, e tivesse ido ao encontro da protagonista com interesse no emprego.

A segunda candidata indicada por Jerônimo, Milena, é uma migrante nordestina no Sul, tal como a narradora, o que é assinalado na fala do próprio porteiro: “Dona Alice, estou mandando aí pra a senhora uma diarista que, essa sim, a senhora vai gostar demais e tenho certeza que ela vai ter tempo e querer lhe servir, vão se dar bem, que ela é *brasileirinha*, assim como a senhora” (REZENDE, 2014, p. 66, grifo nosso). No primeiro momento, Alice apresenta certa incompreensão em relação à fala de Jerônimo, a qual é dissipada com a chegada de Milena ao apartamento, que, diferentemente da primeira candidata, não hesita diante do convite de adentrar o imóvel. A marcas linguísticas da fala da moça enfatizam sua origem: “É Dona Alice, é?” (REZENDE, 2014, p. 67), e a protagonista conclui que Milena vinha da Bahia.

Se observados comparativamente, os dois episódios relatados criam uma conotação simbólica acerca do deslocamento de Alice e do distanciamento estabelecido entre ela e o povo sulino. Nota-se que, se entre Alice e Sabina instaura-se uma fronteira intransponível, simbolicamente representada pela entrada do apartamento – a qual a sulina recusa ultrapassar –, entre a narradora e Milena, ambas “brasileirinhas” e, nesse caso, migrantes nordestinas no Sul, constrói-se uma comunidade de apoio – à qual pertencerão outros migrantes nordestinos –, baseada em suas origens geográficas, culturais e fenotípicas, afinal, Milena era “uma mulata bonita, cheia de corpo, com um sorriso aberto” (REZENDE, 2014, p. 66).

Dentro dessa discussão, marcada, sobretudo, pela composição física de Alice, é imprescindível nos atentarmos para a configuração da boneca Barbie como narratária, com quem a narradora estabelece diálogos em que despontam a subestima da segunda pela primeira. Não são poucos os episódios em que Alice dirige-se à boneca, que possui uma “pobre cabecinha oca” (REZENDE, 2014, p. 102), e ironicamente coloca em evidência o aspecto físico de sua interlocutora, de modo a depreciá-lo: “Sorte sua que não tem estômago, Barbie, não é possível que caiba algum órgão aí por dentro dessa sua cintura inumana” (REZENDE, 2014, p. 81). As

passagens reforçam o padrão de beleza irreal em que a boneca se insere, padrão este que contrasta veementemente com a aparência da paraibana, mas que se aproxima do padrão idealizadamente ligado ao habitante do Sul do Brasil, devido às suas raízes europeias.

Além disso, podemos compreender a interlocução estabelecida entre Alice e a boneca como uma inversão do controle ao qual a protagonista é submetida por sua filha. Afinal, Alice tem consciência que a boneca seria incapaz de interagir com ela – a menos que a narrativa tomasse rumos fantásticos –, o que desponta em algumas interlocuções: “‘Bonjour’, mudinha, continue quieta, abra apenas suas páginas que eu vou contando” (REZENDE, 2014, p. 127). Do mesmo modo, são muitos os diálogos estabelecidos entre Alice e sua filha em que é evidenciado o silenciamento que Nora impõe à mãe: “e por aí foi, com essa nova maneira inventada pela minha filha, que vai ver estava com medo do que podia sair da minha boca se me deixasse falar, esse jeito de conversar comigo a duas vozes, a dela perguntando e a dela mesma respondendo por mim” (REZENDE, 2014, p. 74). Dentro desta chave, é possível tomarmos a boneca Barbie como a materialização de Nora, sobretudo por conta da proximidade do aspecto físico de ambas, o que se torna uma estratégia de Alice para romper o silêncio acerca do sofrimento causado pela filha, que já se encontrava na Europa.

A discussão acerca da configuração de Alice como uma migrante nordestina no Sul justifica-se na medida em que tal configuração resulta em uma perspectiva e um modo de apreensão muito específicos em relação ao novo espaço, os quais englobam, ainda, o contato com outras identidades, seja ele estabelecido com sulinos ou nordestinos. Ainda que a narradora da obra efetue um movimento interno, uma vez que este é tomado como um deslocamento forçado, podemos defini-lo como o desencadeador do sentimento de perda e dos traumas da protagonista, os quais mostram-se semelhantes àqueles causados pelo deslocamento forçado de indivíduos para territórios estrangeiros (SANT’ANA, 2017, p. 2205), o que guiará seus passos na nova metrópole. Nesse sentido, faz-se necessário sublinhar que, uma vez inserida em uma experiência exílica, Alice caracteriza-se como um *sujeito fora do lugar*, afinal o exílio configura-se como “uma fatura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais poderá ser superada” (SAID, 2003, p. 46).

### 3.2 Da superfície ao avesso da cidade

*Chegando demasiadamente perto do sol, a cera das asas derreteu, e as penas dispersaram-se nos ares. De repente o moço se viu agitando braços nus. Chamando em vão pelo pai, Ícaro caiu nas águas azuis do mar Egeu.<sup>53</sup>*

Conforme Michel de Certeau estabelece nas primeiras páginas da terceira parte de *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, “subir até o alto do World Trade Center é o mesmo que ser arrebatado até o domínio da cidade” (CERTEAU, 1998, p. 170). Apesar do nítido anacronismo que deriva do hiato estabelecido entre o momento da sugerida ação e o da composição deste trabalho – e tendo em vista, sobretudo, o atentado ocorrido em 11 de setembro de 2001, que culminou no desabamento das “Twin Towers” e na demolição de outros cinco edifícios que faziam parte do mesmo complexo –, as palavras de Certeau carregam um valor expressamente simbólico e atual, apesar de dar seguimento a uma imagem muito específica, evocada pelo autor na abertura de seu texto – e que, no caso, é a percepção da cidade de Nova York por aquele que a apreende do alto do World Trade Center.

De modo mais amplo, as palavras de Certeau apontam para a percepção daquele que apreende a cidade desde o seu topo, o que está diretamente ligado às estruturas de poder que tecem o espaço urbano. Trata-se de uma questão anteriormente abordada por Henri Lefebvre em *A produção do espaço* (1974), quando o sociólogo se refere à verticalidade espacial como uma espécie de “arrogância fálica ou falocrática” (LEFEBVRE, 2006, p. 85), afirmando, de modo mais radical, que “o vertical e a altura sempre manifestaram especialmente a presença de um poder capaz de violência” (LEFEBVRE, 2006, p. 85). Ainda que Certeau não reflita especificamente sobre as estruturas de poder que tecem a urbe, ele problematiza o fato de o indivíduo, no alto de um arranha-céu, escapar à massa que compõe o “texto urbano”:

Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em *voyeur*. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiça e pelo qual se estava “possuído”. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino (CERTEAU, 1998, p. 170).

---

<sup>53</sup> Fragmento de Teseu e o Minotauro, Dédalo e Ícaro (cf. VACONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Mitos Gregos*. São Paulo: Editora Sol, [s.d.].)

A partir da referida imagem, à qual o fragmento acima se une, Certeau apresenta a figura do *voyeur*, representada por Ícaro, personagem da mitologia grega, para o qual, das alturas, a cidade se mostraria como um texto legível. Do alto, o *voyeur*, enquanto um “olhar divino”, distancia-se da “massa” e de tudo aquilo que está além do seu ângulo de visão e que, portanto, configura-se como o dado ilegível da cidade. Em relação à figura do *voyeur*, Certeau contrapõe a figura do *caminhante*, cujo movimento é responsável pela efetiva construção da cidade e cujo ângulo de visão garante, se não a leitura do texto urbano, ao menos a experiência vivida por entre suas microestruturas, as mesmas imperceptíveis para aquele que observa a metrópole desde o seu topo. A analogia construída por Certeau ilustra a contraposição entre ambas figuras, uma vez que, conforme explicitado na epígrafe que introduz este texto, as alturas propiciam a queda de Ícaro:

Será necessário depois cair de novo no sombrio espaço onde circulam multidões que, visíveis lá do alto, embaixo não veem? Queda de Ícaro. No 110º andar, um cartaz, semelhante a uma esfinge, propõe um enigma ao pedestre por instantes transformado em visionário. It's hard to be down when you're up (CERTEAU, 1998, p. 170)<sup>54</sup>

A imagem construída por Certeau (1998) sintetiza a experiência vivenciada por Alice ao longo dos seus quarenta dias de perambulação pela cidade de Porto Alegre. Em um primeiro momento, a personagem apenas observa a capital gaúcha, configurando-se, portanto, como *voyeur*. No entanto, ao abdicar de seu novo apartamento para se lançar nas fraturas da cidade, a protagonista, inicialmente alheia ao espaço que a cercava, torna-se *caminhante*. É a partir de sua nova configuração e do seu mergulho em uma realidade que não integra que ela passa a verdadeiramente praticar o novo espaço e tem acesso ao dado ilegível dessa metrópole:

Continuei por semanas minha romaria *pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis pra quem vive na superfície, pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo*, rodoviária, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, portas de igrejas, de terreiros de candomblé, procurando meus iguais, por baixo dos viadutos, das pontes do arroio Dilúvio, nas madrugadas, sobrevivente, sesteando nas praças e jardins, debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de ônibus desertas, vendo o mundo de baixo pra cima, dos passantes, apenas os pés (REZENDE, 2014, p. 235, grifos nossos).

---

<sup>54</sup> Se observada atentamente, a frase em questão apresenta um caráter ambíguo, propiciado pela dupla possibilidade de sua tradução, sobretudo por causa da polissemia apresentada pelo termo “down” no inglês: de uma lado, pode-se traduzir a frase como “É difícil *ficar triste* quando se está no alto”; de outro, se pode traduzir como “É difícil *estar embaixo* quando se está no alto”.

A nova perspectiva da protagonista em relação à cidade em que passa a habitar, proporcionada pelo abandono do que a narradora denomina como *superfície* e seu posterior mergulho no que seria, para ela, o *avesso da cidade*, torna deveras significativa a utilização do elemento metadieético na narrativa de Rezende – e que, no caso, refere-se à apropriação que a narradora faz da história de *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, para, através do seu exercício da escrita, analisar sua experiência. Afinal, como a personagem do romance britânico, a Alice criada pela escritora brasileira adentra um outro mundo, completamente dissonante daquele em que costumava viver e menos admirável do que o retratado na obra de Carroll. Por esse motivo, é constante sua referência à imagem de buracos, que remetem ao clássico, mas também ao fato de a narradora ter abdicado de sua realidade para viver a de tantos outros sujeitos que habitam na “geena”<sup>55</sup> (REZENDE, 2014, p. 18).

No romance, são inúmeras as associações com o clássico de Carroll – elemento intertextual presente desde o nome da personagem –, as quais ilustram as vivências de Alice, “cenas ou episódios tipo país das maravilhas cruéis” (REZENDE, 2014, p. 157-158). Porto Alegre é o buraco simbólico que “engole” a protagonista, onde ela toma conhecimento de sua pequenez frente ao caótico centro urbano, a mesma que já havia sido notada no apartamento mobiliado por sua filha, que lhe é estranho e mais se parece com um “tabuleiro de xadrez” (REZENDE, 2014, p. 51). E a cada referência que a narradora faz ao profundo buraco que configura a capital gaúcha, a personagem se mostra cada vez mais perdida nas profundezas desse abismo, e, do mesmo modo, a própria narrativa que esta apresenta torna-se narrativa em abismo, ou *mise en abyme*, configurando, assim, a metadieese de função temática:

Imagine, Barbie, até um suposto enfeite, de louça, na forma de um peão de xadrez, branco, enorme, mais de trinta centímetros de altura, estava lá, servindo de apoio pra os livros. Cheguei a rir por dentro da ironia, lembrando-me das aventuras de minha xará, imaginando se aquilo era uma mensagem pra mim. Quem seria a Rainha desse jogo em que eu estava metida? (REZENDE, 2014, p. 41).

