



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM LETRAS

LAURA LUCÍA CAREAGA QUIROGA

UMA LEITURA SOBRE A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM *MENDIGO*
EM TRÊS CONTOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

FORTALEZA 2018

LAURA LUCÍA CAREAGA QUIROGA

UMA LEITURA SOBRE A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM *MENDIGO* EM TRÊS
CONTOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Dra. Roseli Barros Cunha.

FORTALEZA 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C271 Careaga Quiroga, Laura Lucia.
Uma leitura sobre a construção do personagem "mendigo" em três contos brasileiros contemporâneos /
Laura Lucia Careaga Quiroga. – 2018.
124 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

1. "Mendigo". 2. Contos contemporâneos. 3. Edição alternativa. 4. Cidade. I. Título.

CDD 400

LAURA LUCÍA CAREAGA QUIROGA

UMA LEITURA SOBRE A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM *MENDIGO* EM TRÊS
CONTOS BRASILEROS CONTEMPORÂNEOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: __/__/__.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Roseli Barros Cunha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Adelaide Gonçalves Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À *La Sofía Cartonera* por uma experiência feliz e motivadora.

À OEA e a Capes, pela oportunidade da bolsa de estudos no Brasil.

À minha orientadora Roseli, pelo cálido acolhimento e pelo apoio intelectual.

Às professoras participantes da banca de qualificação e da banca examinadora, Adelaide Gonçalves Pereira e Ana Maria César Pompeu, pela leitura e pelas orientações que ajudaram a melhorar esta pesquisa.

Aos meus afetos da Argentina, que viajam e andam comigo.

À John, os amigos e amigas, pela inspiração e alegria de todos os dias.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar e comparar os contos “Os olhos dos pobres” (2016) de Julián Fuks, “Recortes de Hannah” (2016), de Cristhiano Aguiar e “A exata distância da vulva ao coração” (2014), de Marçal Aquino. Esses são contos de autores contemporâneos brasileiros, publicados pelas editoras *Malha Fina Cartonera*, *Mariposa Cartonera* e pela revista de circulação on-line *Galerías.Cuadernos de Traducción*, respectivamente. A perspectiva adotada segue a proposta crítica de Josefina Ludmer (2010), que procura chamar a atenção para as mudanças no estatuto da literatura, especificamente a partir dos anos 2000. No primeiro Capítulo apresentam-se as particularidades das edições em relação ao contexto do mercado editorial – global e local – atual. O apoio teórico para isto é de Schiffrin (2006), Darton (2009), Muniz Jr. (2016), Bilbija e Carabajal (2009) entre outros. No segundo Capítulo é abordado o problema central da pesquisa: a construção do personagem *mendigo* e suas relações com os outros personagens, de posições sociais favorecidas. Recorre-se a Candido (1964), Hamon (1972), Pellegrini (2012), Dalcastagnè (2003, 2005), Geremek (1995), dentre outros. No terceiro Capítulo vincula-se a análise dos personagens com a espacialidade: a configuração da cidade. O âmbito teórico é de Brandão (2005), Gomes (1994), Bourdieu (2013). A hipótese de leitura que sustenta este trabalho considera que a realidade que os contos fabricam (LUDMER, 2010) visibiliza, nos três casos, relações sociais desiguais que se encontram naturalizadas entre os personagens. Mas a construção destes últimos e da cidade, através das quais a visibilização é atingida, aparece como singular em cada conto. Aborda-se a noção de singularidade, assim como a de “fábrica de realidade” a partir da leitura das transformações do realismo na literatura contemporânea, seguindo Pellegrini (2012), Speranza (2001, 2005), Contreras (2006, 2013), Kohan (2005). Este debate, por sua vez, aprofunda-se no Apêndice.

Palavras-chave: *Mendigo*. Contos contemporâneos. Edição alternativa. Cidade.

RESUMEN

Este trabajo se propone analizar y comparar los cuentos “Os olhos dos pobres” (2016) de Julián Fuks, “Recortes de Hannah” (2016), de Cristhiano Aguiar y “A exata distância da vulva ao coração” (2014), de Marçal Aquino. Se trata de cuentos de autores contemporáneos brasileños, publicados por las editoras *Mariposa Cartonera*, *Malha Fina Cartonera* y por la revista de circulación online *Galerías.Cuadernos de Traducción*. La perspectiva adoptada sigue la propuesta crítica de Josefina Ludmer (2010), quien procura llamar la atención hacia las transformaciones en el estatuto de la literatura, específicamente a partir de los años 2000. En el primer Capítulo se presentan las particularidades de las ediciones en relación al contexto del mercado editorial –global y local- actual. El apoyo teórico es de Schiffrin (2006), Darton (2009), Muniz Jr. (2016), entre otros. En el segundo Capítulo se aborda el problema central de la investigación: la construcción del personaje *mendigo* y sus relaciones con los otros personajes, de posiciones sociales favorecidas. Para esto se recurre a Candido (1964), Hamon (1972), Dalcastagnè (2003, 2005), Geremek (1995), entre otros. En el tercer Capítulo, se vincula la construcción de los personajes con la espacialidad: la configuración de la ciudad. El apoyo teórico es de Brandão (2005), Gomes (1994), Bourdieu (2013). La hipótesis de lectura que conduce este trabajo considera que la realidad que los cuentos fabrican (LUDMER, 2010) visibiliza, en los tres casos, relaciones sociales desiguales que se encuentran naturalizadas. Pero la construcción de los personajes y de la ciudad a través de las cuales esta realidad es fabricada aparece como singular en cada cuento. Se aborda esta noción de singularidad, así como la de “fábrica de realidad” a partir de la lectura de las transformaciones del realismo en la literatura contemporánea, siguiendo a Pellegrini (2012), Speranza (2001,2005), entre otros. Este debate es profundizado en el Apéndice.

Palabras-clave: *Mendigo*. Cuentos contemporáneos. Edición alternativa. Ciudad.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	OS CONTOS E SUAS FORMAS ESPECÍFICAS DE CIRCULAÇÃO.....	14
2.1	No começo foi Eloísa, uma semente que cresceu.....	15
2.2	Em terras brasileiras.....	25
2.3	Vínculos universitários.....	26
2.4	Do papelão à tela.....	32
2.5	Relevância dos contextos de produção e circulação e apresentação dos contos..	35
3	PERSONAGENS.....	40
3.1	Âmbito teórico-metodológico para pensar os personagens.....	41
3.2	Construção e reconstrução dos personagens e seus encontros.....	45
3.2.1	Personagens em “Os olhos dos pobres”, de Julián Fuks.....	47
3.2.1.1	Sobre “Os olhos dos pobres” em relação intertextual com um conto de Charles Baudelaire-.....	57
3.2.2	Personagens em “Recortes de Hannah” de Cristhiano Aguiar.....	60
3.2.3	Personagens em “A exata distância da vulva ao coração” de Marçal Aquino....	67
3.2.3	Considerações em relação aos três contos.....	73
4	CONSTRUÇÃO DA ESPACIALIDADE: A CIDADE NOS CONTOS.....	81
4.1	Três experiências de “São Paulo”.....	85
4.1.1	“Os olhos dos pobres”.....	86
4.1.2	“Recortes de Hannah”.....	88
4.1.3	“A exata distância da vulva ao coração”.....	93
4.2	Considerações em torno das três experiências.....	95
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
	REFERÊNCIAS.....	102
	APÊNDICE - PANORAMA E POSICIONAMENTO EM TORNO DO PROBLEMA DO REALISMO NA CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA.....	107

1 INTRODUÇÃO

Desenvolver uma pesquisa em literatura implica posicionar-se diante da questão “o que é literatura?”. As formas como trabalhamos com os textos na atividade crítica vão construindo algumas das respostas que tentamos dar a esse problema. Neste trabalho, tomarei como modelo de pensamento crítico as propostas teóricas e metodológicas que Josefina Ludmer¹ desenvolve em seu livro *Aquí América Latina* (LUDMER, 2010). Como primeiro ponto, quero junto com esta autora situar minha análise num contexto de reflexões contemporâneas em torno da literatura e seu lugar no espaço social. Ludmer (2010, p. 154) afirma que a literatura se encontra atualmente numa situação de pós-autonomia, isto significa que o que se chamou de campo literário – na noção de Pierre Bourdieu (1996) – tem se modificado drasticamente. No seu livro ensaístico, Ludmer analisa uma série de escrituras² da cidade de Buenos Aires nos anos 2000 e afirma, com relação a elas:

Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou dos escritórios do livro nas grandes cadeias de jornais, rádios, TV e outros meios: a literatura na indústria da língua. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las escrituras ou literaturas pós-autônomas” (LUDMER, 2010, p. 150, tradução minha)³.

Com isto, Ludmer refere-se a um processo de mudança: o processo de fechamento da literatura autônoma, aberta pela modernidade. Tratar-se-ia do fim de uma era em que a literatura teve uma lógica interna e o poder de definir-se, ser regida pelas próprias regras: com instituições próprias que debatiam publicamente sua função, valor e sentido, assim como

¹ Josefina Ludmer (San Francisco, 1939 - Buenos Aires, 2016). Foi investigadora de Conicet, professora de teoria literária na Universidade de Buenos Aires, professora emérita de literatura latino-americana na Universidade de Yale (EUA). Alguns de seus livros são: *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1977), *Cien años de soledad, una interpretación* (1972) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988) e *El cuerpo del delito. Un manual* (1999).

² “Escrituras/literaturas” é a denominação que a autora escolhe para referir-se ao *corpus* de textos, em sua maioria romances, em torno dos quais desenvolve suas reflexões no livro.

³No original: “Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios: la literatura en la industria de la lengua. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro que modifican los modos de leer. Podríamos llamarlas escrituras o literaturas posautónomas”. (LUDMER, 2010, p. 150). É importante assinalar que a ideia de literaturas pós-autônomas aparece nos trabalhos de Ludmer tempos antes da publicação do livro em 2010. O texto “Literaturas posautónomas”, que no livro *Aquí América Latina* faz parte, com modificações, do Capítulo “Identidades territoriales y fabricación de presente”, circula, com grande difusão, na internet desde o ano 2007, em que foi publicado pela revista on-line Ciberletras: Revista de crítica literária y de cultura. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2321301>>. Acesso em 1 mar.2018.

debatiam sua relação com as outras esferas: política, econômica e com a realidade histórica. (LUDMER, 2010, p. 153).

A autora assinala que autonomia, em relação a literatura, significava especificidade e autorreferencialidade: o poder da literatura de nomear-se e referir-se e, também, de mudar-se.

O fim dessa era significa para Ludmer (2010) o fim das esferas e do próprio pensamento das esferas. Ao ir desaparecendo esta lógica do pensamento das esferas delimitadas e dos campos mais ou menos autônomos do político, do econômico, do cultural, nos encontramos diante de uma nova situação de indefinição e indeterminação. A perda da autonomia dos campos e a dificuldade de delimitá-los e diferenciá-los leva a uma mudança na própria lógica com que se pensa a literatura e seu lugar no espaço social.

Nesta nova situação, esta crítica argentina aponta que estamos chegando ao fim das classificações literárias e das divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais e cosmopolitas, formas do realismo e a vanguarda, da “literatura pura” ou da “literatura social”, rural e urbana, assim como da diferenciação literária entre realidade histórica e ficção. Pensa que as literaturas dos anos 2000 das quais está tratando já não podem ser lidas nesses termos porque oscilam entre os dois polos ou os desdiferenciam. (LUDMER, 2010, p.154).

Antes de continuar, é importante deixar claro que esta situação que ela descreve é uma leitura entre as múltiplas que podem ser feitas da situação da literatura hoje na América Latina e é, portanto, um posicionamento. Nas suas próprias palavras:

Tudo depende de como seja lida a literatura hoje ou a partir de onde seja lida. Ou se vê a mudança no estatuto da literatura no interior da indústria da língua, e então aparecem outros modos de ler. Ou não se vê isto ou é negado (não se imagina que estamos em outro mundo); e então continuará existindo literatura e não literatura, ou má e boa literatura” (LUDMER, 2010, p.155, tradução minha)⁴.

Neste contexto, a proposta da autora diante da nova situação e estatuto da literatura é tentar construir novas leituras a partir de categorias que considerem as transformações que as escritas manifestam. Concretamente, a crítica propõe pensar as escrituras das quais se ocupa considerando que ficariam fora da literatura e entrariam em um:

⁴ No original: “Todo depende de cómo se lea la literatura hoy o desde donde se la lea. O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la industria de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega (no se imagina que estamos en otro mundo), y entonces seguirá habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura”. (LUDMER, 2010, p.155).

[...] meio (uma matéria), real-virtual, sem exteriores, a imaginação pública: em todo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e real. Quer dizer, ingressariam em um tipo de matéria e num trabalho social onde não há “índice de realidade” ou “de ficção” e que constrói presente. Entrariam na **fábrica de realidade** que é a imaginação pública [...] (LUDMER, 2010, p.156, tradução minha, grifo meu)⁵.

O meio que ela chama de “imaginación pública” permitiria pensar as escritas e suas conexões duma maneira ampla sem fixar, definir nem delimitar o que é realidade e o que é ficção, uma vez que, nesta perspectiva, estes polos atualmente estão desdiferenciados e se justapõem. Este modo de leitura não renuncia absolutamente às categorias literárias que historicamente foram construídas, pelo contrário, procura usá-las na medida em que elas colaborem na leitura da complexidade de justaposições da literatura hoje. Prova disso são os momentos do seu ensaio em que ela analisa as obras utilizando transitoriamente categorias como a de “sistema literário”. A crítica utiliza essas categorias para explorar o que podem dizer sobre as obras, ainda que depois se afaste delas. (LUDMER, 2010, p.86).

O foco desta perspectiva sobre o lugar que teria a literatura hoje se coloca no trabalho público, no que a autora chama de “construção de presente”. Afirma Ludmer sobre as escritas que escolheu: “não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente e numa realidade cotidiana para **fabricar presente** e esse é precisamente seu sentido.” (LUDMER, 2010, p.149, tradução e grifo meus).⁶

Assim, seria mais importante para ela, analisar de que maneira as escritas se instalam no cotidiano em que são criadas e como é esse presente que elas fabricam, pensando a literatura como uma superposição de esferas e não como uma esfera totalmente fechada e autônoma.

Neste trabalho, seguirei a proposta de Ludmer (2010) e pensarei os contos escolhidos: “Os olhos dos pobres”, de Julián Fuks (2016), “Recortes de Hannah” (2016), de Cristiano Aguiar (2016) e “A exata distância da vulva ao coração”, de Marçal Aquino (2014),

⁵ No original: “[...] medio (una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real. Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social donde no hay “índice de realidad” o “de ficción” y que construye presente. Entrarían en la fábrica de realidad que es la imaginación pública [...]”

⁶ No original: “no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido”.

dentro desse “meio real-virtual”. Pensarei como esses contos instalam-se localmente em uma realidade cotidiana e analisarei de que maneira “fabricam presente”.

Minha hipótese é que o presente que os contos escolhidos constroem visibiliza relações sociais desiguais, porém naturalizadas, trazendo a atenção do leitor para o tema da pobreza. Esta visibilidade se alcança através dum tratamento complexo das relações entre os personagens *mendigos*⁷ e os outros personagens que gozam duma posição social, econômica e cultural favorecida, por um lado, e através de construções particulares do espaço da cidade, por outro.

Assim, no primeiro Capítulo apresento um panorama do contexto editorial no qual se inscrevem os contos, com o intuito de lê-los em relação com as suas condições de produção e circulação, e de situá-los e fazer presentes também as outras esferas com as que eles se vinculam e superpõem. Para isto, me sirvo da ajuda de estudos como os de Robert Darton (2009), André Schiffrin (2006), José de Souza Muniz Junior (2016), Bilbija e Carabajal (2009) Flavia Braga Krauss Vilhena (2016), entre outros. Depois, apresento os próprios contos e esboço a linha com que os tenho costurado: escolhendo lê-los como um pequeno grupo vinculado em torno de personagens que vivem na pobreza. O intuito é de refletir em relação a como estes personagens são construídos e como se dão as relações sociais entre eles nas metrópoles brasileiras. Interessa-me especialmente assim, analisar como estes personagens são apresentados pelas vozes de outros o pela sua própria voz e quais são seus vínculos com os outros personagens e com o espaço da cidade.

No segundo Capítulo, então, focalizo a leitura na forma como os contos constroem o personagem do *mendigo* e quais são seus vínculos com os outros personagens. Como apoio teórico para o estudo do personagem, servi-me de Antonio Candido (1964), Philippe Hamon (1972), Beth Brait (1985), Sergio Delgado (2005). Logo, tento situar estas construções e propor diálogos com algumas outras leituras sobre esses personagens e a pobreza na literatura, na literatura brasileira e na literatura brasileira contemporânea. Entre estes, trabalhos de: Tânia Pellegrini (2009, 2012), Regina Dalcastagnè (2003, 2005), Roberto Schwarz Org. (1983), Bronislaw Geremek (1995). Para fundamentar a escolha pela palavra *mendigo* e problematizá-

⁷ Parece-me importante manter esta designação porque é comum aos três contos. Ainda que há momentos em que esta designação varie, ela prevalece e é dominante. Acredito que o uso desta palavra num contexto atual em que os termos *morador de rua* e *sem teto* e outras tem ganhado espaço e se revelam como mais adequados as condições dos sujeitos, chama a atenção do leitor mais uma vez a pertinência duma leitura que se ocupe de analisar o tema. Ocupo-me desta questão mais profundamente na seção introdutória à análise dos personagens: páginas 44 e 45 desta dissertação.

la, parto do estudo de Rodrigues de Souza (2005a, 2005b), que na área dos estudos sociológicos desenvolveu sua pesquisa em torno da construção social dos “moradores de rua”.

No terceiro Capítulo, vinculo a construção dos personagens com a espacialidade: a configuração das cidades, para observar como as relações territoriais manifestam relações indissociáveis das posições sociais dos personagens. Sigo os estudos de Josefina Ludmer (2010), Luis Alberto Brandão (2005), Renato Cordeiro Gomes (1994), Pierre Bourdieu (2013).

O eixo transversal que percorre esta pesquisa toda, é a procura por evidenciar as formas de “ fabricação de realidade”, “ construção de presente” e “exploração do real” que cada conto propõe, para ler cada um na singularidade que conquistou. No intuito de organizar o aprofundamento teórico que tenho feito em relação a esta problemática há um Apêndice que pode ser consultado pelo leitor. O apoio teórico ali apresentado inclui trabalhos de: Tânia Pellegrini (2007, 2009, 2012, 2014), Graciela Speranza (2001, 2005), Sergio Delgado (2005), Sandra Contreras (2006, 2013), Martin Kohan (2005), Josefina Ludmer (2010). A decisão de situar estas reflexões num Apêndice foi motivada pelo intuito organizador. Como esta pesquisa constrói um embasamento teórico e metodológico polifônico, considerei que o aprofundamento na questão do realismo, de caráter mais vinculado à resenha, sobrecarregaria o texto.

2 OS CONTOS E SUAS FORMAS ESPECÍFICAS DE CIRCULAÇÃO.

Tal como Ludmer (2010, p.150) afirma, a literatura e seus modos de produção e circulação tem experimentado mudanças significativas nos últimos tempos. Seguindo esta autora nós nos encontramos, lembremos, numa época que traz “novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler”. Esta mudança tem feito que a preocupação pelo futuro do livro seja um tema amplamente debatido a nível global⁸.

No âmbito desses debates, o norte-americano Robert Darnton, em seu livro intitulado *A questão dos livros. Passado, presente e futuro* (2009), impõe um plano programático urgente ao pensar no futuro dos códices e das bibliotecas: “Digitalizar e democratizar – não é uma fórmula fácil, mas é a única que funcionará se de fato quisermos tornar realidade o ideal de uma república das letras, que no passado já pareceu tão utópico”. (DARTON 2009, p.75).

Em um contexto diferente, estes imperativos têm sido o norte da prática de diversas propostas editoriais na América Latina: as editoras *cartoneras* e a revista online *Galerías. Cuadernos de traducción* de que me ocupo nesta pesquisa são algumas delas. Trata-se de projetos que trabalham para melhorar as possibilidades de acesso da comunidade à literatura. No caso da revista, o foco é o livre acesso à literatura brasileira e suas traduções por parte de qualquer falante da língua castelhana que tenha acesso a internet. No caso das editoras *cartoneras*, preços reduzidos e difusão ampla dos livros, trabalho cooperativo inserido nas economias locais e renúncia ao *copyright*, em favor de outras formas de concepção da autoria, como o *copyleft* e os *common rights*.

Acredito que dar atenção à literatura proposta nestes meios deveria ser a outra cara do caminho da democratização por elas iniciada, (ou ao menos, o caminho que elas convocam através das suas práticas). Se nos atemos à tendência de nos ocupar daquela literatura que é produzida e distribuída pelas grandes casas editoriais, com o argumento de que é a literatura que afeta e faz parte do campo literário⁹, corremos o risco de limitar nossa ideia da literatura e

⁸ Mais adiante neste Capítulo abordarei algumas das pesquisas mais significativas em relação a esse debate.

⁹ Regina Dalcastagnè (2005), utiliza este argumento na sua seleção do grupo de obras de sua pesquisa sobre romance brasileiro contemporâneo. Trata-se de uma pesquisa fundamental, que tem contribuído muito para o desenvolvimento do panorama sobre o personagem na narrativa contemporânea de que me ocupo. Não tento,

reduzi-la ao que o mercado decide que é literatura. Por este motivo tenho escolhido deixar de lado a noção de campo, tal como propõe Ludmer (2010), em favor de uma leitura que considere o meio da “imaginação pública”. Não que estudar a literatura que circula nas editoras de grande renome ou mesmo nas editoras chamadas “comerciais” seja uma perda de tempo. Pelo contrário, é fundamental. Ambos os *corpus* de trabalho são necessários. Ampliar a leitura e abranger mais, múltiplos e diversos espaços de circulação das vozes é preciso para acompanhar a democratização da literatura.

Para colaborar com esta tarefa, dedicarei este Capítulo a delinear primeiro um brevíssimo panorama da história das editorias *cartoneras* na América Latina, que apresentarei em diálogo com as problemáticas contemporâneas do livro e a cultura que estudaram Robert Darnton (2009), André Schifin (2006), Jean-Yves Mollier (2011) e José de Souza Muniz Junior (2016). Depois, introduzirei o contexto específico das práticas editoriais em que foram editados os contos envolvidos nesta pesquisa.

2.1 No começo foi Eloísa, uma semente que cresceu.

Foi em resposta à miséria provocada pela crise econômica que explodiu em 2001, na Argentina, que surgiu o primeiro projeto social, cultural, comunitário e sem fins de lucro de elaboração de livros *cartoneros*. A situação da capital argentina era esta:

Com o fechamento de milhares de fábricas, o fracasso de inumeráveis empreendimentos e o crescente índice de desemprego, aproximadamente 40.000 cidadãos que antes trabalhavam como garçonetes, sapateiros, metalúrgicos, empregadas domésticas e que tinham trabalhos estáveis, se viram obrigados a procurar todas as noites o material reciclável nas avenidas da capital. O número de desempregados que a rua recrutou foi multiplicado por dez de uma semana a outra. Ao mesmo tempo, o preço do papel subiu 300 % e muitas pequenas e independentes editoras tiveram que fechar a produção. (BILBIJA; CARABAJAL, 2009, p. 10, tradução minha)¹⁰.

portanto, discutir a posição da autora. Procuo explicar a pertinência de uma diversidade de objetos de estudo para um entendimento amplo da literatura contemporânea.

¹⁰ No original: “Con el cierre de miles de fábricas, el fracaso de un sinnúmero de negocios y la creciente tasa de desempleo, aproximadamente 40.000 ciudadanos que antes trabajaban como camareros, zapateros, metalúrgicos, mucamas y que tenían trabajos estables, se vieron obligados a rebuscar todas las noches el material reciclable en las avenidas de la capital. El número de los desempleados que la calle reclutó fue multiplicado por diez de una semana a la otra. A la vez, el precio del papel subió el 300% y muchas pequeñas e independientes editoriales tuvieron que cerrar la producción.”

No ano de 2003, Washington Cucurto – escritor –, Javier Barilaro e Fernanda Laguna – artistas plásticos –, tiveram a ideia de fazer livros com capas de papelão comprado dos *cartoneros*, esses sujeitos que encontravam na reciclagem do papelão jogado ao lixo seu meio de sobreviver. O projeto funcionou inicialmente num espaço que combinou uma galeria de arte, hortifrúti e casa editorial. Eloísa chamou-se, nessa primeira etapa: “No hay cuchillo sin rosas, cartonería y galería de arte”, nome que estendem até hoje ao espaço onde funciona a editora: a “cartonería”.¹¹

Sobre o surgimento da ideia, sabemos¹² que teria sido o encontro na rua com um *cartonero* que lhes vendeu um pouco de papelão o que suscitou a inspiração do grupo de artistas. Uma vez com essa matéria-prima nas mãos, foi brotando a ideia de utilizá-lo para as capas dos livros. Washintong Cucurto comenta que um elemento que colaborou com essa ideia foi uma edição bem artesanal dum livro do poeta argentino Juan Gelman (1930-2014)¹³, cujas capas eram de papelão ondulado. E a ideia virou realidade ou, melhor, livros. O papelão era comprado dos *cartoneros* por 1,50 pesos argentinos o kilo – o preço no mercado das cooperativas de reciclagem era 0,30 centavos – mas a integração destes sujeitos marginalizados foi mais profunda; eles começaram a participar trabalhando na pintura das capas e na montagem. O projeto nasceu, assim, como resposta a uma crise econômica e cultural. Nas palavras de Cucurto: “O que nos deram? Miséria, pobreza. O que devolvemos? Livros. E isto ajuda a difundir autores jovens, para que haja outro caminho, outra porta, outra rua que também se possa transitar”¹⁴ (BILBIJA; CARABAJAL, 2009, p. 13, tradução minha).

Com o tempo nome e endereço mudaram, mas a Eloísa Cartonera continuou permitindo a novos jovens escritores e artistas colocar em circulação sua produção, assim como difundir obras já consagradas – os autores cediam os direitos –. Ao mesmo tempo, integrou sujeitos sociais excluídos do mundo do trabalho formal. Os *cartoneros* envolvidos no projeto viam resinificada sua tarefa, quando o lixo que recolhiam se transformava em livros feitos pelas

¹¹ Informação extraída de matéria no Jornal *Página 12*: “La literatura se hace en la calle. Eloísa Cartonera, una atípica editorial autogestionada”. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-31098-2004-02-04.html>> Acesso: 27 fev. 2018.

¹² O relato do nascimento da Eloísa Cartonera tem sido objeto de diversas reformulações por parte de seus fundadores, tal como aponta Vilhena (2016). Uma marca mais, talvez, desses novos modos de construção de realidade no meio da imaginação pública. Tenho levantado aqui principalmente as informações que recupera Vilhena, mas também levo em consideração o informado em Bilbija e Carabajal (2009), assim como outras informações do site da “Red de Editoras Cartoneras”, entrevistas de Jornal e dos próprios blogs das cartoneras. Farei referências a estas últimas fontes na medida em que sejam citadas diretamente.

¹³ O relato disto pode ser lido em Vilhena (2016, p 156).

¹⁴ No original: “¿Qué nos dieron? Miseria, pobreza. ¿Qué les devolvemos? Libros. Y esto ayuda a difundir a autores jóvenes, para que haya otro camino, otra puerta, otra calle que también se pueda transitar.”

suas próprias mãos. Por outro lado, o preço de venda do livro era bem barato, com o intuito de disponibilizar literatura que fosse acessível a um público maior.

Hoje em dia Eloísa é uma cooperativa oficial de trabalho – *Cooperativa de trabajo gráfico editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda*– e adicionou a sua prática editorial outros projetos que se centram no trabalho coletivo e a sustentabilidade econômica e ecológica.

A partir deste primeiro projeto da Eloísa, que os críticos¹⁵ chamam de “matriz”, surgiram na América Latina e no mundo muitos outros semelhantes. Isto porque a semente dum projeto coletivo que traz respostas criativas diante de problemas econômicos, culturais e ecológicos não demora a se espalhar.

No ano seguinte ao nascimento da Eloísa, criou-se em Lima, no Peru, a Sarita Cartonera. Seus fundadores foram um grupo de graduados da Universidade de San Marcos-Milagros Saldarriaga, Tania Silva e Jaime Vargas Luna – que tentavam vincular seu trabalho profissional à sociedade. Eles tomaram conhecimento da Eloísa e dos livros *cartoneros* durante uma feira do livro no Chile. O nome com que batizaram a *cartonera* é o de uma santa popular, Sarita Colonia. Ainda que não reconhecida pela igreja católica, trata-se de uma santa muito venerada no Peru.

Os livros da Sarita são feitos com capas de papelão reciclado e montados por jovens de bairros populares e, às vezes, por *cartoneros*. Da mesma forma que em Eloísa, os autores

¹⁵ Para consultar bibliografia sobre as editoras de papelão, ver: Bilbija; Carabal (2009). O livro *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía* foi editado pela Parallel Press, da University of Wisconsin, Madison. Esta universidade também criou, na sua biblioteca, o maior acervo de livros *cartoneros* da América Latina. O livro, como se expressa no subtítulo, contém por um lado uma série de artigos analíticos de pesquisadores que abordam a edição *cartonera* e diferentes temas em relação a várias destas editoras, um catálogo das publicações e bibliografia. Todos os artigos deste livro se encontram disponíveis para consulta *online* no site da Parallel Press. Disponível em: <<http://digiColl-dev.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=header&id=Arts.AkadCartArt&isize=M>> Acesso em 2 mar. 2018. Por outro lado, uma edição em PDF do livro, de descarga gratuita, pode ser encontrado no blog da Dulcinéia Catadora. Disponível em: <<http://dulcineiacatadora.blogspot.com.br/2009/11/akademia-cartonera.html?view=timeslide>> Acesso em: 2 mar. 2018.

Também, uma série de “manifestos”, de Eloísa Cartonera (Argentina), Sarita Cartonera (Perú), Animita Cartonera (Chile), Mandrágora Cartonera (Bolívia), Yerba Mala Cartonera (Bolívia), Dulcinéia Catadora (Brasil), Yiyi Jambo (Paraguai) e La Cartonera (México), escritos pelos fundadores dessas editoras *cartoneras* a pedido das organizadoras do livro supracitado, no âmbito do mesmo projeto de pesquisa, está disponível no site da Parallel Press. Disponível em: <<http://digiColl.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=header&id=Arts.AkadCartOrig&isize=M>>. Acesso em: 2 mar. 2018. Em relação a isto, também, em *O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações*. (VILHENA, 2016), tese de doutorado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, encontramos uma leitura crítica dos manifestos, assim como um anexo que os disponibiliza. A versão digitalizada desta tese pode ser descarregada de forma livre e gratuita no site da USP. Disponível em: <<http://www.theses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-20122016-140926/pt-br.php>> Acesso em: 2 mar. 2018.

cedem os direitos e recebem em troca alguns exemplares. Esta editora tem como objetivo publicar autores reconhecidos, assim como escritores antes inéditos e também fortalecer o vínculo com os escritores dos interiores, como manifestaram através das visitas por diversas comunidades do interior do Peru que tem sido organizadas. O projeto recebeu inicialmente financiamento da prefeitura de Lima e ainda que em pouco tempo a ajuda tenha diminuído até extinguir, Sarita sobreviveu. Suas possibilidades de existência estiveram a partir desse momento vinculadas à fundação de uma associação de editoriais independentes do Peru: *PUNCHE Editores Asociados*.¹⁶ A partir da organização dessa associação, este grupo de editoras luta por seus direitos em conjunto, o que lhes possibilita continuar produzindo. A importância desta cooperação das pequenas editoras independentes, *cartoneras* ou não, pode ser claramente compreendida uma vez que se sabe que 90% das livrarias peruanas pertencem aos conglomerados de editoriais multinacionais como Planeta, Santillana e Norma¹⁷. Se se trata de biodiversidade¹⁸, a criação desta associação é um ato de resistência indiscutível.

Outros dados sobre a realidade do Peru¹⁹, deram singularidade ao projeto: um dos índices mais baixos de compreensão leitora na América Latina e um alto grau de analfabetismo. Nesse contexto, Sarita, conjuntamente com o Museu de Arte da Universidade de San Marcos, criou o projeto “Libros, um modelo para armar”, que tem como objetivo fazer circular a literatura nas escolas, através de oficinas de leitura, escritura e produção de livros *cartoneros* e o projeto “Libros fascinantes”, que tenta vincular a literatura e as artes plásticas. Uma promoção da leitura que é feita com foco no objeto livro, na sua manipulação e recriação. Um dado interessante em relação à circulação dos livros que Sarita publica é que eles são depositados

¹⁶ Para um exemplo brasileiro sobre a importância das conquistas que associações deste tipo, que nucleiam editoras independentes, conseguiram alcançar, ver o caso da feira “Primavera dos Livros” realizada em São Paulo e Rio de Janeiro, e organizada pela LIBRE, estudado por Muniz Junior (2016).

¹⁷ Informação disponível em Bilbija; Carabajal, 2009, p. 15.

¹⁸ Em relação ao termo “biodiversidade”, José de Souza Muniz Junior (2016, p. 105-106) tenta recuperar sua origem, que pareceria ter nascido no âmbito da edição independente no Chile, nos anos 1990, das palavras de um membro da RIL Edições, que “comparou o que acontecia no âmbito editorial com o chamado “deserto verde”, como se denominam as rentáveis e uniformes plantações que acabam com a riqueza do bosque nativo e sua ‘biodiversidade’” (MUNIZ JR. 2016, p. 105). Por outro lado, este autor registra suas primeiras aparições numa revista madrilena nos anos 2000 e 2004. Chamando a atenção sobre a dificuldade de situar exatamente a gênese do neologismo, que segundo ele poderia bem ter nascido paralelamente nos dois contextos, o importante é que “o valor simbólico de consenso gerado em torno da biodiversidade é transferido para a diversidade cultural. Que as aparições da ‘biodiversidade’ tenham começado a se multiplicar entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000, é indicativo de que a cultura passa a ser concebida como um ecossistema cujo equilíbrio é preciso preservar [...]” (MUNIZ JR. 2016, p.106). Páginas mais adiante na sua tese, este autor se refere aos equívocos que um uso amplo e pouco responsável deste termo tem originado no contexto brasileiro.

¹⁹ Também apresentados em *Akademia Kartonera* Bilbija; Carabajal, 2009, P. 15.

legalmente na biblioteca Nacional do Peru²⁰, o que demonstra que os espaços estão sendo conquistados.

Em 2005 aparece no Chile a editora Animita Cartonera, e a Mandrágora Cartonera na Bolívia. A partir desses anos os projetos editoriais que levam o espírito *cartonero* começam a se multiplicar na América Latina: Yerba Mala (Bolívia, 2007), Dulcinéia Catadora (Brasil, 2007), Yiyi Jambo (Paraguai, 2007), Matapalo (Equador, 2009), Patasola (Colômbia, 2009) para citar apenas alguns deles. Hoje é difícil identificar o número exato de editoras *cartoneras*, mas se pode dizer que são aproximadamente 30, somando-se as da outra América, as europeias e africanas. Com a expansão do fenômeno, é claro, os percursos se diversificaram e os projetos só podem ser entendidos com um aprofundamento na história do surgimento de cada uma destas editoras. Se há um acordo entre os pesquisadores que tem se ocupado do tema²¹, e principalmente, entre os próprios agentes culturais que sustentam as *cartoneras*, é que as editoras de papelão nascem profundamente vinculadas aos contextos locais e respondem por isso a problemáticas diversas. Já vimos que Eloísa foi criada no intuito de responder a um contexto específico de miséria provocada pela crise econômica, enquanto Sarita Cartonera tenta promover práticas que possam colaborar com a promoção da leitura e uma escolarização crítica e participativa na criação de conhecimentos. Animita Cartonera, do Chile, nascida num contexto econômico bem diferente, explorou as possibilidades artísticas do projeto *cartonero* mas não se afastou por isso de um certo viés social, já que o papelão é adquirido pela compra de pessoas que os chilenos chamam não de *cartoneros* mas de “recolectores independentes”. Seus criadores acreditam que a partir da intervenção manual os livros se transformam em um objeto de arte único e exclusivo, como expressaram em seu manifesto para o projeto de pesquisa de Bilbija e Carabajal (2009).²²

Os criadores da Kodama cartonera, nascida no México em 2010, por sua parte, explicam²³ que se sentem vinculados ao projeto matriz da Eloísa, em relação ao uso do *copyleft* e fundamentalmente pelo fato de realizar um trabalho manual/ artesanal e coletivo, assim como a editora portenha. Assinalam, porém, que não procuram ter o alcance social da matriz e que

²⁰ Bilbija, Ksenija (2017). “Semblanza de Sarita Cartonera (2004-2011)”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg75f4>>. Acesso 27 de fevereiro de 2018.

²¹ Ver os já mencionados Bilbija; Carabajal (2009), Vilhena, Flavia Braga Krauss (2016), assim como os manifestos publicados pela Parallel Press.

²² Fragmento do manifesto de Animita Cartonera. Disponível em: <<http://digicoll-dev.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=51961102>>. Acesso em: 2. Mar 2018.

²³ Em: Kodama (2014).

seu surgimento teve mais relação com a necessidade de escritores e artistas de encontrar espaços de circulação alternativos. Num texto publicado no site da rede de editoras *cartoneras* da América Latina, que trata sobre as editoras *cartoneras* do México, um dos criadores da Kodama afirma:

Ao oferecer um contato distinto entre os leitores, os autores e os editores, as *cartoneras* constroem uma alternativa às editoras multinacionais. Em 2013, a venda dos selos literários de Santillana (entre eles Alfaguara) a Random House-Mondadori, nos deixa diante de um cenário editorial transnacional em Ibero América praticamente monopólico, com Planeta como a única força que poderia realmente fazer frente a Random. Neste contexto, as *cartoneras* oferecem só umas poucas opções ao encurralamento da literatura latino-americana e a homogeneização de gostos, tendências e autores populares ou simplesmente comerciais, ao tempo que constituem (para usar um termo do SubComandante Marcos) uma sorte de “sacola de resistência” a nível local. (KODAMA, 2014, não paginado)²⁴.

Neste aspecto concordam Animita e Kodama, tal como evidencia a fala da editora geral de Animita:

[Animita] mostra a língua com suas capinhas de papelão às editoras transnacionais com as que compartilha as mesmas vitrinas das livrarias; ao ser um apelo aos preços altos impondo preços baixos; ao levantar a voz e opor-se ao distanciamento com a cultura, a leitura e o arte; ao abrir oportunidades e gerar vínculos reais com aqueles que, desde o século XIX, tem sido relegados a um espaço mínimo de difusão cultural, cuspidos pelo oficialismo, por todas as partes. (BARROS WETTLING, 2009, não paginado.)²⁵.

Em relação ao estatus que outorgam ao livro de papelão, por sua vez, estas duas editoras diferem. Enquanto os participantes do projeto de Animita, como vimos, outorgam-lhe valor de obra de arte, os de Kodama consideram que o papelão arrebatou ao livro toda pretensão

²⁴ No original: Al ofrecer un acercamiento distinto entre los lectores, los autores y los editores, las *cartoneras* constituyen una alternativa a las editoras multinacionales. En 2013, la venta de los sellos literarios de Santillana (entre ellos Alfaguara) a Random House-Mondadori, nos deja frente a un escenario editorial transnacional en Iberoamérica prácticamente monopólico, con Planeta como la única fuerza que podría realmente hacer frente a Random. En este contexto, las *cartoneras* ofrecen sólo unas pocas opciones al acorralamiento de la literatura latinoamericana y la homogeneización de gustos, tendencias y autores populares o simple y llanamente comerciales, a la vez que constituyen (para usar un término del SubComandante Marcos) una suerte de “bolsa de resistencia” a nivel local.

²⁵ No original: “[Animita] le saca la lengua con sus portaditas de cartón a las editoriales transnacionales con las que se codea en las mismas vitrinas de las librerías; al ser un alegato a los precios altos imponiendo los precios bajos; al alzar la voz y oponerse a la lejanía con la cultura, la lectura y el arte; al abrir oportunidades y generar vínculos reales a los que, decimonómicamente, han estado relegados a un espacio mínimo de difusión cultural, escupidos por el oficialismo, por todas partes.”

“Resistencia”, é uma das partes do manifesto da Animita Cartonera, escrito para o já mencionado projeto da Universidade de Wisconsin. Disponível em: <<http://digiColl-dev.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=51961102>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

de aura, marcando que são efêmeros, quer dizer, não feitos para perdurar, mas para reciclar e revitalizar ideias. (KODAMA, 2014, não paginado)

Os fundadores da Mandrágora, da Bolívia, também se reconhecem como uma alternativa em um contexto de mercado editorial que oferece poucas variantes. Assinalam que, ainda que dificilmente possam pensar-se como competitivas diante da produção em série das grandes comercializadoras do livro, sentiam que deviam atender aos grandes problemas de exclusão social que deixam a população exposta ao flagelo da desocupação e condenados a voracidade das grandes urbes, principalmente a partir dos anos 1990, com a implementação dos chamados ajustes estruturais impostos pelo Banco Mundial ao longo da América Latina.²⁶ Vemos que, da mesma forma como a matriz, este projeto pensa a si mesmo como uma resposta material a certas condições sociais e econômicas que deveriam ser modificadas. No manifesto para o projeto *Akademia Kartonera*[...] (2009), Mandrágora também faz referência ao problema ecológico que gera o lixo, sintoma também da cultura de consumo. Esta *cartonera* adverte ser extremamente conhecedora dos limites do seu próprio trabalho e tem escolhido, portanto, posicionar-se como um projeto que prioriza o cuidado do estético – um tipo de rigor mais próximo ao canônico, de forma diferente do rigor das outras editoras, mais abertas a novas literaturas ainda que sem renunciar a procura duma certa qualidade literária – e a sustentabilidade dos preços baixos que fomentam uma maior difusão da cultura.

Estas breves e fragmentarias apresentações permitem aproximar-se da impossibilidade que significa tentar agrupar todas as *cartoneras* numa identidade comum. Porém, tendo esclarecido isto, é válido recuperar as partes de sua história comum, ainda que não idêntica, que resultam significativas para o nosso foco: as editoras *cartoneras* ergueram-se como uma opção editorial diante do espaço conquistado pelas grandes casas editoriais pertencentes a empresas multinacionais. Elas tentaram vincular distintos agentes sociais – ainda que nem sempre incluindo catadores de lixo – na elaboração coletiva, sem fins lucrativos e horizontal do livro, procuraram ampliar o raio de difusão da literatura, para revitalizá-la como algo que pertence a todos (mostra disto é também o recurso ao *copyleft* ou aos *commom rights*.) Entre estes itens há uma relação forte que pode sintetizar-se como uma resistência frente a certas condições impostas à cultura pela globalização e o neoliberalismo. Trata-se de outros modos de produzir e fazer circular a literatura num contexto em que a produção das grandes

²⁶ Informações extraídas de “Mandrágora Cartonera”, manifesto escrito no âmbito do antes mencionado projeto da Universidade de Wisconsin. Disponível em: <<http://digicoll-dev.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=51984454>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

multinacionais é o modelo dominante que dita regras. Tentarei desenvolver melhor nos parágrafos seguintes a que me refiro com estas condições, elaborando um panorama das mudanças no mercado editorial global e local das últimas décadas.

Dentre a bibliografia mais difundida sobre as recentes mudanças no mercado editorial, encontramos as de Robert Darton (2009) e André Schiffrin (2006). Estes autores analisaram em relação aos EUA, que o mercado editorial tem se modificado rapidamente nas últimas décadas de forma que a maior parte do comércio de livros desse país se encontra em mãos de conglomerados económicos transnacionais. Schiffrin (2006, p.141) definiu essa situação como um “oligopólio tendente a monopolização”. Além das limitações que a abordagem estritamente comercial destes conglomerados traz para os editores preocupados pela qualidade de literatura que editam, o criador da editora New Press²⁷ explica em seu livro que a situação é perigosa porque “sempre que um conglomerado tem uma grande variedade de propriedades, há um risco muito real de que suas empresas de comunicações não publiquem notícias que possam reduzir lucratividade de outros setores da firma” (SCHIFFRIN, 2006, p. 141). Onde lemos notícias, entenda-se também livros.

Por outro lado, defendendo a possibilidade de que diversos tipos de ideias possam ser publicadas, afirma Schiffrin (2006, p.114):

Novas ideias e novos autores demoram tempo para se afirmar. [...] Mesmo a longo prazo, o mercado não pode ser considerado juiz adequado do valor de uma ideia, como fica óbvio com as centenas ou mesmo milhares de grandes livros que nunca geraram dinheiro. Assim, a nova abordagem- decidir publicar apenas aqueles livros que podem ser imediatamente lucrativos- automaticamente elimina dos catálogos um enorme número de obras importantes.

A lógica dos conglomerados, em que a tiragem dos livros se decide de acordo as vendas do livro anterior leva a um conservadorismo do mercado, tanto estético quanto político, em relação ao que é escolhido, porque “uma nova ideia, por definição, não tem registro de vendas”. (Schiffrin, 2006, p. 116.)

Uma situação semelhante é abordada por Jean-Yves Mollier (2011) em relação a classificação mundial dos editores. Ele coloca nos primeiros dez lugares de importância a nível mundial os seguintes grupos:

[...] na dianteira os grupos Pearson (5,3 bilhões de euros de capital ativo), Reed Elsevier (5 bilhões), Thomson Reuters (5,3 bilhões), Wolters Kluwer (3, 4 bilhões),

²⁷ Para sustentar o projeto desta editora, Schiffrin acudiu ao financiamento através de doações de organizações sociais.

Bertelsmann (2,9 bilhões), Hachette Livre (2, 2 bilhões), Grupo Planeta (1, 8 bilhões), Mav Graw-Hill Education, De Agostini e Holzbrink, que ocupam os dez primeiros lugares.[...].Os gestores, os financistas, os analistas formados nas escolas de marketing substituíram os caçadores de talento, os leitores vorazes de pequenas revistas e, como escreveu André Schiffrin, a edição escapa cada vez mais dos leitores. (MOLLIER, 2011, p. 40).

Muniz Jr, (2016), por sua vez, situa esta problemática no contexto brasileiro. O autor explica que no ano 2006, a editora Casa da palavra completou dez anos de existência e publicou o livro de André Schiffrin (2006), incorporando-o a muitos outros “ livros sobre livros” que vinha publicando e que geraram a bibliografia nacional sobre este tema. Desta forma, a editora Casa da Palavra estava, na sua prática editorial, incorporando o Brasil no âmbito mundial de debate sobre a situação do mercado editorial. O autor destaca que, para esse ano de 2006, os editores da Casa da Palavra afirmam, na apresentação ao livro de Schiffrin, que o Brasil estava conhecendo os primeiros passos de um movimento já consolidado no exterior. Este movimento era o de conformação e avance desses grandes conglomerados que estavam ganhando espaço no mercado editorial. No ano da publicação da sua tese, 2016, Muniz Jr. oferece um panorama de como esse movimento mundial afetou o mercado editorial brasileiro. Um dos dados mais simbólicos que ele coloca, e que pode ilustrar a situação dos últimos anos, é que em 2011, o grupo português LeYa – maior grupo editorial lusitano, tendo comprado editoras em Portugal, Angola e Moçambique – adquiriu 51% das ações da Casa da Palavra, e em 2014 o grupo já era dono de 95% desse negócio. Outros dados relevantes para esta pesquisa que Muniz (2016, p. 150) disponibiliza são que em 2011 a Penguin (depois fundida a Random House, que por sua vez hoje faz parte da alemã Bertelsmann) adquiriu 45% dos capitais da Companhia das Letras. Este grupo incorporou em 2014 também o selo Objetiva. Enquanto a Record tornou-se, dos anos 1990 em diante, o maior conglomerado editorial da América Latina, depois de adquirir selos históricos como Civilização Brasileira, José Olympio, Difel, Bertrand Brasil, Paz e Terra, Best-Seller, Nova era, entre outros.

Nestes contextos, o lugar das editoras *cartoneras*, é, sem dúvidas, lugar de alternativa, mas também de microempreendimento editorial.

Para aprofundar sobre as representações e posicionamentos que esta complexa situação do mercado editorial tem gerado nas últimas duas décadas no Brasil, e assim poder contextualizar o meio em que as editoras *cartoneras* aparecem, apoio-me nas observações da supracitada pesquisa de José de Souza Muniz Junior (2016). Este autor se dedicou a pesquisar cuidadosamente a trajetória das representações do “ independente” no mercado editorial da

Argentina e o Brasil e produzir uma reflexão consciente das lutas e disputas simbólicas que elas envolvem. Na sua tese de doutorado em Sociologia, ele desenvolve com clareza exemplar o “mapa mental” que se configura a raiz das mudanças no contexto editorial destes dois países nas últimas duas décadas. Vejamos:

A concentração de propriedades promovida pelos grandes conglomerados - fruto das fusões e os holdings que proliferam em diversos países e acabam desnacionalizando muitas indústrias editoriais locais - tem sido interpretada como uma ameaça à circulação de ideias, a publicação de bons livros e a diversidade das expressões ideológicas e culturais. Estas mudanças estruturais pelas quais o mercado editorial passa nas últimas três décadas, em nível global, dão vazão a um conjunto de oposições simbólicas a partir das quais os agentes do espaço editorial passarão a classificar a si próprios e a seus pares, definindo para si e para outros uma posição específica no emaranhado de casas editoriais coetâneas. De um lado, as grandes; de outro, as pequenas e médias. De um lado, o capital internacional, financeiro e especulativo; de outro, o capital nacional, familiar e artesanal. Ali, a empresa do polo econômico, orientada ao lucro e ao *best-seller*, acolá, a empresa do polo simbólico, dedicada à qualidade e ao risco. Esses critérios de classificação [...] passam a ganhar eficácia à medida que essas polarizações se aprofundam, se institucionalizam e se sobrepõem. Ainda que não sejam totalmente correspondentes entre si e que nem todas as empresas se enquadrem perfeitamente nessas categorias, tais oposições começam a configurar uma espécie de mapa mental no qual o espaço editorial aparece dividido em duas bandas opostas, inconciliáveis” (MUNIZ JR, 2016, p 84).

Longe de subscrever ou alimentar uma visão simplista do espaço editorial, tento neste trabalho descrever as formas de trabalho que os espaços de publicação dos contos apresentam, para destacar sua singularidade. Esta singularidade se opõe, sim, a outro tipo de práticas, mas não por isto deixa os conteúdos do que é editado por fora das discussões, problemáticas e contradições do presente, tal como veremos ao analisar o tema do personagem *mendigo* e sua relação com o tema da pobreza. Neste sentido, vale ressaltar o que o autor assinala: que o mapa mental que se configura é, como qualquer outro mapa, um “construto simbólico cheio de distorções”. Considero fundamental situar as editoras *cartoneras* e a revista online das que me ocupo como “propostas alternativas” dentro do espaço editorial, e não como formas de edição “independente”. Esta distinção radica, fundamentalmente, em que elas mantêm vínculos de distinto tipo (econômico ou não) com instituições formais como a Universidade. Mas, por outro lado, quero retomar as palavras do músico Tiago Araripe, para minha interpretação do que significaria essa alternativa:

Independente é um termo incorreto [...]. **Alternativo, termo que eu prefiro, é antes de tudo o zelo pelo lugar que ocupamos, repropondo sem ilusões o novo espaço.** Alternativo não por estar à margem das grandes gravadoras, como o termo independente sugere, mas estendendo esta ação à estética, à ética e à ideologia dos projetos. **Ao invés de reinventar o mundo, reutilizá-lo. Reaproveitar todos os**

materiais, seguindo o exemplo da própria natureza, que tudo transforma, revalorizando uma dimensão do trabalho, esquecida pela sociedade capitalista, onde a gente necessita estar continuamente despertando da inconsciência que ela insiste em praticar. (MUNIZ JR, 2016, p. 79, grifo meu)²⁸.

O “zelo” pelo lugar que se ocupa parece-me o ponto chave que quero destacar em relação a esta definição de alternativa. É alternativa a palavra que me parece adequada para pensar a particularidade da edição praticada pelas *cartoneras* no contexto editorial global e local que tenho apresentado.

2.2 Em terras brasileiras.

No Brasil, uma das primeiras editoras *cartoneras* foi a Dulcinéia Catadora, de São Paulo. Esteve inspirada no trabalho que a artista Lúcia Rosa realizou com Javier Barilaro, da Eloísa, na Bienal de Artes de São Paulo, em 2006. Rosa, que já vinha produzindo a partir desta matéria-prima que é o papelão, iniciou o projeto da Dulcinéia, que surgiu em 2007 e em trabalho coletivo com um grupo de grafiteiros. Com o tempo, o projeto mudou e se reorganizou ao redor de três catadoras de papelão: Andréia Ribeiro Emboava, Eminéia Santos e Maria Aparecida Dias da Costa. Junto com Lúcia, elas confeccionam os livros e também participam na idealização. Já contam com quatro livros autorais idealizados pelas catadoras e realizados coletivamente com outras artistas. Além de utilizar papelão reciclado para as capas, que são pintadas a mão com *gauche*, o interior do livro é fotocopiado em papel reciclado. Tal como acontece com suas irmãs latino-americanas, na editora paulista o projeto não se reduz a impressão e distribuição dos livros. Acompanham este fazer outras atividades, como oficinas, instalações e intervenções urbanas.²⁹

Depois da Dulcinéia, surgiram muitas outras, entre as que encontramos Vento Norte Cartonera (Santa Maria, RS), Clandestina Cartonera (Belo Horizonte, MG), Magnólia Cartonera (Curitiba, PA), Lara Cartonera (Belo Jardim, PE), Cartonera do Mar (Recife), cArtonerA cArAAatapA (Rio de Janeiro), Katarina Cartonera (Florianópolis).

²⁸ Quis recuperar a postura de Araripe porque chama muito a atenção a reflexão que ele coloca em relação a indústria musical, sobre a reinvenção e a reutilização. Ela parece fazer referência direta ao processo manual e artesanal de reaproveitamento que no caso das *cartoneras* se dá através do papelão. Uma vez mais, seguindo a Ludmer (2010), a imaginação pública se revela como um espaço de superposições.

²⁹ Informações obtidas em: Bilbija e Carabajal (2009), e no blog da Dulcinéia Catadora. Disponível em: <<http://www.dulcineiacatadora.com.br/>>. Acesso em: 13 fev 2018.

2.3 Vínculos universitários.

Como estudante universitária e leitora, a partir do ano 2008, eu tinha apenas um vago conhecimento do projeto editorial da Eloísa, que era para mim um projeto distante, situado como estava na capital do meu país. Não tinha tampouco conhecimento da forma como a iniciativa tinha se espalhado pela América Latina. Foi tempos depois e através dum projeto da Universidade Nacional de Córdoba, onde eu estava acabando de cursar as disciplinas da graduação em Letras Modernas, que as editoras de papelão começaram a ter um significado diferente para mim.

Primeiro tomei conhecimento de que no seio da minha faculdade nasceu *La Sofía Cartonera*, uma editora cartonera semelhante a Eloísa, criada pela professora Cecilia Pacella³⁰, em 2012. Em 2014, *La Sofía* abriu uma chamada para estudantes que quiseram participar do projeto e foi assim que me vi indo duas vezes por semana a um pequeno espaço num dos prédios do campus cedido pela universidade para que um grupo de alunos de distintas áreas, pessoal não docente e docentes nos ocupássemos de trabalhar colaborativamente para editar os livros. Estes seriam impressos na impressora da faculdade e vendidos em diversos espaços, tais como ruas, feiras, bancas de jornais, praças, bibliotecas, eventos em museus, escolas e centros culturais.

Esse projeto chama-se "Centro Editor Cartonero de la Facultad de Filosofía y Humanidades: La Sofía Cartonera". Cecilia Pacella conta em entrevistas³¹ que foi a visita do

³⁰ Cecilia Pacella é doutora em Letras Modernas pela Universidade Nacional de Córdoba. É docente e pesquisadora na Faculdade de Filosofia e Humanidades, nas cátedras de Introdução a Literatura e Teoria Literária. Seu campo de investigação é a poesia argentina contemporânea.

³¹ Em uma delas, diante da pergunta sobre como foi que nasceu o projeto, Cecilia Pacella responde: "A partir duma experiencia que tivemos em 2011 na Facultad, quando nos visitou Washington Cucurto, o fundador da Eloísa Cartonera. Ele participava de um congreso e trouxe os livros da sua editora, E ali aconteceu algo que foi difícil de entender num primeiro momento: os estudantes se aglomeraram no stand de livros tratando de comprá-los, mas também querendo conhecer aos autores. Assim que, de repente esse espaço se converteu em uma aula de literatura, porque Cucuro explicou quem eram esses autores, de onde eles vinham, as particularidades de suas obras. E isto acontecia fora das aulas, nos corredores da Facultad". No original: "A partir de una experiencia que tuvimos en 2011 en la Facultad, cuando vino de visita Washington Cucurto, el fundador de la Eloísa Cartonera. Él participaba de un congreso, y trajo libros de su editorial. Y allí pasó algo que nos costó entender en un principio: los estudiantes se agolparon en el stand de libros tratando de comprarlos, pero también queriendo conocer a los autores. Así que de pronto ese espacio se convirtió en una clase de literatura, porque Cucurto explicó quiénes eran esos autores, de dónde venían, las particularidades de sus obras. Y eso pasaba afuera de las aulas, en los pasillos de la Facultad." Disponível em: <<http://www.unc.edu.ar/2017/mayo/la-sofia-cartonera-la-editorial-escola-que-busca-desacralizar-el-libro>>. Acesso 27 fev. 2018.

escritor e coordenador de Eloísa, Washington Cucurto, à Universidade Nacional de Córdoba, e o interesse dos alunos e da comunidade pelos livros “cartoneros” que despertou a vontade de criar o projeto.

Distintamente da matriz, em La Sofía Cartonera, por seu vínculo institucional como parte da área de extensão da universidade, as pessoas que desenvolvem o trabalho editorial são, como já antecipei, os próprios estudantes – de áreas e carreiras diversas –, docentes, graduados e também membros de organizações sociais da cidade de Córdoba. Além da própria edição dos livros, o projeto leva adiante atividades que procuram vincular a universidade com a comunidade, como oficinas de elaboração de livros em escolas, prisões, associações civis (entre elas AMMAR: “Asociación de Mujeres Meretrices de la Argentina-Córdoba”) e bibliotecas populares. Trata-se de um projeto que procura repensar o lugar dos livros e da cultura na comunidade:

O programa “Centro Editor cartonero de la Facultad de Filosofía y Humanidades: la Sofía Cartonera” nasce com o objetivo de democratizar o objeto livro e as práticas de leitura, escritura e edição. Procura tornar efetivo o direito à cultura, tendo em consideração duas dimensões fundamentais: por um lado, assegurar o efetivo acesso, desfrute e disposição dos bens culturais, e por outro promover a participação ativa dos cidadãos no processo de produção e gestão destes bens, descentralizando e fazendo acessível a todos a criação dos mesmos.³² (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA. FFYH, 2014, s/p., tradução minha)

O papelão com que são criadas as capas dos livros é comprado dos *cartoneros* e, na mesma linha das editoras irmãs, a decisão é de pagar um preço acima do valor de mercado para esse material, como forma de acentuar o anseio de colaboração e de valorizar o trabalho do *cartonero*. Já dissemos que a valorização da transformação do que era considerado lixo em o bem cultural que é o livro faz parte essencial destes projetos.

No que diz respeito à seleção de autores a serem publicados, a coordenadora do programa, Cecilia Pacella, afirma:

Preferencialmente são autores jovens, não conhecidos, que em muitos casos editam seus livros pela primeira vez. Outro dos eixos é difundir literatura latino-americana e local, trazer escritores de outras províncias que possam ser publicados em Córdoba

³² No original: “El programa “Centro Editor cartonero de la Facultad de Filosofía y Humanidades: la Sofía Cartonera” nace con el objetivo de democratizar el objeto libro y las prácticas de lectura, escritura y edición. Busca hacer efectivo el derecho a la cultura, teniendo en cuenta dos dimensiones fundamentales: por un lado, asegurar del efectivo acceso, disfrute y disposición de los bienes culturales, y por otro promover la participación activa de los ciudadanos en el proceso de producción y gestión de los estos bienes, descentralizando y haciendo accesible a todos la creación de los mismos”.

para gerar uma relação entre todas as províncias. (PACELLA, 2016, s/p., tradução minha)³³

O modo de trabalho da editora é horizontal, ainda que tenha a professora Cecilia Pacella como coordenadora e alguns estudantes que trabalharam desde o início como guias, e se organiza em grupos de trabalho. No ano em que participei, tínhamos uma comissão editorial, uma comissão de materiais, uma comissão de feiras e eventos, etc. O material era e ainda é comprado dos *cartoneros* e a pintura das capas e montagem realizadas por integrantes de todos grupos, dependendo da disponibilidade. Várias vezes os próprios autores dos livros se aproximavam desse espaço de trabalho (nesse tempo, uma sala no “Pabellón Brujas” na cidade universitária de Córdoba) e colaboravam com a pintura das capas, como foi o caso do escritor Fabio Martínez³⁴.

As formas de diálogo que a editora universitária mantém com a comunidade da cidade, com outras cidades e países, dá conta da vitalidade do projeto. Dentre os subprojetos que a Sofia acolheu, está o AMMAR, que criou oficinas onde trabalhadoras sexuais de Córdoba aprenderam a montar livros. Estas oficinas fizeram surgir um ateliê e as trabalhadoras adquiriram autonomia na venda dos livros, além de acrescentar uma nova produção ao catálogo, com a criação do livro “Sexo e trabalho”, que inaugurou a coleção discursos da editora e contém intervenções de Eugenia Aravena (secretaria geral de AMMAR Córdoba), Sergio Job (advogado de AMMAR Córdoba), Noelia Gall (ativista pela diversidade sexual) e um texto escrito coletivamente por organizações e ativistas feministas, lésbicas, gays, travestis, trans, bissexuales, queer.³⁵

Como vemos, a semente da Eloísa foi espalhando-se e configurou uma rede interessantíssima, em que o trabalho com o livro é o centro itinerante, viajante que percorre

³³ No original: “Preferentemente son autores jóvenes, no conocidos, que en muchos casos se tratan de sus primeros libros editados. Otro de los ejes es difundir literatura latinoamericana y local, traer escritores de otras provincias que se puedan publicar en Córdoba para generar una relación entre todas las provincias.”

³⁴ Fabio Martínez (1981 -) Nasceu em Campamento Vespucio, província de Salta, Argentina. Atualmente reside em Córdoba, Argentina. Participou da antologia “Es lo que hay” da Editorial Babel e em 2014 publicou os livros *El Río* e *El Amigo de Franki Porta*, pela editora La Sofía Cartonera. Escreveu também o livro de contos *Despiértenme cuando sea de noche*, publicado pela Editorial Nudista em 2010, o romance *Los pibes suicidas* (2013) publicado na mesma editora, entre outros. Seu relato “Curanderas” foi digitalizado pelo Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, em 2014, no âmbito do programa “Leer es Futuro”. Disponível em: <<https://issuu.com/secretariadecultura/docs/martinez>>. Acesso em 19 mar. 2018.

³⁵ Informação disponível em: <<http://diariotortuga.com/2013/03/22/trabajo-sexual-ammар-sofia-cartoner/>>. Acesso em 27 fevereiro 2018.

capitais e interiores, países e línguas³⁶, ruas, coletivos sociais e universidades. Ao final, o que surge com as editoras são novos canais de circulação, inúmeras vozes em diálogo e mãos diversas trabalhando em cooperação. E para falar em conversas, situarei o diálogo de traduções que me deu acesso aos contos que estudo nesta dissertação.

Neste processo de multiplicação dos projetos editoriais cartoneros, nasceu a Malha Fina Cartonera, de São Paulo. Aparece também como um projeto universitário, no ano 2014. Vejamos o que contam suas coordenadoras, Idália Morejón Arnaiz e Tatiana Faria, numa entrevista realizada pelo escritor Cristhiano Aguiar para sua revista *online* “Vacatussa”:

A Malha Fina surgiu do intercâmbio entre pós-graduandos e professores da Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, e da Universidade de São Paulo. Durante esse intercâmbio realizamos um projeto conjunto com a La Sofia Cartonera, dirigida pela professora Cecilia Pacella, onde criamos duas coleções: Mar de Capitu, de literatura brasileira contemporânea, e La Isla de Cartón, de poesia cubana. Vem dessas primeiras iniciativas nossa proposta editorial de publicar autores hispano-americanos inéditos no Brasil e, dentre os brasileiros, desenvolver séries editoriais com uma proposta crítica cuidadosa e pensada. Outro de nossos intuitos é estimular a criação literária dentro da universidade através de uma convocatória anual para autores inéditos alunos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Acreditamos que os livros cartoneros são perfeitos para este tipo de projeto pois nos dão liberdade para pensar nos aspectos materiais da edição, como as capas e o projeto gráfico, com mais liberdade já que um mesmo livro pode ter capas diferentes. Quando optamos por este tipo de edição também reivindicamos nosso lugar latino-americanista de atuação cultural, já que este tipo de edição surge na Argentina e vem se espalhando por todo continente. (ARNAIZ; FARIA, 2016, s. p.)

Foi a partir desse projeto de tradução (que o vínculo entre as duas editoras e universidades criou) que eu li os contos desta pesquisa pela primeira vez, em espanhol, e ainda antes de ter aprendido português. Assisti aos saraus que nós que participávamos da Sofia Cartonera organizávamos coletivamente e pude estar presente na apresentação do livro de Julián Fuks no quintal dum bar da cidade de Córdoba, chamado “Favela para habitar”. Lembro que eu estava particularmente comovida porque meses antes de ler seu livro eu tinha vivido um encontro semelhante ao narrado em “Os olhos dos pobres” com uma mulher em situação de rua no centro da minha cidade. Isto me fez sentir – e esse sentimento permanece – que o conto expõe uma triste verdade sobre a realidade contemporânea. Agora que estou aqui, no Brasil, escrevendo nesta outra língua que é a do escritor barbudo, ainda que numa cidade distante da dele, e que posso andar pelas ruas deste país irmão, vejo que essa intuição não era um fato isolado. Quem anda a pé nas ruas de Fortaleza ou atravessa a praça do Ferreira, onde moradores

³⁶ Veja-se o caso de Yiyi Jambo, editora cartonera do Paraguai, promotora do portunhol da triple fronteira. Disponível em: <<http://yiyijambo.blogspot.com.br/>> Acesso em 20 mar. 2018.

de rua improvisam habitações e simbólicas paredes com caixas de papelão, poderá também tecer associações.

E como esta é uma história de vínculos, é preciso esclarecer que os livros em português foram publicados pela Malha Fina em colaboração com outras editoras *cartoneras* com as quais teceram redes de coprodução. A Mariposa Cartonera, de Recife, Pernambuco, é um coletivo artístico-editorial nascido em 2013. Sua equipe é formada pelos editores Wellington de Mello, Tatiana Lima Faria, Cristhiano Aguiar e pela designer Patrícia Cruz Lima. Segundo podemos ler na página *online*, sua proposta é:

[...] publicar literatura de qualidade a baixo custo para fazer os livros circular, envolvendo setores fragilizados da sociedade no processo de produção, baseado em princípios da economia solidária, da sustentabilidade e comércio justo. Vemos a literatura também como uma forma de intervenção política e o coletivo tem um forte compromisso com causas ligadas aos direitos civis. (MARIPOSA CARTONERA, 2017, s. p.)

Do mesmo modo como ocorre com La Sofia Cartonera, esta editora não limita sua atividade à produção dos livros, ela realiza também oficinas de livros artesanais e cursos de sustentabilidade econômico-ambiental, criação de projetos gráficos para publicações independentes, assessoramento na criação de selos editoriais *cartoneros* no Brasil, entre outras atividades.

Como é possível perceber através da leitura dos processos de formação e dos distintos documentos anteriormente citados, nos quais as coordenadoras contam sobre suas origens, o surgimento destas editoras faz parte de uma rede colaborativa em que elas nutrem reciprocamente umas às outras. As oficinas de confecção de livros e a mobilidade geográfica e cultural vão ativando novos projetos e, portanto, uma rede maior de circulação dos livros. Neste sentido, o fato de cada uma delas se posicionar em diálogo com as outras e procurando um intercâmbio literário cujo fundo é latino-americanista parece-me um ponto fundamental a ser levado em consideração sobre aquilo que acompanha a literatura contemporânea que está sendo trabalhada nesta dissertação.

Uma das manifestações desta vontade de construção de uma identidade comum, além das próprias citações que já colocamos, é a criação de uma rede e um acervo comum que

nucleia algumas destas editoras: a “Red de Editoriales Cartoneras Latinoamérica” com *website* próprio.³⁷

Como se explicava na gênese da Malha Fina, dentre os intercâmbios e colaborações entre países da América Latina que estas editoras vêm promovendo é que se situa a própria coleção em que foram publicados os livros *Os olhos dos pobres* e *Recortes de Hannah*, intitulada “Mar de Capitu”. Como pode ser lido na seção dedicada à apresentação da coleção nos livros de La Sofia Cartonera, de 2014, a promessa desta coleção foi a de criar um diálogo entre as editoras e as literaturas de ambos os países, de maneira que ao traduzir autores brasileiros na Argentina espera-se uma iniciativa correlata, uma coleção que publique autores de Córdoba no Brasil:

Mar de Capitu desnuda em seus títulos diversas produções da literatura brasileira contemporânea. Com traduções encrespando-se nas suas ondas como espuma, chega às ruas de Córdoba para dialogar, discutir, e encontrar as águas e as letras dos dois mares. Para isto, Mar de Capitu nasce com um reverso, um céu misturando as superfícies do horizonte: a coleção de literatura contemporânea de Córdoba, Céu de Beatriz, de Mariposa Cartonera. O diálogo está combinado. Só resta deixa-se levar por Capitu e Beatriz. Ser atravessado pelas suas palavras, ser navegante, herói, náufrago. (FUKS, 2014, p. 39, tradução minha)³⁸

Os títulos da coleção, composta por prosa e poesia, foram: “Castilho Hernández, el cantante y su soledad”, de Sidney Rocha; “El pretexto para todos mis vicios”, de Heitor Ferraz Mello; “Figuras en tránsito”, de Alberto Martins; “Heterotanatografía”, de Juliano Garcia Pessanha; “Los ojos de los otros”, de Julián Fuks; “Oda a la sopa de lentejas”, de Fabrício Corsaletti; “Recortes del Hannah”, de Cristhiano Aguiar e “Revoltijo”, de Veronica Stigger.³⁹

No Brasil, os livros de Fuks e de Aguiar foram publicados em 2016. Os exemplares com os quais trabalho foram produzidos artesanalmente em Recife, onde os comprei e me foram enviados a Fortaleza via internet pelo editor da Mariposa Cartonera. *Recortes de Hannah* faz parte da coleção Ficção, da Mariposa Cartonera e o exemplar de *Os olhos dos pobres* é da Malha Fina Cartonera. Na sua produção, ambas editoras atuam junto com a Liga Cartonera, um coletivo de editoras que vem se unindo para “trabalhar nos ideais do movimento cartonero em

³⁷ Disponível em: <<http://redcartonera.eci.catedras.unc.edu.ar/>>. Acesso em jul.2017.

³⁸ No original: “Mar de Capitu desnuda en sus títulos distintas producciones de la literatura brasileña contemporánea. Con traducciones encrespándose en sus olas como espuma, llega a las calles de Córdoba a dialogar, a discutir, a encontrar las aguas y las letras de dos mares. Para esto, Mar de Capitu nace con un reverso, un cielo combinando las superficies del horizonte: la colección de literatura cordobesa contemporánea Cielo de Beatriz, de Mariposa Cartonera. El diálogo está pactado. Sólo queda dejarse llevar por Capitu y Beatriz. Atravesarse por sus palabras; ser navegante, héroe, náufrago.”

³⁹ Informações extraídas das edições: FUKS (2014; 2016), AGUIAR (2014; 2016).

Pernambuco e no mundo”⁴⁰. Esta é outra das marcas desse trabalho cooperativo que venho assinalando nesta minha pesquisa.

2.4 Do papelão à tela.

Uma relação interessante tem sido estabelecida, por outro lado, entre algumas destas editoras, a digitalização e a internet. Como vimos no começo do Capítulo, os imperativos a que se refere Darton (2009) ao pensar o futuro dos livros são digitalizar e democratizar. Não é um dado isolado, portanto, que junto com o seu trabalho artesanal, algumas das editoras de papelão tenham levado adiante um processo de digitalização da literatura que editam, com o interesse de avançar ainda mais um passo na ampliação das possibilidades de acesso da comunidade à literatura. Sabemos que estas operações se vinculam também a vontade de construir redes fortes de intercâmbio e comunicação interna a rede cartonera, principalmente de criar laços e vínculos entre as editoras, como numa espécie de movimento. No site do *facebook* da editora Vento Norte Cartonera⁴¹, que tem uma vida virtual muito ativa, vemos como o conjunto das editoras é colocado em termos de um “universo cartonero”, “mundo cartonero” e até “pátria cartonera”, o que evidencia esta vontade de integração. Yerba Mala Cartonera (Bolívia) e Kodama Cartonera (México), são algumas das editoras que apresentam uma maior quantidade de literatura digitalizada e disponível para descarga gratuita. Desta forma evidencia-se que os canais através dos quais a edição alternativa tenta ampliar sua difusão são tanto o papel quanto o meio digital.

Neste contexto, assim como dois dos contos que analiso nesta pesquisa foram publicados em editoras de papelão, o terceiro (esta ordem é aleatória, com o único propósito de organizar a argumentação) foi posto em circulação de forma gratuita na revista eletrônica, *Galerías. Cuadernos de traducción*.⁴²

⁴⁰Descrição recolhida do blog da Mariposa Cartonera, que faz parte da Liga Cartonera, em uma matéria a raiz da Bienal do Livro em Pernambuco em outubro de 2017 Disponível em: <<http://www.mariposacartonera.com/site/bienal-cartonera/>> Acesso em: 13 mar.2018.

⁴¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/ventonortecartonero/>>. Acesso em 6 mar 2018.

⁴² Disponível em: <<https://brasilpapelessueltos.com/about-2/>> Acesso em maio de 2017. Ainda que a primeira edição deste conto tenha sido feita em 2005, escolhi trabalhar com a edição da revista online justamente porque implica outra forma de colocar em circulação o conto. Acredito que a publicação gratuita e de livre acesso coloca-o em um espaço de produção que compartilha objetivos comuns com os outros dois, cujas formas de circulação, através das editoras “cartoneras”, também procuram um acesso maior e uma circulação mais ampla. A primeira edição apareceu na antologia *Aquela Canção - 12 Contos Para 12 Músicas*, São Paulo: Publifolha, 2005. Sobre

Esta revista surgiu através de um projeto da tradutora e editora argentina Julia Tomasini, quem por meio da página *web* “Paleles Suelos, Literatura Brasileña en traducción”, onde é publicada a revista, tenta difundir e facilitar o acesso das comunidades hispano-falantes à literatura brasileira. Isto sem deixar de lado o próprio português, uma vez que a revista disponibiliza os textos em versões bilíngues e tem como objetivo “que a partir duma busca em espanhol os leitores hispano-falantes possam encontrar-se com a literatura brasileira e a língua portuguesa”⁴³ (TOMASSINI, 2011, s/p. tradução minha), segundo Tomasini explica na apresentação do projeto na página *web*.

Julia Tomasini é tradutora independente do português, licenciada em Letras pela Universidade Nacional de Buenos Aires, mestre pela Universidade de Maryland, College Park e atualmente realiza seu doutorado na Universidade do Estado de Rio de Janeiro.

A revista *Galerías* (2014) foi criada com o apoio da Fundação Biblioteca Nacional do Brasil através do Programa Nacional de Pesquisadores Residentes. No seu primeiro número, de 2014, em que apareceu o conto de Aquino, reúne seis escritores brasileiros traduzidos ao espanhol por cinco tradutoras argentinas: Andréa del Fuego por Bárbara Belloc; Teresa Arijón e Marçal Aquino por Aileen El-Kadi; Marcelino Freire por Lucía Tennina; Emilio Fraia, Paula Fabrio e Juliana Frank por Julia Tomasini.

Tomassini conta, na seção introdutória⁴⁴, sobre a gênese da revista e o blog. Explica que a revista nasceu a partir da sua inquietude como pesquisadora e tradutora, da vontade de criar espaços de conexão e difusão mais ampla, não só da literatura brasileira e sua tradução ao espanhol, mas também de crítica literária. O desenho arquitetônico da galeria é apropriado pela tradutora, que o metaforiza e pensa em “galerias literárias”. Estes espaços, afirma, situados ao ar livre ou embaixo da terra, se conectam nunca de uma forma só, nem tampouco de forma muito organizada. A revista se converte, para sua criadora, em um espaço de trânsitos. A galeria literária propicia o deslizamento através de janelas e portas que por sua vez podem conduzir a

esta primeira edição se explica no site da editora: “Doze canções da música popular brasileira servem de inspiração para doze escritores, que compõem suas narrativas em contraponto com a memória das letras e melodias. A obra conta com as participações de Milton Hatoum, Beatriz Bracher, Moacyr Scliar, Marçal Aquino, José Eduardo Agualusa e Luis Fernando Verissimo, entre outros. Acompanha o livro um CD da gravadora Biscoito Fino, com as doze canções, interpretadas por Milton Nascimento, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Marisa Monte etc.” Informação disponível em: <<http://livraria.folha.com.br/livros/contos/cancao-milton-hatoum-jose-eduardo-agualusa-beatriz-bracher-1011076.html>> Acesso em. Jul.2017.

⁴³ No original: “Mi objetivo es que a partir de una búsqueda en español los lectores hispanohablantes puedan encontrarse con la literatura brasileña y la lengua portuguesa.”