O fragmento da obra de Carroll em que é descrita a queda de Alice no buraco que a levaria ao País das Maravilhas funciona como epígrafe do fragmento em que a Alice de Rezende

---

<sup>55</sup> São inúmeras as referências a “geena” (inferno) no romance de Maria Valéria Rezende, que, ao lado de outras simbologias presentes na narrativa, podem ser entendidas como uma influência de sua carreira religiosa. O próprio título da obra é um exemplo disso: “O tempo de duração – quarenta dias – que dá título ao romance sugere o tempo de purgação da personagem. O número 40 simboliza a reclusão, a provação ou a preparação. Na Bíblia, esse número (associado a dias, meses ou anos) aparece nas intervenções divinas na vida de várias personagens, como Noé, Moisés e Jesus. Na simbologia, a quarentena sempre aparece com o significado de passagem, que leva à mudança do sujeito envolvido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009)” (RESENDE; DAVID, 2016, p. 14).

narra aquele que viria a ser o gatilho de sua quarentena pelas margens de Porto Alegre: “... tão de repente que Alice nem teve tempo de tentar parar antes de despencar no que parecia ser um poço muito fundo” (CARROLL *apud* REZENDE, 2014, p. 73). Trata-se do episódio em que, após alguns dias radicada na nova cidade, Alice é convidada para jantar no apartamento da filha, há cerca de dez minutos do seu. Na ocasião, Nora anuncia o intercâmbio que faria na Europa, pelos próximos seis meses, na companhia de Umberto. Diante da extensão da narrativa, podemos afirmar que a referida cena estabelece uma efetiva ruptura com contexto inicial vivido pela protagonista na capital gaúcha, propiciando-lhe uma nova perspectiva acerca da realidade e, portanto, alterando a ordem natural dos fatos:

... não ouvi mais nada, gelada, paralisada, muda, um tempão ou uns segundos?, os dois se puseram a falar ao mesmo tempo, alto, prementes, Norinha apertando e sacudindo a minha mão. Ignorando a assuada, arranquei minha mão dentre as dela, escapei do sofá, agarrei minha bolsa, saí correndo do apartamento, bati a porta atrás de mim e descí pela escada antes que eles se recuperassem do espanto e aparecessem, peguei o elevador no andar de baixo, corri pra rua, virei na primeira esquina, saí andando a esmo até me perder de vez [...] (REZENDE, 2014, p. 76-77).

Esse episódio engloba, a um só tempo, o abandono do qual Alice é acometida e a dimensão do seu sentimento de desenraizamento resultante do exílio. Afinal, embora a protagonista se veja sozinha em Porto Alegre, ela carrega a noção da impossibilidade de seu retorno a Paraíba, o seu lugar de origem. Trata-se de uma questão discutida por Said (2003), ao defender que “o *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de cogitação” (SAID, 2003, p. 52), o que desponta no relato de Alice após a narração do intercâmbio que Nora faria: “O que deixei pra trás, o que me obrigaram a deixar pra trás, lá ficou na antiga vida da contente e pacífica professora Póli. Não tinham mais nada a ver com essa estranha Alice, desenraizada, desaprumada, que nem eu mesma conhecia” (REZENDE, 2014, p. 84).

O desenraizamento da protagonista e, de modo mais concreto, a sua noção acerca da inexistência de um lar em João Pessoa que lhe fosse próprio – uma vez que o seu antigo lar fora dizimado antes de sua partida, conforme foi discutido anteriormente – explicam a necessidade de Alice em reconstruir a sua identidade “a partir de refrações e descontinuidades” (SAID, 2003, p. 52). O alibi dessa reconstrução surge através de um telefonema recebido pela personagem, no qual a sua prima Elizete relata o desaparecimento de um rapaz paraibano chamado Cícero Araújo, que há dois anos havia migrado para Porto Alegre a fim de trabalhar na construção civil e que há meses não entrava em contato com a sua mãe, Socorro, uma antiga

conhecida de Alice. Munida somente dos nomes do rapaz e o do bairro em que residia na capital gaúcha – Vila Maria Degolada –, a protagonista incumbe-se da tarefa de encontrar Cícero, o seu Coelho Branco:

Um rumo vago. Que eu seguiria se quisesse. Talvez tenha sido o nome estranho do lugar que me despertou da letargia. Talvez tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi (REZENDE, 2014, p. 92).

Atrás do rastro borrado de Cícero, Alice abandona o apartamento mobiliado por sua filha e inicia o seu deslocamento, geográfico e existencial, que a leva a viver como uma andarilha em meio às ruas da capital gaúcha ao longo de quarenta dias, em constante contato com a alteridade. É através de sua quarentena, “estratégia de resistência ao processo de dominação a que se viu submetida e frente a dor de ter tido sua vida recortada” (SANT’ANA, 2017, p. 2212-2213), que a personagem constrói algum sentido para a sua nova realidade; o que se concretiza na busca por Cícero Araújo, afinal Alice faz do mergulho no submundo das ruas e de seu esforço para encontrar o rapaz “um caminho para a busca e para o reencontro consigo mesma” (SANT’ANA, 2017, p. 2212-2213).

Nesse ponto de nossa discussão, faz-se de suma importância teorizarmos o movimento realizado pela narradora do romance entre o que ela própria denomina como a *superfície* e o *avesso da cidade*, uma vez que a apresentação desse par opositivo esmiúça a natureza dos espaços que Alice adentrará durante a sua quarentena, completamente *avessos* à região em que está localizado o seu apartamento. A possibilidade de seguir rumo ao desconhecido e explorar outras regiões se dá justamente através da busca por Cícero, que habita na Vila Maria Degolada, *locus* que a protagonista sabia se tratar de uma favela, afinal, conforme outrora fora informada por Milena, antiga moradora da Vila Pinto, “favela se chama vila” (REZENDE, 2014, p. 68) em Porto Alegre. Cabe ressaltar que Milena e Cícero não são os únicos migrantes nordestinos representados na narrativa a se instalarem nas margens da metrópole gaúcha. Ao longo de sua quarentena, são inúmeros os paraibanos e demais nordestinos que Alice encontra pelo caminho, estejam eles radicados em favelas como a Vila Pinto ou Vila Maria Degolada, em humildes alojamentos de operários e demais regiões periféricas.

A recorrência com que a protagonista encontrará esses migrantes nordestinos às margens da cidade nos possibilita entrever a condição desses sujeitos, que, na narrativa, atuam como *outsiders* (ELIAS; SCOTSON, 2000), uma vez que se concentram em espaços

*heterotópicos* (FOUCAULT, 2009) ocupados por indivíduos pobres. Por essa razão, é deveras significativa a inserção da Figura 9 na obra, a qual antecede o fragmento em que o mote de Cícero é apresentado. A condição em que migrantes nordestinos vivem em Porto Alegre, sobretudo aqueles que, como Cícero, trabalham na construção civil, contrasta completamente com o valor semântico expresso pelo anúncio, através do qual oferece-se uma recompensa para aquele que encontrar a cachorrinha Madonna. O contraste estabelecido entre a figura e o relato apresentado na sequência reside no fato de o desaparecimento de um sujeito anônimo como Cícero, em oposição àquele expresso pelo anúncio, não ter qualquer valor, o que, de certo modo, sumariza a condição dos migrantes nordestinos na capital gaúcha, os quais ocupam espaços ilegíveis em meio ao tecido urbano:

**Figura 9 – Quarenta dias.**



Na Vila Maria Degolada, por exemplo, que se configura como o primeiro destino de Alice, ela encontra “baianos, maranhenses, sergipanos e potiguares, duas mulheres da Paraíba, [...] um chamado Cícero que era cearense e tinha mais de setenta anos, piauienses e alagoanos” (REZENDE, 2014, p. 117-118). É nesse mesmo local que a protagonista tem uma nova dimensão acerca da homogeneização a qual os nordestinos são submetidos no Sul, uma vez que “‘lá’ parecia ser um vago território homogêneo que cobria tudo o que fica acima do Trópico de Capricórnio” (REZENDE, 2014, p. 110-111), pois os sulinos, em seus discursos, não distinguem estados como Recife, Fortaleza, Bahia, entre outros: “Pra cima é que tem mais gente de lá, pode ser da Paraíba, aqui mesmo, por perto, não tem” (REZENDE, 2014, p. 111, grifo nosso).



No seu primeiro dia de andanças ao léu, Alice também vai a uma floricultura onde, através da fala de uma vendedora da Avon, descobre ter “gente *de lá* de sua terra” (REZENDE, 2014, p. 129, grifo nosso). No estabelecimento, a personagem é recebida por Laurinha e logo conclui: “brasileirinha como eu” (REZENDE, 2014, p. 130). Repete-se a já mencionada identificação travada entre Alice e Milena, dessa vez instaurada entre a protagonista e Laurinha, que, em seguida, se estende ao sobrinho da florista, o qual, como Cícero, é um migrante nordestino em Porto Alegre que trabalha na construção civil. Ao tomar conhecimento da história de Cícero, o rapaz dispara: “Se ele morar *pra cá da Bento*, é comigo mesmo” (REZENDE, 2014, p. 131, grifo nosso). A expressão utilizada pelo rapaz é emblemática, uma vez que aponta para uma espécie de linha divisória – cuja demarcação se dá por meio da Avenida Bento Gonçalves –, que delimita duas regiões distintas da metrópole gaúcha: do lado *de cá*, em que se encontram bairros como o Partenon e a Vila João Pessoa, concentra-se a massa de migrantes nordestinos vindos a Porto Alegre a fim de trabalhar em construtoras; enquanto o lado *de lá*, de onde Alice havia partido – tendo em vista que parte da Avenida Protásio Alves e, portanto, do lado oposto – opera na fala do trabalhador como um espaço inacessível e, por essa razão, desconhecido.

Além do sobrinho de Laurinha, inúmeros sujeitos que abandonaram a sua terra natal para, no Sul, trabalharem na construção civil são encontrados pela protagonista durante a sua quarentena. Esses indivíduos, conforme estabelece Santini (2018, p. 26), “são responsáveis por parte da organização do espaço urbano – já que trabalham construindo prédios”; no entanto, bem como o personagem Negro Alírio de *Becos da memória* e outros moradores da favela escrita de Conceição Evaristo – que realizavam o mesmo ofício de Cícero Araújo e seus conterrâneos –, os trabalhadores da construção civil em Porto Alegre, vindos do Nordeste do Brasil, paradoxalmente constroem parte do tecido urbano e nele são espoliados. Por essa razão, são emblemáticas as visitas de Alice aos alojamentos de operários espalhados pela cidade e “cheio de nordestino em qualquer um” (REZENDE, 2014, p. 208):

Continuei mais duas ou três quadras, procurando alguma coisa que parecesse alojamento de operários, e vi um homem de capacete amarelo entrando na porta de um prediozinho que dava direto na calçada. Acelerei o passo, ele já havia desaparecido, mas a porta continuava aberta e não tive dúvidas: ali dentro, já desde a entrada, *dezenas de beliches enfileirados e uns tantos homens deitados ou sentados*, conversando à luz fraca e amarela da única lâmpada, pendente de um fio. Ao fundo, outra porta conduzia ao resto da casa (REZENDE, 2014, p. 138, grifos nossos).

Por meio da descrição espacial tecida por Alice em seu relato, é possível entrever a condição em que vivem os moradores de tais alojamentos. A limitação espacial a que são submetidos, uma vez que estão inseridos em um mesmo cubículo com “dezenas de beliches enfileiradas”, esmiúça o fato de os indivíduos “de fora” de uma determinada sociedade e, portanto, seus *outsiders*, serem todos ajuntados “num mesmo saco, como pessoas de uma espécie inferior” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 14). Nessa chave, mostra-se simbólico o fato de esses trabalhadores lançarem mão de apelidos para denominarem uns aos outros, abstenendo-se de seus nomes próprios, conforme é evidenciado pela fala de alguns deles: “Se perguntar por Galo todo mundo conhece, mas Severino do Ramo Silva eu mesmo posso chegar a dizer que não conheço, até lembrar que é meu nome!” (REZENDE, 2014, p. 139). De acordo com Elias e Scotson (2000), o fato de os *outsiders* serem inferiorizados pelos *estabelecidos* faz com que os próprios recém-chegados, depois de algum tempo, pareçam aceitar, com uma espécie de resignação e perplexidade, a ideia de pertencerem a um grupo de menor virtude e respeitabilidade (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 14). A rejeição dos próprios nomes pelos trabalhadores da construção civil sinaliza tal questão.