⁴⁴ Páginas 5 a 11, Revista *Galerías* N° 1 (2014). Disponível em <<https://brasilpapelessuelos.com/revista-galerias/>>. Acesso 28 de fevereiro de 2018.

outros escritos, escritores, fragmentos, críticas, fotografias, outras traduções e outras literaturas, em redes inesperadas. Estas infraestruturas se sustentam na tradução, um profundo trabalho de leitura e de difusão.

No seu primeiro número, de 2014, pode apreciar-se quanto este trabalho e esta circulação estão situadas de forma difusa. Há relatos das viagens dos tradutores e de diversos cruzamentos: de fronteiras linguísticas e espaciais. Assim, vemos que na edição há uma circulação tanto das cidades que foram percorridas no caminho da tradução quanto daquelas que foram o chão a partir do qual a literatura surgiu.

Na capa da revista, cujo fundo é uma fotografia do que parece um corredor de uma casa antiga, a janela e parte de uma escada, o único texto, além do nome da revista, é o seguinte: São Paulo-Rio-Buenos Aires/ 2014. Também, muitas outras fotografias estão presentes na edição toda, mediando a leitura dos contos e localizando o leitor num espaço que não é o próprio, mas que também não é o espaço originário do texto. É como se a tradução tomasse corpo num olho que simultaneamente fotografa, lê e traduz. Temos assim fotos de espaços abertos e paisagens naturais, de bares e pessoas anônimas, condomínios, plantas, etc. As fotografias não são apresentadas com epígrafes nem referência alguma e acentuam, a meu modo de ler, uma sensação de viagem, trânsito e anonimato, em tensão com a especificidade outorgada aos autores, tradutores e pesquisadores. Estes são apresentados em relatos descritivos e em alguns casos, íntimos.

Parece-me que a singularidade com a qual revista trabalha com os contos e sua circulação colaboram para que a edição digital fuja da simples reprodução sistemática e despersonalizada da internet, o que a vincula com a singularidade dos livros de papelão, cujas capas são feitas duma matéria prima selecionada e recolhida cuidadosamente pelos *cartoneros*, e logo pintadas manualmente com *gauche*. Finalmente, vejo uma semelhança nessa forma de trabalho colaborativo, uma vez que o primeiro número da revista *Galerías* integra as vozes de diversos escritores e tradutores, de distintos países, que se reúnem ao redor da literatura e abrem suas vozes para o amplo público da internet, o que constrói uma ideia de mutirão de trabalho cultural.

Finalmente, assim como me referi ao modo como foi possível que eu tomasse contato com os contos das editoras *cartoneras*, é bom dar um espaço para explicar como o conto de Aquino publicado nesta revista chegou a meu percurso de pesquisa. Achei o conto na internet, navegando a procura de literaturas brasileiras contemporâneas que tocassem o tema da

cidade e os modos como as relações sociais acontecem nelas. Acredito que meu percurso como leitora e estudante deve ser considerado antes de afirmar simplesmente que este fato é uma prova da conquista do blog de Tomassini em relação a alcançar uma ampliação da circulação. Mas tendo em consideração meu contexto, mesmo dentro do âmbito acadêmico, certamente pode-se dizer que há capitais que hoje são mais acessíveis, e que isto é possível graças a projetos como o blog *Papeles sueltos. Literatura em traducción*, de Tomassini e a sua *Revista Galerías. Cuadernos de traducción*, assim como a outros projetos que priorizam a acessibilidade. Aproveito também para colocar que grande parte da bibliografia crítica desta pesquisa só esteve disponível para mim pelo fato de ter sido digitalizada e difundida, em blogs, revistas acadêmicas, portais gratuitos e livres de teses e dissertações digitalizadas, etc., como bem pode observar-se nas referências. Neste sentido, a luta que promove Darton (2009) para acompanhar o fortalecimento das bibliotecas públicas e acadêmicas com a digitalização e a democratização tem vigência também, e arrisco a dizer que especialmente, no nosso contexto latino-americano.

2.5 Relevância dos contextos de produção e circulação e apresentação dos contos.

Os contextos de produção e circulação em que os contos se vêm imersos significam, na minha leitura e seguindo a Ludmer (2010), um signo das transformações que a literatura vivencia hoje e, por consequência, das modificações dos modos de lê-la que estão em jogo no fazer crítico. Isto significa dar importância aos novos suportes materiais e à circulação diferenciada dos contos, porque elas trazem consigo propostas acerca do que é literatura e como ela deveria pertencer a todos nós.

Neste contexto, como já introduzi, pensarei os contos como situados dentro do que essa autora chama de “*imaginación pública*”, um meio compartilhado e construído por todos:

A especulação [nome que a autora dá ao seu procedimento de leitura e interpretação] inventa um mundo diferente do conhecido: um universo sem exteriores, real virtual (a virtualidade é o elemento tecnológico), de imagens e palavras, discursos e narrações, que flui em um movimento perpétuo e efêmero. E nesse movimento traz formas. Chama-o imaginação pública ou fábrica de realidade: é tudo o que circula, o ar que se respira, a teia de aranha e o destino. A imaginação pública seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção da realidade. Todos somos capazes de imaginar,

todos somos criadores (como na língua igualitária e criativa de Chomsky) e nenhum dono. (LUDMER, 2010, p.11, tradução minha)⁴⁵.

O modo de publicação e de circulação dos livros dialogam adequadamente com esta noção de imaginação pública conquanto constituem uma prática político cultural que imagina um espaço amplo, diverso e coletivo de produção e circulação da cultura. Trata-se, então, de tentar configurar um ponto de partida para a leitura que seja consciente dos novos possíveis lugares da literatura e suas redes no espaço social: não como uma esfera ou campo fechado e autônomo, se não como um espaço de superposição do econômico, político, social e cultural. (LUDMER, 2010).

Por outro lado, quero trazer o que a doutora em Filosofia Milagros del Corral afirmou em 2003, num artigo dedicado a analisar a situação atual do livro, intitulado “A cultura do escrito na era da globalização: qual futuro para o livro?”:

Um movimento – por enquanto, informal – de “editores independentes” ou alternativos, que apostam na edição tradicional e em sua missão cultural, está emergindo: aliás, conta com toda a nossa simpatia. [...] Trata-se de editores por vocação que cultuam seu capital simbólico, não dependem de grandes grupos e, assim, podem conservar a autonomia de suas decisões editoriais. Além de uma certa concepção de qualidade, isso lhes permite atingir elevados níveis de compromisso com a cultura. Sua independência econômica – quase sempre precária, na medida em que esse tipo de edição é o oposto da busca compulsiva pelos *best-sellers* –, sua vocação e rigor fazem com que eles resistam à banalização e à padronização do “produto editorial”, concebido pelos grandes grupos unicamente em função da demanda e da rentabilidade; tais editoras constituem o último baluarte do escritor dedicado a temas transcendentais, a expressões culturais portadoras de enfoques pouco convencionais ou a análises que escapam a superficialidade.[...]. Se pretendemos evitar o risco da monocultura e do pensamento único, convirá analisar detalhadamente o potencial estratégico oferecido por esse movimento editorial alternativo a fim de restaurar o equilíbrio perdido entre a importância outorgada ao significativo e aquela concedida a comercialização desse objeto de dupla face – simbólica e econômica – a que damos o nome de livro. (DEL CORRAL, 2003, p. 202).

Transpondo as reflexões da espanhola ao contexto que aqui pesquiso, pode-se pensar que no meio da imaginação pública há espaço também para novas propostas editoriais,

⁴⁵ No original: “La especulación inventa un mundo diferente del conocido: un universo sin afueras, real virtual (la virtualidad es el elemento tecnológico), de imágenes y palabras, discursos y narraciones, que fluye en un movimiento perpetuo y efímero. Y en ese movimiento traza formas. Lo llama imaginación pública o fábrica de realidad: es todo lo que circula, el aire que se respira, la telaraña y el destino. La imaginación pública sería un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de la realidad. Todos somos capaces de imaginar, todos somos creadores (como en el lenguaje igualitario y creativo de Chomsky) y ningún dueño.” Com “especulação”, a autora faz referência ao movimento interpretativo que ela escolhe usar no seu ensaio.

que se afastam desse ponto em que o “delicado comércio”⁴⁶ entre as letras e o dinheiro perde o equilíbrio e pende para o lado do dinheiro. As editoras *cartoneras* e a revista *Galerías* se situam como espaços alternativos de circulação de cultura, onde o foco e centro dos intercâmbios é a literatura, e onde o trabalho cooperativo em torno do livro resiste à monocultura. Integram-se assim numa luta que tenta equilibrar a balança para o lado do livro, e que faz da prática editorial um projeto de democratização da literatura.

Tendo dado a devida atenção às formas de produção e circulação, me ocuparei em seguida de apresentar os vínculos internos que justificam uma leitura comparativa dos contos “Os olhos dos pobres” (FUKS, 2016), “Recortes de Hannah” (AGUIAR, 2016), “A exata distância da vulva ao coração” (AQUINO, 2014), assim como de apresentar seus autores.

Os três contos escolhidos para estudo nesta dissertação narram histórias que acontecem em grandes metrópoles e os leitores podemos fazer a “correspondência” desses espaços com a cidade de São Paulo, no Brasil⁴⁷. Nas três histórias, por sua vez, acontecem encontros entre personagens de posições sociais abastadas com um personagem chamado *mendigo*. É nesse encontro que se repete o problema de estudo desta pesquisa. Fica evidente, através da simples leitura dos títulos das narrativas, que o modo de construção destes encontros é diferente em cada conto. Porém, veremos ao longo da análise de que forma é possível uma leitura que os vincule fortemente, ainda levando em consideração suas particularidades. Essa vinculação é a que fundamenta também minha escolha por manter o termo *mendigo* para designar estes personagens. Explicarei essa questão no Capítulo dois.

Em “Os olhos dos pobres” um homem escreve em seu apartamento o relato reflexivo do encontro dramático que ele e sua mulher tiveram com um *mendigo* que lhes pediu esmola e depois, pediu que eles o atropelassem com o carro. Trata-se de um conto cuja primeira publicação foi realizada em coedição pelas editoras *cartoneras*, no âmbito da coleção Mar de Capitu, que já apresentei. Seu autor é Julián Fuks.

Fuks nasceu em São Paulo em 1981. É também tradutor e crítico literário. Autor de *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu* (7 Letras, 2004); *Histórias de literatura e*

⁴⁶ Jean-Yves Mollier (2011) se refere ao frágil equilíbrio que, segundo ele, “havia permitido ao dinheiro e às letras viver em conjunto durante quase dois séculos”, em seu texto introdutório à edição brasileira de *O dinheiro e as letras: história do capitalismo editorial*. O texto introdutório foi publicado em forma de artigo, intitulado “O dinheiro e as letras, um comércio delicado”, Tradução de Marisa Midori Deaecto. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/artigo02.php>> Acesso em 1 de mar. 2018.

⁴⁷ Aprofundo e problematizo essa “correspondência” e a construção da espacialidade no Capítulo 3.

cegueira (Record, 2007); *Procura do romance* (Record, 2007), *Menina de papel* (Iluminuras, 2014) e *Resistência* (Companhia das Letras, 2015).⁴⁸ Em 2016, este último livro ganhou o prêmio Jabuti de Romance.

O livro do conto de que me ocupo nesta pesquisa, intitulado *Os olhos dos pobres*, contém dois contos: “Os olhos dos pobres” e “Jantar”. Em “Jantar”, um narrador em terceira pessoa relata a visita de um argentino, filho de exiliados no Brasil, a uma tia em Buenos Aires, durante o governo de Cristina Fernández de Kirchner. O relato explora a memória da última ditadura na Argentina e a história familiar do personagem e adquire no final uma atmosfera de pesadelo, recuperando o próprio ditador Jorge Rafael Videla⁴⁹ como personagem.

Em “Recortes de Hannah”, segundo conto que integra meu *corpus* de pesquisa, assistimos, através de fragmentos ou cenas, o itinerário de dois jovens na grande cidade de São Paulo no momento em que eles se conhecem por causa de um defeito técnico num elevador do condomínio Hannah. Um desses jovens, Lucas, por sua vez, havia tido um encontro com um *mendigo* na rua, o que o impacta profundamente. Trata-se de um conto que faz parte de um livro antes inédito de narrativas interligadas que as editoras *cartoneras* já apresentadas publicaram. Este livro, *Recortes de Hannah*, também está integrado por dois contos: “Recortes de Hannah” e “O laboratório do Senhor Mosch Terpin”. Ambos têm uma linha que os une: os fatos acontecem no mesmo edifício Hannah da cidade de São Paulo. Mudam, porém, os personagens e a história: no segundo conto relata-se uma conversa entre dois amigos que moram juntos num apartamento do edifício, um dos quais tem um tio muito doente. A história gira em torno da relação de convivência e as memórias que o jovem vai recuperando de seu tio.

O autor, Cristhiano Aguiar, nasceu em Campina Grande, no estado da Paraíba, em 1981. É escritor, crítico literário e professor. Participou da revista *Granta* – Melhores Jovens Escritores Brasileiros. Entre suas publicações se encontram os livros de contos *Ao lado do muro* (Dinâmica, artesanato, 2006) e *Os justos* (Moinhos de Vento, edição artesanal, 2010).⁵⁰

⁴⁸ Informações disponíveis na edição: FUKS (2016).

⁴⁹ Jorge Rafael Videla, chefe do exército, fez parte da junta militar que, em 1976 derrubou o governo constitucional encabeçado por María Estela Martínez de Perón. O golpe, autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional”, constituiu um capítulo negro na história argentina. Num contexto histórico complexo onde as juntas das forças armadas contavam com a cumplicidade civil, criaram-se as condições para práticas de um atroz terrorismo de estado e crimes de lesa humanidade que perduram na memória dos argentinos. São 30.000 as pessoas desaparecidas nesses anos e muitas outras que tiveram que se exilar em outros países, como o caso dos pais do escritor Julián Fuks, que se exiliaram no Brasil.

⁵⁰ Informação extraída da revista eletrônica *Vacatussa*, que o escritor desenvolve na atualidade. Disponível em: <<http://www.vacatussa.com/>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

Em “A exata distância da vulva ao coração”, o conto publicado na revista *online* Galerías, nos é relatado desde o início o romance entre uma professora universitária e um *morador de rua* que chega para instalar-se e viver numa barraca na calçada em frente da casa onde ela mora. O autor, Marçal Aquino, nasceu em Amparo, São Paulo em 1958. É jornalista, escritor e roteirista de cinema. Entre sua produção encontramos: *As fomes de setembro* (Estação Liberdade, 1991) *O Invasor* (Companhia das Letras, 2001) *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos* (Geração, 1999. Em 2000 este livro recebe o Prêmio Jabuti), *As Fomes de Setembro* (1991), *Miss Danúbio* (Scritta, 1994), *Famílias Terrivelmente Felizes* (Cosac Naify, 2003), *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios* (Companhia das Letras, 2005). Escreveu também os roteiros de *Os Matadores*, *O invasor*, *Nina*, *O Cheiro do ralo*, entre outros.⁵¹

“A exata distância da vulva ao coração” faz parte da primeira edição da revista *online* junto com os contos: “Los Malaquias” de Andrea del Fuego, “Carnaval” de Emilio Fraia, “Desnorte”, de Paula Fábrio, “Cuentos negreros” de Marcelino Freire, “Lavie a la luz”, de Juliana Frank. A edição é toda bilíngue e contém também “Tres entrevistas y un relato: traducir el Brasil” de Barbara Belloc, Aileen El-Kadi e Lucía Tennina.

Como argumentei na Introdução, minha hipótese de leitura é que o presente que estes contos fabricam (LUDMER, 2010) visibiliza relações sociais desiguais entre os personagens, porém naturalizadas, trazendo a atenção do leitor para o tema da pobreza.

Esta visibilidade se constrói através dum tratamento complexo das relações entre os personagens *mendigos* e os outros personagens, sujeitos que gozam duma posição social, econômica e cultural favorecida, por um lado, e através de construções particulares do espaço da cidade, por outro. Analisarei, a seguir, no Capítulo 2 a construção dos personagens e das suas relações, com foco no *mendigo*, e me concentrarei, no Capítulo 3, na configuração da espacialidade.

⁵¹ Informação extraída da edição da revista Galerías (2014, p. 297), na seção “Bio bibliografias”.

3 PERSONAGENS.

Em *Os Filhos de Caim – Vagabundos e Miseráveis na Literatura Européia 1400–1700*, Bronislaw Geremek (1995, p.7) afirmava que:

Em épocas diferentes muda a função principal da imagem do pobre, altera-se a ordem dos valores em que ele está inscrito, modifica-se a avaliação ética e estética dessa personagem. O pobre pode suscitar desprezo ou admiração, ser sinônimo de sublime ou de baixeza, provocar compaixão ou escárnio.

Para este historiador, ainda que a literatura dê conta de imaginários e não possa ser tomada como um documento sobre a sociedade, existe um vínculo entre a história social das nações e os modos como elas representam a pobreza nas suas literaturas. Por outro lado, o antropólogo assinala que há filiações nessas construções que superam as fronteiras nacionais e que têm relação não só com empréstimos literários, mas também com condições de existência semelhantes.

Marcando a distância devida para pôr em diálogo estas ideias com o nosso contexto, destacando que a noção de representação tem sofrido grandes crises e hoje é assunto de debates, como aprofundo no Apêndice, e colocando mais uma vez a perspectiva de Ludmer (2010) de pensar as esferas como superpostas, quero retomar as ideias de Geremek (1995), porque elas expressam a importância de pensar a literatura em suas relações com os demais âmbitos da vida em sociedade.

As considerações deste pesquisador outorgam amplo suporte ao estudo do problema que abordo nesta pesquisa: como são as construções das relações entre os personagens, principalmente em relação aos personagens *mendigos* nestes contos da literatura brasileira contemporânea? Neste Capítulo, assim, apresento uma leitura e análise dos contos, focalizando o olhar nas relações entre os personagens e especialmente, na construção do *mendigo*.

Acredito que, levando em consideração o contexto de produção e circulação dos livros que tenho exposto, e a preocupação dos projetos editoriais escolhidos pela ampliação da cultura, que é considerada segundo meu enfoque como um espaço público de construção de presente (LUDMER, 2010), a pergunta sobre como se configura a desigualdade social e a pobreza nestas literaturas e sobre quais são os personagens e as vozes narradas é significativa para uma análise literária crítica. Neste sentido, o posicionamento de Ludmer (2010) em relação

ao lugar das escrituras/literaturas pode ser relacionada com a leitura de Raymond Williams (2013) e o modo como esse autor define o espaço social e o lugar da arte nele: “[...] mantenho a tese que vocês [os entrevistadores] chamam de inseparabilidade das estruturas – as relações inextricáveis entre política, arte, economia e organização familiar. A forma como a colocaria hoje é que esses são elementos indissolúveis de um processo sociomaterial contínuo” (WILLIAMS, 2013, p. 132).

É particularmente importante, assim, aprofundar, tendo presentes estas formas alternativas de publicação, que propõem outras formas de fazer circular a literatura, sobre o que acontece na composição formal e nas histórias narradas nestas escrituras⁵² publicadas: a circulação das vozes que se manifestam nelas, a apresentação dos personagens por si mesmos ou por outros, as vozes e corpos legitimados e problematizados, e as experiências da cidade que os personagens nos revelam são aspectos nos quais me deterei. Vale esclarecer que não se trata de fazer nenhum tipo de julgamento ou avaliação das obras. O objetivo é ler profundamente para se aproximar dos modos como elas constroem e exploram o real.⁵³

3.1 Âmbito teórico-metodológico para pensar os personagens.

Dentre a ampla variedade de propostas da crítica literária vinculadas ao estudo do problema do personagem, farei aqui um recorte que partirá de alguns dos princípios estabelecidos pela narratologia francesa desde começos do século XX. Recuperarei, em primeira instância, a consideração de que o personagem é um “ser de papel”, isto é, da ideia de que o problema do personagem é um problema linguístico, e que o personagem não existe fora das palavras. (DUCROR, 1976). Esta perspectiva, aliada ao trabalho de Philippe Hamon (1972), guiaram os primeiros passos da análise. Também colaboram com a discussão as contribuições de Antonio Candido em “A personagem de Romance” (1964) e de Beth Brait em *A personagem* (1985).

Por outro lado, me servirei de alguns estudos contemporâneos de ordem mais ensaística. Tomarei como ponto de partida para pensar o problema do personagem na atualidade

⁵² Recupero a noção de escrituras/ literaturas de Ludmer (2010).

⁵³ Para um aprofundamento na concepção do problema do realismo e como esta pesquisa aborda as formas dos contos desde as teses de “construção” “fábrica” “exploração” do real, ver o Apêndice.

o sistema hipotético proposto por Sergio Delgado no seu ensaio “El personaje y su sombra” (DELGADO, 2005).

Nesse artigo, o crítico argentino defende a pertinência duma análise do modo como os escritores da narrativa argentina destes últimos anos constroem seus personagens. Assinala que tais escritores estão atravessados por uma situação de orfandade em relação à tradição literária e que isto outorga-lhes uma maior liberdade para a experimentação. Delgado afirma que é pertinente analisar, hoje em dia, não uma única forma de realismo nas literaturas senão “realismos”: sistemas e formas do realismo que variam segundo a poética específica de quem as desenvolve e que tendem a ser, antes, pessoais, querendo expressar com isso que são construções duma sorte de sistema próprio por parte de cada escritor. Isto se revela importantíssimo para minha análise em tanto a leitura comparada dos contos mostra que, ainda quando certos tratamentos do tema da pobreza e das relações dos *mendigos* com os outros personagens mantêm relações de semelhança, há também diferenças fundamentais que tem a ver justamente com uma “forma de exploração do real”⁵⁴ e também, de “fabricação de realidade” (LUDMER,2010) singular em cada caso.

Considerarei assim, que ainda quando a noção de personagem tenha passado, como afirma Brait (1985), por revisões como as feitas pelo *Nouveau Roman*, sua permanência e importância na literatura é indiscutível. Delgado dirá: “Quer dizer que são os personagens, ainda reduzidos a sua mínima expressão, ainda despojados de nome e corpo, e também de linguagem, ainda na sua modalidade mais ‘potencial’, os elementos básicos de todo relato, os que fundam o espaço e o tempo” (DELGADO, 2005, p.3, tradução minha)⁵⁵. Também Antonio Candido, em “O personagem de ficção” assinala que: “a personagem realmente constitui a ficção” (CANDIDO,1964, p.19).

⁵⁴ A ideia de “formas de exploração do real” foi elaborada pela crítica argentina Garciela Speranza (2001, 2005), que propõe pensar, em relação ao atual problema do realismo, o tipo de relação que as obras constroem com o real, e observar em qual variável de realismo se colocam. Se abordam o real “como numa procura por um estado de graça, vidência e em um contato único e singular” ou se se mostram dentro dum “realismo não informado da dificuldade, valendo-se do reflexo e os duplos processados com argucias utilitárias.” (SPERANZA, 2005, p.11) No original: “Hay quien busca un estado de gracia, una videncia, un contacto único y singular de lo real [...], y hay también un realismo no anoticiado de la dificultad, [...], que se vale una vez más del reflejo y los dobles procesados con argucias utilitarias”.

A autora focaliza, desta maneira, nas múltiplas formas de “exploração do real” que as diversas literaturas desenvolvem, pondo no centro o problema da definição própria do real e pensando o problema do realismo na literatura e na arte vinculando-o a particular experiência sobre o real posta em cena em cada obra. Para aprofundamento sobre a construção desta ideia, ver o Apêndice.

⁵⁵ No original: “Es decir que son los personajes, aun reducidos a su mínima expresión, aún despojados de nombre y de cuerpo, y también el lenguaje, aún en su modalidad más ‘potencial’, los elementos básicos de todo relato, los que fundan el espacio y el tiempo”.

Desta forma podemos ver que, ainda quando se considerem as mudanças no estatuto da literatura e a pertinência de certas categorias críticas seja reinterpretada, existem algumas permanências que transitam pela contemporaneidade.

No seu ensaio, Delgado (2005) se ocupa em analisar as novas formas dos realismos na literatura de Juan José Saer e César Aira. Desta análise, tomarei algumas observações que me ajudarão na leitura dos contos. O autor propõe revisar a relação descrição-personagem: para ele, é irrecusável que o personagem não se encontra simplesmente no retrato ou representação dum caráter. Observa, sempre tendo em mente certa literatura argentina atual, que o retrato tem sido praticamente abandonado pelas narrativas atuais e que é importante, portanto, estudar a função que cumprem outros elementos tais como o detalhe e, sobretudo, o papel que tem o leitor na hora de compor uma imagem.

Em consonância com esta proposta, seguirei também a Philippe Hamon no seu texto “Por un estatuto semiológico del personaje” (HAMON, 1972), de onde quero retomar a seguinte premissa:

[...] [esta noção de personagem] é tanto uma construção do leitor como uma construção do texto (o efeito-personagem não é talvez mais que um caso particular da leitura). [...] A etiqueta semântica do personagem [...] [é] uma construção que se efetua progressivamente no tempo de leitura, o tempo de uma aventura fictícia, ‘forma vazia que vem a preencher os diferentes predicados (verbos ou atributos)’. O personagem é, então, sempre, a colaboração de um “efeito de contexto” (sublinhado das relações semânticas intertextuais) e uma atividade de memorização e de reconstrução operada pelo leitor. (HAMON, 1972, p. 6, tradução minha)⁵⁶

No âmbito dos estudos semiológicos, Hamon propõe uma série de conceitualizações que usarei para integrar nosso âmbito metodológico. Porém, vale lembrar que não é o principal objetivo realizar aqui uma rigorosa análise semiológica dos personagens. Quero retomar como primeiras ferramentas as noções de marcas e distribuição:

Como conceito semiológico, o personagem pode, em uma primeira aproximação, definir-se como uma espécie de morfema duplamente articulado, **morfema manifestado por um significante descontínuo (uma certa quantidade de marcas)** que remetem a um significado descontínuo (o “sentido” ou o “valor” do personagem); **será então definido por um conjunto de relações de semelhança, de oposição, de hierarquia e de organização (sua distribuição) que contrai, sobre o plano do**

⁵⁶ Na tradução ao espanhol: “[...] (esta noción de personaje) es tanto una reconstrucción del lector como una construcción del texto (el efecto-personaje no es quizás más que un caso particular de actividad de la lectura). [...] La etiqueta semántica del personaje [...] (es) una construcción que se efectúa progresivamente en el tiempo de una lectura, el tiempo de una aventura ficticia, «forma vacía que vienen a llenar los diferentes predicados (verbos o atributos)». El personaje es, entonces, siempre, la colaboración de un “efecto de contexto” (subrayado de relaciones semánticas intratextuales) y una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector

significante e do significado, sucessiva e/ou simultaneamente, com os outros personagens e elementos da obra, tanto no contexto próximo (os personagens do mesmo romance, da mesma obra) como em contexto distante (*in absentia*: os outros personagens do mesmo gênero. (HAMON, 1972, p.5, tradução e grifos meus)⁵⁷.

Neste Capítulo, analisarei o modo como cada um dos relatos configura os personagens, através de **marcas**. Isto é, darei grande importância às pistas que os textos distribuem de formas diversificadas e que como leitores recuperamos para dar vida aos personagens. Mas,

[...] o significado do personagem, ou seu “valor”, para retomar um termo saussuriano, não se constitui somente por repetição (recorrência de marcas, de substitutos, de retratos, de leitmotiv) ou por acumulação e transformação (do menos determinado ao mais determinado) mas também por oposição, por relação diante dos outros personagens do enunciado. (HAMON, 1972, Pág.7)⁵⁸.

E, tal como afirma Candido: “A vida da personagem depende da economia do livro, de sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outros personagens, ambiente, duração temporal, ideias”. (CANDIDO, 1964, p.75). Portanto, junto com a análise das marcas que constroem uns e outros personagens, considerarei como se configuram as relações entre todos eles assim como com outros aspectos da narração – dedicarei atenção especial à construção do espaço social e da cidade, como já antecipei – e quais hipóteses de leitura ou especulações isso provoca em nós, os leitores. Isto é importante porque permite vincular este plano de análise mais estrutural a minha hipótese de leitura: na construção dos personagens em cada conto há uma forma de exploração do real específica e formas diferenciadas de construção das relações sociais dentro da cidade.

⁵⁷ Na tradução ao espanhol: “En cuanto concepto semiológico, el personaje puede, en una primera aproximación, definirse como una especie de morfema doblemente articulado, **morfema migratorio manifestado por un significante discontinuo (una cierta cantidad de marcas)** que remiten a un significado discontinuo (el “sentido” o el “valor” del personaje); **será entonces definido por un haz de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de ordenamiento (su distribución) que contrae, sobre el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los otros personajes y elementos de la obra**, tanto en el contexto próximo (los personajes de la misma novela, de la misma obra) como en contexto lejano (*in absentia*: los otros personajes del mismo género)” Tentei conservar a pontuação da tradução ao espanhol.

⁵⁸ Na tradução ao espanhol: [...] el significado del personaje, o su “valor”, para retomar un término saussuriano, no se constituye solamente por repetición (recurrencia de marcas, de substitutos, de retratos, de leitmotiv) o por acumulación y transformación (de lo menos determinado a lo más determinado) sino también por oposición, por relación frente a los otros personajes del enunciado.

Então, já no território dos contos: nos centraremos na descrição das situações de encontros entre personagens que se dão, nos três contos, em termos de “ocorrência”. Com este termo, que tomei do conto “Os olhos dos pobres” (FUKS, 2016), como explicarei mais adiante, quero ressaltar que os encontros ocorrem como eventos ou acontecimentos que provocam transformações, interrompendo a ordem e lógica cotidiana dos personagens. Veremos que este aspecto deve ser pensado numa tensão, porque os acontecimentos adquirem uma particularidade inaugural mesmo quando são eventos que fazem parte do normal naturalizado na vida urbana. Isto antecipa que os personagens serão núcleos muito importantes para o desenvolvimento dos contos e antecipa que as relações de alguma forma são as que provocaram as transformações, ou seja, que são o motor destas narrações.

Parece-me importante apontar que as contribuições duma análise semiológica podem dialogar com os pensamentos – mais próximos no tempo – de Josefina Ludmer (2010), Sergio Delgado (2005), Graciela Speranza (2001, 2005) e Sandra Contreras (2006, 2013) na medida em que esta é uma análise que amplia o diálogo entre diferentes tipos de discursos. A ideia do apagamento dos limites do real e da ficção que é apresentada por Ludmer (2010), por exemplo, e a hipótese de que a literatura não é mais um campo autônomo, serão respeitadas. Os estudos de Hamon (1972) consideram uma noção bem ampla de contexto: “Se admitimos que o sentido de um signo em um enunciado está regido por todo o contexto precedente que seleciona e atualiza uma significação entre várias teoricamente possíveis, se pode talvez ampliar esta noção de contexto a todo o texto da História e da Cultura”.⁵⁹ Estas considerações sobre o contexto podem ser pensadas em diálogo com a “imaginación pública” de Ludmer (2010).

3.2 Construção e reconstrução dos personagens e seus encontros.

Nas seções a seguir analisarei, ou melhor dito, reconstruirei, seguindo Hamon (1972), o modo como os personagens e seus encontros são construídos em cada um dos contos, com foco no personagem do *mendigo*.

⁵⁹ Na tradução ao espanhol: “Si se admite que el sentido de un signo en un enunciado está regido por todo el contexto precedente que selecciona y actualiza una significación entre varias teóricamente posibles, se puede quizás ampliar esta noción de contexto a todo el texto de la Historia y de la Cultura.” (HAMON, 1972, p. 6)

Antes de começar, é preciso esclarecer de que forma escolhi o termo “mendigo” como palavra que condensa significações e propõe um caminho de leitura para o *corpus*. O termo foi tomado para dar ênfase a uma forma de construção comum aos três contos. Ainda que outras denominações aparecem para referir-se a estes personagens, há uma palavra comum aos três contos e também uma tendência a usá-la com maior frequência ou com maior intensidade semântica, esta palavra é *mendigo*. No dicionário: “Aquele que pede esmolas ou vive de esmolas; mendicante, pedinte”⁶⁰ Parece-me importante levar em consideração, para a leitura, esta situação do personagem que é “pedinte”. Acredito que depois de analisar como o personagem é descoberto para o leitor, na maioria das vezes, através de olhares alheios, que o fazem objeto de discurso e não como sujeito do seu próprio discurso, isto é muito significativo. Uma série de primeiras interrogações aparecem: O *mendigo* pede? Segundo quem? Pede o quê? A quem? E outras como: o *mendigo* “vive” de esmolas? Ele é um personagem cuja subjetividade é construída em torno de ser – isto é, de uma essência – mendicante?

Por outro lado, parece-me importantíssimo considerar algumas questões em torno ao contexto atual, em que estes contos foram criados. Trata-se de um contexto em que diferentes estudos, problematizações e reflexões tentam abordar mais profundamente a problemática da “população de rua”, do “morador de rua”, e dos “sem teto”, em que novas denominações, mais apropriadas e empáticas, que tentam classificar e compreender a posição destes sujeitos marginalizados no espaço social urbano têm sido criadas e fazem parte já do difundido vocabulário de jornais e outros meios de comunicação massiva.⁶¹ Qual é o motivo, nesse contexto, que faz com que nos contos os autores tenham optado por conservar a designação *mendigo*, e que a tenham colocado na boca dos personagens, sendo que é uma palavra que causa impacto e cria um desconforto? Minha hipótese é que essa é justamente a importância do uso da palavra e, como correlato, a importância de analisar os contos a partir desta construção comum. Trata-se de uma palavra que carrega uma história de significações, que remete o leitor a outras visões de mundo, que se impõe como retrógrada num contexto sumamente atual, considerando os anos de publicação dos contos e o tempo das histórias narradas. Isto quer dizer que os contos apoiam esta visão? Enquanto leitora, acredito que não, e que não podemos nos deter numa leitura literal. É preciso indagar os efeitos de sentido que o uso da palavra *mendigo*

⁶⁰ Aurélio, dicionário online de português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mendigo/>> Acesso. 13 mar. 2018.

⁶¹ Sobre este tema recupero o estudo de Rodrigues de Souza, *A construção social do morador de rua: o controle simbólico da identidade* (2015). Na página 15 desse trabalho há uma síntese dos diversos trabalhos acadêmicos que problematizam as referidas denominações.

provoca. Segundo minha leitura dos contos, chamar a atenção para os modos como nos referimos aos sujeitos evidencia o modo como os pensamos, como nos relacionamos com eles, os olhares que lhes estampamos e isto revela, algumas vezes, aspectos antes não percebidos dessas relações. As palavras fazem parte das lutas, das disputas e de toda uma configuração social que se encontra comodamente naturalizada. A palavra *mendigo* aparece como anacrônica, como uma dissonância, como aquilo que não é “politicamente correto”, para montar relações e criar realidades que tampouco o são, para evidenciar isto e abalar também o leitor.

3.2.1 Personagens em “Os olhos dos pobres”, de Julián Fuks.

Neste conto, há três personagens: o *eu* narrador, a mulher com quem ele mora e o *mendigo*⁶² da rua. Uma sinopse do conto poderia apresentá-lo como a narração dos pensamentos e sentimentos do personagem narrador a partir do encontro que ele e sua mulher tiveram com um *mendigo* que se aproxima para pedir-lhes esmola e diante da negativa deles e num gesto de desespero pede que eles o atropelem e matem, mas depois se afasta e chora.

O primeiro personagem a aparecer é o narrador. No primeiro parágrafo ele se apresenta com o uso da primeira pessoa, situado num tempo; um presente “esta madrugada”, e um espaço; “esta casa”. Nós nos aproximamos dele no decorrer de sua própria consciência e de sua escrita. O “eu” está neste agora na casa, escrevendo no seu escritório e no seu fazer há uma procura de si mesmo, um descobrir-se “errado” diante da ambiguidade do sentido ou a falta de sentido do episódio que se dispõe a narrar e mais amplamente, na impossibilidade de qualquer linguagem:

Porque não faz sentido, é que o escrevo, e descobrindo-me errado descubro que estou tentando me eximir de algo [...] porque não faz sentido, é o que repito, e ao repeti-lo ganho consciência de que não é a suposta ausência de sentido o que me incomoda e sim outra ausência suposta, falência de toda linguagem (FUKS, 2016, p.5).

Desde o primeiro parágrafo podemos perceber o tom de monólogo interior que caracterizará o conto e que configurará uma visão dos acontecimentos mediada a partir da perspectiva deste personagem-narrador. A mediação se dá sob a pressão da culpa, na insônia e sobretudo na perplexidade que lhe gera a percepção de si e dos outros. Isto faz com que o

monólogo seja quase confessional, uma explicação: “descubro que estou tentando me eximir de algo, redimir uma **culpa** qualquer, ocultar uma responsabilidade”. (FUKS, 2016, p. 5, grifo meu).

Esta construção de resguardo de si do narrador vai sendo aprofundada conforme ele desenvolve o relato dos fatos. Ao mesmo tempo, é acompanhada duma sinceridade violenta que admite pensamentos menos nobres no personagem. Podemos observar assim a forma como se introduz uma tensão que põe em perigo essa vontade de ser eximido, considerado inocente. Esta tensão é elaborada através de detalhes na maneira de agir e de perceber do personagem e de sua mulher. No momento em que o casal vê o mendigo aproximar-se do carro, o narrador fala da: “**iminência indesejável** de sua abordagem” (FUKS, 2016, p.7, grifo meu), e isto desencadeia uma reação que é detalhada minuciosamente nos pequenos gestos do casal no carro. Vejamos: “Verifiquei se as portas estavam travadas, travei-as de novo, compensando o ato **audível de hostilidade** com a abertura de uns poucos centímetros da janela automática” (FUKS, 2016, p.7, grifo meu). Diante do pedido de esmola do homem, o narrador vê a si mesmo “conferindo em **patético teatro** se não haveria alguma moeda improvável” (FUKS, 2016, p.7, grifo meu).

O momento ápice deste lado confessional é, creio, quando ele imagina e simula na sua mente atropelar o homem. Além da força brutal com que o narrador expõe sua visão da realidade do mundo – “se o mundo se ocupara de lhe ensinar com toda eloquência que nenhum pedido seu [do *mendigo*], fosse qual fosse, jamais seria atendido” (FUKS, 2016, p.7) – esse momento é chave porque permite que ele se imagine como um outro:

[...] só me era possível cravar os dentes e simular em minha mente aquela cena inaudita, por um segundo apenas, o homem estirando-se a sarjeta, empapando seus trapos na água suja da valeta, colando a orelha no piso, espremendo as celhas, e – **apesar de mim e de meus sentimentos**, apesar daquele outro homem sentado ao volante e da hesitação do pé que acelera – aguardando a roda que viria a esmagá-lo sem piedade nem tristeza (FUKS, 2016, p.9, grifo meu).

Como percebemos, no momento em que o narrador se vê e vê a cena que imagina a partir da ótica de um observador distante, posição que nós leitores imaginamos lhe permitiria poder tomar distância das próprias condições e sentir algum tipo de empatia pelo *mendigo*, nos surpreende uma nota altamente irônica: ele se coloca ainda como o foco da cena e imagina que o *mendigo* agiria apesar dele e dos seus sentimentos. Essa frase consegue incomodar muito o leitor porque põe em evidência a subjetividade excessiva dum narrador que ainda na tentativa

de sair de si mesmo não consegue afastar-se das condições que estruturam seu olhar. Isto é marcado com insistência e ironia ao longo de toda a narração, nos pequenos gestos. Um exemplo: quando, depois do momento trágico em que o *mendigo* revela seu desprezo pela vida nessas condições, o narrador decide dar-lhe dinheiro, o que ele descreve como uma “absurda finança dos afetos” e relata seu diálogo assim: “Toma, vê se come alguma coisa, foi o que eu lhe disse [ao *mendigo*], e **sem muito me arrepender** forcei entre seus dedos constrictos uma nota de vinte” (FUKS, 2016, p.10, grifo meu).

Na particularidade outorgada por esta forma do tom confessional observa-se que, na honestidade sem censuras que o narrador pratica, o relato parece tentar, mais que eximir o narrador, revelar-lhe (e revelar-nos) uma verdade incômoda sobre si mesmo, assim como também sobre a mulher e finalmente sobre o mundo. Não é gratuito que no começo se diz: “quero falar da desgraça do mundo e temo acabar falando apenas da minha própria, tão comezinha desgraça” (FUKS, 2016, p.6).

É fundamental para esta leitura reparar que os personagens do narrador e da mulher são construídos detalhadamente na sua identidade social e numa posição econômica favorecida: moram num apartamento confortável, se locomovem de carro, têm a possibilidade de acesso a outros bens materiais e culturais; quando encontraram o *mendigo* estavam conversando sobre os móveis que comprariam e falam de leitura assídua. Eles têm interesses cultos, mas austeros: limitam-se a procura de um conforto que lhes permita continuar o que é descrito como o simples prazer de ler no seu apartamento e conversar sobre suas leituras. Esta posição contrasta com a do *mendigo*, que aparece como um ser absolutamente despojado, até da própria vontade de viver.

O segundo personagem a aparecer é a mulher: “ela”, que entra no relato incluída em um “nós” que indica coletividade, mas que é problematizada imediatamente. Vejamos: o narrador diz: “vínhamos, se posso contá-lo, e se ao contá-lo não me arrego nenhuma exclusividade, vínhamos ela e eu deslizando pelas ruas com os vidros fechados” (FUKS, 2016, p.6).

Porém, a mulher é colocada como acompanhante e companheira do “eu” ao mesmo tempo que essa relação é imediatamente questionada, como se pode ver por uma parte no uso intermitente que se dá do “eu” e do “nós” ao longo do conto: “Desculpe, estamos sem trocados” (FUKS, 2016, p 8), “eu já não soubera o que dizer” (FUKS, 2016, p. 9), “havíamos perdido toda alegria e toda leveza” (FUKS, 2016, p. 9), “desta vez pagar e partir não nos exonerou

daquele peso (FUKS, 2016, p. 11). E também, mais explicitamente, nas reflexões do narrador: “ela que devia mimetizar em seu corpo e sua mente cada um dos meus atos e pensamentos, porque devíamos ser iguais ou os mesmos em circunstâncias como essa, mas isso não pensei, quanto a isso não me equivoquei naquele momento”. (FUKS, 2016, p.10).

No começo, aquele “nós”, junto à descrição da condição em que ambos se encontravam momentos antes da aparição do *mendigo* “estávamos contentes, éramos felizes” (FUKS, 2016, p.6), acentuam o que é descrito como “uníssono diálogo”: a forma da relação destes dois personagens. Há uma comunhão de identidades entre eles que compartilham um lar, projetos e certa “paz doméstica”, austera, afastada do “consumismo inveterado” (FUKS, 2016, p. 7). No momento em que o “eu” chega a descrever a aparição do homem, deixa o “nós” e volta à primeira pessoa, talvez como sinal de fragmentação.

Considero possível que, a partir do encontro com o *mendigo*, seja revelada ou tome visibilidade, para o personagem narrador e para os leitores, uma espécie de fratura ou distância entre ele e a mulher. No final do conto, dirá, projetando o futuro na casa junto a ela, depois de eles terem vivido o episódio: “não faz sentido, mas talvez não sejamos capazes de erguer os rostos e confrontar nossos olhos tão despertos.” (FUKS, 2016, p.15).

A introdução do terceiro personagem, do “homem”, é feita, como já antecipamos, em termos de ocorrência. Vejamos o que isto significa. O casal se encontra dentro do carro na rua, nesse uníssono diálogo e na conversa sobre a compra de uma nova lâmpada para a casa, quando o homem aparece. O narrador o apresenta assim: “era o que discutíamos, quando **a ocorrência** surgiu à espreita no vermelho do semáforo” (FUKS, 2016, p.7, grifo meu). Na oração seguinte, de novo afastando-se do uso do “nós”, o narrador inicia suas conjecturas sobre o homem, visualizando imaginariamente o que seriam “olhos opacos dos que sofrem [...] os olhos de miserável.” (FUKS, 2016, p.7).

A primeira informação do terceiro personagem e sua denominação, o “homem”, o “miserável”, chega ao leitor na forma de hipótese do personagem-narrador, sobre o que teriam sido os olhos que não foram, porém, o primeiro que ele notou. Vemos que há uma sorte de processamento do encontro, e que a distância entre o momento do acontecimento e o momento da escrita é atravessada pelas reflexões e pela memória frágil do narrador.

Depois de formular sua hipótese sobre os olhos, a aparição efetiva é descrita marcando o movimento corporal do homem, sua presença física. O narrador explica que o

primeiro que ele verdadeiramente notou deste outro são “os passos trôpegos, a instabilidade de suas pernas e seus braços, o corpo a tombar para frente”. (FUKS, 2016, p.7). Isto, acompanhado de uma sensação de ameaça: trata-se de uma presença que teve para ele uma “imanência indesejável”, como já vimos.

Em *Os Filhos de Caim* (GEREMEK, 1995) o já citado estudo sobre os vagabundos e miseráveis na literatura europeia de 1400-1700 afirma-se:

Porque no caso dos mendigos o próprio corpo desempenha o papel de meio de vida; a exposição dos membros magros, do corpo coberto de úlceras e feridas, devia despertar a compaixão. E realmente despertava, embora a compaixão fosse acompanhada de um certo tipo de curiosidade pela dor e o sofrimento, e ao mesmo tempo de nojo. Nas descrições literárias do mundo da miséria tais elementos de diferenciação física dos seus representantes tiveram um papel muito importante, fazendo com que esse tipo de descrição adquirisse o caráter de reportagem etnológica, em que a diversidade do meio retratado desempenhava um papel fundamental. (GEREMEK, 1995, p.10).

Na descrição que o narrador faz no conto, o personagem do *mendigo* é introduzido primeiramente não através duma palavra que o especifique – isto se faz depois, num outro tempo mediado pela reflexão consciente da escrita (e as formas de chamá-lo variam: “homem”, “miserável”, parte do conjunto de “os que sofrem”, “pobre”, “mendigo”) – se não através da descrição de seu corpo diferente, o que resulta significativo se levamos em consideração o que foi assinalado no trecho citado. O homem é apresentado ao leitor sob a marca da diferença, e a diversidade de meio aparece no próprio corpo.

Sobre a construção dos corpos neste conto, parto também das ideias apresentadas no texto introdutório intitulado “Unos ojos huérfanos: hacia otra política de la mirada” que Javier Ramaccioti⁶³ (2014) escreveu para a edição do livro em *La Sofia Cartonera*. Este texto é importante para minha perspectiva porque ali se analisa o paradigma ótico construído no conto e sua vinculação com o político e o real. Ramaccioti coloca, em relação aos dois contos da edição – “Los ojos de los pobres” e “Cena”:

Os corpos que irrompem na cena narrativa são corporeidades cambaleantes, indecisas, instáveis, com balanços irregulares, e o corpo próprio da escrita se contagia dessa rítmica anatômica: a marca das irrupções é uma coreografia sintática, feita de avanços e retrocessos, de adições e aposições em vírgulas, que mais que aprofundar na informação vertida dão conta de um nervosismo da letra, a incómoda procura de um lugar para a frase. Há nisto uma política estética do olhado, que **elude a estratégia da representação, da imitação, e assume mais bem uma mimética erótica- uma**

⁶³ Córdoba, 1985, escritor e crítico literário. Publicou: *Fondo Blanco* (2011), *Papá-Oso* (2013) e *Alto Mediodía* (2014) e participou dos livros coletivos de ensaios: *La Obstinación de la escritura* (2013) e *Violencia y Método. De lecturas y críticas* (2014).

mimese ao nível da pele- uma mimese da complexidade do real: a aquilo que afeta se responde afetado, aquilo que desorganiza é narrado com uma língua desconfortável” (FUKS, 2014, p. 8, tradução e grifo meu)⁶⁴.

Quando Ramaccioti lê esta forma singular de representação, marca um caminho para pensar o que tenho colocado como “construção de presente”, “fábrica de realidade” (LUDMER, 2010) e “exploração do real” (SPERANZA, 2001, 2005). Começamos, assim, a adentrar-nos na textura especial, singular, que o conto constrói.

Voltemos agora à hipótese sobre o *mendigo* construída pelo narrador. Vamos sendo introduzidos ao campo semântico que se anuncia desde o título do conto: os olhos, o olhar. Também aparece a ideia de um sentido que se resiste: a memória e a linguagem recusam ao tempo que prometem. Penso que isto pode ser visto no uso das perífrases verbais e dos modalizadores, como por exemplo: “**deve ter havido** então alguma hesitação em seus gestos, **creio que** retrocedeu” (FUKS, 2016, p.8, grifo meu).

O narrador fundamenta sua reflexão sobre o acontecimento (que, como já marcamos, é posterior, uma sorte de consequência num produto escrito da ocorrência como tal) na hipótese de uns olhos que sofrem e se imagina sendo por sua vez visto por esses olhos, sempre na consciência dessa distância em si, distância de si mesmo, na fragilidade da sua própria memória e linguagem. E também na consciência da distância a respeito do outro e daquilo que é possível apreender do outro: “o homem há de ter me visto” (FUKS, 2016, p.7), “suas prováveis pupilas dilatadas, as íris coléricas que eu não observara” (FUKS, 2016, p.8).

O outro, o *mendigo*, é uma hipótese perdida, algo que não foi enxergado. Nesta construção, na imaginação daquilo que o outro é, mas, que se acentua como desconhecido, o narrador amplia a descrição do *mendigo*, parece querer dizer: não sei sobre o *mendigo* como ele verdadeiramente olhava, mas coloco no seu olhar o meu, imagino-o colérico, me vejo sendo visto por ele. O personagem do *mendigo* faz a vez de espelho refletivo que permite ao personagem narrador falar sobre si mesmo, sobre as suas impossibilidades. Mais adiante o narrador dirá: “Eu não olhara em seus olhos, tapados tantas vezes, não vira suas pupilas

⁶⁴ No original: “Los cuerpos que irrumpen en la escena narrativa son corporalidades tambaleantes, indecisas, inestables, con sacudidas irregulares, y el cuerpo propio de la escritura se contagia de esa rítmica anatómica: la huella de las irrupciones es una coreografía sintáctica, hecha de avances y retrocesos, de agregados y aposiciones en comas, que más que ahondar en la información vertida dan cuenta de un nerviosismo de la letra, la incómoda búsqueda de un lugar para la frase. Hay en ello una política estética de lo mirado, que elude la estrategia de la representación, de la imitación, y asume más bien una mimética erótica- una mimesis al nivel de la piel- una mimesis de la complejidad de lo real: a lo que afecta se responde afectado, a lo que desacomoda se lo narra con una lengua incómoda.”

dilatadas, suas íris coléricas, e agora meus olhos queriam tomar o lugar dos dele” (FUKS, 2016, p. 11). Há uma distância que o leitor pode perceber entre a hipótese e o acontecimento: no que chegamos a saber, o *mendigo* pede para ser atropelado e depois chora. Nos fatos narrados, por assim dizer, o *mendigo* está triste, desesperado. Na hipótese do narrador, o *mendigo* está colérico. Isto acentua de certa forma, no meu modo de ler, esse exagero no olhar autocentrado do eu narrador que marcávamos quando falamos das particularidades do tom confessional.

Com as hipóteses do narrador vemos que a construção do *mendigo* se faz a partir de um impedimento, do limite que significa o outro. O *mendigo* parece ser por momentos o simples símbolo de uma condição naturalizada de alguns sujeitos das cidades de hoje, a materialização física de uma verdade já conhecida pelo narrador e sua mulher: “[...] numa tarde qualquer, num passeio veloz entre os prédios e suas tantas paredes - e por uma mísera ocorrência, apenas pela aparição demasiado comum de um *mendigo* em condição abjeta” (FUKS, 2016, p.12). Mas é isto o que provoca o efeito ambíguo sobre o que se instala toda a autocrítica do narrador. Há uma tensão entre saber e ver, há uma potência e força no corpo do homem e deste encontro que abalam a tranquilidade de simplesmente saber que existem *mendigos* morando em qualquer parte da cidade.

Isto pode ser notado através das formas como o narrador vai denominando: o *mendigo* é uma “mísera ocorrência”, uma cena da vida urbana de hoje “aparição demasiado comum de um mendigo” e uma “imagem” (FUKS, 2016, p.12), depois é a afronta da “extrema pobreza”, uma “cena de extrema dureza”, mas também uma sequência bela “a beleza daquela sequência” (FUKS, 2016, p.13). Esta ambiguidade se evidencia também na mudança na percepção de si mesmos que o casal tem por causa do encontro. Vejo isto, por exemplo, nas transformações que se produzem na descrição da paz, antes e depois do encontro, que os adjetivos evidenciam: “gastando nessa **paz doméstica** as longas tardes de sábado” (FUKS, 2016, p. 7), “devolvido de súbito ao silêncio de antes, a **paz terrível** do presente” (FUKS, 2016, p. 9) “na **idílica paz** que construímos para nós mesmos” (FUKS, 2016. P. 15, grifos meus). Dentre os polos que esta ambiguidade toca, me interessa destacar a ideia da beleza, um procedimento pelo qual o narrador chega a estetizar o evento, o que por sua vez aumenta a intensidade da culpa, o que acontece também nos outros contos.

É bem importante, por sua vez, a apresentação do personagem do *mendigo* através do olhar colocado no seu corpo: ele é em primeira instância uma presença de grande força material que irrompe e desvia o olhar do uníssono diálogo em que se concentravam os

personagens. Mas a força maior e que tem o poder de sacudi-los é um outro desvio: a voz que sussurra e pede a morte e depois o choro, o que o narrador sintetiza como uma “cena” (FUKS, 2016, p.10). O corpo do *mendigo* é então um ímã que os atrai: “ Com o olhar seguíamos aquele homem a se afastar, voltando a calçada, escorando o corpo em uma mureta [...] levando as mãos ao rosto e cobrindo-o por inteiro, seus ombros subindo e descendo, o homem lavando com lágrimas suas palmas abertas, era o que parecia, o pobre chorando copiosamente” (FUKS, 2016, p. 9). Novamente há esse tom de desprezo pelo homem e se coloca também a questão da limpeza: o homem lava suas mãos com as lágrimas, o que veremos que é um ponto recorrente nos outros contos.

A partida do casal em silêncio depois do acontecimento com o *mendigo*, “mudos agora pela larga avenida cruzando a metrópole indiferente” (FUKS, 2016, p.11), porém, desencadeia no narrador a vontade de chorar, que será motivo depois, no momento da reflexão, da pergunta que parece ser o nó do problema e o vínculo através do qual se dá a empatia: “e se o próprio dos olhos não fosse ver, e sim implorar quando as palavras desaparecem, e dobrar os rígidos, e abalar os firmes e comover? ” (FUKS, 2016, p.7).

Nesse ponto, depois de todas as reflexões sobre o encontro (que se caracterizam pela perplexidade do narrador, e por uma sensação de contradição posta em cena para o leitor) depois de caminhar entre a culpa e a condenação de si, o narrador parece chegar a um ponto zero em que a dor do outro e a própria dor se sincronizam. Este tipo de comunicação se dá fora da linguagem, no corpo, no choro. Ao pensar sobre isto, é que ele percebe que condenar seu pranto de comoção causado pelo encontro significaria também condenar a dor do *mendigo*, negar-lhe a liberdade de ser.

A revelação sobre o *mendigo* como espelho ou como meio através do qual o narrador chega a si, horrorizando-se “em destempo” (outra marca de descompasso entre a própria experiência e a narração da experiência) pode ser rastreada também na relação com a mulher. Vejamos isto no seguinte trecho:

[...] queria que ela [...] também se apiedasse e se enternecesse, **comigo ou com a imagem do homem** que os minutos já começavam a corroer. (FUKS, 2016, p.12, grifos meus). Eu mesmo já **me comovia mais comigo do que com o maltrapilho de figura evanescente**, me regozijando na minha própria comoção, com minha empatia pela dor alheia, me alegrando de entristecer, me consolando com minha própria tristeza” (FUKS, 2016, p.13, grifos meus).

Nas últimas páginas esta situação chega ao ápice quando o narrador descobre que também no seu olhar que ele acreditava estar dirigido a “ela”, na verdade ele vê a si mesmo: “os olhos que eu fitava pelo espelho não eram os dela, e sim os meus” (FUKS, 2016, p.14).

Como percebemos, a forma como são trabalhados os personagens do *mendigo* e da mulher, revela a impossibilidade ou limite na tentativa de enxergar o outro ao mesmo tempo que sua potência reflexiva: me vejo nesse outro. O personagem do *mendigo*, tal como é construído, como anônimo, poderia cumprir a função do outro por excelência, um arquétipo, e uma exacerbação da alteridade. No começo pensaríamos que o personagem “ela”, essa presença audível pelo ressoar da sua respiração no quarto, enquanto o narrador escreve, se afasta do *mendigo*: está incluída num “nós”, faz parte dum uníssono diálogo. O narrador, ao olhá-la, busca uma “cúmplice”. Porém, no final ela também é uma presença ausente cujo sentido fica velado.

No romance *Procura do romance*, de 2011, Fuks recorre também ao narrador em primeira pessoa e se dá também ali uma relação problemática com a linguagem. Ambos os narradores são personagens atravessados pela procura do sentido, da palavra, que por sua vez se resiste, recusa. Acredito que haja um vínculo entre a impossibilidade da linguagem que é posta em cena e a impossibilidade de enxergar o outro. Creio que estas impossibilidades podem ser pensadas em relação com a ideia de encontro falido com o real, de Lacan (1960), que Hal Foster (1996) desenvolve, e a partir das quais Graciela Speranza (2001) elabora sua noção de “exploração do real”. A ideia de encontro traumático com o real é uma contribuição que Foster traz do seminário ministrado em 1960 por Jaques Lacan, intitulado “The Unconscious and Repetition”. Vejamos o que Foster explica sobre como a ideia ajuda a compreender sua análise sobre a reprodução na arte de Andy Warhol, que ele estuda:

“Lacan define o traumático como um encontro falido com o real. Entanto perdido, o real não pode ser representado: pode somente ser repetido, de fato deve ser repetido. “Wiederholen” escreve Lacan em referência a Freud sobre a repetição “não é Reproduzieren” [...]; repetição não é reprodução. Isto pode ficar como epítome para meu argumento também: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desapegado). Em vez disso, a repetição permite pôr na tela o real entendido como traumático. Mas esta mesma necessidade também aponta para o real, e neste ponto o real quebra a tela de repetições. É uma ruptura menos no mundo do que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem” (Foster, 1996, p.132, tradução minha).⁶⁵

⁶⁵ No original: “Lacan defines the traumatic as a missed encounter with the real. As missed, the real cannot be represented; it can only be repeated, indeed, it must be repeated. “Wiederholen,” Lacan writes in etymological reference to Freud on repetition, “is not Reproduzieren” [...]; repetition is not reproduction. . This can stand as an

No conto, há um narrador que conta sua história, que ensaia formas de pensar aquilo que aconteceu, que é irrecuperável, tanto como os outros são irrecuperáveis. Isto é interessante para minha leitura porque significa que a relação complexa com o real é também tematizada. Através da experiência do encontro com o *mendigo*, sujeito que é um outro totalmente marginalizado, o narrador se encontra bruscamente com sua própria realidade. Este encontro é uma ruptura. Trata-se de uma realidade que o traz, pelo caminho de olhar o outro, a olhar-se e ter que reconhecer o pior de si. O encontro com o real provoca no personagem narrador culpa, tensão, contradição, incômodo. Ao mesmo tempo, o outro, que antes era uma categoria abstrata, uma ocorrência comum, simples *mendigo* em condição abjeta, adquire uma dimensão humana que se revela trágica. Neste sentido, não é o olhar que faz o narrador ver o outro. É o choro, e a voz do outro pedindo em um sussurro e finalmente, a escritura que revela tudo. O fato de o narrador escrever, assim, revela-se como fundamental.

A escrita representa o espaço no qual essa realidade finalmente se revela em toda sua dureza. É o espaço em que o não olhado se faz visível, em que se recupera a importância do *mendigo* que não foi visto. Como se o narrador, para corrigir a culpa de não ter olhado o *mendigo* nos olhos, nos contasse a história. E então os detalhes adquirem importância capital. Fica evidente que não há espaço para a voz do *mendigo* nesse mundo, e como o espaço não lhe pertence, o *mendigo* precisa arrebatá-lo: para ser ouvido ele deve intrometer sua voz num espaço mínimo da janela do carro do narrador.

Se déssemos um passo mais, ainda, e estendêssemos as possibilidades da interpretação, justapondo os campos na “Imaginação pública”, poderíamos pensar com Maurice Blanchot (2002) um vínculo entre a relação que os personagens têm com o mundo real e a relação com o real do próprio escritor: “ A ideia do personagem, assim como a forma tradicional do romance, não é senão mais um dos compromissos pelos quais o escritor arrastado – fora de si pela literatura em busca de sua essência – tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo” (BLANCHOT, 2002, p.32 tradução minha) ⁶⁶. Fuks habilita uma leitura

epitome of my argument too: repetition in Warhol is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to screen the real understood as traumatic. But this very need also points to the real, and at this point the real ruptures the screen of repetition. It is a rupture less in the world than in the subject-between the perception and the consciousness of a subject touched by an image.”

⁶⁶ Na tradução ao espanhol (Vicky Palant e Jorge Jikins) do original francês : “La idea del personaje, así como la forma tradicional de la novela, no es sino uno de los compromisos por los que el escritor –arrastrado fuera de si por la literatura en busca de su esencia- intenta salvar sus relaciones con el mundo y con el mismo”.

deste tipo quando ao ser entrevistado afirma que os dois contos do livro foram escritos em relação a experiências que ele viveu e que o abalaram profundamente, que ele logo transformou em ficção. Se diluimos com Ludmer (2010), os limites em uma “realidadeficção”, a potência da experiência do narrador poderia trazer-nos o eco da experiência do escritor. Aprofundarei este vínculo hipotético ao final deste Capítulo, ao relacionar a análise dos contos com o problema da representatividade do pobre na literatura brasileira contemporânea.

3.2.1.1 Sobre “Os olhos dos pobres” em relação intertextual com um conto de Charles Baudelaire.

Nesta seção farei um parêntese para dar atenção a uma particularidade do conto de Fuks: trata-se de um conto que habilita uma leitura em relação ao texto de Charles Baudelaire “Les Yeux des pauvres”, traduzido ao português como “Os olhos dos pobres” e publicado em *Spleen de Paris* (1864)⁶⁷. Vale esclarecer que não pretendo realizar aqui uma leitura comparada exaustiva destes dois contos, mas apenas recuperar aquilo que pode contribuir para melhor entender a singularidade do conto de Fuks.

A história narrada no texto do escritor francês é bastante similar à de Fuks em vários pontos: os personagens principais são um casal em Paris que está jantando num restaurante no centro da cidade quando uma família de pobres desvia seus olhares e pensamentos. Aparecem assim o tema da comunicação entre o casal e o tema da culpa. O narrador é também um homem letrado, que neste caso escreve dirigindo-se a mulher para explicar-lhe como o episódio fez com que ele percebesse suas diferenças e falta de comunicação entre eles dois. Assim, de modo semelhante ao conto de Fuks, o encontro com os pobres marca uma distância entre o homem, narrador da história, e a sua mulher, ambos de classe abastada. Mas no “Os olhos dos pobres” de Baudelaire, enquanto o homem se sente profundamente comovido pela situação dos pobres, a mulher está incomodada pelo desconforto visual que eles lhe provocam e deseja que a garçonete os tire do local.

⁶⁷ A versão que utilizo neste trabalho é: Baudelaire, Charles. *Euvres complètes* Michel Lévy frères, *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels*. IV, p. 75-77, 1869. Tradução: Francine Cavalcante Alves, 2016, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1973619/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE%20-%20Os%20olhos%20dos%20pobres.pdf> Acesso em 28 de fevereiro de 2018. Acho que deveria aparecer só ao final nas referências.

A reflexão sobre os outros, os pobres, e sobre as impossibilidades da comunicação que venho analisando parecem ser válidas para ambos os textos. Isto interessa para minha hipótese de leitura, já que coloca uma continuidade temática em torno da pobreza. Mas a continuidade não é só temática, mas também de uma certa forma realista, o que podemos ler, partindo de Pellegrini (2009), como um signo da persistência das condições de um “mundo hostil”, que segundo a pesquisadora foram as que deram origem as formas realistas. O que tem relação também com o assinalado por Geremek (1995), que a representação da pobreza constrói vínculos e filiações entre épocas e períodos diferentes.

Assim, pensando o conto de Fuks na “realidadeficção”, tal como propõe Ludmer (2010), como “construtor de presente” e “fábrica de realidade”, e tomando também as palavras de Candido, em *O personagem de ficção*, quando diz:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variados, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desbordar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO, 1968, p. 38).

Podemos afirmar que o presente fabricado no conto tece continuidades com aquilo que Baudelaire construía no seu, muitos anos antes e num contexto totalmente diferente. Isto possibilita pensar continuidades na história não só da literatura, mas de certas condições de existência nas sociedades ocidentais. Entretanto, vale a pena atentar, nesta linha de pensamento, tanto para as continuidades, quanto para as rupturas.

Em relação a questão das formas de realismo que são construídas nos textos, o desenvolvimento duma linguagem que põe de manifesto na sua própria construção a impossibilidade de toda linguagem, como faz Fuks em seu texto e como lucidamente aponta Javier Ramaccioti (FUKS, 2014), marcam a distância que me interessa indagar.

Apesar de haver uma continuidade temática e de um tom realista perceptível que liga os dois contos, percebo uma transformação, especialmente nas “formas de exploração” dessa realidade: o texto de Baudelaire manifesta a desconfiança na comunicação só quando se refere às relações entre personagens (o homem expressa que não consegue se comunicar com a mulher), no conto de Fuks acontece a mesma coisa, e ainda há um aprofundamento dessa ideia na problematização da própria linguagem do personagem narrador, o que já marquei respeito

às suas manifestas complicações para contar o que lhe aconteceu. E também, dos conflitos com sua própria memória, que o homem expõe quando reflete sobre o acontecimento passado.

Por outra parte, se no conto de Baudelaire o narrador não problematiza sua reação e sentimentos diante dos pobres, e se distancia da mulher, a quem de alguma forma denuncia, já em Fuks o que o narrador acaba por problematizar é seu próprio lugar no encontro, suas emoções, suas contradições. Vejamos dois trechos em cada conto que ilustram essa contraposição:

Essa família de olhos não apenas me enternecia, mas fazia com que me sentisse um pouco envergonhado de nossos copos e garrafas, maiores que nossa sede. Voltei meus olhos para os seus, querido amor, para neles ler meus pensamentos; mergulhava em seus olhos tão belos e tão estranhamente doces, nos seus olhos verdes habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: “Essa gente é insuportável com esses olhos abertos como passagens para carroças! Você não poderia pedir ao maître para tirá-los daqui? (BAUDELAIRE, 1869, pp 75-77, tradução Francine Cavalcante Alves) ⁶⁸ Nem espiando pelo espelho eu conseguia me assegurar de que ela era minha cúmplice, de que nossa emoção era a mesma, de que era uníssona também a nossa mudez. De qualquer modo, talvez não precisasse dela para apreciar a beleza daquela sequência. Sim, a beleza, eu percebia me horrorizando em destempo. Eu mesmo já me comovia mais comigo do que com o maltrapilho de figura evanescente. (FUKS, 2016, p. 13).

Esta é uma diferença que me parece fundamental para apreciar as distâncias, já que o texto de Baudelaire se constrói como dirigido diretamente à mulher, como se pode perceber pelos vocativos que ele utiliza no começo. O tom é de uma confissão, mas essa confissão é dirigida a mulher e tem um objetivo que me parece como bastante claro: dar a ela uma espécie de lição de moralidade. No conto de Fuks isto é completamente diferente. A narração não se dirige explicitamente à mulher, embora a falha de comunicação entre o casal seja também importante. A relação com a mulher vem neste conto a duplicar esse olhar crítico do narrador sobre si mesmo, a fazer evidente a sua própria hipocrisia. Se há algum tipo de lição que o narrador quer dar, seria em todo caso a ele mesmo e ao leitor. Seria apressurado colocar conclusões precipitadas sobre uma comparação breve e superficial como a que esbocei, mas posso me arriscar a dizer que a objetivação da própria condição que personagens narradores dos dois contos realizam, tão diferente (muito mais opaca e frágil no texto de Baudelaire e de uma agudez chamativa no conto de Fuks) pode ter relação com a distância temporal e os

⁶⁸ No original: “Non-seulement j’étais attendri par cette famille d’yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif. Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire ma pensée ; je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dites : « Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d’ici ?”

caminhos percorridos na configuração da pobreza na literatura dos dois momentos. Creio que estas observações podem contribuir para uma leitura mais profunda do tema tanto no conto de Fuks como nos outros, que abordarei a continuação.

3.2.2 Personagens em “Recortes de Hannah” de Cristhiano Aguiar.

Analisaremos agora “Recortes de Hannah”, conto de Cristhiano Aguiar. A leitura que farei deste conto merece um esclarecimento porque minha hipótese coloca o foco no personagem do *mendigo*, e este personagem, se fosse considerado fora do contexto de nosso *corpus* e numa outra leitura poderia, talvez, carecer de importância: seu protagonismo em termos de presença é pequeno, aparece somente em dois parágrafos. O modo de ler que tenho fundamentado e a identificação do problema de estudo explicam meu interesse: estou lendo estes contos no âmbito de uma comparação que procura pensar como são construídos os personagens na sua relação – relação situada na cidade – e dando importância capital ao personagem do *mendigo*. Considero que esta decisão é uma tomada de posição que se justifica então no diálogo comparativo com os outros dois contos.

“Recortes de Hannah” é uma narração cuja estrutura poderíamos caracterizar como cinematográfica: nela, um narrador onisciente age como uma espécie de câmara que enfoca diferentes cenas ao longo de um dia em São Paulo, em momentos da vida de Lucas e Lina, os personagens principais, dois jovens que se conhecem dentro dum elevador do edifício Hannah. A mediação na apresentação dos personagens é, portanto, bem diferente da analisada na seção anterior.

Sobre os personagens principais direi neste momento que são também uma dupla homem-mulher (o que estabelece um paralelismo com as duplas dos outros dois contos com a diferença de que aqui não se trata de um casal, mas de dois desconhecidos) e que são construídos também numa identidade social: são sujeitos instruídos, Lina trabalha no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Lucas trabalha como tradutor, também com acesso a certos bens materiais e culturais. Uma característica que me parece interessante para pensar a teia de relações é o fato de eles dois serem sujeitos em migração, que nasceram em outros estados e chegaram à capital depois, uma vez mais recordando que a ação do conto ocorre em “São Paulo”.

Como afirmava, a estrutura do conto é por cenas. A primeira delas a do encontro no elevador, onde estes dois personagens, Lucas e Lina, ficam presos e iniciam a conversa. Depois vão se intercalando no conto as narrações de cenas que se aprofundam nos itinerários que cada um deles fez antes de chegar ao elevador e com isto se dá um aprofundamento dos próprios personagens. Podemos ler as cenas como retratos em movimento que revelam e constroem as subjetividades dos personagens, seus percursos e histórias afetivas, desejos, pensamentos, atividades e modos de agir. Tudo isto sempre através do trânsito na cidade, sempre em vínculo com ela. O conhecimento que temos deles é, assim, bem profundo e detalhado.

Entre estas cenas dos itinerários é que aparece o personagem do *mendigo*. A aparição ocorre dentro do transcórre do dia de Lucas, em um momento em que ele desce do ônibus, na rua. Ele desce caminhando e se depara, na calçada, com uma “cena” cuja força causa tal impacto que o “impede de continuar caminhando” (AGUIAR, 2016, p.15). De forma semelhante a como acontece em “Os olhos dos pobres”, a “ocorrência” interrompe a ordem esperada da vida do personagem (Lucas) em focalizado nesse momento do relato, mesmo sendo uma ocorrência trivial, comum no contexto da cidade.

Na sua aparição, o *mendigo* faz parte de um quadro em que aparecem simultaneamente três personagens: dois monges muito brancos e ele, que tem rosto moreno. O *mendigo* é o centro da cena: os monges se ajoelham diante de ele. A primeira impressão que isto pode provocar no leitor é a de uma ligação entre a aparição do *mendigo* e o sagrado.

O *mendigo* aparece como um corpo em movimento: espreme os olhos, vinca a boca, inclina a cabeça. Ao vê-lo, Lucas percebe no homem um certo ritmo, “tenso e inconstante” (AGUIAR, 2016, p.15) que lhe percorre o corpo inteiro e uns “olhos meio delirantes” (AGUIAR, 2016, p.15). Como vemos, a descrição compartilha uma linha muito similar com a analisada em “Os olhos dos pobres”. Há uma série de continuidades que quero detalhar: primeiro, o corpo e o movimento instáveis. Tal como comentamos sobre o primeiro conto, a diferença social do *mendigo* se dá no próprio corpo, é perceptível nos gestos, no modo de estar no espaço, assim como em suas pertenças: “dois cobertores imundos” (AGUIAR, 2016, p.15).

A forma de designá-lo é, porém mais direta: no conto de Fuks se falava de uma “ocorrência”, logo de “homem” e a condição chegava através dessa descrição do corpo e só a partir disso começavam as variações: as palavras “mendigo”, “pobre”, “miserável”,

“maltrapilho de figura evanescente”, etc. Aqui, o personagem é designado imediatamente e na sua primeira designação como “um mendigo”.

Neste instante de pausa em que Lucas se vê de alguma forma impedido de avançar no seu trânsito pela cidade por causa da força da aparição, ele pensa: “que foto!” (AGUIAR, 2016, p.15), e sente uma culpa por ter pensado assim. Vemos aparecer outra vez no personagem que media a aparição do *mendigo*, a consciência das próprias contradições e responsabilidades sociais, o que provoca uma culpa. Quero destacar neste ponto que, ainda que Lucas não seja o narrador, o personagem do *mendigo* nos aparece mediado por ele, pela descrição feita a partir do olhar dele. O narrador onisciente focaliza a narração na perspectiva do personagem Lucas. Por outro lado, podemos arriscar a hipótese de que aqui também, como no conto de Fuks, há um olhar estético sobre o *mendigo*, que impulsionaria esse desejo de tirar a foto.

A existência desta cena do *mendigo* e dos monges que lhe gera vontade de fotografar provoca também um temor em Lucas, tanto de ser rejeitado quanto de ser chamado pelo trio que compõe a cena. Não sabemos, nem ele sabe, se o *mendigo* o viu. Novamente se marca uma distância entre os personagens que estabelece limites na relação. Lucas olha, mas não sabe se está também sendo olhado e existe um temor que impede a aproximação.

Temos também neste conto um momento posterior ao que ocorre ao longo do encontro e este se converte em tema de escrita e de reflexão: Lucas escreve e-mails aos amigos nos quais descreve a cena que assistiu. Mesmo que isto não seja aprofundado e não tenhamos acesso a essa escrita, a descrição oferece dados sobre como foi e podemos afirmar ainda que é bem distinta da que faz o narrador em “Os olhos dos pobres”, compartilha com esta a característica de ser formulada em outro tempo, como espécie de apêndice posterior do acontecimento.

Sabemos por outro lado que Lucas também formulará uma hipótese: ele não fala com o *mendigo* e desconhece tudo sobre ele, mas lhe inventa um nome. Novamente, no limite imposto pelo outro e pelo desconhecimento, o personagem recorre a sua imaginação, o que resulta numa volta, através do outro, a si mesmo. E essa volta é mediada aqui também pela culpa: “Tempos depois, ele escreveria e-mails aos amigos relatando aquela cena; fez questão - isto **lhe pareceu justo e justificador** - de inventar um nome para o mendigo: Caetano. ” (AGUIAR, 2016, p.16, grifos).

A invenção de um nome próprio para o *mendigo* resulta um ato de salvaguarda que Lucas opera, salvaguarda do *mendigo*, mas também de si mesmo: inventar o nome lhe parece justo, um ato de justiça talvez para com o *mendigo* anônimo, ignorado, invisível, mas Lucas acrescenta que é justificador, o que imagino pode ser lido como uma justificação de si, uma espécie de desculpa por estar de alguma forma servindo-se do *mendigo* para contar uma história, por tomá-lo como uma foto. Neste sentido, não é casual que, como já assinalei, a culpa apareça na hora em que a ideia de tirar a foto chega à mente de Lucas. Lembremos: “ ‘Que foto!’ pensou Lucas. Depois, sentiu uma culpa” (AGUAR, 2016, p.15). Quer dizer, há uma relação quase direta entre o procedimento de estetização e a culpa. Talvez seja importante também pensar que essa relação é apresentada ao leitor pelo narrador, e não pelo próprio personagem, porque isto pode ser o índice dum afastamento necessário para a objetivação das posições.

Na minha leitura, a construção da culpa que aqui observamos se vincula com a de “Os olhos dos pobres”. Os personagens de classe social abastada, que são os que mediam a aparição do *mendigo*, realizam essa mediação em uma ambiguidade entre o prazer dum olhar estético do outro, do *mendigo*, e a culpa “social”, uma sensação que os abala e coloca para o leitor a pergunta sobre a responsabilidade desses personagens em relação ao destino social do outro marginalizado. Tartarear-se-ia de uma responsabilidade ignorada pela maioria de esses personagens, como se manifesta no conto de Fuks: é a “ignorância bendita dos que **se creem inocentes**” (FUKS, 2016, p.10, grifos meus). Porém, no conto de Fuks é o próprio personagem narrador quem através da sua reflexão coloca a questão aos olhos do leitor. Já no conto de Aguiar, a visibilização destas relações conflitivas é descoberta pelo leitor através da intervenção do narrador onisciente. Fica a pergunta então, de até que ponto o personagem de Lucas adquire consciência da sua posição.