É no percurso em busca do primeiro dos alojamentos que visita em suas perambulações que a protagonista, já exaurida da peregrinação e pretendendo desistir da busca por Cícero, se dá conta de que não sabia de cor o próprio endereço e “tinha uma vaga ideia de que era pros lados da Protásio” (REZENDE, 2014, p. 137). A personagem tinha consciência de estar perdida em meio à metrópole e, enquanto narradora, pontua em seu relato: “Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero álibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde” (REZENDE, 2014, p. 138). Evidencia-se, portanto, que a busca travada por ela não tinha como único objetivo o encontro com Cícero, mas o encontro consigo mesma, afinal, conforme estabelece Certeau (1998):

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade (CERTEAU, 1998, p. 183).

A errância vivida pela personagem proporciona-lhe novos encontros com outros migrantes nordestinos. Destaca-se o seu encontro com Penha, dona de um restaurante na rodoviária de Porto Alegre, que desde logo aparenta “um jeito vagamente familiar”

(REZENDE, 2014, p. 192). Enquanto faz uma refeição, Alice é surpreendida pela fala da mulher ao telefone: “Vixe!, eu não acreditava no que estava ouvindo, era da Paraíba, só podia, mãinha, painho, Campina... eu me senti em casa, tinha voltado pra minha terra sem me dar conta?” (REZENDE, 2014, p. 192). A familiaridade trazida pela mulher faz-se convite para uma prosa, durante a qual Alice descobre a existência do Campo da Tuca, um campo de futebol frequentado por muitos rapazes da Paraíba e que havia se tornado uma espécie de ponto de encontro de migrantes nordestinos que viviam em Porto Alegre:

Cheguei lá, reconheci logo, um campo de futebol até bem apumadinho, cercado e tudo, em volta dele uma porção de casas entremeadas por lojinhas, bodegas, não tinha jeito de favela, pelo menos não como as vilas e becos já percorridos. Fui dando a volta ao campo de futebol e dei com uma bodeguinha que me cheirou a nordestina, encostei na porta, olhei, percebi logo o acerto da minha intuição, em cima do balcão havia uma caixa de vidro com queijo de manteiga e uma pilhazinha de rapaduras, na parede do fundo um cartaz Temos carne de sol (REZENDE, 2014, p. 200).

Tendo em vista a comunhão entre Alice e outros migrantes nordestinos durante a sua quarentena, é emblemática a inserção da Figura 10 na obra, a qual apresenta a receita de uma “simpatia para união familiar”, entregue à protagonista por uma Ialorixá quando de sua ida à Vila Maria Degolada. Segundo a narradora, a receita da simpatia não era “exatamente para achar filho perdido, era pra juntar família desunida” (REZENDE, 2014, p. 116-117).

**Figura 10** – *Quarenta dias*.



A figura mostra-se simbólica pois, embora o exílio seja uma “solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p.

50), através da busca por Cícero, Alice cria laços com outros migrantes nordestinos no Sul, os quais também usufruem de sua condição, tendo em vista que tais sujeitos, como a protagonista, vivenciam uma experiência exílica em Porto Alegre. A superação da solidão da personagem dá-se, pois, através dos sentimentos coletivos, das paixões grupais, do encontro com os seus iguais.

É importante salientar que, em oposição a “um sentimento exagerado de solidariedade de grupo” (SAID, 2003, p. 51), como o que Alice dirige à comunidade de migrantes nordestinos em Porto Alegre, Said (2003) estabelece que um sujeito fora do lugar também expressa “uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo” (SAID, 2003, p. 51). O crítico pontua que o olhar dos exilados direcionado aos indivíduos não exilados é de ressentimento, uma vez que, em relação ao exilado – que está sempre deslocado –, o não exilado pertence ao seu meio (SAID, 2003, p. 54). Tal ressentimento justifica os inúmeros embates estabelecidos entre Alice e os sulinos, resultantes de um mútuo estranhamento, embora a própria narradora sugira no tempo da narração, que tal “estranheza” estava nos seus próprios olhos (REZENDE, 2014, p.98). Nota-se, ainda, que esses embates são apresentados de modo hiperbólico quando a narradora se vê diante de pessoas brancas e louras – como é o caso da personagem Sabina. Conforme foi explorado anteriormente, esses indivíduos apresentam um aspecto físico que contrasta completamente com o apresentado pela paraibana e esmiúçam, uma vez mais, a razão pela qual a narradora elege a boneca Barbie como sua interlocutora:

Olhei pra um lado e outro e vi uma mulher de ar humilde, *embora mais loura do que qualquer outra que eu já tivesse visto ao vivo*, encostada a um muro com um bebê nos braços, bem perto de mim, e perguntei: Onde fica a Protásio? *Mais uma que me olhou de modo estranho* e me respondeu com um gesto de cabeça: Então, a Protásio não é essa aqui? É essa mesma dona (REZENDE, 2014, p. 97, grifos nossos).

Por outro lado, nota-se que a fronteira entre nordestinos e sulinos, metaforizada pelo encontro de Alice e Sabina, não se estabelece pura e simplesmente a partir de um ressentimento dos primeiros em relação aos segundos. A fala do porteiro Jerônimo, de alguns moradores da Vila Maria Degolada e da vendedora da Avon que Alice encontra em suas perambulações são significativas acerca do modo como o sujeito de fora, e, nesse caso, o migrante nordestino, é encarado dentro de um novo espaço. Elias e Scotson (2000) observam que os primeiros recém-chegados de Winston Parva, por exemplo, não sentiam qualquer estranhamento em relação aos antigos moradores e buscavam estabelecer contato com esses indivíduos, sendo, no entanto, rejeitados (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 28). O mesmo ocorre com os nordestinos que, na

cidade de Porto Alegre, são homogeneizados e cerrados em um único grupo. As nomenclaturas “brasileirinho” ou “de lá” agudizam a caracterização do nordestino como um *outsider* na capital gaúcha, afinal, ali, ele assumirá o papel de *Outro*:

Foi assim que se conscientizaram de que *os antigos residentes percebiam-se como um grupo fechado, ao qual se referiam como “nós”, e percebiam os novatos como um grupo de intrusos, a quem se referiam como “eles” e que pretendiam manter à distância. Ao tentarmos descobrir por que eles agiam assim, percebemos o papel decisivo que a dimensão temporal ou, em outras palavras, o desenvolvimento de um grupo, desempenha como determinante de sua estrutura e suas características (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 28-29, grifos nossos).*

A compreensão do fato de Alice narrar outros nordestinos radicados em Porto Alegre é fundamental, uma vez que coloca em primeiro plano a relação entre o ato de narrar a si e narrar o *Outro*. Podemos afirmar que o trajeto percorrido por Alice lhe proporciona o encontro com os seus iguais e o reconhecimento da condição desses em Porto Alegre. Nesse sentido, a personagem, igualmente “brasileirinha” e vinda “de lá” lenta e gradualmente se autorreconhece como uma *outsider*, uma vez que também é uma migrante nordestina no Rio Grande do Sul. No entanto, é importante destacarmos que a relação entre Alice narrar a si e narrar outros nordestinos é somente um dos níveis que perpassam a relação *Eu – Outro* apresentada na obra de Rezende. O trajeto percorrido pela protagonista em meio a um novo espaço geográfico, social e cultural durante a sua quarentena, para além de proporcionar-lhe a “união familiar” entre ela e outros migrantes nordestinos, ocasiona também o encontro de Alice com outros sujeitos que, à margem da capital gaúcha, tecem o texto urbano que, ao abdicar da superfície da cidade para explorar o seu avesso, a protagonista lerá.

### 3.3 O rastro do *outsider*

Ao longo dos seus quarenta dias de errância, atrás do rastro borrado deixado por um *outsider*, Alice mergulha em um cenário precário e tem contato com toda a sorte de personagens advindos das classes populares localizadas em Porto Alegre, o que lhe proporciona a dimensão acerca das contradições imanentes à metrópole gaúcha. Logo, se antes de adentrar tais vielas a protagonista obtivera um apartamento distinto, bem como estabelecera contato com indivíduos abastados e instalados em regiões privilegiadas – representados por Nora e Umberto –, a sequência do romance é marcada pela presença maciça de personagens periféricos. Cabe ressaltar a heterogeneidade do grupo de subalternos representados na obra de Rezende, formado por migrantes nordestinos, mas também por imigrantes estrangeiros e negros. E, apesar das suas dissonâncias, todos eles compartilham da pobreza, embora em diferentes intensidades, e igualmente vivenciam a espoliação às margens da cidade.

É nas ruas que a *Alice-flâneuse* alcança a dimensão acerca das estruturas de poder sob as quais constrói-se o tecido urbano da capital do Rio Grande do Sul, mas também das resistências (ou microrresistências) travadas pelos marginalizados diante do poder dominante (ou macropoder). A apreensão da protagonista se constitui através das formas de uso por ela elegidas diante da organização da metrópole em que está inserida, por essa razão nós seguiremos os seus passos, afinal, é através desses que também configuram uma forma de uso que a espacialidade intrínseca à quarentena vivida por Alice se constrói, bem como se delineiam as inúmeras singularidades arraigadas à representação que essa faz dos espaços percorridos:

Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas “não tem nenhum receptáculo físico”. Elas não se localizam, mas são elas que espacializam (CERTEAU, 1998, p. 176).

Para Sophia Beal, que operacionaliza os conceitos apresentados por Certeau (1998) em “A arte de andar pelas ruas de Brasília” (2015), as formas de uso de um sistema dominante podem ser sintetizadas através da relação estabelecida entre *estratégia* e *tática*. De um lado, tem-se a organização do espaço urbano, cujas bases são alicerçadas pelas já mencionadas estruturas de poder e, portanto, a *estratégia*; enquanto de outro, tem-se as práticas realizadas pelos seus usuários, caracterizadas como formas de uso do dado estratégico que, dessa forma, configuram-se como *táticas*. Em *Quarenta dias*, as táticas ou as formas de uso do sistema

urbano despontam na obra desde o início da quarentena de Alice, uma vez que a personagem opta pela caminhada a fim de desvencilhar-se na metrópole gaúcha:

Ganhei a rua e saí a esmo, querendo dar o fora dali o mais depressa possível, como se alguém me vigiasse ou me perseguisse, mas saí andando decidida, como se eu soubesse perfeitamente aonde ia, pisando duro, como nunca tinha pisado em parte alguma da minha antiga terra, lá onde eu sempre soube ou achava que sabia que rumo tomar (REZENDE, 2014, p. 95).

Conforme citado anteriormente, para Certeau (1998) o ato de caminhar é responsável pela efetiva construção dos espaços. Dentro dessa lógica, o historiador propõe uma relação de igualdade entre a caminhada e a enunciação, afirmando que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*o speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (CERTEAU, 1998, p. 177). Uma vez que Alice lança mão da caminhada no início de sua jornada – e o que se repetirá ao longo de quarenta dias –, ela coloca em funcionamento a tríplice função “enunciativa” do ato de caminhar estabelecida por Certeau (1998): a) é um processo de *apropriação* do sistema topográfico: para Alice, sua deambulação configura um processo de apropriação da cidade de Porto Alegre; b) é uma *realização* espacial do lugar: é através de sua peregrinação que a protagonista passa a praticar o espaço em que se insere, o qual deixa de ser um mero lugar<sup>56</sup>; c) implica *relações* entre posições diferenciadas: em meio a apropriação e prática da metrópole, Alice constrói relações com outros indivíduos que transitam no mesmo espaço, os seus “colocutores”.