Há uma parte da reação de Lucas ao acontecimento que é descrita como secreta, algo que, segundo o narrador nos conta, Lucas não falava para ninguém: ele associa o *mendigo* a uma escultura que viu no museu. Resulta interessante que também haja aqui um tom de honestidade confessional sobre os sentimentos que o encontro gera: “**não dizia a ninguém, mais por pudor do que por ter achado a associação estranha**, foi o fato de que, ao observar o rosto do mendigo [...], lembrou de uma pequena escultura. Um minúsculo coração esculpido em ferro e que tinha visto no mesmo museu onde estava exposta a pintura da madonna” (AGUIAR, 2016, p.16, grifo meu). Assim, no encontro entre aqueles personagens que fazem parte da camada favorecida da sociedade descrita e o *mendigo*, cuja posição o situa na zona

desfavorecida e marginalizada, existe um campo semântico - “culpa”, “não dizia a ninguém”, “pudor” (AGUIAR, 2016, p.6) “ não que eu tenha direito” (FUKS, 2016. p.6), “era isso que eu almejava em um foro secreto” (FUKS, 2016, p.12), - que coloca o relato do encontro num tom do que deve ser confessado, revelado, superando culpas e pudores.

O trecho que citava no parágrafo anterior e que descreve a associação que Lucas faz, estabelece, por outro lado, uma relação de semelhança entre o vínculo que Lucas terá com o *mendigo* ou, melhor, com a figura do *mendigo* e o vínculo que ele constrói com Lina. Ao ver os outros, Lucas realiza logo uma associação mental entre os sujeitos e figuras vistas no museu. Parece ser que, para reconhecer aos outros, ele procura uma mediação de figuras já vistas. Esta distância implica também um certo resguardo de si. Vejamos o momento em que Lucas e Lina se conhecem no elevador:

Lucas a observou, **protegido**. Os traços do seu rosto o fizeram pensar em algum país do Leste Europeu. Em seguida, veio a sua mente uma pintura que tinha visto no dia anterior- uma madonna. [...] Branca como Lina, contudo com os cabelos mais longos, mais claros e cacheados. A madonna usava uma vestimenta azulada, meio solta, que revelava um pouco dos ombros, cotovelos e braços- além do desenho dos seios. Lina, o rosto abaixado, insistia com o celular; sua cópia, pintada séculos antes que Lina nascesse, mirava os céus com a boca entreaberta. (AGUIAR, 2016. p. 7, grifo meu).

Esclarecia antes que Lucas se vincula com o *mendigo* ou, melhor, a figura que cria em torno de ele. O *mendigo* nos é apresentado e descrito muito superficialmente. Sabemos algumas coisas sobre seu corpo, sua aparência e roupa e mais nada. Além do ritmo instável com que reage diante dos monges que tentam barbeá-lo, não se moverá do canto em que é visto e tampouco falará. A descrição coloca-o, assim, como um personagem cuja imagem é fixada, congelada. Há uma distância ampla entre esta construção e a forma e o lugar que são outorgados ao *mendigo* nos outros dois contos. Isto se deve também ao que já explicamos da importância do personagem na lógica da narrativa, que neste caso é menos central. Não quero, portanto, reduzir a questão a uma classificação do personagem como “plano”⁶⁹ nem nenhuma semelhante. Procurarei ao contrário aprofundar os efeitos de sentido que esta construção do

⁶⁹ Tipologia criada por E.M Forster (1969) em *Aspectos do romance*, que dividiu os personagens em dois grandes tipos: “fat” e “round”, isto é, “planas” e “redondas”. Beth Brait explica esta classificação assim: “Segundo Forster, as personagens, flagradas no sistema que é a obra, podem ser classificadas em planas e redondas. As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, **estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor**” (BRAIT, 1985, p.32, grifo meu). Considero que esta classificação não se aplica aos nossos contos porque, mesmo no caso do conto “Recortes de Hannah”, onde o personagem do *mendigo* é bastante estático, ele produz inumeráveis efeitos no personagem de Lucas e provoca múltiplos efeitos de sentido para os leitores.

mendigo como imagem potenciam, levando em consideração e dialogando com o que acontece nos outros contos.

O fato de que a imagem do *mendigo* seja associada a uma escultura dentro dum museu dispara novamente a reflexão sobre o olhar. Neste caso, olhar se parece com assistir. Proponho ler a invenção do nome, a designação de um nome para o *mendigo* na escrita – nos e-mails – que Lucas realiza, como uma espécie de batismo que ressignifica a aparição. Isto significa sustentar a hipótese de que, neste conto como em “Os olhos dos pobres”, há um outro olhar estampado no olhar do *mendigo*.

Os detalhes que são recuperados para expor e explicar a associação que Lucas faz são produtos do próprio olhar de ele, e colocam o foco nas impressões sobre os olhos do outro: “ao observar o rosto do mendigo, **os olhos meio delirantes daquele homem, o desconforto desenhado** em seus lábios, lembrou de uma pequena escultura.” (AGUIAR, 2016, p.16, grifo meu). Vemos que não há uma descrição, feita pelo narrador, que leve ao leitor em direção as impressões que Lucas tem quando olha para ele. Estas apreciações chegam-nos mediadas pelo olhar de Lucas, que de alguma forma coloca sobre o *mendigo* suas hipóteses – movimento semelhante ao que analisamos no conto de Fuks. Temos depois, em contraposição, a comparação que Lucas faz: a descrição do santo patrono do pão e do trabalho que descansa no museu. É curioso que as informações sobre quem é Caetano estejam implícitas no conto, mas não são mencionadas de maneira explícita, fato que parece redobrar no leitor o desafio a que os visitantes do museu no conto se enfrentam: “Ela [a escultura] era um pontinho na superfície branca. O visitante precisava ficar bem perto a fim de saber do que se tratava e poder captar detalhes: as discretas chamas saindo da sua base, a corrente de espinhos envolvendo a víscera metálica, os olhinhos, a boca de Caetano, as linhas de um rosto.” (AGUIAR, 2016, p.16). O conto demanda que nós, seus visitantes, também fiquemos bem perto para poder captar detalhes. Lembremos também que Delgado (2005) afirmava que para ler a construção dos personagens na atualidade, é fundamental considerar os detalhes.

Como já antecipei, proponho-me a fazer aqui uma leitura que considere a associação e o nome que Lucas escolhe para o *mendigo* como metáfora, como batismo que ressignifica. Para fundamentar isto, vou recuperar também as descrições do cenário que acompanha as figuras do *mendigo* e de Caetano quando aparecem:

“Na frente de uma loja abandonada, dois monges, ambos de pele muito branca, se ajoelhavam na frente de um *mendigo*, cujo rosto moreno estava cheio de espuma de barbear”

(AGUIAR, 2016, p.15) sobre o *mendigo*, e sobre a escultura de Caetano: “Toda a parede fora reservada à escultura. Ela era um pontinho na superfície branca” (AGUIAR, 2016, p.16).

Se levamos em consideração a operação que Lucas faz de designar o *mendigo* com o nome do santo e estes cenários em que as figuras são pontos pequenos que devem ser olhados com atenção para poder distingui-las em meio de cores brancas, podemos rastrear o efeito de sentido que coloca o *mendigo* como a cópia do santo ou, ao invés, o santo como cópia do *mendigo*. Isto levando em consideração a maneira como é elaborada a correspondência Lina-madonna: “Lina, o rosto abaixado, insistia com o celular; sua cópia, pintada séculos antes que Lina nascesse, mirava os céus com a boca entreaberta”. (AGUIAR, 2016. p. 7).

Logo, estendendo ainda um pouco mais este efeito, poderíamos pensar no *mendigo* como um santo, não numa leitura estritamente religiosa, e sim numa transposição de significados que desse atenção às acepções mais cotidianas da palavra: “Essencialmente puro, perfeito em tudo”, “Inocente; imaculado; inviolável”, “pessoa de extraordinária bondade”.⁷⁰

E se pensarmos que Caetano, o santo – o da escultura –, se encontrava envolto numa “corrente de espinhos”, e buscássemos a correspondência na sua cópia, o *mendigo*, envolto por monges e trapos sujos ao lado duma loja, poderíamos colocar nele o nosso olhar de leitores – mais uma vez, o olhar dos outros estampados no *mendigo* – e vê-lo como o inocente que se sacrifica na cidade contemporânea. Esta leitura de correspondências fica por outra parte vinculada ao modo como a cidade é descrita no conto através de uma procura por correspondências históricas, que nos fala de certas continuidades. Aprofundarei este ponto no Capítulo 3.

Finalmente, quero destacar nessa correspondência a questão da visibilidade. O *mendigo* é colocado aqui em correspondência com uma pequena escultura, um “pequeno pontinho na superfície branca”. Se pensamos isto em relação a descrição física dos personagens, o *mendigo* de rosto moreno e os monges brancos, e por sua vez em relação aos sujeitos visíveis e invisíveis na cidade, cabe perguntar-se se o personagem do *mendigo* não é um sujeito que é um ponto moreno invisível em meio a uma superfície branca visível. Uma leitura assim é altamente sugestiva: haveria uma metaforização dos conflitos das relações e posições sociais.

⁷⁰ “santo”, em Dicionário Aurélio de Português [em linha]. Disponível em: <<https://www.dicionariodoaurelio.com/santo>> Acesso: ago.2017.

3.2.3 Personagens em “A exata distância da vulva ao coração” de Marçal Aquino.

Em “A exata distância da vulva ao coração”, o *mendigo* e seu cachorro são apresentados na primeira linha do conto: “O homem e o cão tinham olhos tristes” (AQUINO, 2014, p.82). Neste conto, o narrador em terceira pessoa é quem media nosso encontro com os personagens.

Novamente, o personagem do *mendigo* é olhado por alguém. Neste caso, será Marilu, personagem que aparece na segunda linha. Ela pode ver da janela como o homem instala a barraca que será sua moradia debaixo de uma figueira centenária, ao lado do canteiro principal da avenida, na calçada em frente à sua casa.

Os personagens principais do conto são eles dois, e os outros personagens que aparecem giram em torno deles: a empregada doméstica, o ex-marido de Marilu, os amigos dela e outros *mendigos* que só aparecem para compor um quadro na rua.

Notamos desde o começo que a descrição do *mendigo* através do corpo reaparece: “cabelos espichados, abluções básicas nas axilas e no pescoço, o corpo pálido tão magro quanto o cachorro” (AQUINO, 2014, p. 82.). Há, porém, variantes em relação aos outros contos.

Aqui ambos os personagens se examinam, e o narrador fará em outra parte uma descrição também do corpo de Marilu. A descrição dos olhos do *mendigo*, por sua vez, muda em cada encontro. Depois desta primeira impressão de olhar triste, ela verifica rapidamente, no segundo encontro, que o *mendigo* não tem olhos tristes, mas que é estrábico.

O acontecimento do primeiro encontro se dá movido por um ato espontâneo da mulher, que se aproxima da barraca para levar comida ao homem. Sabemos pelo narrador que há uma hesitação em Marilu na hora de decidir-se por realizar esse ato solidário. Afirma-se que ela não sabe ao certo os motivos que regem seu agir e, quando está próxima da barraca e o cachorro late, ela quase se arrepende. A forma como acontece o encontro é diferente da dos outros contos, mas é novamente um evento que ocorre a partir de uma mudança na cotidianidade: o *mendigo* chega para instalar-se, eles se olham e se examinam e a partir disso é que o encontro acontece. Penso que o detalhe, à primeira vista óbvio, de olhar nos olhos do outro, mostra sua importância no quadro do que venho analisando nos contos. Podemos pensar nos olhos e no olhar dos *mendigos* como os disparadores das ações.

Neste primeiro encontro dos personagens, o agir do *mendigo* sai do campo do esperado. No momento em que ela leva a comida, ele se apresenta dizendo seu nome: “Jorge”, e dá a mão para ela. O pequeno gesto de civilidade é descrito pelo narrador como inesperado. Marilu volta a hesitar e se cria um instante de pausa: “Falar que não hesitou seria mentira. Por uns **dois ou três segundos, Marilu não se mexeu**. Apenas olhava a mão cumprida e ossuda – e imunda, ela **intuí**a – parada no ar, mas antes que sua consciência pudesse lavrar um flagrante de preconceito, aceitou o cumprimento do *mendigo*, disse que era Marilu” (AQUINO,2014, p.86, grifos meus).

Este trecho concentra várias questões importantes: do mesmo modo que para Lucas em “Recortes de Hannah” a aparição do *mendigo* foi um impedimento de continuar avançando pelas ruas, neste conto Marilu fica petrificada por uns instantes. E tal como em “Os olhos dos pobres” aparece aqui também a questão do instinto nas relações sociais. Lembremos que no conto de Fuks a questão é colocada assim: “Por instinto, alguém dirá, mas estou certo que o instinto nada tem a ver com esta história, por instinto levei a mão ao botão indicado e verifiquei se as portas estavam travadas. ” FUKS,2016, p.7).

Observo também que o fato de o *mendigo* ser colocado como estando sujo não é apresentado ao leitor como um dado objetivo, inclusive, o *mendigo* é descrito antes tomando um banho com uma lata. A sujeira de Jorge é só uma “intuição” de Marilu: “[...] apenas olhava a mão [do mendigo] cumprida e ossuda- e imunda, ela **intuí**a- parada no ar. Mas antes que a sua consciência pudesse lavrar um flagrante de **preconceito**, aceitou o cumprimento [...]” (AQUINO, 2014, p. 86, grifo meu). Também aqui, como nos outros contos, há uma honestidade sobre os pensamentos do personagem em relação ao *mendigo* e são colocadas as questões da limpeza e do preconceito. Semelhante ao que o narrador de “Os olhos dos pobres” aponta, essa “intuição” se revela pouco ligada a relações naturais. E observo que aparece novamente o tom confessional: se dá uma espécie de revelação e o personagem luta com um certo pudor; “falar que não hesitou seria mentira”.

No parágrafo seguinte vemos como o narrador utiliza também a ironia como recurso revelador das verdades incômodas nos modos de relação dos personagens com os *mendigos*: “Marilu voltou para casa e lavou as mãos com álcool, embalada por um pico de autossatisfação. Um ato solidário não custava nada de vez em quando, ela era dada a esses repentes. Fazia trabalhos voluntários sempre que podia, no Natal levava brinquedos para crianças em instituições assistenciais, esse gênero de coisa” (AQUINO, 2014, p.86). A personagem é

colocada como uma pessoa solidária ao mesmo tempo que se destaca seu preconceito em relação à limpeza, há exagero no gesto de lavar as mãos porque ela não lava simplesmente as mãos, mas lava-as com álcool. A mesma tensão pode ser lida na oração final, onde o narrador ironiza ao utilizar a expressão “esse gênero de coisa” e destaca a superficialidade da índole de solidariedade que está sendo construída neste primeiro momento. Por outro lado, o trecho lembra-nos daquele de “Os olhos dos pobres” em que o personagem tomava consciência da economia dos afetos. Aqui também aparece rapidamente a ideia de que a esmola ou a ajuda a pessoas em situações vulneráveis é uma espécie de troca que traz consigo a autossatisfação.

No segundo encontro entre os personagens, novas características do *mendigo* são reveladas junto com seu efeito sobre Marilu: parece que ele é um homem educado e começam as pistas sobre seu refinamento em pequenas ações como usar a palavra “utensílio” para referir-se ao pote de plástico da comida que ela lhe entrega, e ao dar bom dia a Marilu, fato que a “desarma”. Aparece também uma nova denominação na qual Jorge é chamado pelo narrador “um espantalho urbano” (AQUINO, 2014, p.90). Este nome metafórico parece-me muito interessante porque que abre linhas de sentido sobre o lugar dos *mendigos* na cidade, o que pode ser lido em diálogo com o que trabalhei sobre o *mendigo* em “Recortes de Hannah” e que aprofundarei no próximo Capítulo.

Mais adiante no conto, Marilu faz um novo descobrimento sobre o olho do homem e percebe que Jorge não é estrábico: um de seus olhos é de vidro. Proponho ler isto em paralelo ao que destacávamos em “Recortes de Hannah” sobre a necessidade de ficar perto das figuras para poder captar seus detalhes. Esta característica dá forma de unicidade ao acontecimento, Marilu fala: “você é a primeira pessoa com um olho de vidro que conheço na vida” (AQUINO, 2014, p.92), e marca o que será uma constante para o leitor: a sensação de espontaneidade e naturalidade com a qual parece que ambos os personagens interagem. Também reaparece a questão dos preconceitos, quando Marilu reage diante do pedido matinal de café. Nesse momento, ela realiza um deslizamento em seu olhar do outro e pensa sobre ele não como aquele que está diante dela, mas sim como sujeito que pertence a um “eles” com certas características. Vejamos: “Pronto, Marilu pensou, é só dar um pouco de confiança e já **se espriam**. Você dá a mão, querem o braço” (AQUINO, 2014, p.92, grifo meu). Mesmo assim, e ainda atrasada, ela prepara o café atenciosamente. Isto é colocado pelo narrador como um esforço, e vemos como se constrói uma linguagem que acentua e aprofunda a ideia de finanças dos afetos da qual já falamos: “Seu esforço foi recompensado: antes de voltar para baixo da figueira Jorge posou

sobre Marilu um olhar de pupilas desalinhadas em que ela reconheceu um outro tipo de fome.” (AQUINO, 2014, p.94).

No terceiro encontro aparecem as primeiras hipóteses que Marilu faz sobre o *mendigo* e que podemos vincular a este procedimento hipotético que os personagens ativam nos encontros com os *mendigos* que vimos nos outros contos. Neste caso, ocorrem no momento em que o *mendigo* muda sua aparência, cortando o cabelo e tirando a barba. Essa mudança no corpo ressignifica o *mendigo* ao olhar da personagem, ela recebe um choque porque agora ele parece outro homem. É então que ela começa a imaginar sobre a vida passada de Jorge, coisa que se repete e vai-se intensificando juntamente com a curiosidade ao longo do conto. Entre as hipóteses que pensará depois estão a de que ele talvez fosse um jogador compulsivo, alguém que desistiu do mundo depois de enfrentar uma grande dor, um fugitivo de manicômio e até um psicopata. Todas estas ideias chegam à mente de Marilu em forma de perguntas, de intrigas.

A primeira fantasia de Marilu se ativa quando ele muda sua aparência e chega a imaginá-lo como um nobre “Parecia outro homem. Um nobre que tivesse perdido a maioria das contendas com a vida.” (AQUINO, 2014, p.98). Penso que é significativa a forma na qual a transformação de Jorge, que em certo momento é verbalizada como o passo para a condição de “ex-mendigo”, traz consigo um olhar sobre ele como sujeito com uma história. De modo diferente dos outros contos, aqui o transcorrer dos encontros vai construindo os personagens e sua relação de maneira progressiva, o que possibilita que assistamos suas transformações: o personagem não é apresentado numa instantânea ou numa imagem, se não que vai sendo construído progressivamente, na medida em que o relato se desenvolve, e há assim um maior aprofundamento. Conhecemos muito mais de Jorge, inclusive seu nome, do que dos personagens *mendigos* nos outros contos. E mais importante, nós o conhecemos em seu próprio agir.

Entre as escolhas de Jorge, são significativos seu posicionamento com respeito a sua condição e sobre seu passado. No que faz a sua condição, ele demonstra sair do lugar comum na denominação corrente “mendigo” e situar-se como “morador de rua”: “Marilu é que insistia em conversar: O que você fazia antes de virar mendigo? Mendigo, não, ele corrigia. Morador de rua”. (AQUINO, 2014, p.122). Seguindo a Igor Rodrigues Souza⁷¹: “O mendigo vive da

⁷¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e autor de *A construção social do morador de rua: o controle simbólico da identidade* (2015).

mendicância, pedindo. [...] A diferença é que ele nem sempre mora na rua, mas desenvolve sociabilidade ligada a ela. Já o morador de rua nem sempre pede” (SOUZA, 2015b, s/p.).

Podemos pensar que o esclarecimento que Jorge faz tem a ver com sua condição de habitante de um espaço, desvinculada da atividade de pedir. Isto põe em cena a luta nas significações que ocorrem na construção dos personagens: mesmo que o narrador construa a relação remarcando ao longo do relato e junto com o olhar de Marilu o viés de dependência e ajuda (que desenvolverei no próximo parágrafo) também dá voz a Jorge para que ele possa chamar a atenção sobre esta diferença e com isso faz que repensemos o encontro. Acho que isto é importante porque mostra as lutas simbólicas pelo lugar de si mesmos nas relações entre os personagens. Isto pode ser observado também no que assinalei antes sobre o momento em que eles se conhecem: Jorge dá a mão e se apresenta com seu nome próprio, o que deixa Marilu perplexa. Isto é fundamental tanto neste conto quanto na minha leitura comparativa. O *mendigo* aqui recupera a sua própria voz e se faz sujeito do discurso que o refere, para deixar de ser referido por outros olhares. No contexto dos três contos, este momento de ruptura e contraste sublinha como é significativo esse modo de apresentação pelos outros, em relação aos outros.

Dizia, então, que a relação entre os personagens tem um viés de dependência fundamentado na ajuda que Marilu dá a Jorge através da comida e da moradia. Já assinalei que a relação amorosa entre eles se constrói em termos de recompensa. Vejamos como isto vai sendo reforçado em outros momentos. Quando Marilu começa a sentir ciúmes, o narrador coloca: “O que mais a perturbava era a semelhança com a situação que vivera na época das infelicidades de Fausto [referência ao ex-marido que a traía]. Um carma. Com uma agravante que a deixava possessa: a ingratidão de Jorge” (AQUINO, 2014, p.138). Vemos como a ideia de agradecimento é suposta no texto por Marilu, quer dizer, na visão dela Jorge devia estar grato a ela. Quando acontece o primeiro encontro sexual, por exemplo: “Jorge então mudou de marcha e a possuiu com uma urgência desesperada e com tamanha dedicação que ela chegou a pensar em gratidão. Engano: ele tinha um longo período de abstinência para compensar” (AQUINO, 2014, p.118) e depois, quando ela reclamou da suposta infidelidade dele: “Marilu começou a chorar. De raiva. Depois de tudo o que eu fiz por você...” (AQUINO, 2014, p.144). Esta sensação de Marilu de ter sido solidária e a consequente crença de merecer em troca disso uma recompensa, se vê acompanhada, no plano do simbólico e imaginário, que nos lembra de “Recortes de Hannah”, pela letra da música de Noel Rosa. Como já esclareci em nota de rodapé, o conto nasce, em sua primeira edição, de um projeto de livro chamado “Aquele canção”, de

narrativas inspiradas em músicas populares. A música que inspirou Aquino foi “Último Desejo”, de Noel Rosa. Por outro lado, há uma marca desta música no texto, quando Marilu estabelece correspondências entre sua história de amor e a letra de Rosa. Uma vez que essa comunicação é inaugurada pelo conto, eu quero recuperar também o final da música: “Às pessoas que eu detesto/ Diga sempre que eu não presto/ que meu lar é o botequim/ Que eu arruinei sua vida/ Que eu não mereço a comida / Que você pagou pra mim.”⁷² Acredito que, por uma parte, a música liga a vida dos personagens a uma história popular, ligação que se dá também em “Recortes de Hannah” ainda que através de outros mecanismos. Por outra, estas vinculações falam de um procedimento comum na cultura: o de metaforizar as relações amorosas misturando-as com intercâmbios econômicos. Este tipo de construções, nos lembram da ideia de “finança dos afetos”, a que se refere o narrador de “Os olhos dos pobres”.

Estas configurações no modo de relacionar-se se acentuam também através de outras pequenas marcas, tais como o modo de se chamar que os amantes adotam. Sabemos que Jorge se apresenta com seu nome desde o começo, mas é só no meio do enredo que percebemos que ele chamava Marilu de senhora e que isso muda no momento da primeira relação sexual. “A partir desse dia, Coceira [o cachorro] passou a dormir sozinho no quarto dos fundos. E, a pedido de Marilu, Jorge parou de usar a palavra “senhora” ao dirigir-se a ela. (AQUINO,2014, p.118). Este detalhe marca uma nova intimidade ao mesmo tempo que marca uma relação hierarquicamente construída na qual ela era chamada respeitosamente de senhora por Jorge.

Esta hierarquia pode ser percebida também no modo como o conto trabalha a questão da educação e a formação profissional. Há certo refinamento em Jorge que vai conquistando (desarmando, como já destacamos) Marilu, e isso fica bem claro quando é relatado o encontro com o círculo de amigos e colegas da universidade de Marilu. O efeito de encantamento que o homem produz na turma é simbolicamente importante na relação entre eles dois porque fala de uma capacidade de integração social. Em outro trecho do conto vemos que essa questão é um interesse que ronda a mente da mulher: “Se Marilu perguntava: Você não

⁷² “Último desejo” (Noel Rosa), com Aracy de Almeida. Gravação original, do 78 rpm Victor n° 34296, de março de 1938. Direitos autorais de Mangione y filhos. Disponível em: <<http://sambaderaiz.org/albuns/nova-historia-da-mpb-noel-rosa-1977-abril-cultural/>>. Acesso em: 13 mar. 2018. Segundo Ângelo Assis, da revista Rolling Stone: “O marcante samba-canção “Último Desejo”, do carioca Noel Rosa, foi gravado em julho de 1937 por Aracy de Almeida, conterrânea e intérprete predileta do autor. A gravação, ocorrida nos estúdios da Victor, contou com acompanhamento do conjunto musical Boêmios da Cidade, que tinha entre os seus integrantes o flautista Benedito Lacerda, o preferido de Pixinguinha. O lançamento foi em agosto de 1938”. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/37/noticia-4066>>. Acesso em 13 mar 2018.

gostaria de voltar a ser um cidadão de verdade? Jorge respondia: Daqui a pouco você vai querer que eu declare Imposto de Renda. Essas conversas acabavam em risadas”. (AQUINO, 2014, p.124.).

A construção do personagem como sujeito com certas habilidades e disposições culturais é sumamente interessante porque possibilita também a tematização no conto das relações sociais dentro do âmbito da universidade e dos espaços de circulação da cultura. Na noite do aniversário, Jorge simpatiza com o amigo de Marilu que é editor. Este personagem comenta com Marilu sobre a possibilidade de publicar os poemas que Jorge escreve e comenta sobre o modo de funcionamento do mercado editorial: criar um escritor é também criar um personagem e envolve estratégias mercadológicas. Considero isto uma marca interessantíssima em dois sentidos: porque tematiza o próprio lugar da literatura e os sujeitos que a produzem e a fazem circular e porque coincide com o que Ludmer (2010) assinala sobre a situação contemporânea de justaposição das esferas: aqui a cultura é mercado e vice-versa. Também, relaciona-se com a operação na qual acontece uma espécie de recriação do *mendigo* por parte dos outros: em “Recortes de Hannah” assinei o modo como Lucas rebate o *mendigo*, em “Os olhos dos pobres” destaquei como o narrador cria diversas denominações para o *mendigo* e aqui ressalto a intenção do amigo de Marilu de criar um personagem-escritor a partir de Jorge.

3.2.4 Considerações em relação aos três contos.

Como vimos no decorrer deste Capítulo, há particularidades na construção do personagem *mendigo* em cada conto. Interessa agora pensar sobre os vínculos que permitam refletir e colocar perguntas sobre quais são os efeitos de sentido que estas construções trazem ao espaço da imaginação pública.

Numa pesquisa promovida por Regina Dalcastagnè (2005)⁷³, se revela que há, na narrativa brasileira contemporânea, uma significativa presença de personagens protagonistas e narradores homens, brancos, de classe média e intelectuais⁷⁴. Este dado, obtido com base em

⁷³ Importante destacar que esta pesquisa se encontra ainda em andamento. O artigo citado, porém, revela todas as informações que aqui recupero.

⁷⁴ Afirma a autora: “Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...” Dalcastagnè (, 2005, p 15). Sobre a presença de intelectuais, o dado específico que a pesquisa revelou foi que 41,3 % do total dos personagens pertencem a elite cultural, definida seguindo a Bourdieu, como a possuidora de um elevado capital cultural. (Dalcastagnè, 2005, p.43)

um grupo representativo de romances de três das mais importantes editoras ativas no Brasil: Companhia das letras, Rocco, Record, no período 1990 a 2004, põe em alerta Dalcastagnè, que chama a atenção sobre a possibilidade de a literatura publicada pelas grandes casas editoras do Brasil estar fechando o olhar e os temas e empobrecendo a multiplicidade dos mundos que a literatura poderia apresentar aos leitores. Resulta preocupante, para ela, que os dados da pesquisa mostram a ausência, no romance brasileiro desses anos, de dois grupos sociais: os negros e os pobres. Trata-se, para ela, de um agudo problema de representatividade. No contexto desta pesquisa, isto nos faz lembrar do perigo da “monocultura” ao que se refere Milagros del Corral (2003), como expus no Capítulo 1.

Ainda que a mencionada pesquisa se circunscreva ao romance e trate de um grupo e um período limitados, considero que ela proporciona uma bússola para pensar esta problemática em relação aos contos publicados em circuitos alternativos que estou trabalhando.

Suponhamos, com base nesta pesquisa, que grande parte dos personagens protagonistas dos romances contemporâneos brasileiros do circuito das grandes editoras é homem, branco, classe média, intelectual. Agora, traslademos o foco na direção dos contos de nosso *corpus*: o que acontece com os personagens protagonistas e narradores neles? Podemos observar que o ponto de vista de nossos três contos parece confirmar, parcialmente, mas com algumas diferenças, as estatísticas estudadas por Dalcastagnè (2005) sobre os livros das grandes editoras. Em “Os olhos dos pobres” o narrador e protagonista é um homem, possuidor de um capital econômico e cultural significativo, como já foi descrito. Mas temos um segundo protagonista que é o *mendigo*, entretanto é a sua experiência de vida e sua fala, ainda que breve, o que move, como um motor, o conto. Em “Recortes de Hannah”, Lucas é tradutor e leitor, e é por meio do olhar de ele que conhecemos o *mendigo* da história. Porém, temos neste conto uma outra protagonista que é mulher: Lina, branca, arquiteta. Em “A exata distância da vulva ao coração” os protagonistas são uma mulher, branca, professora universitária, e Jorge, que é branco, pobre, morador de rua. Parece-me muito interessante considerar as semelhanças e os deslizamentos que os contos oferecem em relação a estatística oferecida pela pesquisa, porque dão conta duma tendência difícil de erradicar: a da primazia de um olhar de classe abastada, com capital econômico e simbólico consideráveis, nas histórias da literatura brasileira

contemporânea. E isto atravessa não só a literatura que as grandes editoras publicam, mas também os projetos alternativos de que nos ocupamos.⁷⁵

Porém, como vimos na análise das relações entre os personagens dos contos, esse olhar (de personagens duma subjetividade de classe média abastada, intelectual) vê-se afetado e se descentra através de mecanismos sutis. Podemos constatar, por outro lado, que um grupo social pobre, neste caso os personagens moradores de rua, estão presentes e “visíveis” nos contos. Este ponto é importante considerando a ausência que destacava Dalcastagnè.

Para entender melhor o contexto contemporâneo, quero recuperar algumas questões que foram analisadas no passado sobre o problema da representação e representatividade do pobre na literatura, lembrando sempre que a perspectiva aqui abordada destaca um enfoque em que a literatura atual opera uma “fabricação de realidade” antes que uma representação, por estar ela mesma superposta as outras esferas.

No Capítulo intitulado “Uma cosmografia da anti-sociedade” do livro já citado, Geremek (1995, p. 332) dizia, sobre o caráter das representações literárias do mundo dos miseráveis e vagabundos que ele pesquisou: “ trata-se de um olhar dado de fora para meios que, salvo uns poucos casos [...] os observadores não conhecem verdadeiramente. As obras aqui examinadas inserem-se no âmbito da cultura de elite”. Se levamos em consideração a análise dos nossos contos, vemos que, efetivamente, os personagens pobres aparecem, são fundamentais para a narração e provocam mudanças, mas são observados de fora, por um narrador ou personagens que são outros. Isto significaria que nada tem mudado se comparamos nossos contos com a literatura europeia dos anos 1400-1700?

Aproximando-nos um pouco mais a nosso contexto atual, a pesquisadora Marisa Lajolo (1983), no Capítulo “Jeca Tatu em três tempos”, que faz parte do livro *Os pobres na literatura brasileira*, fazia alguns esclarecimentos em meio da discussão sobre a pobreza na literatura brasileira desses anos: “que tal discussão não se esgota na questão deste ou daquele autor trazer ou não para a suas páginas um pátio de milagres nem uma assembleia de fábrica”

⁷⁵ Cabe destacar que, para o caso dos contos, não é possível fazer uma categorização tão estrita quanto a da pesquisa supracitada, já que não contamos com elementos suficientes que poderiam fundamentá-la. Não sabemos, por exemplo, se o narrador de “Os olhos dos pobres” é branco, assim como não o sabemos para o caso de vários dos outros personagens. Das categorias da pesquisa, as mais pertinentes de ser trasladadas para nossa análise são as de classe social, que pelo mesmo motivo escolhi colocar como “sujeitos com certo capital” ou “classe abastada”, “pobre” e “homem”, “mulher”, que estão claramente definidos nos contos. O que resulta importante, ao final, é que há certas tendências que são, em termos amplos, compartilhadas nos universos sociais narrados na literatura brasileira contemporânea.

e “que para a tradição crítica a questão dos pobres é uma questão técnica, qual seja, a da representação do pobre ou da pobreza na obra literária”. (LAJOLO, 1983, p.104).

Imediatamente depois, a autora acrescentava:

Esta abordagem [técnica], no entanto, pode apenas solucionar (ou levantar) um problema da crítica e só dela, na medida em que torna internos ao texto os meios de interrogá-lo. [...] o discurso do pobre na nossa literatura pode constituir uma última forma de expropriação, na medida em que não é o pobre o sujeito deste discurso sobre ele. Quando Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira* aponta que o regionalismo pós-romântico (no qual se inclui Lobato) está a serviço “do deleite estético do homem da cidade” o mestre põe o dedo na ferida. Mas a dor que dói não dói apenas neles, mas em toda a produção literária que, por várias razões, tem a sua circulação barrada nas classes sociais que não detêm nem compartilham o poder. Independentemente do que se tematize, pelo código de que se vale, a produção literária (ao menos a brasileira) foi sempre monopólio dos que detêm os instrumentos do trabalho literário, do polo do autor ao leitor. Queiramos ou não a produção escrita produzida, circulada, legitimada e consumida como literatura (no nosso país) é invariavelmente confinada as classes dirigentes. E, nesses escritos, a presença ou não de pobres e sua representação talvez seja irrelevante. (LAJOLO, 1983, p. 104).

Se temos em conta o exposto no Capítulo 1, veremos que esse cenário descrito por Marisa Lajolo em 1983 tem, felizmente, se modificado, tanto que o problema hoje pode ser abordado a partir de uma ótica muito mais ampla do que um mero problema técnico. Para adicionar dados que corroboram estas mudanças podemos mencionar, além do que já falei sobre os novos processos editoriais e dos diversos agentes sociais que eles envolvem, casos concretos como o do poeta e ex sem teto, Sebastião Nicomedes, que publicou sua primeira obra na editora Dulcinéia Catadora.⁷⁶ E, antes dele, casos que tiveram grande difusão, como o de Caronila Maria de Jesus (1914- 1977)⁷⁷. Assim como outros escritores que produzem sua obra desde contextos marginalizados, como Ferrez (Reginaldo Ferreira da Silva, 1975). Mas a alegria pode durar pouco, porque devemos dar atenção às limitações nesse processo de democratização da literatura e dos meios de produção literária. Observa Dalcastagnè (2005, p, 15) sobre seu grupo de romances brasileiros contemporâneos: “se pobres e negros aparecem pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes”. Podemos dizer, assim,

⁷⁶ O nome do livro de poemas do escritor Sebastião Nicomedes é *Cátia, Simone e outras Marvadas*. (2007). Como forma de contextualização no espaço latino-americano, cabe trazer também o caso da editora chilena Gata Viuda Cartonera, que publicou o livro *Cuentos, chamullos y relatos*, cujos escritores são moradores de rua. Esse livro foi produto de um concurso de escritura entre população de rua e o prêmio era justamente a publicação no livro cartonero. Informação disponível em: <<http://lagataviuda.blogspot.com.br/2014/09/cuentos-chamullos-y-relatos.html>. > Acesso em 2 mar. 2018.

⁷⁷ Respeito da leitura da sua obra prima, *Quarto de Despejo* (1960), pode consultar-se a dissertação de mestrado em Letras pela UFC, *A literatura vista de baixo: o livro Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus*, de Emanuel Régis Gomes Gonçalves (2014), uma leitura que integra também um estudo reflexivo da história da representação da pobreza na literatura brasileira a partir dos anos 1920.

que o viés elitista da literatura brasileira estaria sendo combatido no decorrer dos anos, num processo lento, de exceções, mas significativo.

Por outro lado, tal como esclarece Lajolo (1983), o problema da pobreza não pode ficar reduzido ao fato de os contos trazerem personagens pobres. Considero fundamental, portanto, analisar a relação que as literaturas de que me ocupo estabelecem com a pobreza e a desigualdade de acesso à literatura não só em termos de prática editorial, mas também nos discursos e as imagens que suas histórias constroem e nos modos como o fazem. Assim, uma pergunta válida neste ponto seria: os contos desta pesquisa estão limitando-se a simplesmente trazer personagens pobres? O aprofundamento que tenho feito sobre a forma singular em que cada um dos três contos constrói os personagens dos *mendigos* e suas relações com os outros personagens, e finalmente, o modo como constroem o real ou o exploram, demonstra quanto estes personagens *mendigos* são centrais nas narrações e o modo como interpelam profundamente aos outros personagens. Leio isto em termos de uma vontade de fazer circular o tema dentro dos discursos da imaginação pública, para que seja pensado, esteja presente, em fim, de visibilizar - de acordo com movimentos singulares em cada conto - o personagem do *mendigo*. Estas formas de construção marcam uma notável diferença com as literaturas da pesquisa de Dalcastagnè (2005), que na leitura dela, evidenciam ausências.

Mas trata-se de uma distância complexa. Se por uma parte os personagens pobres aparecem e abalam, há como vimos uma tendência nos personagens de classe abastada de estampar seu olhar sobre o olhar do pobre e, por outro lado, os três escritores (Fuks, Aguiar, Aquino) estariam inseridos em várias das categorias predominantes analisadas por Dalcastagnè. Em relação a isto, consideremos a seguinte afirmação:

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos num sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar *em nome* desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15).

Parece-me significativo agora voltar ao que tenho analisado sobre a culpa dos personagens destes contos, que narram seus encontros com os *mendigos*. O fato de que os três contos tematizam a culpa e como já expliquei, que exista nos personagens abastados uma procura por eximir-se dessa culpa, é sintomático, e acredito que é um *locus* de enunciação particularíssimo se for lido tendo em mente o contexto e as pesquisas que tenho apresentado.

Recordemos que em “Os olhos dos pobres” há uma dificuldade enorme para o narrador em reconhecer aquilo que tanto o incomoda em relação a este encontro, dificuldade que tem a ver também com o uso da linguagem e com o direito ao uso da linguagem. A intervenção breve do *mendigo*, que se limita ao pedido de ser atropelado é assim de uma potência arrasadora. Como antecipei no começo do Capítulo, o escritor Julián Fuks tem estabelecido uma conexão entre este conto e a sua própria experiência de vida. Isto, junto com a ideia de Blanchot (2002) sobre os personagens⁷⁸ permite estabelecer um vínculo interessante entre a configuração das relações no conto e a situação própria do escritor dentro das contradições que estamos analisando, que seria de certa forma semelhante.

Em “A exata distância da vulva ao coração”, por outro lado, apesar do tom melodramático que segundo Tania Pellegrini (2012)⁷⁹ propõe um pacto de leitura especial para o conto, o mais importante que Jorge tem para contar, que é a sua própria história, na sua própria voz, fica como uma incógnita poderosa que encerra o conto. O narrador deixa por fora de seu alcance esse relato e me pergunto se esse remate não está ligado a essa espécie de impossibilidade de falar no lugar do outro, de falar pelo marginalizado, que as obras estão insinuando.

Esta hipótese sobre o conto de Aquino pode parecer à primeira vista dissonante do que Pellegrini (2012) tem analisado sobre o realismo nos contos desse autor. No seu artigo “De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro”, em que se ocupa de dois contos de Marçal Aquino, a autora explica que “A Exata distância da vulva ao coração” se destaca pelo tom picaresco e irônico. Nessa perspectiva, Pellegrini lê o final como “conciliatório”:

Mesmo o final aberto, no qual Jorge aceita os termos da negociação e se dispõe a contar seu passado, seja qual for, em troca da permanência na casa, não permanece

⁷⁸ Lembrando mais uma vez: “A ideia do personagem, assim como a forma tradicional do romance, não é se não mais um dos compromissos pelos quais o escritor –arrastado - fora de si pela literatura em busca de sua essência- tenta salvar suas relações com o mundo e com si mesmo” (BLANCHOT, 2002, p.32, tradução minha). Na tradução ao espanhol (Vicky Palant e Jorge Jikins) do original francês : “La idea del personaje, así como la forma tradicional de la novela, no es sino uno de los compromisos por los que el escritor –arrastrado fuera de si por la literatura en busca de su esencia- intenta salvar sus relaciones con el mundo y con el mismo”.

⁷⁹ Segundo esta autora, o esquema narrativo montado elimina a contundência da experiência social. “Dessa forma, a utilização do esquema melodramático (segredos, suspense, anúncios, sinais, emoções sem freio e revelações adiadas) simplifica as graves questões em pauta na sociedade — apesar do realismo isento que Aquino advoga — , ficcionalizando a experiência dos injustiçados em clave irônica. As virtudes de Marilu são recompensadas, assim como a miséria de Jorge é dirimida; ele ascende socialmente, incorpora-se novamente à sociedade da qual fora expulso, por obra e graça de sua esperteza quase picaresca. Tal organização narrativa tem muito das convenções das tradicionais comédias domésticas e de costumes, que até hoje alimentam as telenovelas, por exemplo, em que a preocupação com dinheiro e estabilidade não pode ser desenredada de amores e apetites, reais ou fictícios.” (PELLEGRINI, 2012, s/p.).

como inquietação para o leitor, pois este sabe que o acordo foi selado na "distância exata da vulva ao coração" e é isso o que importa. (PELLEGRINI, 2012, s/p.).

Concordando com esta leitura, acredito que há, todavia, um outro efeito de leitura que a ironia pode provocar: que esse final aberto e conciliatório incomode tão terrivelmente o leitor de forma que o faça refletir sobre algumas questões, tais como o lugar da mulher no conto e, fundamental para esta leitura, a relação das classes abastadas com a pobreza, a solidariedade e a voz dos outros marginalizados. Esta hipótese pode ser acompanhada se levamos em consideração o efeito provocado pela violência machista do título, que podemos ler não como a mera reprodução dum machismo do escritor e sim como a colocação em evidência dos piores enunciados que a nossa cultura é capaz de naturalizar. Da mesma forma, o final conciliatório, uma sorte de paródia de final feliz pouco provável, pode estar chamando a atenção sobre a naturalização da violência das relações sociais desiguais entre classes medias e marginalizadas.

No caso de “Recortes de Hannah”, o fato de o *mendigo* ser apenas uma imagem dá conta de um distanciamento e da fragmentação do corpo social, o que é justamente destacado no texto, como veremos também no Capítulo 3 sobre a cidade. O detalhe dos monges tentando tirar a barba do mendigo, enquanto este expressa rejeição: “o mendigo espremia os olhos e vincava a boca. Sua cabeça inclinava-se para atrás” (AGUIAR, 2016, p. 15), parecem nos lembrar das palavras do narrador de “Os olhos dos pobres”: “se o mundo se ocupara de lhe ensinar [ao *mendigo*], com toda eloquência que nenhum pedido seu, fosse qual fosse, jamais seria atendido” (FUKS, 2016, p. 9). Desta forma, os contos evidenciam a naturalização da diferença social. Os personagens da classe abastada sabem, e isto lhes parece uma condição natural, que o marginal não tem voz na cidade. Resulta quase irônico, nesta linha de leitura, que a pessoa que dará nome e falará pelo *mendigo* em “Recortes de Hannah” seja Lucas, o tradutor. O personagem homem, intelectual, possuidor de um capital econômico que lhe assegura a existência, que tem os meios para falar “em nome de”. Claro que não podemos perder de vista que esta situação, ao ficar evidenciada, transforma a própria visão de Lucas sobre si mesmo. Ele fala em nome do *mendigo*, lembremos, afetado pelo encontro, e com uma sensação de culpa, tentando ser justo e justificador. Quando acontecem os encontros, as “ocorrências”, os personagens da classe abastada dos contos vivem uma transformação. Por outro lado, tampouco podemos nos esquecer que estes personagens não podem ser definidos rigidamente segundo as categorias de Dalcastagnè (2005), como já assinali em nota de rodapé. Entre as particularidades que trazem Lucas e Lina, por exemplo, está o fato de eles serem pessoas vindas

do interior para a capital, o que os coloca numa situação social particular em relação a hierarquização espacial que supõe a lógica capital- interior.

Vemos assim que a relação entre olhar e ser olhado é problemática. Quando parece que os personagens de classe média serão o olho observador que apresenta o marginado, estampando seu olhar sobre o outro, os contos vão tensionando as posições de maneira que o que fica no campo de olhar do leitor é a própria relação que os personagens constroem, relações em que se evidencia a violência das desigualdades sociais que temos naturalizado.

Para ir concluindo, levando em consideração o contexto atual que abordei seguindo a bússola da pesquisa de Dalcastagnè (2005), pode-se pensar que os três contos analisados marcam pontos comuns no que faz a representatividade do pobre no espaço da imaginação pública. Tratara-se de um meio caminho que incomoda profundamente.

Os contos se distanciam desse polo analisado por Dalcastagnè (2005) em que as literaturas das grandes casas editoriais mostram uma ausência preocupante de personagens e produtores pobres. “ Os olhos dos pobres”, “Recortes de Hannah” e “ A exata distância da vulva ao coração”, publicados pelas editoras *cartoneras* e pela revista online *Galerías*, visibilizam a pobreza e os sujeitos marginalizados, incluindo personagens pobres e problematizando as relações das classes abastadas com eles. Mas nesta problematização revelam-se limites e contradições: os pobres não aparecem com igual protagonismo, nem são os narradores, nem são os escritores, que lembram que ainda há caminho a ser transitado no que faz a democratização da literatura e representatividade. O incômodo dos personagens e, por sua vez, hipoteticamente, dos escritores, que se sabem conscientes de estar falando “em lugar de” o outro pobre, revela a presença desse outro, chama a nossa atenção, talvez, para o que não está sendo narrado e para a ausência das vozes desses sujeitos.

4 CONSTRUÇÃO DA ESPACIALIDADE: A CIDADE NOS CONTOS.

Proponho-me, neste Capítulo, a vincular a construção das relações entre os personagens com a configuração da cidade em que eles transitam, para aprofundar a leitura com novos efeitos de sentido. Antes de entrar novamente na trama dos contos, porém, situarei algumas perspectivas em relação à concepção do espaço de que me servirei para ler a cidade.

Em uma contextualização recente dos percursos deste problema, Luis Alberto Brandão (2005), assinala que o estudo do espaço na teoria da literatura revela a existência de diversas linhas de força:

Após o questionamento da primazia do pensamento estruturalista, abrem-se perspectivas capazes de trazer à tona linhas de força teóricas [...]. A partir da contribuição desconstrucionista, pode-se pensar o espaço simultaneamente como sistema de organização e de significação. Trata-se, pois, de uma questão de natureza semiótica, amplamente verificável quando se aproximam o espaço urbano e o literário. As indagações culturalistas, atentas à questão das identidades sociais e à configuração das esferas públicas, evidenciam que ao espaço se vincula uma questão de cunho eminentemente político. Por fim, a Antropologia Literária, por meio de uma inspiração recepional, e colocando em cena a noção de imaginário, sugere que a abordagem do espaço é tributária de um debate tanto filosófico quanto antropológico. (BRANDÃO, 2005, p. 127).

Neste contexto, Josefina Ludmer (2010) elabora uma proposta de leitura do regime territorial latino-americano nas escrituras/literaturas. A autora propõe analisar os territórios e os trajetos dos sujeitos dentro desses territórios como uma das formas de entender o funcionamento dessa fábrica de realidade que é a imaginação pública. (LUDMER, 2010, p.121). Isto evidencia que a autora concebe o espaço em relação a formas de organização e significação. Para pensar a dimensão em que entende essas significações e as linhas de força que integra na sua perspectiva basta recuperar sua definição território: “‘Território’ é uma delimitação do espaço e uma noção eletrônica-geográfica-econômica-social-cultural-política-estética-legal-afetiva-de gênero-e-de sexo, todo ao mesmo tempo. Atravessa os diferentes campos de tensão e todas as divisões e pode pensar-se em fusão.” (LUDMER, 2010, p, 122).

Proponho analisar as delimitações da construção do espaço urbano nos contos segundo esta perspectiva, que irei descrevendo mais profundamente junto com a análise.

Também quero recuperar a perspectiva de Renato Cordeiro Gomes (1994) em *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*: “O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que

cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (GOMES, 1994, p. 24). E as ideias apresentadas por Pierre Bourdieu em “Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado” (2013, p.136): “O espaço, tal como nós o habitamos e como o conhecemos, é socialmente marcado e construído”, que irei trazendo também no percurso da análise.

O entrecruzamento destas perspectivas permite destacar a importância e necessidade duma prática de leitura da espacialidade nos contos, entendendo-a como uma construção. Assim, o espaço é uma construção que se vê atravessada por e encarna relações sociais, afetivas, políticas, econômicas, etc.

Levando em consideração estas ideias, vou me aproximar agora das primeiras delimitações do espaço nos contos. Uma primeira grande delimitação é o espaço como urbano. As cidades em cena nos três contos são, como já adiantei, grandes metrópoles brasileiras. No caso de “Os olhos dos pobres” e “A exata distância da vulva ao coração”, não há nos contos uma marca indiscutível de quais são estas cidades. Quer dizer, não há um nome que identifique as cidades. Recorrendo a sua realidade imediata, e lembrando uma vez mais que estamos no espaço da imaginação pública, e da “realidadeficção”, o leitor poderia supor que no caso de “A exata distância da vulva ao coração”, trata-se do Rio de Janeiro, uma vez que Marilu trabalha pesquisando a música de Noel Rosa (RJ, 1910-1937) e essa é uma das poucas pistas sobre um espaço extratextual com o que corresponder o espaço do conto. Porém, Marçal Aquino afirmou numa entrevista que seu conto surgiu a partir duma imagem que ele viu enquanto estava na fila de um caixa eletrônico, e que a partir disso criou a personagem de Marilu, que ele identifica como a professora de uma universidade paulista:

Outra vez estava na fila do banco e vi um mendigo sentado no poste. Uma mulher se agachou para falar com ele. Bolei a história de uma professora da USP que o acolhe em casa por piedade e acaba se apaixonando por ele, que tem um certo refinamento. Chama-se "A exata distância da vulva ao coração" e vai virar filme. (AQUINO 2011, apud PELLEGRINI 2012, sem paginação)⁸⁰

Em “Os olhos dos pobres”, por outro lado, não há nenhuma referência sobre o nome da cidade. O fato de o autor morar em São Paulo não deixa de ser uma tentação para que o leitor imagine o carro do narrador rodando por alguma das grandes avenidas paulistas, e esta

⁸⁰ Pellegrini cita esta fala de Aquino em um blog que é de acesso restringido. Nas referências de seu trabalho, ela coloca o endereço do blog: <<http://loucurasdeladyrita.blogspot.com>>.

interpretação se vê apoiada se consideramos o que Fuks tem falado sobre os contos do livro que nos ocupa:

Em ambos os casos posso dizer que foram situações que vivi pessoalmente e que por algum motivo permaneceram em mim por um longo tempo, se resistiram ao esquecimento, até que pensei que podia dar-lhes uma forma ficcional, convertê-las em algo que tivesse outro fim.⁸¹ (FUKS, 2014b, s/p)

Por outro lado, algumas frases do conto parecem acentuar a intenção de que o que é narrado poderia ter acontecido em qualquer grande cidade do mundo inteiro: “ocorrência trivial em cada urbe do mundo inteiro” (FUKS, 2016, p. 6) “ no torvelinho de ocorrências imemoriáveis que compõem qualquer grande cidade” (FUKS, 2016, p.8). O próprio conto constrói a ideia de que é de pouca importância localizar os acontecimentos em algum lugar específico, e que o fundamental a saber é que se trata de uma metrópole.

“Recortes de Hannah” foge desta tendência dos outros dois contos e situa de forma precisa o local de sua ação, São Paulo, assim como traça outras correspondências com o território “real” dos leitores brasileiros, entre elas o fato de que os personagens chegam à metrópole de Pernambuco e do interior de Paraíba.

Teríamos assim a conclusão de que os três contos narram histórias que acontecem em “São Paulo”. Porém, é sabido já que qualquer intuito de estabelecer correspondências ficará sempre truncado, porque a cidade construída na literatura nunca é a cidade extratextual. Já aprendemos isso com os geógrafos de Borges⁸². E com o estudo do percurso da leitura da representação na literatura ocidental. Para um aprofundamento sobre esse ponto, realizo no Apêndice um panorama do problema do realismo na atualidade, onde fica evidente que a representação é um conceito fortemente problematizado. O que tento destacar ao indagar estas correspondências entre as cidades é de que forma os contos “constroem” (LUDMER, 2010) e “exploram o real” (SPERANZA, 2001, 2005), e como tenho escolhido uma análise que faça dialogar estas literaturas com tudo aquilo que circula na imaginação pública, examinar essas relações é fundamental.

⁸¹ No original: En ambos os casos puedo decir que fueron situaciones que viví personalmente, y que por algún motivo permanecieron en mí por un largo tiempo, se resistieron al olvido, hasta que pensé que les podría dar una forma ficcional, convertirlas en algo que tuviera otro fin.

⁸² O relato “Del rigor en la ciencia”, Borges (1960), pode ser escutado *online* na própria voz do escritor. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L7fUZ_MjnJw. Acesso em: 2 mar. 2018.

Ludmer (2010, p. 129) assinala que a cidade latino-americana contemporânea se desenvolve em um contexto de uma globalização desmedida. Nas literaturas da sua pesquisa, esta globalização provoca uma perda de univocidade das cidades, que podem ser qualquer uma delas. Lembremos: “O nome da cidade pode chegar a esvaziar-se (...) e desaparecer, e então o percurso, o cruzamento das fronteiras e a vertigem são os de qualquer cidade ou os de uma cidade” (LUDMER, 2010, p. 130)⁸³. Ao trasladar estas ideias a meu *corpus*, estas desdiferenciações podem confirmar-se rapidamente pela fala dos personagens dos contos, que revelam experiências em que o espaço é vivenciado com sensação de desdiferença, anonimato e imensidão. Mesmo em Recortes de Hannah, onde a cidade é delimitada com o nome de São Paulo e se encontra mais caracterizada em relação de correspondência com a cidade histórica. Diz Lucas: “No fim das contas, nada naquela rua sinuosa, apinhada de carros e de edificações ocupadas com comércios miúdos, soava muito diferente dos outros engarrafamentos e calores das tantas cidades nas quais tinha morado” (AGUIAR, 2016, p. 11). Em “Os olhos dos pobres”, a cidade é semelhante a cada urbe do mundo inteiro, e o relato do que acontece transcorre numa “tarde qualquer, num passeio veloz entre os prédios e suas tantas paredes” (FUKS, 2016, p. 12). Em “A exata distância da vulva ao coração” quase não há rastros que possam ajudar a situar o nome da cidade.

O apagamento das correspondências entre as cidades narradas e as cidades “reais”, seja pela ausência de nome da cidade, seja pela construção do espaço urbano particular como um detalhe trocável, então, é significativo. Porém, há também nestes espaços urbanos da era da globalização algo de local que intersecta e situa. Segundo Ludmer (2010, p. 124): “A globalização produz espacialidades que pertencem tanto ao global quanto ao nacional, o regional e o local”⁸⁴ A autora propõe, assim, ler a cidade latino-americana nas literaturas como encarnação nacional do global: “o regime territorial urbano latinoamericano (que é o social e a sua vez a encarnação nacional do global)”⁸⁵ (LUDMER, 2010 p.130).

Considero que essa atenção ao local no global está diretamente relacionada às formas pessoais de “exploração do real” e de “fabricação de realidade” que cada conto exhibe.

⁸³ No original: “El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse [...] y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras y el vértigo son los de cualquier ciudad o los de una ciudad”.

⁸⁴ No original: “La globalización produce espacialidades que pertenecen tanto a lo global como a lo nacional, lo regional y lo local.”

⁸⁵ No original: “[...] el régimen territorial urbano latinoamericano (que es lo social y la encarnación nacional de lo global)”

Por estes motivos, aprofundarei nas seguintes seções os elementos constitutivos do espaço que cada conto desenvolve, quer dizer, a forma como, situados localmente, eles fabricam realidade.

Para organizar a análise, tomarei como pontos de interesse: os movimentos e descolamentos dos personagens, o desenho dos polos público/privado e sua relação com as relações sociais (e a segregação) e a importância dos imaginários cultural e afetivo dos personagens para sua experiência da cidade.⁸⁶ Levando em consideração, então, que os sujeitos e seus corpos são “anexos ao território” (LUDMER,2010, p. 123) e que um território é “uma intersecção de corpos em movimento: o conjunto de movimentos de corpos que tem lugar em seu interior (do território) e os movimentos de desterritorialização que o atravessam” (LUDMER,2010, p. 123).⁸⁷ Estas ideias por sua vez podem apoiar-se nas de Bourdieu, uma vez que este autor define os agentes sociais como “corpos localizados”. Este autor também faz uma vinculação entre espaço físico e social, o que tem relação com leitura de Ludmer (2010, p.128, 130), sobre a cidade como a representação do social. Diz Bourdieu:

[...] o espaço social tende a se retraduzir, de maneira mais ou menos rigorosa, no espaço físico sob a forma de um determinado arranjo distributivo dos agentes e das propriedades. Consequentemente, todas as distinções propostas em relação ao espaço físico residem no *espaço social reificado* (ou, o que dá no mesmo, no *espaço físico apropriado*). (BOURDEIU, 2013, p.133, itálicos no original).

4.1 Três experiências de “São Paulo”.

Sobre cada lugar se sobrepõe
A experiência do lugar
Como um selo
Num cartão-postal
Ana Martins Marques, “São Paulo”. Em: *Da arte das armadilhas* (2011).

Partirei, então, da premissa de que nos três contos a fragmentação e desdiferenciação do espaço urbano, marcas duma globalização desmedida, entram em tensão com marcas fortes do local, e irei analisando os itens que retomei de Dalcastagnè (2003). Para manter a ordem do

⁸⁶ Novamente sirvo-me aqui de uma pesquisa de Regina Dalcastagnè (2003), sobre a cidade na literatura brasileira contemporânea, intitulada “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”.

⁸⁷ No original: “anexos al territorio”, “una intersección de cuerpos en movimiento: el conjunto de movimientos de cuerpos que tienen lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan.”

Capítulo anterior, começarei por analisar a experiência da cidade nos personagens de “Os olhos dos pobres”, para fazer o mesmo com os outros dois contos nas seções seguintes.

4.1.1 “Os olhos dos pobres”.

Neste conto há uma delimitação de espaços bem nítida. Temos por um lado a casa, reino da paz doméstica, o polo do espaço privado, próprio dos personagens principais que, como vimos, dão conta de uma subjetividade central de classe possuidora de um capital econômico e cultural importantes. E, do outro lado, temos rua, o espaço público, despersonalizado e indiferente, espaço onde a violência e a pobreza estão naturalizadas, tal como analisamos no Capítulo sobre os personagens. Entre esses dois espaços se marca assim um limite, materializado nas “paredes rígidas” do apartamento.

Ao deslocar-se para à rua, o carro, que é o meio de locomoção em que os personagens atravessam a cidade, substitui a função da casa como espaço privado, onde eles continuam sua existência pacífica e fechada: “deslizávamos ela e eu pelas ruas com os vidros fechados, e estávamos contentes, éramos felizes, vínhamos lépidos, distraídos, assoberbados” (FUKS, 2016, p. 6) Os personagens saem do seu espaço privado para atravessar a rua, mas o fazem reproduzindo fora, no carro, a própria casa. Agora um outro limite divide os espaços: se na casa eram as paredes rígidas, no carro são os vidros fechados e as portas travadas.

Fica claro, ao aparecer o *mendigo*, que há um sentido outorgado pelos personagens para a cada espaço: o privado é o espaço da segurança, enquanto na rua, no público, habitam os perigos. Quando a “ocorrência” acontece, “à espreita”, no sinal, o narrador se ocupa de confirmar que as portas e janelas do carro estejam travadas, e, num gesto que reforça fronteiras, volta a travá-las. Mas os vidros do carro não são as paredes rígidas da casa. Uns poucos centímetros abertos da janela, uma “fresta mesquinha de vidro filmado” começam a debilitar os limites. O encontro com a cidade e seu outro, cola-se, na forma de um sussurro através desse espaço mínimo da janela, através das imagens detrás do vidro que lhes mostram o *mendigo* chorando copiosamente na rua. O evento será poderoso o suficiente para que a paz do espaço fechado da casa não possa voltar a ser a mesma.

Trata-se de um processo que não acontece sem resistências. Há uma indiferença inicial, uma configuração que é um efeito tanto da metrópole em relação aos personagens quanto deles para com a cidade e o que a compõe. Vejamos o que acontece no caminho de volta, depois da “ocorrência”: “Íamos mudos agora pela larga avenida cruzando a metrópole indiferente, os dedos apertando o volante, ou a saia, ou as coxas, os dentes ainda cravados e os olhos voltados sempre para frente, para o asfalto, sem enxergar um palmo além do que lhes fosse preciso” (FUKS, 2016, p. 11). Depois do encontro, privado e público se resistem mutuamente. Os personagens ficam paralisados, fechados em si mesmos, circunspectos. O carro conduz à casa e os espaços, que por um momento se contaminaram, querem voltar a se fechar, tentam ser independentes. A metrópole permanece imperturbável e os personagens escolhem não olhar mais longe do asfalto que os conduz de volta.

Mas acontece que, já no escritório confortável, onde o narrador observa a luz pálida que lhe banha os braços e “lhe lava as mãos”, o sussurro do *mendigo* ecoa. A contaminação dos espaços é irreversível. O narrador acaba por descobrir que ele é: “testemunha do descalabro **de nossa cidade e nosso tempo**” (FUKS, 2016, p. 14, grifo meu). Esta frase é fundamental porque situa a narração, é o ponto de fuga de onde o relato diz que, depois do encontro com o *mendigo*, a cidade deixa de ser uma qualquer para se tornar a “nossa cidade”, um espaço próprio e encaixado num presente que convoca. É o espaço público que efetua um descalabro também na identidade do narrador, sua existência e sua relação com os outros e explica seu desvelo. Ao final, sua crise é justamente essa: um *mendigo* que poderia ser qualquer um em qualquer cidade, mas não é. Trata-se, ao fim, da sua cidade, do que lhe aconteceu, uma ocorrência que foi com ele e com o *mendigo* cujo corpo o interpelou. O espaço público entra e invade o privado, transformando-o para sempre.

Resulta fundamental que é através do espaço mínimo da janela, um espaço físico, que a configuração social e sua violência se fazem evidentes. Assim, para fazer visível a situação de quase inexistência social do *mendigo*, para desnaturalizar e evidenciar aquilo que parece normal, a narração se vale, entre outras coisas, do espaço físico como metáfora. A cidade do conto é, assim, uma “realidadficcção construída para mostrar o mecanismo urbano da divisão social” (LUDMER, 2010, p. 129)⁸⁸. E lendo também a partir de Bourdieu:

Cada agente se caracteriza pelo lugar em que está situado de maneira mais ou menos permanente: o domicílio (**aquele do qual se diz que é “sem eira nem beira” ou “sem domicilio fixo” não tem – quase – existência social**); e ele se caracteriza pela posição

⁸⁸ No original: “una realidadficción construída para mostrar el mecanismo urbano de la división social”.

relativa que suas localizações temporárias (por exemplo os locais de honra, posicionamentos regrados pelo protocolo) e, sobretudo, permanentes (endereço privado e endereço profissional) ocupam em relação às localizações dos outros agentes. (BOURDIEU, 2013, p. 133, grifo meu).

A visibilização, a desnaturalização da condição do *mendigo* e da condição do personagem narrador só podem acontecer no espaço físico local, num ponto exato, numa esquina com um sinal, e pelo encontro destes personagens. E como o conto vinha construindo uma equivalência entre esta metrópole e qualquer outra do mundo, a divisão social global é denunciada também, desde a experiência da divisão social local.

4.1.2 “Recortes de Hannah”.

Em “Recortes de Hannah” os espaços públicos dominam a narração. As ruas da cidade são descritas como espaços públicos saturados, de aglomeração e engarrafamentos, o que as despersonaliza. Os rastros dessa circulação excessiva se fazem presentes inclusive onde a cidade se acalma: “a pesar dos prédios e de todo o barulho lá fora, estar no largo tinha lhe transmitido uma sensação de claridade e folga; o interior da igreja, por outro lado, apesar de desprovido de qualquer adorno, ou santos [...], lhe transmitia uma escuridão habitada em excesso” (p.14).

Esta característica, porém, não é exclusiva dos espaços fechados, os “domésticos” podem também ser despersonalizados: em primeiro lugar os personagens se encontram num elevador de um edifício habitacional, o “ Hannah”, onde estão presos. Lucas vai “entrevistar-se” com pessoas que não conhece e com as que possivelmente morará. O defeito do elevador é interpretado por Lucas como o segundo engarrafamento de seu dia (o primeiro tinha sido no ônibus) e por Lina como uma pane, o que demonstra até que ponto a lógica da aglomeração e a multidão se estende desde os espaços abertos em direção também aos espaços fechados, como o edifício.

Outro exemplo disto é a experiência de Lina, com o apartamento do pai dela, no mesmo edifício, que se configura como um espaço que não lhe pertence: um local alheio em que ela, dentro de uma habitação minúscula, espera e onde assiste a uma “caótica aglomeração de fotografias e recortes de jornal” (AGUIAR, 2016, p. 9). Ali, ela corrobora mais uma vez que “É claro que ela não estava aí” (AGUIAR, 2016, p. 9). O que há, em troca, é multidão:

“diferentes países, prédios, choupanas, mansões, carros, brindes em canecas e taças”. Trata-se de uma sala minúscula onde a cidade toda a rejeita “é claro que não deveria ter ido outra vez a São Paulo” (AGUIAR, 2016, p. 9).

Depois de sair deste apartamento, num passeio pelo centro da cidade de São Paulo, Lina, zigzagueando pelas ruas, chega inesperadamente a um famoso largo e entra num museu onde encontra um relicário. É uma caixa de vidro com o fêmur do Padre Anchieta, jesuíta e um dos fundadores da cidade. O efeito do relicário a faz refletir sobre o espaço da cidade: “Pensou o quanto nem sempre as palavras e coisas andam de mãos dadas. Porque ali o Coração da Cidade não era o tal músculo em constantes contração e relaxamento, mas sim um pedaço qualquer arrancado de um corpo arruinado” (AGUIAR, 2014, p. 15). Esse objeto inerte, que “[...] não lhe fez promessa alguma. Não solicitou piedade, não lhe contou nenhuma nova história, não lhe impôs o Cristo.” (AGUIAR, 2016, p. 15) deixa a personagem constrangida, sem compreender: “A imaginação dela foi incapaz de urdir, contra o próprio tempo, o mínimo de coerência para que se formasse um corpo.” (AGUIAR, 2016, p. 15). Há, segundo a minha leitura, uma analogia entre a fragmentação do corpo do fundador e a fragmentação da própria cidade, que se torna ilegível. Lina escolhe ignorar os relatos que o museu lhe propõe; “Tratava-se de um museu em miniatura, onde pode ver a história do largo e da cidade. Iconografias, vestimentas clericais, uma maquete, dois computadores com vídeos e animações; ela, contudo, ignorou tudo isto” (AGUIAR, 2016, p. 14)⁸⁹ e fixar a sua atenção no relicário, que como vimos, a constrange.

Parece-me que o que é posto em xeque nestes pontos da narração é a modernização falida da cidade, como pode intuir-se também em outros detalhes tais como a reconstrução defeituosa do complexo colonial por onde a personagem passeia: “os dois prédios em tudo se assemelhavam, no seu exterior, aos modelos originais que um dia, dizem, deram à luz a toda uma cidade. Teria sido um trabalho minucioso de reconstrução, se não fosse pelas janelas ligeiramente equivocadas do colégio, um anacronismo que talvez tenha sido, Lina agora ponderava, uma piscadela dos responsáveis por aquele projeto” (AGUIAR, 2016, p. 14). E, mais importante ainda, há uma renúncia ao entendimento da cidade através dos relatos históricos de fundação. Em troca, o croqui da personagem, um caderno que ela leva a todos os lados e em que escreve a partir da observação dos “rostos das pessoas e o tempo” (AGUIAR, 2016, p. 13), se desenha nas ruas, que visibilizam a ruptura e fragmentação: uma visão de

⁸⁹ Esta espécie de simulacro da cidade que é o museu em miniatura nos faz lembrar, uma vez mais, dos geógrafos de Borges.

estátuas de anjos cobertas de pichações e cocô de pombos e de corpos fragmentados que ela não compreende.

O fato de que o encontro entre os personagens principais aconteça num edifício com o nome de uma mulher anônima e estrangeira, Hannah, dá conta desta forma complexa de construção da cidade e pode ler-se também como outra marca da globalização. Neste contexto, o que traça o verdadeiro mapa dos espaços parece ser o encontro entre os habitantes, que por sua vez podem trazer percursos alheios a própria cidade (é o caso dos dois protagonistas, chegados do interior para a capital). Enquanto Lina, como assinala, se sente rejeitada pela cidade e procura formas alternativas de compreensão da mesma, Lucas sente que pertence à cidade a partir de seus vínculos laborais: “O freela pagava pouco, mas lhe dava um senso de pertencimento. Ou melhor: Lucas se sentia como se a cidade já o tivesse “adquirido”. (AGUIAR, 2016, p. 11). Os caminhos para apropriar-se da cidade são assim, os vínculos de diversos tipos.

A construção da cidade de “São Paulo” que o leitor vai recuperando é a de uma cidade que acolhe um “emaranhado de existências humanas” como assinalava Gomes (1994). Lucas se encontra com o *mendigo* em uma rua qualquer, perto de uma loja abandonada, e esse encontro o sensibiliza de forma tal que falará a seus amigos sobre ele nos e-mails, ligando o *mendigo* ao santo patrono da cidade e costurando assim o relato histórico com a experiência urbana própria, construída nas ruas. Da mesma forma que Lina o faz através de seu caderno. Um outro detalhe que parece apoiar essa leitura, e que atenua a ideia de aglomeração despersonalizada, aparece quando Lucas abandona o ônibus. Ele: “desceu tão apressado do ônibus que pisou em falso e quase teria metido a cara no chão, **se as pessoas esperando no ponto não o tivessem assegurado**” (AGUIAR, 2016, p.15, grifo meu).

Mas a configuração da cidade não se limita à experiência física da mesma. Um aspecto fundamental, que se insinua no olhar de arquiteta de Lina, é o do imaginário dos personagens. Lina, ao observar o largo, recupera mentalmente as aulas da faculdade e as imagens mentais com as quais corrobora suas impressões da cidade. Na igreja, ela fica imaginando, a partir da decoração despojada, que o templo é uma nave. Antes de sair, conclui: “Um púlpito ficção- científica!” (AGUIAR, 2016, p.14).

Lucas, por sua parte, lê no ônibus uma novela gráfica sobre uma cidade localizada numa era Vitoriana alternativa e pequenas analogias com a cidade que ele transita provocam um efeito de duplicação: “Levantou a vista: o tráfego tinha melhorado e o ônibus, avançado

bastante; no entorno, muitos prédios empresariais. Voltando a *graphic novel*, deu de cara com um desenho de duas páginas retratando a principal cidade da narrativa: os gêmeos a observavam a bordo de um balão” (AGUIAR, 2016, p. 12.).

Esta vinculação entre o espaço urbano e o universo interior dos personagens marca uma experiência da cidade atravessada por imaginários culturais, afetivos e profundamente pessoais, como vemos no encerramento do conto com os personagens sentados dentro do elevador no momento em que a conversa se extingue e eles “ se encalacraram”. Cada um ocupa o espaço acompanhado de seus pensamentos, da sua história e preocupações, que na imagem narrada tomam corpo e invadem o elevador. Diante da despersonalização e a aglomeração da cidade, os personagens vão habitando e resignificando a cidade, ao mesmo tempo que deixando nela algo de si mesmos. Diz o narrador quando Lucas vai no ônibus: “ Algo de si, após o cochilo de 15 minutos, uma certa energia, duas ou três imagens aos pedaços, tinha sido doado a cidade” (AGUIAR, 2016, p.11).

Isto acontece também no encontro com o *mendigo*. Temos, com diferenças e singularidades, um movimento semelhante ao que se produz em “Os olhos dos pobres”: uma visibilização do *mendigo* através do espaço. Novamente, o personagem central é impactado pelo encontro na rua com um *mendigo*. E novamente, o personagem leva essa experiência da rua e esse sujeito outro na sua mente, para deslocá-lo a outro espaço. A lembrança, que opera depois e que incomoda, se expressa através da escrita, uma vez no espaço que, mesmo não estando especificado, tem um ar privado, de intimidade: “Tempos depois, ele (Lucas) escreveria e-mails aos amigos relatando aquela cena” (AGUIAR, 2016, p. 16). Podemos ler isto, salvando as distâncias, em consonância com a objetivação das próprias condições que acontece com o narrador de “Os olhos dos pobres”.

No caso de Lucas, acredito que o fato de ele colocar um nome e chamar o *mendigo* de Caetano, santo de grande popularidade entre a comunidade católica da América Latina e que no estado de São Paulo tem até uma cidade com seu nome⁹⁰, dá conta de uma forma de construção de um vínculo entre sujeitos, entre existências humanas que destaca a importância do espaço que elas compartilham, neste caso a cidade e o estado, assim como também coloca estas existências em relação a uma história comum. Cabe ressaltar que a história que se recupera é, uma vez mais, uma história popular, aquela encarnada pelos cidadãos comuns, e não os

⁹⁰ São Caetano do Sul, cidade localizada ao sudeste da grande São Paulo.

grandes relatos históricos da nação. Através de seus e-mails, Lucas tira da inexistência, da invisibilidade o *mendigo* (ainda que o transformando, inventando-lhe um nome) e o reintroduz nas existências da cidade, como sujeito da história e no meio das próprias relações e vínculos. Já vimos como ele faz a mesma coisa com Lina, em quem vê a Madonna. O que Lucas faz, assim, é, por um lado, fazer visível alguém que, no espaço tal como está configurado é invisível, inclusive para aqueles que estão próximos, esses homens que tentam barbeá-lo, e, por outro lado, o aproxima de si mesmo, o traz para seu espaço íntimo, interior, enfim, o integra na sua memória. Este procedimento, porém, se dá num espaço que poderíamos designar, além de interior, como imaginário ou simbólico⁹¹, porque no espaço físico, material, a reação de Lucas é outra: “ Se um dos três tinha notado sua presença, nada fizeram. Preferia assim. Temia tanto que o rechassem dali, quanto que o chamassem para ajudar” (AGUIAR, 2016, pp. 15, 16). E, como marcava em relação ao conto de Fuks (2016), numa temporalidade que é posterior ao encontro, como em uma espécie de exercício de memória. Da mesma forma que em “ Os olhos dos pobres”, a escrita e a memória do encontro com o *mendigo* visibilizam a posição social deste sujeito marginalizado, ainda que tarde, ainda que depois. E, de certa forma nesse ato de escrita também se manifesta a procura da remissão da culpa daquelas cujas posições são favorecidas.

Penso que o movimento continuo e oscilante dos espaços fechados para os abertos, do íntimo, privado, para o exterior e público, do espaço físico para o imaginário, em que os personagens se apropriam da cidade (nos deslocamentos e através dos vínculos com outras existências), ao tempo que doam algo a ela, é o que dá o tom singular ao conto. O testemunho da cidade se constrói a partir do trânsito e a circulação, tanto espacial quanto imaginário. Uma singularidade na forma de exploração e construção do real que acredito possa ser pensada a partir deste trecho de Blanchot (2002):

Se existe, então, uma esperança de voltar-nos para uma intimidade mais profunda , é desviando-nos cada vez mais por uma conversão da consciência que, em vez de levá-la em direção ao que chamamos de real , e que não é mais que a realidade objetiva, onde permanecemos na segurança das formas estáveis e das existências separadas, em vez de mantê-la na superfície de si mesma, no mundo das representações que não é

⁹¹ A opção por “ simbólico” aqui se vê avaliada pelas próprias ideias que o autor do conto, Cristhiano Aguiar, tem expressado. Num vídeo de circulação online que o autor realizou com motivo da apresentação do livro na Argentina, no dia 7 ago. 2014. Nesse vídeo, Aguiar afirma que no conto “Recortes de Hannah” há uma exploração dum “espaço exterior”, que ele concebe em termos de “ investigação do espaço São Paulo”. Ele destaca que o intuito é dar um salto para não ficar apenas no realismo e para construir o espaço como “um espaço simbólico, o espaço da cidade, o espaço dos ambientes fechados”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qqtFpE9YL8E>> Acesso em: 1 mar 2018.

mais que o dobro dos objetos, a desviasse em direção a uma intimidade mais profunda, em direção ao mais interior e o mais invisível [...] o mais próximo possível desse ponto onde “ o interior e o exterior se reúnem em um mesmo espaço contínuo” (BLANCHOT, 2003, p.123 , tradução minha)⁹².