Além da caminhada, o uso do transporte coletivo torna-se uma das principais táticas das quais a personagem lança mão ao longo de sua quarentena, uma vez que o fato de ser idosa possibilita que a protagonista o utilize gratuitamente. É no interior do primeiro ônibus tomado por Alice que se inicia a sua *apropriação* da cidade de Porto Alegre, onde a personagem vivencia uma suspensão temporária do real – uma vez que tal momento é marcado, de forma simultânea, pela imobilidade do interior e do exterior do veículo. Do lado de dentro, tem-se a imobilidade do veículo, mas também a da transeunte; “fora, uma outra imobilidade, a das coisas [...], colunatas de prédios, negras silhuetas urbanas” (CERTEAU, 1998, p. 194). Imóvel, observando a cidade deslizar sob a janela do ônibus, Alice reflete sobre a paisagem que vê, através de suas lágrimas, e que, mais tarde, por meio do seu exercício de escrita, comporá uma

---

<sup>56</sup> Para Certeau (1998), o “espaço” está ligado à noção de uso, contrapondo-se à ideia de “lugar” (não praticado). À luz de Mieke Bal (2009), estes caracterizam-se como *conceitos viajantes*, pois se buscarmos as mesmas definições na obra dos geógrafos Milton Santos (1988) e Doreen Massey (2008), por exemplo, encontraremos significados e/ou significantes distintos.

representação muito específica do espaço, marcada por sua percepção; ao lado da figuração do notável progresso ligado à cidade de Porto Alegre e seu “luxo padronizado”, evidenciado pela arquitetura urbana, a narradora aponta para o “aspecto de ruína” do mesmo espaço, fruto de uma apreensão contaminada por sua condição subjetiva:

Pela primeira vez, desde que começou essa minha migração forçada, tive vontade de chorar e fiquei um bom tempo com a cara virada pra fora, fungando, querendo esconder as lágrimas, fingindo que olhava pela janela, vendo vagamente passarem avenidas e prédios que não me diziam nada, uns com essa cara de luxo padronizado que se espalha igualmente de Dubai a Xangai passando até pelo “edifício mais alto do Brasil”, sei lá, com aspecto de ruína, tudo tão misturado que a gente fica sem saber se a cidade está nascendo ou morrendo, fui pensando à toa até o vento da janela secar minhas lágrimas ou até eu me lembrar das lágrimas da mãe de Cícero Araújo (REZENDE, 2014, p. 99).

Trata-se de uma imagem passível de leitura pelas lentes de Bahktin (2018) e seu conceito de *cronotopo*. Desta vez, a “categoria de conteúdo-forma da literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11) não remete a um imóvel – como o lar da protagonista, por exemplo –, mas a um veículo e, portanto, um elemento móvel. Para Marília Amorim (2010), “o carro é um dos principais cronotopos do mundo contemporâneo” (AMORIM, 2010, p. 106) e, como ampliamos a discussão para pensarmos no ônibus igualmente como um cronotopo, a discussão apresentada por Amorim (2010) mostra-se essencial para analisarmos a imagem apresentada, afinal, é com o carro que “encontramos o *outro*: outro lugar, outra cultura, outras pessoas, de dentro do nosso mundo, recobertos por nossa carapaça” (AMORIM, 2010, p. 106, grifo da autora). No episódio em questão, a interligação das relações temporais e espaciais obedecem ao que é explicitado pela pesquisadora, uma vez que se observa a contraposição de dois espaços e de dois tempos: de um lado, tem-se o exterior do veículo, no caso, a paisagem da cidade de Porto Alegre e sua natureza pós-moderna, apreendida por Alice; de outro, no interior do veículo, tem-se a protagonista que, fraturada por um deslocamento forçado, vivencia um tempo subjetivo, dissonante em relação ao representado pela cidade grande. Nesse sentido, o “aspecto de ruína” da cidade detectado pela protagonista aponta para o fato de ela se configurar como um *sujeito fora do lugar* e que teve um tempo – que se refere à Paraíba – reduzido à ruína.

A sequência do episódio constrói um movimento interessante na narrativa, possibilitado pela oposição estabelecida entre a paisagem observada pela janela do ônibus e aquela que a protagonista tem acesso ao deixar o transporte coletivo. Se antes a personagem atentara para o luxo ostentado pela paisagem urbana da capital gaúcha, ao deixar a condução, Alice tem a sua primeira visão acerca das fraturas que compõem a mesma cidade: “Primeiro só vi, encostada



no começo do muro todo grafitado, um vulto deitado, enrolado num cobertor, com um carrinho de supermercado ao lado. Aquele não ia me ajudar em nada” (REZENDE, 2014, p. 100). Tal imagem, somada ao fragmento em que descreve a paisagem urbana que havia observado de dentro do ônibus, sintetizam a particular apropriação de Porto Alegre alcançada pela protagonista, que se constrói por meio de contrastes.

Podemos afirmar que Alice expressa, por meio de seu relato, os paradoxos que regem a cidade grande. Esses paradoxos tornam-se palpáveis, sobremaneira, através da representação de três *locus* específicos que a personagem adentrará: a Vila Maria Degolada, a Vila Quede e as adjacências da Alvorada. No caso dos dois primeiros destinos, sabendo que se tratavam de favelas, uma vez que “a Milena tinha me explicado que vila aqui é favela” (REZENDE, 2014, p. 101), Alice lança mão dos contrastes urbanos antes mesmo de adentrar tais espaços; pois, nesses dois casos, as contradições atuam como uma espécie de bússola através da qual a personagem se localizará.

Na busca pela Vila Maria Degolada, a protagonista procurava um espaço que apresentasse os traços *antiestéticos* postulados por Jacques (2001), sobretudo no que tange ao caráter *rizomático* das favelas, que diz respeito à “ocupação selvagem dos terrenos pelo conjunto de barracos” (JACQUES, 2001, p. 3), conforme observado na favela escrita de Evaristo. É por essa razão que, ao longe de sua caminhada, Alice segue “olhando a cada esquina pra ver se aquilo parecia uma rua que subia” (REZENDE, 2014, p. 104), embora não visse nada que “parecesse uma ladeira, um morro nem uma favela” (REZENDE, 2014, p. 104). A noção de que a protagonista havia chegado na Vila só ocorre quando nota as referências espaciais urbanas habituais darem lugar ao caráter *fragmentário* que marca os barracos (JACQUES, 2001):

Segui, por mais algumas quadras ainda com grades e casinhas bem comportadas, começando a sentir o sol esquentar nas costas, devia ser perto das oito e meia da manhã, agora mais devagar, percebendo *a subida cada vez mais íngreme e vendo, pouco a pouco, as grades brancas cederem o lugar a cercas de tábuas desencontradas, murinhos de tijolos sem reboco.* [...] Virei uma esquina qualquer e, de repente, entre dois prediozinhos de primeiro andar, mal-acabados, dei com a entrada estreita de um beco que se alargava ladeado por portinhas e janelas de todo tamanho e feitio, até um barracão de madeira acinzentada ao fundo (REZENDE, 2014, p. 105-106).

O mesmo movimento se apresenta quando Alice parte em busca da Vila Quede, “procurando por uma igreja, entrada pra Vila Quede, sem ver nada que se parecesse com igreja e muito mesmo com favela em mais aquele projeto de Dubai ou Xangai” (REZENDE, 2014, p.

205). Novamente, a personagem apenas reconhece que havia chegado ao seu destino quando percebe a paisagem urbana tradicional dar lugar à paisagem *antiestética* delineada pelos barracos e becos da favela:

Cheguei, de perto pude ler numa parede o nome da igreja, que nunca poderia ter identificado sem alguma indicação, parecia um salãozinho qualquer, a frente dando pra um *estreitíssimo beco*, com certeza igreja de opção preferencial pelos pobres, coisa hoje quase clandestina como *a favelinha no lado avesso daquela avenida*. Emburaquei pela viela, Alice em novo buraco dentro de outro buraco, de outro buraco, de outro... *O vão se alargava um pouco, logo adiante, barracos dos dois lados, tralhas de todo tipo sob os telheiros junto às portinhas decerto catadas nas ruas ricas da vizinhança* (REZENDE, 2014, p. 206).

A descrição da Alvorada e suas adjacências, região alcançada pela protagonista após se guiar pelo acaso, é apresentada quase no final do relato. Nesse sentido, a personagem não mais se apropriava do espaço praticado, uma vez que, para ela, Porto Alegre já se configurava como um *locus* espacialmente realizado. Assim, quando chega ao seu destino – através do uso do transporte coletivo –, Alice instintivamente segue uma rua qualquer, desvencilhando-se “das ruas centrais, até chegar a estradinhas de terra e barracos improvisados de madeira e folhas de lata” (REZENDE, 2014, p. 215):

Já ia desistindo e pensando em voltar pro centro quando encontrei uma porta aberta numa parede feita de um antigo outdoor de publicidade de cerveja. O resto da casa era feito de tábuas desencontradas. Acima da porta, uma antena parabólica como as que já tinham me chamado a atenção e me intrigado em outros becos miseráveis no cento de Porto Alegre (REZENDE, 2014, p. 215).

Interessante notar o modo como tal imagem sintetiza o fato de a globalização ser “desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população *dentro* das regiões” (HALL, 2019, p. 45, grifo do autor), uma vez que diferentes indivíduos e grupos sociais ocupam posições distintas em relação à compressão do espaço-tempo. Esse processo, ao qual Doreen Massey dá o nome de “geometria do poder” (2000), imbuído de contradições, se esmiúça na imagem projetada por Alice: a humildade da casa – possivelmente um barraco, devido à sua estrutura fragmentária, onde um *outdoor de publicidade e tábuas desencontradas* atuam em sua estrutura –, enfatizada em seu relato, não priva completamente seus moradores das novas redes de comunicação. Em suma, embora tais indivíduos sejam geograficamente marginalizados, eles fazem parte da “aldeia global”:

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do “terceiro mundo”, podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à “aldeia global” das novas redes de comunicação (HALL, 2019, p. 43).

Cabe ressaltar que a *realização* espacial da cidade de Porto Alegre por Alice resulta, principalmente, das *relações* que ela estabelece com os sujeitos que habitam nos espaços à margem por ela acessados. Na Vila Maria Degolada, onde a personagem se autodenomina um “bicho estranho em terra estranha” (REZENDE, 2014, p. 105), a protagonista trava diálogo com vários indivíduos a fim de se localizar no referido local, os quais passam a se configurar como seus colocutores. A personagem pede indicações geográficas a duas moradoras, Adelaida e Sueli, e presencia uma discussão entre as duas mulheres e outros habitantes, cujo mote é a história por traz do nome da Vila, Maria Degolada, o qual a protagonista logo deixa de usar pois percebe que “não era do agrado de ninguém ali” (REZENDE, 2014, p. 117)<sup>57</sup>.