Neste conto, os relatos históricos tradicionais em torno da cidade são trocados pela própria experiência, pelos deslocamentos que trazem descobertas e visibilizam as existências e os imaginários dos habitantes ordinários da metrópole. Este tratamento estampa uma marca local e singular a cidade de São Paulo.

4.1.3 “A exata distância da vulva ao coração”.

Em “A exata distância, o percurso dos personagens por fora da casa de Marilu, onde acontece quase todo o conto, é escasso. Temos a avenida da casa, onde Jorge montou sua barraca embaixo da figueira centenária. Nas vezes em que Marilu e Jorge se falam nesta rua, ela está desabitada. E no final do conto, essa sensação de espaço inóspito se acentua, quando a figueira é podada pela prefeitura, por estar cheia de cupins.

As saídas de Marilu vão traçando um mapa muito vago e difuso da própria cidade: o supermercado, que é mencionado duas vezes e parece ser um dos poucos deslocamentos da personagem, junto com a saída, de carro, para a universidade onde ela trabalha. Além desses deslocamentos, Marilu só sai quando vai procurar Jorge ao IML, preocupada pelos casos de assassinatos de *mendigos* que o telejornal informa e no dia em que o encontra num viaduto. Estes deslocamentos não estão acompanhados por nenhuma descrição do espaço transitado. Não sabemos nada sobre onde Marilu faz as compras, salvo que é um “super” mercado, o que pode trazer essa sensação de despersonalização que víamos nos outros contos. A respeito da universidade, ainda que tenhamos identificando-a, a partir das falas de Aquino, como sendo a USP, não há no conto, como já expliquei, nada que permita individualizá-la. O mesmo ocorre

⁹² Na tradução ao espanhol (de Vicky Palant e Jorge Jikins) do original francês: “ si existe entonces una esperanza de volvernos hacia una intimidad más profunda es desviándonos cada vez más por una conversión de la consciencia que, en lugar de llevarla hacia lo que llamamos real, y que no es más que la realidad objetiva, donde permanecemos en la seguridad de las formas estables y las existencias separadas, en lugar también de mantenerla en la superficie de sí misma, en el mundo de las representaciones que no es más que el doble de los objetos, la desviase hacia una intimidad más profunda, hacia lo más interior y lo más invisible [...] lo más cerca posible de ese punto donde “ el interior y el exterior se reúnen en un solo espacio contínuo.”

em relação ao supermercado, é “um” supermercado, “uma” universidade. Estas marcas são novamente, segundo minha leitura, marcas da globalização.

A cidade se constrói como um espaço pouco transitado, distante, pouco apropriado. E é também, ameaçadora, como Marilu escuta no telejornal. Parecido ao que acontece em “Os olhos dos pobres”, a cidade não é um espaço para ser ocupado pelos personagens, a rua da cidade não lhes pertence aos seus habitantes.

O interessante é que o espaço do apartamento, em contraste com as ruas desertas, se constrói como o cenário onde todos os personagens e vozes da cidade circulam. E também, onde a cidade é apropriada. Marilu se vincula ali com seus colegas da universidade e com eles entram a literatura e o mercado. A faxineira Ismênia entra na casa e com ela e na sua voz e dança entram as vozes do bloco do carnaval e suas músicas. E não é só a sua cidade que entra: as músicas populares de Noel Rosa que Marilu pesquisa lhe trazem outras vozes, de outras cantoras em outros estados. Uma segunda faxineira traz a experiência da velhice e da fealdade. O ex-marido entra como um ladrão, e é expulso, e isto coloca a questão do medo e a insegurança na cidade, assim como também a lembrança do fracasso no amor. O medo aparece mais uma vez com notícias dos assassinatos do telejornal, mas dessa vez entra também uma insinuação sobre a dura realidade que enfrenta a população que mora na rua.⁹³

É possível interpretar este desdobramento da cidade dentro da casa de Marilu em relação ao que víamos em “Os olhos dos pobres”: a cidade, a rua e o espaço público atravessam e inevitavelmente ingressam no espaço privado. O fato que mais condensa esta ideia é o próprio ingresso de Jorge na vida e na casa de Marilu. As fronteiras entre exterior e interior, entre público e privado (e íntimo) se quebram nesse trânsito. A singularidade deste conto, porém, de chave irônica, constrói esse ingresso distorcendo-o. Para entrar verdadeiramente no espaço privado, Jorge deve ir se readaptando. Pensemos desde Bourdieu:

A estrutura do espaço social se manifesta assim, nos mais diversos contextos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado (ou apropriado) funcionando como uma espécie de metáfora espontânea do espaço social. **Em uma sociedade hierarquizada, não existe espaço que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as diferenças sociais de um modo deformado (mais ou menos) e, sobretudo, mascarado pelo efeito de naturalização** acarretado pela inscrição

⁹³ No ano que Aquino escreveu este conto (que foi publicado por primeira vez em 2005, como já assinaléi,) a violência contra os moradores de rua tinha alcançado uma gravidade especial. O dia 19 de agosto criou-se, no Brasil, o Dia Nacional de Luta da População em Situação de Rua. A data procura trazer a memória o chamado “massacre da Praça de Sé”, uma série de assassinatos (sete exatamente) de pessoas em situação de rua que tiveram lugar nos dias 19 e 22 de agosto em 2004, em São Paulo. Informação disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u614056.shtml>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

durável das realidades sociais no mundo físico: diferenças produzidas pela lógica social podem, assim, parecer emergidas da natureza das coisas (basta pensar na ideia de 'fronteira natural')". (BOURDIEU, 2013, p. 134, grifo meu).

As transformações de Jorge são colocadas em clave satírica: nova roupa que pertenceu ao ex-marido, nova dentadura e adaptação através da construção dum “personagem” para o mercado literário “normalizam” ao ex *mendigo*. Desta vez, algo de Jorge é doado a rua e desaparece. Mas permanecem: o olho estrábico e sua resistência a recuperar a cidadania perdida. Mesmo no final “conciliatório” que analisávamos com Pellegrini (2012), os rastros da vida na rua não podem ser apagados, e a própria história ainda pertence a Jorge. Há nesse tom irônico que este conto configura, segundo minha leitura, uma forte problematização da relação entre classes sociais. O espaço dominante e procurado é espaço privado, da casa, do conforto. O espaço público é o espaço do vazio, local inóspito. Se a rua é inóspita para as classes abastadas, como víamos, para o sem teto a rua é o espaço onde a própria vida corre perigo. Quando Jorge é convidado a entrar na casa de Marilu, ele não duvida e pega instantaneamente seus pertences, pronto para deslocar-se abandonando sua barraca. Quando é expulso e Marilu sai a sua procura, naquela ponte, novamente a reação de Jorge é imediata: ele sobe no carro sem dizer palavra alguma. O cachorro, Coceira, por sua vez, no momento da expulsão, também faz a sua escolha: abandona Jorge e fica dentro da casa. O leitor não pode fugir de uma leitura política desta construção. É uma construção que traz os ecos da nossa própria realidade cotidiana.

4.2 Considerações em torno das três experiências.

Os tratamentos complexos do global/ local, público/ privado e do interior/exterior, que têm sido assinalados também nas análises de Regina Dalcastagnè (2003) sobre literatura brasileira contemporânea, podem ser lidos a partir do instrumento conceitual da ilha urbana de Ludmer (2010). Já vimos como a autora pensa a cidade, agora interessa pensar em outras subformas de configuração do espaço dentro das narrações:

[...] O regime territorial urbano latino-americano [...] contém em seu interior outros tipos de formas. As cidades brutalmente divididas do presente têm em seu interior áreas, edifícios, habitações e outros espaços que funcionam como ilhas, com limites precisos. [...] a ilha é um mundo com regras, leis e sujeitos específicos. Neste território as relações topográficas se complicam em relações topológicas, e os limites ou finais

identificam a ilha como zona exterior/ interior: como território dentro da cidade (e, portanto, da sociedade) e ao mesmo tempo fora dela, na divisão mesma. (LUDMER, 2010, pp.130-131).⁹⁴

Mais adiante, a autora afirma que estes territórios se constroem em narrações em que a mistura social é o centro. “De fato, o território é constituído quando se quebra a homogeneidade social e se produz essa contaminação [uma mistura social de pelo menos duas classes]” (LUDMER, 2016, p. 132)⁹⁵. Salvando as diferenças em relação as literaturas que esta autora descreve e a partir das quais elabora o dispositivo, quero recuperar a ideia de ilha como zona exterior/ interior, como território dentro e ao tempo fora da cidade, porque permite pensar com clareza o que se desenha nos nossos contos.

Como tenho analisado, os personagens que vem sendo afetados pelo encontro com um outro personagem sem teto saem de espaços fechados; casas ou apartamentos, para deslocar-se através das ruas da cidade, onde os encontros acontecem, ou, ao invés, entram da rua nos apartamentos, e edifícios, onde se encontram. E estes encontros repercutem nas suas vidas, provocando algum tipo de contaminação, o atravessamento de algum tipo de fronteira que pode acabar em uma mistura social mais profunda ou não, mas que põe em cena as relações, desnaturalizando-as. Nestes encontros, fica evidente que as relações topográficas se complicam em relações topológicas. Que as relações espaciais estão vinculadas as relações sociais. Nas cidades do presente que os contos constroem, o espaço da rua, quando transitado, visibiliza personagens que são sujeitos despojados de tudo, marginalizados sociais. Os espaços fechados, privados, por sua vez, visibilizam personagens que são sujeitos de uma posição social abastada.

Ao analisar o tema da pobreza e da marginalidade em Lima Barreto, a pesquisadora Beatriz Resende (1983) estuda a forma como o espaço público da cidade afeta as relações entre os personagens nessas narrativas, promovendo uma consciência social. Afirma ela: “ Apesar da dureza com que o social é apresentado existe, porém, possibilidade de resgate da cidadania por uma forma de integração no espaço da cidade. A consciência adquirida coincide com uma percepção nova da cidade (RESENDE,1983, p 78).

⁹⁴No original: [...] el régimen territorial urbano latinoamericano [...] contiene en su interior otros tipos de formas. Las ciudades brutalmente divididas del presente tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos. [...] la isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos. En este territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas, y los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera, en la división misma.

⁹⁵ No original: De hecho, el territorio se constituye en las ficciones cuando se rompe la homogeneidad social y se produce esa contaminación [una mezcla social de por lo menos dos clases].

Acredito que podemos ler nestes três contos histórias em que o trânsito e os encontros na cidade repercutem nos personagens e no leitor. Os contos colocam na imaginação pública a imagem, o corpo e a voz do *mendigo*, interceptado no chão e na espacialidade da cidade, a partir de aproximações singulares, que vinculam um olhar de fora, mas sempre em relações de afeto e afetação. Se refletimos sobre qual cidade está sendo desenhada, os contos coincidem em que se trata da morada pública não só dos sujeitos favorecidos, mas também dos marginalizados moradores de rua.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura comparativa que realizei deixa como resultado este texto de dissertação. Trata-se de uma tentativa de integração dos três contos: “Os olhos dos pobres” (2016), de Julián Fuks, “ Rescortes de Hannah” (2016), de Cristhiano Aguiar e “A exata distância da vulva ao coração” (2014), de Marçal Aquino, em um espaço comum. Dito espaço é um construto crítico elaborado de modo embasado em distintos suportes bibliográficos que reconhecem mudanças no campo literário contemporâneo e que outorgam grande importância a leitura das produções recentes posto que são elas mesmas as que podem oferecer novas ferramentas de leitura.

Tentei, seguindo a Ludmer (2010), um modo de leitura consciente da perda da autonomia da literatura, o que a situa dentro dum espaço de superposições. Reconhecer a contemporaneidade significou, dentre outras questões, entender a literatura na era da “indústria da língua”, das grandes empresas multinacionais que marcam o caminho e ditam regras, criando modelos para a produção e circulação.

Neste contexto, em primeira instância, procurei no Capítulo 1 descrever os modos alternativos de circulação dos contos. Considerei que estas práticas editoriais deixam uma marca e situam os contos, desde sua origem, em relações de superposição com outras esferas, dentro de um meio maior ao da sua própria materialidade: a imaginação pública. Vimos como, imersos e participando ativamente nesse meio, os contos entram em diálogo e disputam em debates e práticas em torno de: sociedade, literatura, mercado editorial, desigualdade, pobreza, representatividade.

Em relação ao mercado editorial e ao modelo dominante dos grandes conglomerados editoriais, vimos que as editoras *cartoneras* e a revista *Galerías* posicionam-se como propostas alternativas e de resistência. Criam espaços de trabalho horizontal e coletivo, sem fins de lucro, e promovem experiências de literatura feita por e para todos. Fundamentalmente, praticam outros modos de fazer circular o livro e essa diversidade editorial se revela, na minha perspectiva, como sumamente necessária para o cultivo da bibliodiversidade e duma cultura democrática.

No Capítulo 2 adentrei na leitura dos contos e analisei como essas escrituras constroem presente. Vimos que nos três casos relações sociais desiguais naturalizadas são expostas e destacadas, através de uma construção tensionada das relações entre os personagens,

com protagonismo fundamental da “ocorrência” *mendigo*, e através de seus vínculos com a construção do espaço da cidade que eles transitam.

Ao analisar os contos, descobrimos uma recorrência na apresentação do personagem do *mendigo*: a tendência a ser sujeito do olhar e do discurso dos personagens de classe social abastada, enquanto a sua própria voz adquiria menos relevância. Através da leitura comparativa, porém, este personagem marginalizado revelou-se motor de transformações importantes. Vimos como a “ocorrência” *mendigo* provoca nos três contos mudanças na leitura do lugar dos outros personagens dentro de seu espaço social.

No caso de “Os olhos dos pobres”, é o próprio narrador quem revela, a partir da escrita de suas reflexões, um processo de conscientização de sua posição no âmbito desse espaço social desigual. Como correlato dessa conscientização vimos aparecer a marca da “culpa”, presente nos três contos. Deste conto tomei também o termo “ocorrência” e questões-chaves para a análise tais como a “finança dos afetos”, o tom confessional dos personagens da classe abastada, a estetização a que o *mendigo* é sujeito, etc.

Em “Recortes de Hannah” foram os elementos analisados: a voz do narrador e o foco narrativo em Lucas, a ausência da voz do *mendigo*, a sua estetização (a foto), a culpa, a objetivação do encontro a partir da descrição das motivações que levaram Lucas a falar dele num *email* aos amigos (o justo e justificador), etc., os que evidenciaram as tensões e posições desiguais nas relações entre os personagens.

Em “A exata distância da vulva ao coração”, destacou-se um espaço maior para o personagem *mendigo*, desta vez com nome e voz próprios. Como desenvolvi na análise, esta construção se vincula com o tom conciliatório (PELLEGRINI, 2013) e irônico do conto, que eu descrevi como uma espécie de “paródia de final feliz”. Encontramos neste conto elementos semelhantes aos descritos nos outros dois: foco narrativo em Marilu, aparição da “culpa” e de relações marcadas por uma “finança dos afetos”, outros olhares e vozes que se colocam sobre o *mendigo*.

No Capítulo 3 analisei o aprofundamento de essas tensões construídas nos personagens, no seu desenvolvimento no espaço físico das cidades narradas. Vimos, seguindo a Ludmer (2010), Gomes (1994) e Bourdieu (2013), como a cidade de “São Paulo” encarnou e metaforizou, nos três casos, as lutas e posições do espaço social dos personagens. Uma configuração que opôs espaço público e privado, conforto e desamparo, segurança e

insegurança, como limites, fronteiras e localizações assignadas e apropriadas pelos personagens, chamou mais uma vez a atenção para a desigualdade social experimentada por eles.

A partir da constatação da hipótese de leitura e seguindo a perspectiva de Ludmer (2010), algumas ideias de Candido (1964), de Blanchot (2002), os estudos de Geremek (1955), Resende (1983) dentre outros, assim como da leitura do conto de Baudelaire (1869), tentei vincular minha análise com outros estudos no âmbito do tema da pobreza na literatura, e com o problema da representatividade dos pobres na literatura contemporânea, assinalado por Dalcastagnè (2003). Esta parte da minha pesquisa resultou significativa visto que integrou os contos, publicados em contextos alternativos, no meio da imaginação pública. E os colocou em relações com o presente: quer dizer, com aquilo publicado por outros meios editoriais (Companhia das letras, Record, Rocco), assim como com outros estados do problema ao longo da história nacional e global. Por outra parte, fez dialogar a materialidade dos livros com o conteúdo dos contos, conectando as formas de edição com aquilo que é editado. Como considerações em torno a estas questões, quero resgatar mais uma vez a ideia de que a dívida da literatura com a democratização continua vigente e que, ainda que espaços sejam conquistados e resistências sejam forjadas, uma verdadeira bibliodiversidade só será atingida quando alcançemos também uma representatividade mais justa.

Neste sentido, e como pode constatar-se a partir das limitações que um corpus pequeno como o que tenho abordado estabelecem, um campo de pesquisa continua aberto e chama-nos para o aprofundamento: o do problema da pobreza e sua representatividade no âmbito da edição alternativa contemporânea, no Brasil e na América Latina.

Finalmente, quero destacar que a análise demonstrou que, ainda que susceptíveis de serem integrados num relato crítico e hipotético fundamentado, os contos fogem, cada um na sua própria singularidade, a uma leitura que os esgote. Tentei sublinhar esta condição através da apropriação das noções de “exploração do real”, “fábrica de realidade” e “construção de presente”, tomados das leituras críticas do debate em torno do realismo na literatura contemporânea, que desenvolvi no Apêndice. A decisão de tratar deste tema numa seção diferenciada fundou-se no desejo de organizar a leitura e não sobrecarregar o texto, que já é bastante polifônico. Parecia-me, porém, uma seção enriquecedora e necessária entanto aprofunda o embasamento a partir do qual fui apontando, ao longo da análise e para cada conto, particularidades no tratamento do “real”.

Em “Os olhos dos pobres”, assinalei junto com Ramaccioti (2014) como o real se constrói problemáticamente, e vinculei isto com os aportes de Speranza (2001, 2005) e Foster (1966), autores que por sua vez se fundaram em Lacan (1960) e sua ideia de encontro traumático com o real. Em “Recortes de Hannah” os vínculos entre cidade e intimidade deram conta da importância do imaginário, o que resgatei lendo a partir de algumas propostas de Blanchot (2002), que destacam a importância da interioridade dos personagens para a compreensão da realidade, sem limitá-la ao espaço exterior. Para “A exata distância da vulva ao coração”, me apoie na leitura de Pellegrini (2009, 2012) e considerei o tom irônico como veículo de uma construção crítica e sarcástica da realidade, que denuncia a persistência de condições de um “mundo hostil”.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Cristhiano. *Recortes del Hannah*. Argentina: La Sofía Cartonera, 2014.
- AGUIAR, Cristhiano. *Recortes de Hannah*. Recife: Mariposa Cartonera, 2016.
- AGUIAR, Cristhiano. Coleção Mar de Capitu de Mariposa Cartonera e La Sofía cartonera. Vídeo em Youtube. 7 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qqtFpE9YL8E>>. Acesso em: 8.mar.2018.
- AQUINO, Marçal. A exata distância da vulva ao coração, La exacta distancia de la vulva al corazón. **Revista Galerías. Cuadernos de traducción**. São Paulo- Rio- Buenos Aires, v.1 n.1, p. 82-153, nov. 2014. Disponível em: <<https://brasilpapelessueltos.com/revista-galerias/>>. Acesso: jul.2017.
- ARNAIZ MOREJÓN, Idália; FARIA, Tatiana. Uma conversa sobre a editora cartonera Malha Fina. **Revista Vacatussa**. São Paulo, Maio 2016. Entrevista concedida a Cristhiano Aguiar. Disponível em: <<http://www.vacatussa.com/uma-conversa-sobre-editora-cartonera-malha-fina/>>. Acesso em: 10 maio 2017.
- AURÉLIO. Dicionário de Português [em linha]. Disponível em: <<https://www.dicionariodoaurelio.com/>> Acesso: ago.2017.
- AUERBACH, Erich. *La representación de la realidad en la cultura occidental*. México: Fondo de cultura económica, 1976.
- BARROS WETTLING, Ximena. Resistencia. Manifesto Animita Cartonera.2009. Disponível em:<<http://digicoll-dev.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Artsidx?type=HTML&rgn=div1&byte=51961102>>. Acesso em: 2 mar. 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. “Os olhos dos pobres”. In: Euvres complètes, Michel Lévy frères, Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels, IV, p. 75-77, 1869. Tradução: Francine Cavalcante Alves, 2016, Universidade São Paulo. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1973619/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE%20-%20Os%20olhos%20dos%20pobres.pdf> Acesso em 28 de fevereiro de 2018.
- BERLANGA, Ángel: “La literatura se hace en la calle. Eloísa Cartonera, una atípica editorial autogestionada”.**Diario Página 12**, Buenos Aires, Argentina, 4 fev. 2004. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-31098-2004-02-04.html>>. Acesso: 27 fev. 2018.
- BILBIJA, Ksenija .Semblanza de Sarita Cartonera (2004-2011). 2017. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI). Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg75f4>>. Acesso 27 de fevereiro de 2018.
- BILBIJA K.; CARABAJAL, C *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison, EUA: Paralell Press: University of Wisconsin-Madison Libraries.2009.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Tradução Vicky Palant e Jorge Jinkis.
- BORGES, J.L. “Del rigor em la ciencia”. In: *El hacedor*. Emecé Editores: Buenos Aires. 1960.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27 n. 79, p 133-144, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68707/71287>>. Acesso em: 7 mar.2018. Tradução de: Espace physique, espace social et espace physique approprié.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985

CANDIDO, Antonio. “A personagem de ficção”. *Candido et al. A personagem de ficção* São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANO REYES, Jesús. “La explosión de las editoriales cartonera ¿Un nuevo boom latinoamericano?”. 2011. Disponível em: <<http://redcartonera.eci.catedras.unc.edu.ar/files/Cano-Reyes-Un-nuevo-boom-latinoamericano.pdf> > Acesso em: maio 2017.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo*. [s.l.]. Edição Popular. 1963.

CIBERLETRAS: **Revista de crítica literaria y de cultura**, Ed. Yale University, Lehman College, CUNY, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/editors.html>> Acesso em: jul. 2017.

CONTRERAS, Sandra. Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. **Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria**, La Plata, Argentina, v.11, n.12, 2006, Disponível em: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf> Acesso em: 8 fev.2018.

CONTRERAS, Sandra; ET AL. *Realismos: cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones -H. y A. Ediciones, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n 26, p. 13-71, julho-dezembro de 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, Paris, França, n. 2, p.13-18, 2012. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Ipotesi**. Juiz de Fora. v.7, n.2, p. 11-28, jul. /dez.2003.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros. Passado, presente e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEL CORRAL, Milagros. “A cultura do escrito na era da globalização: qual futuro para o livro” In: PORTELLA, Eduardo org. *Reflexões sobre os Caminhos do Livro*. São Paulo: UNESCO/Moderna, 2003.

DELGADO, Sergio. El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual., **Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Rosario, Boletín n.12, ISSN: 1853-9394, Argentina, dez. 2005. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_publi/delgado_b_12.pdf>. Acesso em: mar 2018.

DUCROT, Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-grade at the end of the century*. Massachusetts: The MIT Press.1996.

FUKS, Julián. *Los ojos de los otros*. Córdoba: La Sofía Cartonera, 2014.

FUKS, Julián. *Os olhos dos pobres*. São Paulo: Mariposa Cartonera. 2016.

FUKS, Julián. “Siempre habrá algo de argentino en lo que escribo.” **La voz del interior**. Córdoba: 20 nov. 2014b. Entrevista concedida a Carlos Schilling. Disponible em: <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/julian-fuks-siempre-habra-algo-de-argentino-en-lo-que-escribo>>. Acesso em: jun. 2017.

FUKS, Julián. “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”. In: DUNKER, Christian et. all. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense,2017.

GEREMEK, Bronislaw. *Os Filhos de Caim- Vagabundos e Miseráveis na Literatura Européia 1400-1700*. Tradução do polonês Henryk Siewierski, São Paulo: Companhia das letras, 1995.

GONÇALVES, Emanuel Régis Gomes. *A literatura vista de baixo: o livro Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus*. Dissertação Mestrado. Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. **Revista Littérature**, Paris: Larousse n. 6, 1972. Tradução ao espanhol: Danuta Teresa Mozejko de Costa [Cátedra de Semiótica Literária da Escola de Letras da Universidade Nacional de Córdoba, Argentina]

KODAMA Cartonera: “Las editoriales cartoneras em México”. 2014. Disponible em: <<http://redcartonera.eci.catedras.unc.edu.ar/articulos-y-otras-yerbas/>> Acesso em: 2 fev. 2018.

KOHAN, Martín. Significación actual del realismo crítico. **Boletín Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Rosario, Argentina, n 12, dez. 2005. Disponible em: <http://www.celarg.org/int/arch_publico/kohan__b_12.pdf>

LAJOLO, Marisa. “Jeca Tatu em três tempos” In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: editora brasiliense. 1983. P 101, 106.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

LUDMER, Josefina. La literatura depende totalmente del mercado y los aparatos de distribución. **Revista Contraeditorial**. Entrevista concedida a Diego Rojas. Buenos Aires, out. 2011. Disponible em: <<https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/10/25/entrevista-de-diego-rojas/>>. Acesso em: jun. 2017.

LUKÁCS, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. Ed. Era, S.A, México, D.F. Trad. María Teresa Toral revisada por Federico Álvarez. 1963

LONA, Ana Virginia. El libro cartonero de la Universidad de Córdoba. **Revista Magma**. Buenos Aires, Argentina, Jun. 2017. Disponível em: <<http://revistamagma.com.ar/nota/el-libro-cartonero-de-la-Universidad-Nacional-de->> Acesso: jul. 2017.

MARIPOSA CARTONERA. Sobre a editora. Disponível em: <<http://www.mariposacartonera.com/site/sobre-a-editora/>> Acesso: jul.2017

MANDRÁGORA CARTONERA. Mandrágora Cartonera. Disponível em: <<http://digicoll-dev.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=51984454>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

MARQUES, Ana M., “São Paulo” In; *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUNIZ JR, José de Souza. *Girafas e Bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991- 20015)*. Tese Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

MOLLIER, Jean-Yves Mollier. O dinheiro e as letras, um comércio delicado. **Revista Escritos**. Revista da Fundação Casa Rui Barbosa, v. 5, n. 5, 2011. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/artigo02.php>> Acesso em 1 de marco de 2018.

NICOMEDES, Sebastião. *Cátia, Simone e outras Marvadas*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2007

PACELLA, Cecilia. “La Sofia Cartonera, desacartonar la literatura.” **Negrowhite**. Córdoba. Argentina.2016. Entrevista concedida a Carolina Santo. Disponível em: <<http://negrowhite.net/la-sofia-cartonera-desacartonar-la-literatura/>> Acesso: jul.2017.

PACELLA, Cecilia. “La Sofia Cartonera. La editorial escuela que busca desacralizar el libro.” Maio. 2017. Entrevista concedida a Soledad Huespe. Disponível em: <<http://www.unciencia.unc.edu.ar/2017/mayo/la-sofia-cartonera-la-editorial-escuela-que-busca-desacralizar-el-libro>>. Acesso 27 fev. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.39, jan. /jun. 2012. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/03.pdf>> Acesso em: jan.2017.

PELLEGRINI, Tânia. Moda Importada: Introdução do realismo no Brasil. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.117-138, jul. / dez. 2014.

PELLEGRINI, Tânia. “Realismo: a persistência de um mundo hostil.” **Abralic. Revista Brasileira de Literatura Comparada.**, v.11, n. 14, 2009.

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

PINHEIRO, Tiago Guilherme. O próprio, a propriedade e o apropriado: variações em torno da ideia de ‘Literaturas pós-autônomas’ de Josefina Ludmer. **Revista Landa**, Santa Catarina, v.1, n. 2, 2013.

RAMACCIOTI Javier. “Unos ojos huérfanos: hacia otra política de la mirada” In: Fuks, J. *Los ojos de los otros*. Córdoba: La Sofía Cartonera. 2014. Pp. 5- 9.

- RED DE EDITORIALES CARTONERAS LATINOAMÉRICA. Disponível em: <<http://redcartonera.eci.catedras.unc.edu.ar/articulos-y-otras-yerbas/>>. Acesso em: 8. Mar. 2018.
- RESENDE, Beatriz. “Lima Barreto: a opção pela marginalia” In: SCHWARZ, Roberto (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: editora brasiliense. 1983. Pp. 73-78.
- SCHIFFRIN, André. *O negócio dos livros. Como as grandes corporações decidem o que você lê*. Tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: editora brasiliense. 1983.
- SOUZA, Igor Rodrigues de. *A construção social do morador de rua: o controle simbólico da identidade*. Dissertação Mestrado. Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, área Desigualdade Social e Políticas Públicas. Universidade Federal de Juiz de Fora; Juiz de Fora, 2015a.
- SOUZA, Igor Rodrigues de. “Pesquisa confronta mitos e preconceitos sobre moradores de rua” Entrevista concedida a Universidade Federal Juiz De Fora, 2015b. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/secom/2015/04/23/pesquisa-confronta-mitos-e-pre-conceitos-sobre-moradores-de-rua/>> Acesso: jul.2017.
- SPERANZA, Graciela. Por un realismo idiota. **Boletín Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Rosario, Argentina, n 12, dez. 2005. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_public/speranza__b_12.pdf>
- SPERANZA, Graciela. Magias Parciales del realismo. **Revista Mil Palabras**. Buenos Aires, Argentina: n 2, 2001.
- TOMASINI, Julia. “Presentación.” *Papeles Suelos*. Literatura brasileña en traducción. [2011]. Disponível em: <<https://brasilpapelessuelos.com/about-2/>> Acesso em: ago. 2017.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA. FFYH, 2014. “La Sofía Cartonera, el PUC y el Programa de Derechos Humanos realizan el cierre de sus actividades.” Disponível em: <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/content/la-sof%C3%ADa-cartonera-el-puc-y-el-programa-de-derechos-humanos-realizan-el-cierre-de-sus-activi>> Acesso em: jul.2017.
- VILHENA, Flavia Braga Krauss. *O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações*. Tese Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo; São Paulo. 2016.
- WILLIAMS, Raymond. *A política e as letras: entrevistas da New Left Review*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

APÊNDICE - PANORAMA DO PROBLEMA DO REALISMO NA CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

Neste Apêndice abordo alguns dos posicionamentos e debates teóricos sobre a persistência de formas realistas nas literaturas argentinas e brasileiras contemporâneas, publicados depois do ano 2000.⁹⁶ Tento mostrar a importância e grande atenção que os teóricos que apresentarei estão outorgando durante os anos de publicação dos artigos (período que abrange publicações desde 2001 até 2010) ao problema do realismo nas literaturas contemporâneas dos dois países. Trata-se duma tentativa de colocar em cena a variedade de respostas que os autores ensaiam para pensar o problema do realismo no momento da análise e classificação das obras para, desta forma, entender com maior profundidade o contexto que alimenta minha leitura dos contos.

Para situar um ponto comum e iniciar o entrecruzamento das leituras, resumirei a contextualização que Tânia Pellegrini faz do problema e da sua história na crítica literária ocidental em “Realismo: postura e método” (2007) e “Realismo: a persistência de um mundo hostil” (2009) juntamente com a apresentação da sua hipótese sobre como ler o realismo no contexto da literatura brasileira contemporânea.

Tânia Pellegrini: a refração realista.

Antes de começar, é preciso esclarecer que a autora pensa e trabalha o conceito de realismo considerando-o mais como uma técnica de representação do que como um “estilo de época” ou uma “escola”. (PELLEGRINI, 2007, p.138). O termo, segundo ela, descreve um método e uma postura em arte e literatura.

Pellegrini (2007; 2009) retoma a aparição do realismo a partir do século XVII na Inglaterra e sua eclosão no século XIX, na França. Afirma que há suficiente consenso entre os críticos ao considerar a sua emergência de mãos dadas com um processo histórico-social

⁹⁶ O motivo da utilização desta data é a simples periodização e a tomo do livro de Ludmer (2010), que ao pensar as literaturas que analisa situa o ano 2000 como marca temporal operacional que sintetiza certas mudanças nas condições históricas, econômicas, políticas e culturais da Argentina.

específico e turbulento: o poder crescente da ideologia burguesa europeia, que procurava dar forma a sua cultura e trazia o povo para o centro da cena. Nasce, assim, ligado à representação do mundo cotidiano burguês, em oposição aos assuntos aristocráticos que tinham as narrações anteriores. Relacionado a esse contexto e, em muitos autores, aos ideais da revolução francesa, o realismo foi na sua origem subversivo e pode ser visto como a encarnação do que havia de mais moderno em arte e literatura. (PELLEGRINI, 2007. p. 138; PELLEGRINI, 2009, p. 13)

Em relação ao significado do termo 'realismo', a estudiosa adverte que “tem sido usado para definir qualquer representação artística que se disponha a 'reproduzir' o mundo concreto e suas configurações” (PELLEGRINI, 2009, p.13). O tema preferido que a autora percebe no realismo da primeira época é a narração objetiva da experiência do indivíduo, sua vida articulada e continua, e a luta contra um “mundo hostil”. Pellegrini designa o realismo como uma convenção artística e esclarece, portanto, que os mesmos traços que na sua origem o valorizaram foram depois o motivo de repúdio com o qual foi atacado. (PELLEGRINI, 2009; PELLEGRINI, 2007. p. 147).

O que interessa do problema, para esta autora, é pensar como e porque o realismo tem persistido até a atualidade. Sua hipótese é que o realismo “esteticamente opera, ao longo da história, uma refração da realidade e não uma cópia, uma imitação ou mesmo “interpretação”, o que permite entender sua continuidade como corolário da persistência do mesmo 'mundo hostil' que lhe deu origem”. (PELLEGRINI, 2009. p.14).

Ao analisar algumas das discussões que as diversas interpretações do realismo foram suscitando na crítica literária e que envolviam questões de ordem moral (verdade) e de necessidade social, Pellegrini (2009) adverte que se trata, no fundo, de um conflito na interpretação dos conceitos de realidade e representação, mutável ao longo da história.

Para dar clareza ao equívoco que simplifica o modo de entender o realismo clássico e fundamentando por meio de citações das produções de autores como Champfleury, Flaubert e Zola, afirma:

[...] de modo geral, os “realistas clássicos” procuram adquirir primeiro uma competência específica em relação à matéria selecionada, para depois criar, a partir de um acúmulo de informações. Contudo, não renunciam ao ato ficcional propriamente dito, pois sabem que **o texto realista não copia o real, mas pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável**. Daí a ideia de ilusão, de mentira, que se perpetuou, pois existe um sujeito, um olhar que enquadra, recorta, organiza [...] (PELLEGRINI, 2009, p.16, grifo meu).

A autora detecta semelhanças nos discursos entre as posturas teóricas desta primeira época do surgimento do realismo na França com as polêmicas dos anos da eclosão das vanguardas modernistas, que consideraram morta a ideia de representação e os discursos e polêmicas atuais, num “[..], momento em que novas possibilidades e dimensões criadas pelas tecnologias audiovisuais aguçaram a questão, introduzindo outras perspectivas, novos (ir) realismos, novos ilusionismos.” (PELLEGRINI, 2009, p.17).

Das contribuições que apareceram nos momentos de crise⁹⁷, quando o realismo foi fortemente criticado, como teria feito, na sua leitura, o estruturalismo, a autora resgata a particular postura de Raymond Williams (1979; 1978; 2001). Para ela, Williams reconhece a importância histórica do realismo, baseada no fato de fazer da realidade (no sentido materialista do termo) a base do pensamento, da cultura e da literatura. Williams não aceita que estas estejam voltadas apenas para si mesmas. Define-se assim o realismo como uma relação essencial entre indivíduo e sociedade, que não se esgota em nenhum dos termos.

Pellegrini valoriza muito a postura esclarecedora de Williams e cita também Ian Watt (1991)⁹⁸, que lê “no mesmo diapasão”. (PELLEGRINI, 2009, p.17). Ela os resgata porque suas leituras lhe permitiriam pensar o realismo como um método aplicável a qualquer época na medida em que é historicamente transformável. Reconhecer um sentido trans-histórico no realismo apoiaria e explicaria, para ela, em parte a sua persistência e recolocaria o conceito de representação, hoje destituído a favor da ideia pós-moderna de “desreferencialização” da realidade.

No percurso que Pellegrini faz pelos estudiosos do realismo ocupa-se também das fundamentais contribuições de Erich Auerbach (1976), e ressalta deste autor a ideia de uma construção gradativa do conceito de realismo ao longo da história, através da qual ele formula o conceito de texto realista (PELLEGRINI, 2007, p. 144).

Ao vincular o problema do realismo com os problemas filosóficos da representação e considerar a história e as mudanças na concepção da representação, Pellegrini consegue situar

⁹⁷ Cabe lembrar que a autora relaciona sempre a história do realismo vinculando-o à História e, no caso destes momentos de crise, relaciona-os ao contexto histórico particular da Europa.

⁹⁸ Sobre o conceito de ‘realismo formal’, de Watts (1991), Pellegrini sustenta: “sua contribuição é muito fecunda, porque enraíza o conceito no terreno da história e das mudanças sociais, não o tratando apenas como um campo discursivo definido e circunscrito tão somente por questões de linguagem” (PELLEGRINI, 2007, p. 143).

como a partir do século XIX são colocados os termos “modernos” do debate sobre as relações entre literatura e sociedade. Explica assim:

[...] os modos de percepção e de compreensão do mundo social, que sustentam a representação, são determinados pelas formas sociais e culturais a que pertencem; a diversidade dos objetos a representar corresponde uma diversidade dos modos de composição que organiza globalmente essa representação, em cada autor e em cada época. Portanto, **o processo representacional efetivado pelo realismo-sua dimensão mimética- não é de qualidade apenas referencial, descritiva, fotográfica; trata-se de imitação em profundidade, cuja perspectiva geral está inextricavelmente ligada a história e a sociedade.** (PELLEGRINI, 2009, p.21, grifo meu).

Nesse contexto, a autora recupera a noção de mediação, cuja origem data no século XIX. A mediação tenta descrever um processo ativo que Pellegrini propõe chamar de “refração”, no qual as realidades sociais modificam seu conteúdo original e nos quais se envolvem, inclusive, questões ideológicas e políticas.

Fundamentada nas ideias de Williams (1979; 1978; 2001), a autora desenvolve o conceito de refração e explica que é um processo que reside a um só tempo no sujeito e no objeto e “não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado”. (PELLEGRINI, 2009, p. 22). Quer dizer que se trata de um processo intrínseco a realidade social. Isto permite analisar os produtos culturais como constitutivos das relações sociais.

Segundo a pensadora brasileira, a ideia de refração, com a sua multiplicidade de ângulos e matizes pode acolher as amplitudes e contradições da realidade apontadas por Bertold Brecht na sua polêmica com Georg Lukács.⁹⁹ O realismo se redefine assim como imitação em profundidade e a refração como o fenômeno que lhe permite representar artisticamente a realidade.

No início do século XX, assinala Pellegrini (2007; 2009) e seguindo o percurso histórico proposto por Erich Auerbach (1974), o realismo começa a exigir outra posição do escritor diante do real, pois se perde a segurança objetiva do positivismo e a representação é pensada a partir dos movimentos da consciência. O próprio conceito de realidade se vê totalmente modificado e se incluem como reais e representáveis as tensões e ambivalências da consciência. O representante deste período seria Marcel Proust, autor que “ultrapassa a objetividade realista ‘clássica’ e também a subjetividade pura e simples, por meio de uma gama

⁹⁹ Como veremos ao longo do Apêndice, a polêmica entre Brecht e Lukács, reaparece nos diversos estudos sobre o tema e é indicadora de uma divisão de águas nas posturas que os críticos defendem. Aprofundaremos esta questão ao tratar as propostas de Martin Kohan (2005) e Sandra Contreras (2006, 2013).

de incontáveis refrações, que, mesmo questionando a ideia de totalidade, remete a ela em cada fragmento representado” (PELLEGRINI, 2009.p 24) Outros autores da época mencionados pela autora são Dostoiévski, Kafka, Joyce e Virginia Woolf.

O Realismo e o Naturalismo declinam durante este período de fortes mudanças culturais e a partir do enfraquecimento das crenças positivistas os escritores assinalam a necessidade de buscar outros caminhos. Este período significa uma crise da representação, que vê perturbado seu regime tradicional. Pellegrini (2007; 2009) esclarece que neste momento o que acontece é que se esgota uma concepção de representação: a da civilização da razão iluminista com suas consequências trágicas para a humanidade (na guerra, que encarnava um espírito todo poderoso e empreendedor burguês e num modo de pensar que tinha transformado a arte em mercadoria.). Porém, isto não despojou a ficção da sua ambição de representar. Surgem nesse momento as vanguardas, entre elas o Surrealismo.

Pellegrini (2009) consegue, fazendo uma leitura atenta das propostas dos realistas clássicos em comparação com os manifestos dos surrealistas, e com a perspectiva de uma distância histórica suficiente, colocar a questão sobre a possibilidade de se pensar estes polos estéticos como mais próximos do que tradicionalmente foram considerados. Na junção do sonho e realidade do surrealismo, por exemplo, vislumbra uma refração do real e não seu desaparecimento. Tratar-se-ia, fundamentalmente, de um processo de mudança na concepção do real, e as formas em que os artistas e a sociedade vão redefinindo-o.

O último assalto à ideia de um “realismo clássico” aparece segundo esta pensadora com o *nouveau roman*, de Alain Robbe-Grillet. As tentativas do *nouveau roman*, porém, ficam, segundo sua leitura, a meio caminho entre as conquistas das vanguardas e as postulações pós-modernas de morte do sujeito, descentramento, desterritorialização, etc.

Ao perguntar-se acerca das razões do “eterno retorno” do realismo, e sua persistência ao longo da história, Pellegrini (2009) propõe recuperar a conceituação de R. Williams (1979; 1978; 2001), que pensa o realismo como um modo de compreensão estética do mundo social, que o representa em profundidade.

Esta postura, admite Pellegrini, reconhece uma ideia de totalidade que é rejeitada pela maioria da crítica contemporânea. A crise da representação e a recusa da ideia da história são parte dos termos atuais das disputas e valorizações estéticas. Para ela, os elementos (fragmentação, atomização, indeterminação) nascidos deste contexto enfatizam apenas a recusa

individual como esfera de sentido. O mundo exterior é um mero dado material de que o “eu” se alimenta, e existe fora como mera contiguidade. O certo, por enquanto, segundo esta autora, é que o realismo continua voltando.

O posicionamento e proposta sobre como é possível ler o realismo hoje em dia é expressado assim em “Realismo: postura e método”:

[...] uma maneira produtiva de entender o conceito parece ser tomá-lo como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura. A adoção desse ponto de vista permite uma visão histórica do conceito, tornando-o um princípio ativo e dinâmico, apto a acompanhar todas as transformações. (Pellegrini, 2007, p. 138).

Trazendo a reflexão ao nosso contexto, a autora afirma que hoje ocorre uma convivência de técnicas de representação às quais propõe denominar de “realismo refratado” e que comporiam uma nova totalidade que traduz as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea:

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. 13).

Breve percurso das posturas dos críticos argentinos em 2005: Realismos, realismos pessoais, exploração do real.

No ano 2005 ocorreu, na Universidade de Rosario, Argentina, o encontro “Realismos”¹⁰⁰. Deste encontro surgiram uma série de artigos de distintos críticos literários que manifestam a intensidade e produtividade que este problema gera no contexto da crítica literária. Como veremos, em sintonia com as preocupações de Tânia Pellegrini (2007; 2009) no Brasil, estes críticos argentinos tentam achar pistas que colaborem para entender qual é a

¹⁰⁰ “Realismos”, Jornadas de discusión” foram umas jornadas de debate que ocorridas na Faculdade de Humanidades e Artes de Rosario, Argentina, nos dias 9 e 10 de dezembro de 2005, organizadas por Sandra Contreras e Analía Capdevila, integrantes do PID “Problemas del realismo en la narrativa argentina contemporânea”.

pertinência- e se existe tal pertinência- de pensar em realismo na literatura argentina contemporânea. Eles se questionam, assim, sobre a vigência, limites e transformações do realismo na narrativa argentina desses anos (CONTRERAS, 2006). A seguir, farei uma síntese dos aportes que cada um desses autores traz para pensar esta discussão em relação a nossos contos.

Martin Kohan: a busca pela delimitação literária do realismo atual. Resgatando Lukács.

Martin Kohan (2005)¹⁰¹ recupera, para dar início a suas reflexões, a conhecida polêmica Brecht-Lukács¹⁰². Explica Kohan que Bertold Brecht reprovava em Georg Lukács uma rigidez teórica que concebia uma fórmula única de fazer realismo. Esta postura de Lukács falharia, segundo o dramaturgo alemão, em não dar atenção ao fato evidente de que, tanto os mecanismos de representação literária quanto a realidade que esta tenta representar se transformam ao longo do tempo. Depois de analisar os termos da polêmica e aprofundar nos argumentos das partes, Kohan afirma:

Enquanto Brecht pretende sustentar uma verificação do realismo através de uma relação direta com a realidade a refletir, Lukács está melhor disposto a advertir que, ainda no realismo, o que existe no meio é um determinado sistema de representação, isto é, a mediação de certas formas (na mesma direção, mas não com a não com a mesma resolução que Barthes toma para dizer que o princípio de verossimilhança estética do realismo se embasa na conformidade, não com o modelo real, mas com as regras culturais da representação). (KOHAN, 2005, p. 5, tradução minha)¹⁰³.

Mais adiante, observa que a postura de Brecht é mais ampla e promove uma concepção muito menos restrita do realismo literário. E, acrescenta, promove uma concepção quase sem restrições. É neste ponto da história da crítica que Kohan situa o problema que observa nas atuais discussões em torno do realismo: uma flexibilidade excessiva, que, a força

¹⁰¹ O título do artigo foi “Significación actual del realismo críptico”

¹⁰² O chamado “Debate sobre o Expressionismo”, que foi a rigor um debate sobre Realismo. Desenvolveu-se em artigos publicados na revista *Das Wort* entre 1937 e 1938 e ressurgiu quando Theodor Adorno (1972) revisou os posicionamentos de Lukács.

¹⁰³ No original: “Mientras Brecht pretende sostener una verificación del realismo a través de una relación directa con la realidad a reflejar, Lukács está mejor dispuesto para advertir que, aun en el realismo, lo que hay de por medio es un determinado sistema de representación, esto es, la mediación de ciertas formas (en la misma dirección, si bien no con la misma resolución, que Barthes toma para decir que el principio de verosimilitud estética del realismo se basa en la conformidad, no con el modelo real, sino con las reglas culturales de la representación).”

de amplitude e elasticidade, torna as definições do realismo um tanto imprecisas. É a isto que se refere o irônico título de seu artigo: “Significación actual del realismo crítico”.

Kohan lembra que, tal como demonstra Erich Auerbach (1976), qualquer literatura pode ser lida em termos de representação da realidade. E, comenta Kohan, não por isso temos que supor que os romances de Virginia Woolf são realistas.¹⁰⁴ Segundo o crítico argentino, se a noção de realismo se abre ao ponto de poder abranger qualquer tipo de literatura, deixa de funcionar e acaba sendo, como noção teórica, completamente inútil. Porém, há certa dificuldade no âmbito da crítica literária acadêmica desse momento em defender uma noção mais rígida do realismo, como o autor assinala: “Uma época como a nossa, especialmente receosa das afirmações contundentes, pode desconfiar de uma definição tão estreita do que é o realismo; mas na sua extensão indiscriminada não promete outra coisa que o esvaziamento do conceito. (KOHAN, 2005, p. 6 e 7, tradução minha)¹⁰⁵.”

Para evitar isto, Kohan tenta recuperar as ideias de Lukács, discutindo as leituras que tem considerado o húngaro como “teórico do reflexo” e assinalando quão longe Lukács se encontra de uma concepção simplista da representação. Por este caminho, afirma:

O realismo não se afirma no eventual imediatismo da transposição direta, se não na mediação de uma série de aspectos formais (a seleção do relevante, a articulação do relevante em uma totalidade intensiva e não extensiva, a construção de personagens típicos, a conexão narrativa de indivíduo e mundo, o domínio do dinâmico sobre o estático) nos que não se pode ver outra coisa que um sistema de representação. O realismo de Lukács não se sustenta então em uma confiança simples no poder da palavra para designar a coisa, nem no poder da literatura para designar o mundo, mas em um sistema de representação convenientemente delimitado que excede em todo sentido a eficácia linear da referencialidade por si só. (KOHAN, 2005, p. 7, tradução minha)¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Como vemos, os parâmetros que definem a classificação das obras literárias como realistas estão, nestes anos que estamos abarcando, sendo alvo de duras críticas. Pellegrini tinha incluído Virginia Woolf dentro da sua série realista, enquanto Kohan a excluiria. Também Kohan coloca neste artigo o problema da construção de uma série realista argentina o que gera respostas no artigo de Sandra Contreras. Ainda que não me ocuparei aqui dessa polêmica porque se desvia do foco que tento dar a apresentação das propostas, quero destacar nisto o fato de que o debate sobre o realismo é um espaço de polêmicas, em constante construção. Também proponho ler estes conflitos seguindo as considerações de Ludmer sobre a fragilidade que as categorias críticas tradicionais adquirem no contexto da crítica literária atual, onde parecem ter mais problemas para funcionar. Vemos que os autores marcam isto constantemente advertindo sobre os problemas de traspor as categorias tradicionais aos novos e atuais contextos.

¹⁰⁵ No original: “Una época como la nuestra, especialmente recelosa de las afirmaciones tajantes, puede desconfiar de una definición tan acotada de lo que es el realismo; pero su extensión indiscriminada no promete otra cosa que el vaciamiento del concepto”

¹⁰⁶ No original: “El realismo no se afirma en la eventual inmediatez de la transposición directa, sino en la mediación de una serie de aspectos formales (la selección de lo relevante, la articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el dominio de lo dinámico sobre lo estático) en los que no puede verse otra cosa que un sistema de representación. El realismo de Lukács no se sostiene entonces en una confianza llana en el poder de la palabra para designar la

A proposta que vai sendo desenhada, junto com Lukács, é a de tomar como medida, por assim dizer, do realismo, não a proximidade dos romances¹⁰⁷ com a realidade –personagens e acontecimentos reais –, e sim certas características de um sistema de representação. No que diz respeito ao tema da representação dos personagens, Kohan retoma deste autor a ideia de “representatividad promedial” e explica que esta se resolve no típico. A representação realista se apoiaria, segundo esta leitura, na exatidão “promedial”, antes do que na referencialidade histórica verificável (do personagem que efetivamente existiu ou do acontecimento que realmente sucedeu). O horizonte desta tipicidade é o social:

[...] o social, mais que o histórico ou o político. O realismo procura essa dimensão social (a representatividade que se atribui ao ‘tipo’ é uma representatividade social, a dinâmica que se exige a narração é uma dinâmica social, a totalidade que deve articular-se é uma totalidade social, a seleção do relevante segue o critério do socialmente relevante) e não dar conta deste ou aquele fato histórico ou político. A realidade do mundo pode ser social, ou histórica, ou política, mas o realismo literário, sempre segundo Lukács, é antes de tudo social (é não somente socialista, mas também social) (KOHAN, 2005, p. 9, tradução minha)¹⁰⁸.

Sintetizando, o que para ele ainda tem de interessante e produtivo na contribuição de Lukács, Kohan propõe revisar e evidenciar: o sistema particular de representação literária da realidade, apreciação do “promedial” como garantia de uma adequada captação do socialmente relevante, a distinção metodológica entre referencialidade direta e mediação formal do realismo literário.

Por outro lado, discutindo a ideia circulante que postulava uma volta ao realismo na literatura argentina desses anos, procura distinguir que, na verdade, seria mais pertinente falar em uma série de variações sobre os tópicos do realismo (e certas operações narrativas) que são, porém, em sua maioria, não realistas. O que poderia ser verificado, segundo ele, na literatura argentina, é uma certa volta à realidade, e não ao realismo, se escolhermos adotar uma definição literária do mesmo.

cosa, ni en el de la literatura para designar el mundo, sino en un sistema de representación convenientemente delimitado, que excede en todo sentido la eficacia lineal de la sola referencialidad”.

¹⁰⁷ Como em quase todos os desenvolvimentos do tema, os debates tomam como ponto de referência o romance.

¹⁰⁸ No original: “[...] lo social, más que lo histórico o lo político. El realismo literario procura esa dimensión social (la representatividad que se atribuye al tipo es una representatividad social, la dinámica que se pide a la narración es una dinámica social, la totalidad que se debe articular es una totalidad social, la selección de lo relevante sigue el criterio de lo socialmente relevante) y no dar cuenta de tal o cual hecho histórico o político. La realidad del mundo puede ser social, o histórica, o política; pero el realismo literario, siempre según Lukács, es ante todo social (es no solamente socialista, sino social).”

Sandra Contreras: Resgatando outro Lukács. Realismos, “formas de exploração do real”.

A intervenção da crítica Sandra Contreras (2006)¹⁰⁹ se faz em relação com o que Kohan trabalhou e que resenhei na seção anterior. Contreras distancia-se da leitura que Kohan faz sobre o que pode ser resgatado em Lukács para pensar o realismo na conjuntura contemporânea.

Assinala que, ainda que Kohan resgate o húngaro do mal-entendido de teórico do reflexo, ele incorre em outra leitura pouco acertada: a de atribuir à noção de “tipo” de Lukács o carácter do “promedial”, da “mediania” de todos os dias. Contreras afirma que isso é justamente o que Lukács reclamava do naturalismo em contraste com o grande realismo. A noção de “tipo”, esclarece a autora através das citações de Lukács em *Ensayos sobre el realismo* (1965), é definida pelo fato de que nele confluem e se fundem todos os momentos determinantes dum período histórico, e pelo fato de que apresenta esses momentos em seu máximo desenvolvimento, em uma representação que concentra os vértices e os limites da totalidade do homem. (CONTRERAS, 2005; LUKÁCS 1965).

Desta forma, segundo ela, recuperar Lukács por seu apelo ao “promedial” seria lê-lo no que teria de menos produtivo para sua revisão e uso nas conjunturas do momento. A partir disso, a autora desenvolve uma fundamentação que faz um percurso sobre as obras que estão em discussão no momento e debate com Kohan sobre a série argentina que os críticos querem ler como realista¹¹⁰. Não me estenderei sobre este ponto porque não é o objetivo entrar aqui no fundo das disputas pelo cânon realista argentino. O que interessa é registrar as reflexões que

¹⁰⁹ O artigo de Contreras, intitulado “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporanea” foi escrito com base no debate desenvolvido em 2005, em Rosario, e apresentado pela autora no VIº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, “Las Tradiciones críticas” que aconteceu em La Plata, em maio de 2006.

¹¹⁰ Ainda que não seja possível estender-se sobre este ponto, da leitura atenta das afirmações de ambos os autores na argumentação sobre quem entraria numa série realista vai se desenhando o fundo que estrutura o olhar sobre o problema. Um exemplo de Contreras: “La cuestión, entiendo, reside en dónde queremos situar la tradición realista de la serie argentina, mejor dicho: su momento clásico. **Si en los sistemas de representación fundados en términos perceptivos y en la ambición ingenua de imitar y representar la realidad. O si en la invención de formas que transforman, transfiguran, en su naturaleza misma, el fundamento de la percepción.**” (CONTRERAS, 2005, grifo meu). Para consultar estudos em torno a construção da série realista argentina ver nEl império realista, volume da *Historia crítica da Literatura Argentina* dirigida por Noe Jitrik e Maria Teresa Gramuglio (2002).

vão delineando um caminho para pensar quais características, que relação com o real e que ideia de representação poderiam ser úteis para uma leitura dos contos do *corpus*.

Em relação à apresentação dos personagens e à questão do tipo, Contreras valoriza aquelas literaturas que exploram as possibilidades iminentes do tipo, que fundamentam positivamente a atitude sobressaliente, singular dos personagens e sua distância existencial com a “mediania”. Isto teria a ver com enfatizar sabiamente os traços típicos para desneutralizar a tipologia. (CONTRERAS, 2006, p.4).

Contreras argumenta que, se se tratar de rigor teórico, o parâmetro mais pertinente para transpor as ideias de Lukács é a proposta de que o realismo postula a captação das forças latentes duma sociedade e a expressão através da invenção duma forma que crie seus próprios paradigmas.

Por outro lado, diante da pergunta de se é possível ler com Lukács a nossa pós-modernidade fragmentaria, que envolve o ponto central das mudanças no mundo e nas formas de representação, Contreras responde que em certo sentido sim. É possível para ela não como uma extrapolação direta de seus conceitos, mas em termos de aprendizagem. Propõe, então “usar” o teórico do realismo clássico, extrair lições dele. Logo, na polêmica por certa literatura argentina que não se consegue encaixar no realismo clássico, mas que seria para ela fundadora do melhor realismo argentino (que ela coloca na literatura de Roberto Arlt), se pergunta se não seria bom recuperar a ideia de Lukács: diante de conjunturas-realidades novas, formas novas.

Chegando a este ponto, Contreras se coloca na linha de Graciela Speranza (2001, 2005), que propõe pensar os modos de “exploração do real” que as novas narrativas desenvolvem, como veremos mais adiante. Reconhece que na literatura dos últimos anos na Argentina não se poderia pensar já na totalidade social lukasciana mas de um certo contato com o real, de uma exploração do real definida em termos por completo novos. A leitura de “novos realismos” exige para ela dar conta de novas formas de representação da realidade e também da transformação da noção mesma de real.

Em “Realismos, cuestiones críticas” (CONTRERAS, 2013), a autora sustenta novamente a ideia de que a lição que podemos extrair de Lukács é, antes que o dogma de um conjunto invariável de procedimentos, a ideia de que um grande realista é quem capta as forças latentes de uma sociedade e as expressa através de uma forma que crie seus próprios

paradigmas. Nesta concepção é que Contreras situa a exigência crítica que nucleia suas pesquisas: definir o realismo segundo é inventado, cada vez, por cada escritor.

Esse artigo desenvolve por sua vez uma tomada de posição que me interessa particularmente porque entra em diálogo de forma direta com as problematizações em torno do estatuto da literatura que aproximo às concepções de Josefina Ludmer e vinculadas ao problema do realismo. Contreras adverte:

Mas a releitura de *Las reglas del arte* nos lembrava também que a literatura moderna definiu um campo autônomo precisamente na batalha pelo realismo, e essa simples recordação poderia ser de utilidade para advertir, em nossos debates sobre a conveniência de relativizar ou a impertinência de estender a categoria de realismo, que a amplitude do termo seguramente provém de seu recobrimento com o conceito mesmo de literatura. Do que poderíamos derivar então, uma vez mais, que o realismo poderá ser objeto de redefinição enquanto continuamos atuando dentro do campo literário, que a pergunta pelo realismo permanecera sendo legítima enquanto o seja a pergunta pela literatura (CONTRERAS, 2013, p.8, tradução minha)¹¹¹.

É preciso colocar em diálogo com esse pensamento as hipóteses de Josefina Ludmer (autora que por sua parte Contreras demonstra ter lido e de quem toma algumas ideias) em relação às mudanças no estatuto da literatura.

Lembremos que Ludmer (2010) propõe considerar que o que se dá na atualidade é uma superposição dos campos, em que o literário já não pode ser definido de forma autônoma mas em relação aos outros campos com os que compartilha um espaço comum, de justaposições, a chamada “*imaginación pública*”. Na hipótese de Ludmer, as mudanças acontecem no próprio campo e na conjunção e justaposição dos campos. Isto não implica que a literatura tenha deixado de existir –vemos que ela se ocupa de analisar escritas/literaturas – mas sim que seu estatuto e as relações com os outros campos tem se modificado.

Contreras assinala que a definição do realismo foi criada em consonância com um campo autônomo e que pensar em realismo implica manter-se no campo do literário. Logo, quando ela debate a leitura que Kohan faz de Lukács (lembremos que Kohan propõe manter os critérios de um sistema de representação literária da realidade), escolhe a leitura de Lukács que

¹¹¹ No original: “Pero la relectura de *Las reglas del arte* nos recordaba también que la literatura moderna definió un campo autónomo precisamente en la batalla por el realismo, y ese simple recordatorio podría ser de utilidad para advertir, en nuestros debates sobre la conveniencia de relativizar o la impertinencia de extender la categoría de realismo, que la amplitud del término seguramente proviene de su recubrimiento con el concepto mismo de literatura. De lo que podríamos derivar entonces, una vez más, que el realismo podrá ser objeto de redefinición mientras sigamos actuando dentro del campo literario, que la pregunta por el realismo seguirá siendo legítima mientras lo sea la pregunta por la literatura.”

ênfatiza a ideia da criação de paradigmas próprios por parte de cada escritor, e, assim, a ampliação da definição, porque, acredita, a maior lição de Lukács é que frente a realidades novas, formas novas.

Estas ideias são fundamentais e evidenciam, segundo minha leitura, a procura de definir aquilo que permanece do realismo, assim como do conhecimento sobre quais são as suas transmutações. Sem dúvidas muito do literário que foi construído no momento mais autônomo do campo permanece nos novos cenários: não há dúvidas, tal como vemos nas leituras de todos estes críticos, que há permanências daquilo que se chamou realismo. Sabemos, porém, também, que há mudanças que não podem ser ignoradas e é justamente nessa transmutação e nessas transformações que este trabalho propõe pôr o foco.

Parece-me que o trecho acima citado permite reforçar a ideia de Contreras de que as novas expressões formais podem ser pensadas em relação às forças latentes de uma sociedade e não em relação a uma totalidade social (em termos de Lukács). O que ocorre, no âmbito das transformações, para esta autora é um certo contato com o real, e formas que criam seu próprio paradigma. Isto dialogaria também com a ideia de Kohan de que o que se dá na atualidade, mais que realismo é uma volta à realidade. Creio ser importante ver que estes deslizamentos de significação podem ser de utilidade para a pesquisa uma vez que marcam uma diferença clara entre o que é o realismo, singularmente, termo mais vinculado ao conceito clássico e um momento mais autônomo do campo literário, assim como a uma ideia de representação de uma totalidade social, e as potencialidades de pensar, nas literaturas contemporâneas, em formas de exploração do real, de contato com o real.

Graciela Speranza: o realismo traumático de Foster, o realismo idiota e novas formas de “exploração do real”.

Para nos aproximarmos das propostas desta autora começarei trazendo brevemente algumas ideias de um artigo publicado uns anos antes do encontro universitário já referido

(SPERANZA, 2001)¹¹² para marcar os antecedentes do que ela já vinha pensando e logo recuperarei os pontos centrais do artigo relacionado às jornadas de 2005. (SPERANZA, 2005)

No primeiro artigo, Graciela Speranza (2001) entra no problema do realismo marcando uma consciência da atual desconfiança que os artistas sentem diante das possibilidades oferecidas pelo realismo. Especialmente, chama a atenção sobre a evidente desconfiança em toda forma ingênua de representação mimética que não parta de uma verdade já aceita: a da inadequação das linguagens da arte ao real.

Levando em consideração a persistência, no entanto – e também evidente –, da arte em recorrer e render-se à vontade de representar o real, a autora se pergunta se a ambição realista não volta, ainda que transfigurada. Se assim fosse, caberia para ela pesquisar em que consistiria a transfiguração.

Para indicar as bases a partir das quais realiza sua leitura de obras da arte e a literatura com que trabalha no artigo, Speranza traz as propostas do crítico de arte Hal Foster (1996) em *The return of the Real*.

A autora explica que as ideias de Foster trariam uma pista para sair da problemática da representação realista e arrancá-la da disjuntiva entre um “realismo referencial” (no qual as imagens referem objetos reais do mundo) e um “realismo do simulacro” (no qual as imagens só referem outras imagens) (SPERANZA, 2001, p.60). Um terceiro caminho, mais produtivo, consistiria em pensar em um “realismo traumático”. Este realismo se vê amparado na definição lacaniana do real em termos de trauma (trauma como encontro falido com o real)¹¹³. Segundo

¹¹² “Magias Parciales del realismo” (SPERANZA, 2001) foi publicado na revista Milpalabras- letras y artes en revista, na seção “Plástica-Literatura”. Na nota, cujo título dialoga com o texto de Borges, “Magias parciales del Quijote” (In: *Otras inquisiciones*, 1952), Speranza analisa algumas obras do artista australiano Ron Mueck e parte da produção do escritor argentino Rodolfo Fogwill (*La experiencia sensible, En otro orden de cosas, Urbana.*)

¹¹³ A ideia de encontro traumático com o real é uma contribuição que Foster traz do seminário ministrado em 1960 por Jaques Lacan, intitulado “The Unconscious and Repetition”. Vejamos o que Foster explica sobre como a ideia ajuda a compreender sua análise sobre a reprodução na arte de Andy Warhol, que ele estuda: “Lacan defines the traumatic as a missed encounter with the real. As missed, the real cannot be represented; it can only be repeated, indeed, it must be repeated. “Wiederholen,” Lacan writes in etymological reference to Freud on repetition, “is not Reproduzieren” [...]; repetition is not reproduction. . This can stand as an epitome of my argument too: repetition in Warhol is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to screen the real understood as traumatic. But this very need also points to the real, and at this point the real ruptures the screen of repetition. It is a rupture less in the world than in the subject-between the perception and the consciousness of a subject touched by an image.” (Foster, 1996, p.132). “Lacan define o traumático como um encontro falido com o real. Entanto perdido, o real não pode ser representado: pode somente ser repetido, de fato deve ser repetido. “Wiederholen” escreve Lacan em referência a Freud sobre a repetição “não é Reproduzieren” [...]; repetição não é reprodução. Isto pode ficar como epítome para meu argumento também: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desapagado). Em vez disso, a repetição permite pôr na tela o real entendido como traumático. Mas esta mesma necessidade também aponta para o real, e neste ponto o real quebra

Foster (1996), o real não pode ser representado, só pode ser repetido e deve ser repetido. Mas esta repetição não é uma reprodução em sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma imagem). Trata-se, em lugar disso, de uma colocação em cena do real e sua evidenciação ou exposição mediante uma ruptura da imagem num ponto que toca ao espectador e o alcança. Este efeito é vinculado com o conceito de “punctum” na fotografia, de Roland Barthes (1996). Estas ideias permitiriam, para Speranza, iluminar a arte atual em sua duplicidade: imagens ao mesmo tempo referenciais e simuladas, afetivas e desafetadas, complacentes e críticas. Visto assim, o realismo contemporâneo (ao menos aquelas expressões que eles analisam e assim definem) significaria um apontamento do real que integra eloquentes pontos traumáticos.

No seu artigo “Por um realismo idiota” (SPERANZA, 2005) a autora, na mesma linha de preocupação em torno da questão filosófica do carácter do real, recupera e propõe como pista de leitura no problema do realismo a perspectiva de Clément Rosset (1977). O filósofo francês, no seu livro *Lo real: tratado de la idiotez*, traz a etimologia primeira da palavra idiota, em que esta significa “simples, particular, único”. Neste sentido, todas as coisas e pessoas são idiotas, quer dizer, não existem mais do que em si mesmas. Isto faz aparecer cada coisa como singular, ao mesmo tempo prodígio e fenómeno incognoscível. Speranza propõe esta categoria como ponto de partida para pensar as literaturas de hoje. Tratar-se-ia, assim, de pensar que tipo de relação constroem as obras com o real, e observar em qual variável de realismo se colocam. Se abordam o real como numa procura por um estado de graça, vidência e em um contato único e singular ou se se demonstram dentro dum realismo não informado da dificuldade, valendo-se do reflexo e os duplos processados com argúcias utilitárias.

A autora focaliza, desta maneira, nas formas de “exploração do real” que as literaturas desenvolvem, pondo no centro o problema da definição própria do real e pensando o problema do realismo na literatura e na arte vinculando-o a particular experiência sobre o real posta em cena em cada obra.

Sergio Delgado: realismos.

a tela de repetições. É uma ruptura menos no mundo do que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem” (Tradução minha).

A contribuição deste crítico é fundamental para nosso trabalho porque condensa vários dos pontos que estou tentando fazer dialogar nesta pesquisa: a situação atual do campo literário, o problema do realismo e a pertinência do estudo do personagem.

O artigo de Delgado (2005) apresenta sua leitura do particular sistema de construção de personagens na literatura de dois escritores argentinos: Juan José Saer e Cesar Aira.¹¹⁴ Para situar seu estudo, Delgado faz uma descrição do estado da “nova narrativa argentina”, e afirma que não há estudos que possam dar conta da diversidade de literaturas que circulam e que o que sucede, então, é:

Em síntese, fica mais bem a constatação de que, depois de uma forte tradição narrativa, como a que instaura por exemplo Borges, apenas se são vislumbrados restos dispersos ou mais bem orfandade. Esta orfandade, esta ausência de instituições, escolas ou grupos, esta sorte de segredo que se transmite de costas ao grande público, de complicitades entre pequenos círculos de leitores, situa o cenário da literatura universal, mas vem a ter, neste momento e neste lugar, notas particulares. Agora bem: quais são as características que tem, hoje em dia, esta cena íntima, ao parecer mais íntima do que nunca, onde a leitura e a escritura, em tempos necessariamente distintos, mas convergentes, cruzam seus olhares? De fato, estes dados, respondam ou não a realidade, tratam de compor essa sempre esquisita equação, a do olhar interior e o olhar exterior que se poussa sobre o trabalho do escritor.” (DELGADO, 2005, p.6, tradução minha)¹¹⁵.

Mais adiante, explica que estas condições do cenário literário, esta orfandade de instituições e modelos, esta dispersão, criam condições fundamentais para a prática de um realismo pessoal, para “outras formas e sobre tudo de muitas formas de se exercitar em relação com a realidade. Em definitiva: de realismos” (DELGADO, 2005, p.9, tradução minha)¹¹⁶.

Como vemos, Delgado coloca sua atenção no fato de que as mudanças no campo da literatura¹¹⁷ geram condições que habilitam –ao mesmo tempo que de certa forma exigem-

¹¹⁴ Não abordarei detalhadamente esta análise vinculada especificamente aos escritores porque o que me interessa aqui é de preferência recuperar os fundamentos teóricos que o crítico desenvolve.

¹¹⁵ No original: “En síntesis, queda más bien la constatación de que, después de una fuerte tradición narrativa, como la que instaura por ejemplo Borges, apenas si se vislumbran restos dispersos o más bien orfandad. Esta orfandad, esta ausencia de instituciones, escuelas o grupos, esta suerte de secreto que se transmite a espaldas al gran público, de complicitades entre pequeños círculos de lectores, sitúa el escenario de la literatura en el espacio de confrontación del escritor consigo mismo. Nada de esto es nuevo en la literatura universal, pero viene a tener, en este momento y en este lugar, notas particulares. Ahora bien: ¿cuáles son las características que tiene, hoy por hoy, esta escena íntima, al parecer más íntima que nunca, donde la lectura y la escritura, en tiempos necesariamente distintos pero convergentes, cruzan sus miradas? De hecho estos datos, respondan o no la realidad, tratan de componer esa siempre rara ecuación, la de la mirada interior y la mirada exterior que se posa sobre el trabajo del escritor”.

¹¹⁶ No original: “outras formas y sobre todo de muchas formas de ejercitarse en la relación con la realidad. En definitiva: de realismos”

¹¹⁷ “lo que es evidente es que pocas veces, en la historia de la literatura argentina, el “sistema” o “campo” se ha encontrado tan debilitado. Pocas veces como ahora lo nuevo debe presentarse en un marco de escritura regido por la dispersión y el riesgo.” (DELGADO, p. 7) “o que é evidente é que poucas vezes, na história da literatura

ler as formas de realismo que se dão nos sistemas de construção de personagens de cada escritor. Em consonância com quase todos os outros críticos que entraram no debate destas jornadas universitárias, Delgado postula que: “Já não é possível falar, simplesmente, de ‘realismo’. Temos que falar em todo caso de ‘realismos’; de formas do realismo que variam segundo a Poética que as desenvolve. Sistemas que tendem a ser, mais bem, pessoais (DELGADO, 2005, p. 22)¹¹⁸.

Josefina Ludmer: realidadeficção, realidade e ficção.

Ainda que Ludmer não dedique sua atenção ao problema do realismo, há dispersas no seu ensaio (LUDMER, 2010) uma série de propostas que me interessa recuperar.

Já apresentei antes o conceito de imaginação pública ou fábrica de realidade que Ludmer propõe. Ao colocar este conceito, a autora convida a pensar numa lógica que não opõe realidade e ficção, mas sim que as integra dentro dum espaço compartilhado: “A lógica que rege (..) é a da imaginação pública, uma conectividade total em realidadeficção que não tem exteriores e não pode se fechar em sistema (LUDMER, 2010. p.103, tradução minha)¹¹⁹.

Segundo as hipóteses desta autora, as literaturas de que se ocupa reformulam a categoria de realidade e isto modifica os modos possíveis de lê-las. Não é possível, defende, lê-las como simples realismo, em relações referenciais ou verossimilhantes. Ao falar sobre o tipo de realidade com que trabalham, a caracteriza desta forma:

“ [...] a realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e de sua história política e social (a realidade separada da ficção) mas uma realidade produzida e construída pela mídia, as tecnologias e as ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui ao acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático. “A realidade cotidiana” das escrituras pós-autônomas exhibe, como em uma exposição universal ou em um mostruário global de uma web, todos os realismos históricos, sociais, mágicos, os costumbrismos, os surrealismos e os naturalismos. Absorve e reúne toda a mimese do passado para

argentina, o “sistema” ou “campo” tem se encontrado tão debilitado. Poucas vezes como agora o novo deve se apresentar em um marco de escritura recolhido pela dispersão e o risco” (Tradução minha)

¹¹⁸ No original: “ya no es posible hablar, simplemente, de ‘realismo’. Hay que hablar en todo caso de ‘realismos’ de formas del realismo que varían según la Poética que las desarrolla. Sistemas que tienden a ser, más bien, personales”

¹¹⁹ No original: “la lógica que rige [...] es la de la imaginación pública, una conectividad total en realidadficción que no tiene afueras y no puede cerrarse en sistema”

construir a ficção ou as ficções do presente. Uma ficção que é “a realidade”. Os diferentes hiperrealismos, naturalismos e surrealismos, todos fundidos nessa realidade desdiferenciadora se distanciam abertamente da ficção clássica e moderna. Na realidade cotidiana não se opõem “sujeito” e “realidade” histórica, e tampouco “literatura” e “historia”, ficção e realidade.” (LUDMER, 2010, p. 151-152, tradução minha)¹²⁰.

Como vemos, Ludmer se afasta do conceito de realismo e muda seu foco em direção a uma outra forma de entender o real.

Posicionamento em relação ao problema.

O objetivo deste Apêndice foi apresentar o panorama das leituras do problema do realismo que estão sendo desenvolvidas na crítica mais contemporânea (aquela, claro, a que tenho tido acesso). Junto com estes críticos quero afirmar a ideia de que o problema do realismo e da realidade na literatura é atual e ainda é campo de batalha em que ocorrem lutas pelo significado, não só do próprio termo, mas também das visões de literatura.

A intenção de recuperar estas leituras particulares em seu conjunto tem relação com a tentativa de achar alguns pontos, comuns ou não, que podem contribuir, dar pistas para ler o nosso *corpus*. Longe de tentar conciliar propostas que partem de fundamentos diversos, nem de resolver um problema que é alvo de acirradas disputas, limito-me aqui a considerar quais são as formas em que o problema está sendo apresentado e quais posturas considero que podem contribuir a ler o que finalmente mais interessa: o modo como as próprias obras respondem e colocam o problema do contato com o real.

¹²⁰ No original: “[...] la realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteiores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático.

La realidad cotidiana de las escrituras posautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos. Absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para construir la ficción o las ficciones del presente. Una ficción que es “la realidad”. Los diferentes hiperrealismos, naturalismos y surrealismos, todos fundidos en esa realidad desdiferenciadora, se distancian abiertamente de la ficción clásica y moderna. En la realidad cotidiana no se oponen “sujeto” y “realidad” histórica, Y tampoco “literatura” e “historia”, ficción y realidad”.

Algumas das ideias reformulo a partir do embasamento teórico que expus e que levarei em consideração para a leitura dos contos são:

Ao falar em realismo, uma das questões fundamentais em jogo é a noção de representação. Em relação a isto, os críticos coincidem em desconfiar as noções “ingênuas” de representação. É evidente, segundo eles, que realismo não tem a ver com uma representação como simples reflexo da realidade.

A maioria dos críticos defende a ideia da permanência de sistemas literários/estéticos/artísticos de representação da realidade, ainda que estes tenham mudado nas suas formas, do mesmo modo como tem mudado a mesma ideia daquilo que será representado (o real). Ludmer (2010), por outra parte, se afasta da própria noção de representação e concentra sua atenção nas particularidades do conceito de real com que trabalha: “realidad cotidiana”. Speranza (2005) e Contreras (2006; 2013) preferem, parece-me, falar em “formas” e “certo contato com o real” em lugar de debater em torno da “representação”.

Para marcar de forma mais forte as mudanças no conceito clássico de realismo e para abranger as mudanças que aconteceram no campo literário, aparece como tendência na Argentina um deslizamento nas formas de denominá-lo que leva os críticos a propor “realismos” ou “formas de exploração do real” e que indica também a importância da particularidade com que cada proposta literária responde ao problema.

Levando em consideração estas ideias, tomei, em princípio e como ponto de partida para a análise do problema nos contos a ideia de “exploração do real” como ferramenta que permite a um tempo amplitude, flexibilidade e que foge também dos riscos da classificação precipitada. Combinei esta noção com a proposta de Ludmer (2010) que situa a literatura dentro da imaginação pública: uma “fábrica de realidade”. Assim, considere que os contos não só “exploram o real”, mas também “fabricam realidade” e “constroem presente”.