Alice perfaz o seu trajeto ao lado de Adelaida, à procura de Cícero. Em razão do auxílio da moradora, a personagem realiza uma reflexão que opõe completamente a sua percepção acerca da Vila e aquela apresentada por sua ajudante. Enquanto a segunda, sendo moradora daquele espaço, facilmente localiza-se por entre seus barracos e becos, a primeira configura-se como uma verdadeira estrangeira na favela. Nesse sentido, Alice é o indivíduo que, habituado ao planejamento arquitetônico e urbanístico tradicional, desconhece a organização de um espaço como o da favela, fundamentado pela estruturação *labiríntica* de seus becos (JACQUES, 2001), discutida anteriormente:

---

<sup>57</sup> O dado toponímico que permeia a discussão presenciada pela personagem aponta para um fato ocorrido na cidade de Porto Alegre em 12 de novembro de 1899. Conforme abordado por Sandra Pesavento (2008), trata-se do assassinato de Maria Francelina Trenes, jovem prostituta alemã, degolada por Bruno Soares Bicudo, seu amante e soldado da Brigada Militar, em função de suposta infidelidade. O emblemático é que o túmulo de Maria Francelina deu origem à construção de uma capela que, em sua memória, atrai muitos fiéis que a consideram uma santa: “Maria Degolada saiu do anonimato de uma vida de moça humilde, da banalidade de um cotidiano sem opções, para a memória dos pobres da cidade, iluminada pelas velas dos devotos. Depois de morta, tornou-se uma santa milagreira, mesmo uma virgem mártir” (PESAVENTO, 2008, p. 345). Nesse sentido, a toponímia – aquilo que o nome de um lugar pode remeter (CERTEAU, 1998, p. 184) – “Vila Maria Degolada” apresenta-se como uma forma popular de se referir “ao conhecido Morro da Maria Degolada, localizado no Bairro Partenon” (RESENDE; DAVID, 2016, p. 19) e que, tempos mais tarde, “passa a ser chamado Vila Maria da Conceição, visto que o povo converte Maria Francelina em Maria da Conceição, uma verdadeira santa” (RESENDE; DAVID, 2016, p. 19). Na obra, são apresentadas as divergentes opiniões dos moradores em relação ao fato, as quais traduzem a relação dos moradores com esse dado diacrônico e enigmático, uma vez que enquanto parte deles são devotos à santa, outros consideram a história inverossímil, dada a profissão da jovem assassinada: “Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações esquisitas na dor ou no prazer do corpo” (CERTEAU, 1998, p. 189).

Então, lá fui eu me metendo pela Vila que quanto mais subia, mais ar de favela tinha, eu com minha guia, Adelaida, que parecia conhecer o território como a palma da mão e emburacava em tudo o que era beco cuja entrada eu nem tinha percebido, chamava alguém pelo nome, ou batia palmas, chamando qualquer um que aparecesse, entrava em todo comércio e bar que havia no caminho (REZENDE, 2014, p. 115-116).

As mencionadas *relações* se repetem em outros espaços cujos moradores oferecem, a Alice, auxílio na sua busca por Cícero Araújo, uma vez que a protagonista desconhece a estruturação dos *locus* por ela adentrados. Nas adjacências do Campo da Tuca, o auxílio vem da paraibana Jozélia e de sua filha Suelen, que lhe “conduziu de casa em casa” (REZENDE, 2014, p. 204); na Vila Quede, a personagem recebe o auxílio de muitos moradores, mas principalmente do menino Vandêlso, que lhe guia até o Quilombo Família Silva:

ao lado de um muro com horríveis rolos de arame farpado no alto, cercando um edifício presunçoso como os outros do bairro, uma grande placa informava Área Federal, Quilombo Família Silva, Proibida a entrada de pessoas estranhas. Parei, bestificada, o quê?, *quilombo como?* [...] *seguí um pedacinho pelo mato e logo dei num mínimo vilarejo de poucas casas plantadas ao acaso, mulheres e crianças à sombra de árvores enormes, o inevitável chimarrão passando de mão em mão, mas podiam ser, sim, remanescentes de um quilombo, encastelados naquela bolinha de mata no alto de um bairro de luxo* (REZENDE, 2014, p. 207, grifos nossos).

O fato de o Quilombo Silva se localizar em uma *bolinha de mata no alto de um bairro de luxo* permite que o analisemos à luz do conceito de *heterotopia* (FOUCAULT, 2009), uma vez que se localiza dentro da sociedade, sem, no entanto, fazer parte dela. Nesse caso específico, tratando-se de um quilombo – autônomo e não centralizado –, temos a representação de uma heterotopia urbana que, através da manutenção de enclaves insurgentes, atua na luta por moradia, pelo direito ao trabalho e à sobrevivência (RAMOS, 2010, p. 296). Nesse sentido, a narrativa de Rezende evidencia um *locus* que, através da reapropriação e ressignificação dos espaços urbanos, garante “a sobrevivência e a reprodução daqueles que produzem e usam o espaço, com todas as suas contradições e conflitos de interesses” (RAMOS, 2010, p. 300); não sendo necessário, para tanto, a concordância com um sistema comum.

Além dos habitantes do espaço mencionado, muitos outros sujeitos negros são invocados por Alice em seu relato, os quais se concentram nas favelas e demais regiões periféricas por ela visitadas e que, ao lado dos migrantes nordestinos, atuam igualmente como *outsiders* (ELIAS; SCOTSON, 2000) na cidade de Porto Alegre. A representação dessas identidades na narrativa nos permite retomar a discussão acerca da *cronotopia* (BAKHTIN, 2018) ligada às favelas, iniciada no segundo capítulo deste trabalho. A aproximação entre a

senzala e a favela na obra de Evaristo nos permitiu problematizar a abolição da escravidão no Brasil, bem como a inserção dos ex-escravizados em nossa sociedade, uma vez que são reiteradamente excluídos e historicamente relegados a espaços à margem. Tal questão desponta também em *Quarenta dias*, embora não de forma orgânica como em *Becos da memória*, afinal, a todo momento a narradora carece de reforçar a cor que se fixa à pele dos subalternos que descreve – elemento que não se apresenta em *Becos*.

Mesmo os negros que não são encontrados por Alice nas favelas e periferias, mas nas ruas e lugares de trânsito por onde passa, são descritos pela narradora como sujeitos em situação de pobreza. Nessa chave, destaca-se o episódio em que a personagem encontra “na sarjeta [...] um varredor de rua, negro, *se diria também brasileiro?*” (REZENDE, 2014, p. 100, grifos nossos), no primeiro dia de sua quarentena. E também o episódio em que vai pela primeira vez ao pronto-socorro, onde passa mal e é socorrida por uma mulher “negra, roupas baratas e sandálias gastas, um saco plástico em vez de bolsa, o rosto, ainda bonito, mais envelhecido do que as mãos” (REZENDE, 2014, p. 149). Nota-se, ainda, que os encontros da protagonista com tais sujeitos proporcionam-lhe certo conforto, como ocorre quando aguarda o transporte coletivo: “[...] só uma mulher esperando e, fiquei aliviada, *seria brasileira?* Era negra, não era dali, não ia me olhar de modo estranho. Perguntei e recebi a resposta numa fala que me desmentia” (REZENDE, 2014, p. 98, grifos nossos).

O mencionado conforto de Alice em relação a tais sujeitos reside no fato de conceber que todos eles sejam “brasileirinhos” como ela; hipótese que, na maioria das vezes, não se confirma. Essa identificação atua na paulatina desconstrução do imaginário apresentado pela protagonista em relação aos sulinos, o que é esmiuçado no seu relato sobre a concentração de negros na Vila Maria Degolada, percepção alcançada durante seu trajeto na companhia de Adelaida, no qual foram “no ilê de Pai Tal, no abassá de Mãe fulana, eu espantada de ver tantos negros e tanto terreiro de religião afro nesse mundo sulino, antes, pra mim, quase todo louro” (REZENDE, 2014, p. 116). Logo, conclui-se que, ao contrário do embate instaurado entre a personagem e os sulinos louros encontrados ao longo de sua peregrinação, o encontro com sulinos negros aproxima Alice de sua antiga terra:

[...] vinha ganhando uma calma por dentro que havia muito não sentia, as falas, emoções e estranhezas do mundo maior me chamando pra fora e a minha própria amargura encolhendo-se num canto discreto. Estranhezas, eu disse? Engraçado é que eu tinha a impressão de, afinal, quase nada ver de tão estranho assim, neste Sul tão longe de casa, o povo misturado de todas as cores, os petiscos de pobre, aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade,

pobreza e necessidades, iguais às da minha terra, a pedir milagres (REZENDE, 2014, p. 120).

Dentre os episódios em que são representados personagens negros na obra, é imprescindível destacar aquele em que Alice, em uma noite em que caminhava em direção à Avenida Bento Gonçalves, objetivando pernoitar nos bancos de alguma parada de ônibus, “ao entrar por uma viela de terra, ladeada por terrenos que pareciam baldios, as cercas caídas” (REZENDE, 2014, p. 241), encontra enormes mancha de sangue “traçando um rastro que descia em diagonal e entrava pelo mato” (REZENDE, 2014, p. 242):

Não sei o que me deu: esquecida do medo, segui o rastro como se fosse puxada por alguém me pedindo socorro e fui, entrei no mato, movendo o foco da luz que já enfraquecia, procurei, nem sabia o quê, achei um celular caído no meio do capim alto, apanhei-o sem pensar e enfiei no bolso da calça, avancei mais um pouco até dar com a luz bem na cara de um homem ainda jovem, os olhos esbugalhados, os braços aberto em cruz, e a poça de sangue já seco, escorrido de um buraco num lado do pescoço dele, mortinho da silva. [...] fiquei lá, coisas malucas passando peça minha cabeça, até mesmo a ideia de que tinha, afinal, achado Cícero e como era que eu ia dizer aquilo à mãe dele?... Uma vontade de chorar... Até que a bateria do meu celular descarregou de vez e o morto sumiu na treva. Então, sim, o medo voltou pra valer, não do morto, coitado, mas dos vivos que a escuridão à volta podia esconder, de quem tinha matado Cícero, que era *negro* e não era Cícero, ou da polícia me achar ali e me levar como assassina (REZENDE, 2014, p. 243, grifo nosso).

Conforme pode ser observado no fragmento anterior, o rastro de sangue seguido por Alice a leva ao corpo de um homem morto, negro, que fora baleado no pescoço. A violência da qual tal cena é imbuída esmiúça os perigos imanentes à espoliação urbana, uma vez que, como pontua Mbembe (2018, p. 41), “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” e, à luz de Fanon (1991), podemos afirmar que a divisão do espaço em compartimentos, bem como a definição de limites e fronteiras, torna-se uma das bases que alimentam a necropolítica, pois, sendo marginalizados dentro do tecido urbano, determinados sujeitos são passíveis de serem mortos. Interessante notar, ainda, a religiosidade com que a cena é apresentada, em que a disposição do morto, com *os braços abertos em cruz*, aproxima-o do Jesus crucificado. Tal simbologia permite interpretarmos a referida cena como uma atualização do mito cristão da crucificação, na qual o crucificado é negro, pobre e vive às margens da cidade.

### 3.4 Ao rés do chão

... e olho para os pés dos homens, e cismo.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

O encontro de Alice com o *Outro* em sua quarentena, sejam migrantes nordestinos ou gaúchos, compreende uma experiência ambivalente, a qual reflete o caráter igualmente paradoxal da própria personagem que, ao longo de sua trajetória exílica, vivencia duas configurações distintas. Em um primeiro momento, ao chegar na cidade de Porto Alegre, a personagem habita em um apartamento requintado, relaciona-se com indivíduos *estabelecidos*, tem condições financeiras de ter uma empregada doméstica etc.; elementos que são instantaneamente rechaçados pela personagem, uma vez que ela se vê como um *sujeito fora do lugar* em meio a esse contexto. De modo análogo, ao adentrar as vielas invisíveis da capital gaúcha, abdicando de todo conforto e luxo que poderia ter no apartamento que lhe foi designado, a personagem passa a encenar o papel de *Outro*, uma vez que, percorrendo a trilha tecida por *outsiders* – nos quais verdadeiramente se reconhece e junto dos quais desfruta de uma comunhão –, faz das ruas o seu novo lar.

Desse modo, mostra-se fundamental analisarmos a paulatina transformação da personagem em moradora de rua – elemento arquitetado na narrativa através da construção de um lugar de fala muito específico e encenado por Alice –, uma vez que é através da *mise en scène* de uma gaudéria que a protagonista se vê autorizada a percorrer espaços como a Vila Maria Degolada ou a Vila Quede, as adjacências do Campo da Tuca ou da Alvorada, o Quilombo Família Silva, entre outros. É também através dessa encenação que a personagem constrói uma verdadeira comunidade, formada não apenas por seus conterrâneos, mas, de uma maneira mais ampla, por todos os subalternos que encontra pelo caminho, sujeitos anônimos que microscopicamente resistem às margens da cidade:

Pra onde ir?, por enquanto, pra lugar nenhum, continuar escondida ali, invisível entre os invisíveis com suas garrafas térmicas e suas cuias de chimarrão, espiando, por todo o tempo que eu quisesse, aquele pedaço de mundo no qual tudo que a cidade quer esconder abre-se como um abscesso supurado (REZENDE, 2014, p. 150).

A percepção de Alice acerca de sua lenta e gradual transformação em moradora de rua é apresentada no relato do primeiro dia de sua quarentena, quando, após descrever as perambulações daquele dia, narra o momento em que passa por uma praça onde encontram-se

mães e crianças. A personagem sente vontade de sentar-se ali e descansar um pouco, mas relata que um “sentimento esquisito” não lhe permitia, “não tinha o direito de misturar-me com eles” (REZENDE, 2014, p. 140). No entanto, a primeira menção da narradora à degradação de seu aspecto físico, a qual demarca o prelúdio de sua encenação como moradora de rua, ocorre somente no relato do dia seguinte, em que descreve o momento que, estando sedenta por um desjejum após a sua primeira noite ao léu, pede a localização de uma padaria a um porteiro na guarita de um edifício: “Àquela hora, além de brasileirinha, despenteada, os olhos decerto inchados de sono, a roupa amassada e malposta, eu podia muito bem parecer-lhe uma esmoler” (REZENDE, 2014, p. 159). Nesse sentido, é possível afirmar que a encenação de Alice, que a transfigura de *Sujeito* a *Outro*, apresenta o seu prelúdio após a primeira noite fora do apartamento.

É no relato de sua primeira manhã nas ruas que a narradora também delinea a efetiva mudança de perspectiva à qual fora submetida, que resulta do seu mergulho nas ruas. Tal relato é antecedido pela epígrafe de Carlos Drummond de Andrade, que abre também o presente segmento e que é sintomática em relação ao conteúdo narrado: trata-se do episódio em que a personagem vai até um parque e resolve cochilar sob uma “árvore enorme, de raízes salientes”. Nesse ponto da narrativa, para além das raízes da árvore oferecerem-se “como uma poltrona forrada de capim macio” (REZENDE, 2014, p. 164), é importante salientar que a própria rua se oferecia como um lar para Alice, quando o seu novo apartamento não poderia sê-lo. Percebe-se que é na entrega a este espaço que a protagonista, que já encenava o papel de andarilha, passa por uma completa inversão referente ao modo como apreende o universo ao seu redor. Através da imagem de Alice estirada sobre a grama e sob a árvore que lhe serve de leito, constrói-se uma percepção completamente avessa sobre o espaço, uma vez que o ângulo de visão da protagonista é o de alguém que enxerga o mundo “de baixo pra cima”:

Fiquei, agora apenas madorrando, deitada no chão, à beira de um caminho por onde já passava muita gente, gente apumada que faz sua saudável caminhada todas as manhãs, um ou outro estudante ou funcionário, apressados, cortando caminho por dentro do parque, e eu largada, vendo o mundo de baixo pra cima, eu ali, ao rés do chão, observando apenas os pés, os calçados, passos, ritmos, tratando de identificar por eles as identidades, os sentimentos, a vida... Pelos pés [...] (REZENDE, 2018, p. 165).

É imprescindível destacar a importância dos *não lugares* ocupados por Alice ao longo de sua quarentena, os quais, taticamente, são utilizados pela personagem para pernoitar, como é o caso do pronto-socorro, cujos bancos da sala de espera lhe servem de leito à sua primeira



noite fora do apartamento: “Um lugar vago num dos bancos era tudo o que me restava. Ali desabei e fiquei, de olhos fechados e a cabeça pendendo sobre o peito, como tantos outros sentados naquele não lugar” (REZENDE, 2014, p. 147). Para Marc Augé (1994), os chamados não lugares configuram-se como espaços de passagem que, por serem ocupados por pessoas em trânsito, são incapazes de darem forma a qualquer tipo de identidade. São eles os aeroportos, vias expressas, salas de espera, estações de metrô, supermercados etc. Espaços em que os transeuntes são massificados e submetidos ao anonimato.

Durante a quarentena de Alice, alguns desses espaços são acessados por ela, fosse com o objetivo de ela tornar-se invisível dentre os invisíveis, fosse como táticas diante da prática espacial que realizava. Dentro dessa chave, destaca-se a rodoviária de Porto Alegre, local que se torna o abrigo de Alice durante inúmeras noites, bem como a sua via de acesso a banhos – trata-se de um não lugar que, ao menos para a personagem, transforma-se em um lugar com significado. Conforme estabelece Santini (2018), o fragmento em que é relatada a primeira vez que a personagem acessa o referido espaço pode ser considerado como aquele que apresenta a primeira reflexão sobre o imigrante pobre na narrativa de Rezende, propiciada pela epígrafe de autoria de Lêdo Ivo, que abre o relato da narradora, a partir da qual problematiza-se a própria viagem: “Os pobres viajam. Na estação rodoviária eles alteiam os pescoços como gansos para olhar os letreiros dos ônibus. E seus olhares são de quem teme perder alguma coisa” (IVO *apud* REZENDE, 2014, p. 183).

Acerca do valor semântico da epígrafe, Santini (2018, p. 59) postula três elementos: a) “os pobres”, enquanto sujeito de um verbo intransitivo, demarca a falta de direção das classes menos favorecidas; b) utilizado no plural, o termo enfatiza a massificação de tais indivíduos e dissolução de suas identidades, o que é potencializado pela “imagem de um gansaral que olha para o mesmo ponto”; c) a epígrafe demarca o meio de locomoção desses sujeitos, que dependem de ônibus, uma vez que não possuem veículos próprios ou poder aquisitivo para transitar por via aérea. Os três elementos, em conjunto, apontam para aquilo que Augé (2010) chama de “escândalo do turismo”, uma vez que a mobilidade instantânea, conjugada pelo acesso à via aérea, é restrita às classes mais abastadas da sociedade, que se contrapõe aos modos de mobilidade reservados às classes menos favorecidas. Através de tal oposição, é possível problematizar as diferentes relações estabelecidas entre sujeito e espaço, cuja determinação se dá por sua mobilidade ou pela impossibilidade dela:

Considerando o ponto de vista do antropólogo em relação ao deslocamento contemporâneo, é possível tratar da existência de diferentes relações do indivíduo com o espaço e com o tempo a partir do acesso que possui – ou não – às formas de mobilidade. Diante do trecho em questão, ao sujeito da oração que abre a epígrafe não é dada a ilusão de instantaneidade das propagandas de pacotes de viagens, com passagens por diferentes lugares em pouco espaço de tempo, seja porque não há possibilidade de esse tipo de deslocamento se concretizar, seja porque a sensação de poder que advém da ilusão de estar em todos – e em qualquer lugar – pouco se encaixa na vivência de quem divide a rodoviária com outros sujeitos apartados da mesma experiência (SANTINI, 2018, p .59-60).

Além da epígrafe, a imagem incorporada à página anterior ao relato – um folheto de propaganda de um feirão de automóveis – coloca também em evidência a questão da falta de acesso à mobilidade (vide Figura 11), através da qual constrói-se certo grau de ironia. Tendo em vista que no fragmento que sucede a incorporação do anúncio insere-se o relato de Alice decorrido na rodoviária, que se configura como local de passagem para muitos sujeitos, mas principalmente para aqueles que não possuem veículos próprios, a figura mostra-se contrastante diante da imobilidade vivenciada por determinados indivíduos.

**Figura 11** – *Quarenta dias*.



Ainda sobre o mesmo episódio, nota-se a transposição d’Os pobres de Lêdo Ivo para a figura de Alice, “que diante do vidro reluzente da sala VIP reconhece que sua condição não lhe daria acesso àquele espaço” (SANTINI, 2018, p. 60). Tal relação é evidenciada pela reflexão da própria narradora em meio à composição de seu relato, uma vez que inscreve em seu texto o momento em que visualizara a sala VIP e teria se virado depressa, dado que se autorreconhecera como alguém “‘not vip’ invisível como a maioria de quem transitava por ali, arrastando sacola de plástico e calçados cambaios ou correndo, apressados para não perder o ônibus” (REZENDE, 2014, p. 184). Nesse ponto, Alice demonstra consciência acerca dos

espaços que poderia praticar ou não, a qual advém da projeção de sua imagem na transparência do vidro, resultando na “ilusão de estar dentro, o que acaba por deixar mais evidente o que é estar do lado de fora” (SANTINI, 2018, p. 62).

Se no episódio mencionado anteriormente Alice já se autorreconhecia como sendo invisível e identificava-se com a “massa” de pessoas que transitava diariamente na rodoviária, a sequência do relato concretiza o olhar da narradora sobre si, sobretudo no que tange à sua configuração enquanto moradora de rua. Durante o seu primeiro banho na rodoviária, onde compra meias, toalha e cuecas de algodão – por falta de calcinhas –, Alice lava sua calcinha e meias usadas e se depara com um problema: “a roupa lavada ainda por acabar de secar, não dava pra enfiar assim na mochila, junto com os livros e o resto, nem pra sair pelo mundo carregando aquilo feito um estandarte e dava pena jogar no lixo. Fazia sol” (REZENDE, 2018, p. 195). Então, a personagem decide se sentar em uma praça pública e estender a roupa molhada sob o sol:

Voltei para a pracinha do bispo, sentei-me por lá, estendi a roupa molhada, as franjas da ponta da toalha por cima do fundilho da calcinha, pra disfarçar, o par de meias ao lado, e meti a cara num livro, fingindo não perceber quem passava e ria do meu quarador. Eu já devia parecer uma inegável moradora de rua. *E não era, Barbie? Ainda não tinha me dado conta, mas já era, sim*, tanto que lá pro meio da manhã ouvi um rangido próximo, senti um movimento, alguém sentando bem junto de mim, um quase gemido: Ai, que cansada essa vida, né? Tu é nova por aqui, veio de onde? (REZENDE, 2014, p. 195, grifos nossos).

No fragmento, observa-se a reflexão da *Alice-escritora* na extradiegese, marcada por itálico, perceptível a partir do deslocamento da voz narrativa para o presente da narração. Através dessa reflexão, constrói-se uma análise da narradora acerca de sua própria configuração enquanto andarilha, enquanto experienciava a sua quarentena, e, portanto, quando ainda se configurava como *Alice-flâneuse*; “de modo que se tem, na fala da narradora direcionada à interlocutora Barbie, a afirmação posterior de que, naquele momento, ela era de fato uma moradora de rua” (SANTINI, 2018, p. 64). O olhar analítico expresso pela narradora contrapõe-se à visão da personagem, que neste ponto ainda negava a sua configuração como andarilha, o que é reforçado por meio de seu emblemático encontro com Lola, uma catadora de sucata que lhe surpreende na praça e marca o estopim do esfumaçamento dos limites entre o *Eu* e o *Outro* na perspectiva da protagonista:

Fiquei chateada de que me acreditasse igual a ela, sim, moradora de rua, pedinte, arrastando aquele carrinho enferrujado afanado da porta de um supermercado

qualquer ou recuperado de ferro-velho, empanturrado de sobejos do consumismo dos outros [...]. Tive um certo vislumbre de certa semelhança entre Lola e eu que me apressei a descartar, virando logo pra outra direção (REZENDE, 2018, p. 196-197).

A narração deste episódio, que, para Santini (2018, p. 64), configura-se como o “primeiro momento em que a protagonista se depara com o fato de que era – ou se transformava em – uma moradora de rua”, é precedida de uma imagem e uma epígrafe que, mais uma vez, estabelecem um forte diálogo com o conteúdo relatado no fragmento que acompanham. A epígrafe pertence a Arlindo Gonçalves e seu aspecto semântico vai ao encontro da espacialidade vivida por Alice naquele fragmento, uma vez que se encontrava em uma praça pública: “Uma praça encardida pode muito bem virar imagens de museus pra alguns apreciarem em exposições e terem sensações de alívio por tudo aquilo se passar com outros” (GONÇALVES *apud* REZENDE, 2014, p. 191). A epígrafe, ainda que de modo indireto, remete à experiência de diferentes sujeitos na metrópole contemporânea e como eles se relacionam com a pobreza, materializada pela “praça encardida”.

Nesse ponto, é importante salientar que um contraste é estabelecido entre a referida epígrafe e o folheto apresentado na página que a antecede. Enquanto a epígrafe de Arlindo Gonçalves expressa o que há de encardido em uma praça e, nesse caso, o autor se refere ao elemento humano – uma vez que muitos sujeitos, em meio às suas errâncias, fazem das praças um local de pertencimento –, o folheto, referente a uma loja de artigos para a casa (vide Figura 12), por sua vez, remete à limpeza: o que é evidenciado, sobremaneira, pelo slogan “Dê um banho de loja na sua casa” e pelo texto inserido abaixo do nome da loja “Cama, mesa, banho e sonhos”. Podemos afirmar, portanto, que nesse caso o contraste é construído a partir de um par opositivo: a metáfora do banho e a “praça encardida”.

**Figura 12** – *Quarenta dias*.



Ao lado do encontro entre Alice e Lola, o contato que a protagonista travará com outros moradores de rua mostra-se fundamental no que tange à sua *mise en scène* como uma gaudéria, a qual é arquitetada através do seu encontro com o *Outro*. Nessa chave, destaca-se o encontro da personagem com Arturo, um argentino que migrou para o Brasil durante a ditadura militar argentina a fim de fugir da perseguição política em seu país e que, no presente da narrativa, vive como um andarilho na cidade de Porto Alegre. No episódio em que tropeça no argentino que se encontrava deitado sob um viaduto, Alice ouve os dizeres: “O loca, bos te queres cair y lastimar?, adonde bais sem mirar pa frente? [...] puro portunhol” (REZENDE, 2014, p. 222), e imediatamente conclui se tratar de um *montonero*<sup>58</sup>, o que remete ao passado de seu marido:

tinha de ser uma argentino, um uruguaio?, na minha cabeça um motonero, um tupumaro, me fazia lembrar aqueles que a gente escondia em casa durante uns dias, Aldenor não vendo outra saída, Tratava-se de salvar a vida de um companheiro, você entende?, mas tem de ser absolutamente segredo, o maior cuidado possível pra não pôr em perigo você e a menina [...] Atravessaram a minha cabeça, voando, essas conversas, os companheiros e “compañeros”, eram tantos!, de toda parte, sem fronteiras naqueles anos, enquanto eu olhava espantada o homem alto e magro, barba e cabelos compridos, grisalhos, chapéu andino tecido de lã colorida, me segurando pela cintura (REZENDE, 2014, p. 222-223).

Dias após esse primeiro encontro, a história de Arturo se confirma: “Montonero na juventude, os “compañeros” desaparecidos, caindo mortos rente a ele, o pavor, a perda dos laços, a fuga louca pela fronteira, sem documentos nem contatos, o desatino, Porto Alegre, a rua como destino, quisera ser poeta” (REZENDE, 2014, p. 227). Interessante notar a profunda relação que o referido personagem mantém com o passado, esmiuçada, sobretudo, quando Alice tenta convencê-lo a voltar para a Argentina e obtém como resposta: “Estás loca, me agarran, me matan e a todos os míos, no digas nada a nadie, sai, sai daqui, loca, loca!” (REZENDE, 2014, p. 237). O modo como Arturo encara o seu passado, presentificando-o continuamente, coloca em evidência a relação que a própria protagonista trava com a Ditadura Militar Brasileira e, principalmente, com a dor resultada do desaparecimento de Aldenor.

Além de Lola e Arturo, Alice encontra outros moradores de rua ao longo de sua quarentena, os quais auxiliam-na em sua encenação, uma vez que a protagonista se espelha no *Outro* para fazer de si uma gaudéria, o que é impresso no fragmento em que relata ter se

---

<sup>58</sup> Organização político-militar argentina, de caráter urbano, vinculada ao Peronismo, especialmente ativa durante o último governo de Juan Domingo Perón (outubro de 1973 a julho de 1974) e a ditadura militar que o sucedeu. Seu nome deriva das montoneras, unidades militares de origem rural, presentes em vários países do continente na luta contra a ocupação espanhola (cf. <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/montoneros>>).

utilizado de plástico e cordões para produzir um cobertor, “*como tantas vezes tinha visto fazerem os jovens andarilhos*” (REZENDE, 2014, p. 209, grifos nossos):

Lola, Arturo, foram só os primeiros, depois vieram tantos outros! Fui aprendendo, ficando mais e mais igual a eles, quase todos os dias conseguia achar Giggio, tão menino!, eu, de novo mãe, por um momento, passando-lhe a mão nos cabelos, os olhos sempre úmidos a ponto de escorrer, sempre a mesma queixa, O Pai me jogou pra fora de casa porque eu sou artista, Que arte é a tua, Giggio?, Não sei ainda, só artista, o Pai me jogou na rua. Ao Giggio faltavam o pai e uma arte, à Catarina, carregando sempre seu enorme bebê de vinil, nu, mas quase novo, limpo dos inúmeros banhos que ela lhe dava no lago do Parque Farroupilha, gemendo sempre Quero um menino, preciso de um menino... E este, Catarina, não é teu?, Este não é de verdade. Nunca descobri o que lhe teria acontecido, terá algum dia tido um menino?, sumiu como Cícero, deixou-a como a minha menina?, fugiu ela de tudo, como eu? (REZENDE, 2014, p. 237).

A permanência de Alice nas ruas, ao lado de figuras como Lola, Arturo, Giggio ou Catarina, mas também de outras identidades subalternas que habitavam nos becos porto-alegrenses, proporcionou-lhe que, contaminada pelas dores dos outros, afogasse as suas. Nesse sentido, podemos compreender que os indivíduos que fazem das ruas – em essência um espaço de trânsito – o seu lar, pouco se diferem daqueles que habitam regiões periféricas de Porto Alegre, como a Vila Maria Degolada e a Vila Quede. Em ambos os casos, trata-se de sujeitos que vivem em meio à fratura da cidade, uma vez que compõem a parcela anônima, a exceção ou a rasura diante da organização estratégica do espaço urbano.

Desse modo, é a partir dos encontros de Alice com moradores de rua, somados ao contato com os “brasileirinhos” que habitam as vielas gaúchas, que a protagonista obtém a dimensão identitária sobre si, ao passo que, tendo em vista as condições de vida que lhes são reservadas durante os seus quarenta dias ao léu, além de migrante e moradora de rua, Alice faz de si resíduo, como aqueles de que lança mão a fim de produzir o seu relato. À luz de Doreen Massey (2013), que concebe uma articulação entre espaço e identidade, considerando a dimensão social de que um determinado espaço é imbuído, e tendo em vista a construção da identidade de Alice através de sua quarentena, constata-se que é a partir de uma mudança de perspectiva, quando passa a enxergar o mundo de “baixo pra cima”, que a narradora é capaz de ler o texto urbano escrito pela capital do Rio Grande do Sul.

## CONSIDERAÇÃO FINAIS

---

### Cartografar o *Outro*

Por meio das análises literárias apresentadas neste trabalho, pudemos esmiuçar as diferentes estratégias narrativas mobilizadas pelas escritoras Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende em meio ao processo de representação de espaços e sujeitos à margem em seus romances *Becos da memória* e *Quarenta dias*, respectivamente. O desfolhamento das camadas de ambas as narrativas possibilitou que delineássemos as inúmeras peculiaridades imanentes a cada um dos romances, as quais, por sua vez, revelaram toda a sorte de dissonâncias que norteia a arquitetura de seus cenários e personagens. Essas dissonâncias mostram-se como resultado dos diferentes *lugares de fala* ocupados por Evaristo e Rezende no tecido social, das singulares experiências por elas vivenciadas, bem como das perspectivas sociais únicas que elas detêm sobre determinados processos sociais – elementos que, nesta pesquisa, foram tomados como espécies de filtros sob os quais se delineia e se define a espacialidade narrativa intrínseca às duas narrativas, bem como as identidades que perambulam pelos espaços representados.

Nota-se que as singularidades presentes nos dois romances refletem, inclusive, na organização dos capítulos em que suas respectivas análises são apresentadas, uma vez que nossa ênfase recai sobre as inúmeras particularidades das duas obras. O contraste estabelecido entre o capítulo 2, em que tratamos *d'A favela e o nós em ruínas*, e do capítulo 3, em que nos debruçamos sobre *A metrópole e o eu fraturados*, é notável e evidencia as dissonâncias que se colocam entre Evaristo e Rezende, cujas estratégias narrativas, sobretudo no que tange às vozes elegidas para a apresentação dos enredos, são incontestavelmente distintas. Concluímos que as opções formais das duas escritoras resultam em diferentes processos de representação do *Outro*, bem como dos espaços onde se encontram essas identidades.

Em relação a *Becos*, podemos afirmar que a representação dos espaços e sujeitos à margem ocorre de forma orgânica, uma vez que tais elementos são incorporados ao romance sob uma perspectiva de *dentro*, tendo em vista que Evaristo narrativiza uma realidade que lhe é própria e sobre a qual possui representatividade para falar. Por essa razão, fez-se de suma importância a compreensão do conceito de *escrevivência*, postulado pela própria autora, uma vez que ele traduz o mecanismo do qual a autora lança mão na estruturação de sua narrativa: o discurso é tecido por todo um coletivo de vozes, pertencentes aos moradores da favela representada, as quais são emaranhadas pela voz da narradora, que é *receptáculo e griot*. Logo,

o coro formado pelos próprios *outsiders*, mediado por Maria-Nova, que igualmente configura-se como uma *outsider*, é responsável pela construção da favela escrita de Evaristo, bem como do brusco processo de desfavelamento que a dissolve.

O mecanismo do qual Rezende lança mão é distinto daquele observado em *Becos*. Afinal, enquanto Evaristo detém representatividade para escrever sobre a favela, espaço ao qual pertenceu e em relação ao qual mostra-se como representante, Rezende não detém representatividade para escrever acerca das margens urbanas e não se coloca, em momento algum, como representante do morador de rua – ou do *outsider*, em um sentido mais amplo. No entanto, a autora usa táticas a fim de representar o *Outro* no interior de *Quarenta dias*, as quais se esmiúçam através das múltiplas camadas da narrativa, alinhavadas através do olhar *crítico* da autora.

A primeira camada da narrativa diz respeito à situação de *estraneidade* vivenciada por Alice na cidade Porto Alegre, a qual resulta de sua migração forçada e posterior sentimento de desenraizamento. A partir de sua condição no espaço em que passa a habitar, a protagonista, “a partir de refrações e descontinuidades” (SAID, 2003, p. 51), parte em busca da reconstrução de sua identidade, objetivo que lhe permite seguir em uma trilha onde se encontra toda a sorte de *outsiders*, configurando a segunda camada da narrativa. Finalmente, a partir do encontro com outras identidades, Alice passa a incorporar o *Outro*, sobretudo quando ela própria se autoidentifica como uma *outsider*, uma vez que é uma migrante nordestina no Sul, configurando o terceiro e último nível da narrativa de Rezende. Podemos afirmar que a estruturação da narrativa a partir de uma sobreposição de camadas é possibilitada pela escrita de resíduos realizada por Alice, ferramenta da qual a narradora lança mão a fim de narrativizar sua experiência e a qual possibilita a representação das identidades que encontrará nas margens porto-alegrenses.

Nesse sentido, podemos concluir que, embora Evaristo e Rezende estejam situadas em lugares sociais distintos e que seus posicionamentos corroborem para o contraste estabelecido entre as duas obras analisadas, ambas representam identidades subalternas, o *outsider*, o *Outro*. E se o fazem é porque o fato de as duas escritoras deterem perspectivas e experiências distintas não limita o universo de possibilidades em meio ao seu processo criativo.

Interessante notar, ainda, que as autoras não representam pura e simplesmente espaços e sujeitos à margem e não esmiúçam apenas as contradições imanentes à organização urbana. Para além disso, as duas narrativas analisadas sinalizam para a problemática da mobilidade, a



qual, para Doreen Massey (2000), está inextricavelmente ligada à compressão do espaço-tempo e ao fato dos indivíduos posicionarem-se de modos distintos em relação a esses fluxos. Para a geógrafa, muitos são os elementos que, ao lado do capital, influenciam a nossa experiência em relação ao referido fenômeno, bem como a nossa compreensão e experiência do próprio espaço – como a raça e o gênero, por exemplo. Afinal, como a geógrafa afirma, “o quanto podemos nos deslocar entre países, caminhar à noite pelas ruas ou sair de hotéis em cidades estrangeiras não é apenas influenciado pelo ‘capital’” (MASSEY, 2000, p. 178). Por essa razão, Massey defende que a compressão do espaço-tempo precisa de uma diferenciação social, uma vez que cada indivíduo a experienciará de modo distinto: o que nos permite problematizar a natureza das mobilidades (ou imobilidades?) que discutimos até aqui:

Imagine por um instante que você está num satélite bem longínquo e para além de todos os outros existentes; você pode ver o “planeta Terra” à distância e, de modo raro, para alguém com intenções pacifistas, está equipado com o tipo de tecnologia que lhe permite ver a cor dos olhos das pessoas e os números de suas placas de carro. Você pode ver todo o movimento e sintonizar toda comunicação que ocorra. Mais distantes estão satélites, depois aviões, a longa viagem entre Londres e Tóquio e o “pulo” entre San Salvador e a cidade de Guatemala. Uma parte disso é gente em movimento; outra, comércio físico; outra, transmissão por meios de comunicação. Há fax, *e-mails*, redes distribuidoras de filmes, fluxos e transações financeiras. Aproxime o olhar e encontrará navios, trens e, em algum lugar da Ásia, uma maria-fumaça subindo com dificuldade as colinas. Aproxime ainda mais o olhar e verá caminhões, carros e ônibus, e um pouco mais próximo, em alguma parte da África, há uma mulher caminhando descalça que continua a gastar horas por dia para buscar água (MASSEY, 2000, p. 179, grifo da autora).

Em *Becos da memória*, notamos a questão da (i)mobilidade ganhar contornos singulares, uma vez que a erradicação da favela-cenário coloca os seus habitantes em movimento, embora, em termos sociais, eles permaneçam nos mesmos lugares. Isso ocorre, pois, ainda que sejam coagidos a se deslocarem para outros *locus* e que realizem esse movimento, os *outsiders* que dão voz à favela representada permanecem na mesma condição de aprisionamento em que se encontravam nos becos dizimados. Trata-se de um reflexo do fato de muitos grupos movimentarem-se fisicamente, “embora não sejam de forma alguma ‘responsáveis’ pelo processo [compressão do espaço-tempo]” (MASSEY, 2000, p. 180); experiência que contrasta profundamente com aquela vivenciada pelos chamados *jet-setters*<sup>59</sup>. Em suma, podemos afirmar que, embora em certo nível os indivíduos que compõem esses

---

<sup>59</sup> *Jet set* (em inglês, literalmente, “conjunto de pessoas que se deslocam de avião a jato”) é uma expressão cunhada nos anos 1950, atribuída ao colunista de fofocas do *New York Journal American*, Igor Cassini, para designar um grupo social com poder aquisitivo suficiente para viajar frequentemente de avião a jato.

grupos sejam grandes colaboradores para o que Massey (2000) denomina como “compressão do espaço-tempo”, “em outro eles são prisioneiros dela” (MASSEY, 2000, p. 180).

A mesma problemática se delinea em *Quarenta dias*. Afinal, embora o enredo nos seja apresentado através de uma narradora em condição de exílio, a qual tem a possibilidade de se deslocar e cuja mobilidade proporciona-lhe o acesso ao novo espaço que passa a habitar, a narrativa coloca em evidência justamente a impossibilidade da mobilidade para o pobre da metrópole contemporânea. Tal problemática é esmiuçada nos inúmeros episódios em que são apresentadas as identidades que povoam as fraturas da cidade apreendida por Alice, como aqueles em que relata a sua ida à rodoviária de Porto Alegre ou aos alojamentos de operários que, embora sejam migrantes, pouco ou nada se beneficiam por sua latente mobilidade.

Portanto, podemos concluir que, para além de Evaristo e Rezende realizarem a representação de identidades subalternizadas ou de espaços à margem, ambas possibilitam a expressão de experiências urbanas específicas, as quais colocam em evidência as problemáticas imanentes à espoliação urbana e à própria mobilidade. Nesse sentido, podemos afirmar que ambas as escritoras mantêm os seus olhares fixos no presente para nele perceberem, como define Agamben (2009, p. 62), “não as luzes, mas o escuro”. As experiências anônimas por elas interpretadas e representadas protagonizam tal faceta: através dos inúmeros personagens encontrados nesses romances, os quais habitam onde, para Fanon (1991), seria *um mundo sem espaço*, onde barracos são dizimados, onde corpos são baleados, onde há fome – seja ela de pão, de carne, de sapatos, de carvão ou de luz –, constroem-se novas imagens dos corpos que, historicamente, vêm sendo estigmatizados, profanados e descartados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Apresentando Spivak. *In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. *In: BRAIT, Beth. (org.). Bakhtin: outros conceitos-chave.* São Paulo: Contexto, 2010. p. 95-113.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.* São Paulo: Papirus, 1994.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade.* Tradução: Bruno César Cavalcanti; Rachel Rocha de A. Barros. Maceió: EDUFAL; São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. *In: KI-ZERBO, Joseph. História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África.* 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo.* 1. ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade.* Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. *In: BARTHES, Roland. A viagem semiológica.* Lisboa: Edições 70, 1987. p. 181-190.
- BEAL, Sophia. A arte de andar pelas ruas de Brasília. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 45, p. 65-83, jan.-jun. 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: Fatos e mitos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 1. v.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras completas, volume 1.* São Paulo: Brasiliense: 1986.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados*, Brasília, n. 19, p. 115-134, 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1140>. Acesso em: 1 set. 2019.

BRASIL. Senado Federal. Decreto-lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001. *Estatuto da Cidade*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de edições técnicas, 2008.

CANCLINI, Néstor García. O mundo inteiro como lugar estranho. In: CANCLINI, Néstor García. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 55-72.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CARRERA SUÁREZ, Isabel. The stranger flâneuse and the aesthetics of pedestrianism: writing the post-diasporic metropolis. *Interventions*, v. 17, n. 6, p. 853-865, 7 jan. 2015.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. 2. ed. São Paulo: Editora Sol, [s.d.].

CERTEAU, Michel de. Práticas de espaço. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 167-217.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão. *As raízes da congada: a renovação do presente pelos filhos do rosário*. 2006. 241 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CUTI [Luiz Silva]. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010. (Coleção Consciência em Debate)

DALCASTAGNÈ, Regina. O lugar de fala. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. p. 17-48.

DALCASTAGNÈ, Regina. Mulheres negras e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; VASCONCELOS, Virgínia M. (org.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 41-55.

DALCASTAGNÈ, Regina; VASCONCELOS, Virgínia M. (org.). Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, Regina; VASCONCELOS, Virgínia M. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 9-13.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DERRIDA, Jacques. “Différance”. In: DERRIDA, Jacques. *Speech and phenomena and other essays: Husserl’s theory of signs*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, jul.-dez. 2010.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 16-21.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória*. 2012. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/escrevivencias-da-afro-brasilidade.html>. Acesso em: 1 set. 2019.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Tradução: C. Farrington. Nova York: Gove Weidenfeld, 1991.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Costurando uma colcha de memórias. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. p. 191-198.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar.-maio 2002.

FURTADO, Carlos R. Intervenção do Estado e (re)estruturação urbana. Um estudo sobre gentrificação. *Cad. Metrop.*, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 341-363, nov. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2014-3203>. Acesso em: 1 mar. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar esquecer escrever*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 49-57.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1979.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e Mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 25-48.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética das favelas. *Arquitextos*, Vitruvius, São Paulo, ano 02, n. 013.08, jun. 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/883>. Acesso em: 1 set. 2019.

JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2014.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução: José Geral Vieira (do original: A portrait of the artist as a young man). São Paulo: Ediouro, 1987.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Every Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2012. Disponível em: <https://goo.gl/w3ZbQh>. Acesso em: 18 dez. 2019.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. In: LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2001. p. 105-118.

LEFEBVRE, Henri. A produção do espaço. Tradução: Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4. ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000). fev. 2006.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARX, K. *Capital*. Nova York: International Publishers, 1967.

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTER, Antonio A. (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000.

MASSEY, Doreen. Uma política relacional do espaço. In: MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. p. 211-274.

MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. *Revista CULT*, n. 231, fev. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em: 9 mar. 2020.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MONNET, Nadja. Flanâncias femininas e etnografia. *Revista Dobra*, n. 11, p. 218-234. Salvador: Edufba, 2013. Disponível em: [http://www.redobra.ufba.br/?page\\_id=109](http://www.redobra.ufba.br/?page_id=109). Acesso em: 27/11/2018.

OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. O Movimento de Favelas de Belo Horizonte e o Departamento de Bairros e Habitações Populares (1954-1964). *Revista Mundos do Trabalho*, v. 4, p. 100-120, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-9222.2012v4n7p100>. Acesso em: 1 set. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 15-34, jul.-dez. 2004.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Os sete pecados da capital*. São Paulo: Hucitec, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989.

RAMOS, Tatiana T. Heterotopias urbanas: espaços de poder e estratégias sócio-espaciais dos Sem-Teto no Rio de Janeiro. *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, v. 9, n. 27, p. 293-313, 2010. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v9n27/art13.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2020.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras*. Brasília: Edições Câmara, 2018.

RESENDE, Beatriz V. de; DAVID, Nismária A. A cidade e a escrita do corpo em Quarenta dias. *Contexto*, Vitória, n. 30, 2016/2. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/13736>. Acesso em: 9 mar. 2020.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Maria Valéria Rezende viveu na rua para escrever romance [maio 2014]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 maio 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,maria-valeria-rezende-viveuna-rua-para-escrever-romance,1161541>. Acesso em: 1 set. 2019.

RODRIGUES, Sérgio. De Canudos para o Brasil: a história da palavra favela. *Sobre palavras*. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/de-canudos-para-o-brasil-a-historia-da-palavra-favela-2/>. Acesso em: 1 set. 2019.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANT'ANA, Renata Cristina. Os sem-lar: uma leitura do sujeito deslocado na obra Quarenta Dias, de Maria Valéria Rezende. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais* [...].

SANTINI, Juliana. *Sobre palavras e restos: narração, deslocamento e a representação do nordestino em dois romances de Maria Valéria Rezende*. 2018. 110 f. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2018.

SANTOS, Milton. Paisagem e espaço. In: SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 67-81.

SCHMIDT, Simone Pereira. A força das palavras, da memória e da narrativa. *In*: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. p. 185-190.

SILVA, Márcia Maria Oliveira. As Mulheres de “Becos da Memória”: reflexões sobre gênero e raça no ambiente da favela. *In*: CONGRESSO NACIONAL AFRICANIDADES E BRASILIDADES, 2., 2014, Vitória. Universidade Federal do Espírito Santo.

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

TORAL, André Amaral de. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 24, p. 287-296, 1995.

VACONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Mitos Gregos*. São Paulo: Editora Sol, [s.d.].

WILLIAMS, Melissa. *Voice, trust, and memory: marginalized groups and the failings of liberal representation*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

WOLFF, Janet. The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity, *Theory, Culture & Society*, n.2, p. 37-46, 1985.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. *Lua Nova*, São Paulo, 67, p. 139-190, 2006.