

Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Côrtes

**AS PONTAS DE UMA ESTRELA: POÉTICAS DO SILÊNCIO EM
MACABÉA E PONCIÁ**

**Belo Horizonte
2016**

Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Côrtes

**AS PONTAS DE UMA ESTRELA: POÉTICAS DO SILÊNCIO EM
MACABÉA E PONCIÁ**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural – LHMC

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2016

Cortês, Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo.

E92m.Yc-p As pontas de uma estrela [manuscrito] : poéticas do silêncio em Macabéa e Ponciá / Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Cortês. – 2017.

209 f., enc. : il., foto (color)

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 199-209.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. – Hora da estrela – Crítica e interpretação – Teses. 2. Evaristo, Conceição, 1946- – Ponciá Vicêncio – Crítica e interpretação – Teses. 3. Evaristo, Conceição, 1946- – Macabea, Flor de Mulungu – Crítica e interpretação – Teses. 4. Silêncio na literatura – Teses. 5. Mulheres e literatura – Teses. 6. Alteridade – Teses. 7. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *As pontas de uma estrela: poéticas do silêncio em "Macabéa" e "Ponciá"*, de autoria da Doutoranda CRISTIANE FELIPE RIBEIRO DE ARAÚJO CÔRTEZ, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Alexandre

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - Orientador

Constância Lima Duarte

Profa. Dra. Constância Lima Duarte - FALE/UFMG

Eduardo de Assis Duarte

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte - FALE/UFMG

Adelcio de Sousa Cruz

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz - UFV

Terezinha Taborda Moreira

Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira - PUC/MG

Georg Otte

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Sucoordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE / UFMG

Belo Horizonte, 12 de dezembro de 2016.

Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3409-5112 - Fax (31) 3409-5490 - www.lettras.ufmg.br/poslit - e-mail: poslit@letras.ufmg.br

A todas as mulheres que, por diversos motivos, mergulhadas no silêncio, contemplam a plenitude e a potência do vazio.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva traçar as poéticas do silêncio a partir das possíveis leituras que podem ser feitas dos sujeitos silenciosos/silenciados. Nosso recorte estará nos textos de autoria feminina e nas obras que tratam de gênero e subalternidade. Da gama de possibilidades, optamos por trabalhar com *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, *Ponciá Vicêncio* e o conto “Macabéa, Flor de Mulungu”, ambos de Conceição Evaristo. A escolha das obras justifica-se pelo fato de que tanto na narrativa desta quanto daquela há uma elaboração do discurso literário que traduzirá o silenciamento das mulheres subalternas de forma muito particular, além do diálogo direto entre a personagem Macabéa, em *A hora da estrela*, e o conto “Flor de Mulungu”, de Conceição Evaristo. As protagonistas aproximam-se não apenas pela temática da alteridade, mas também por insurgirem como mulheres subalternas oprimidas nas grandes capitais que carregam uma mudez peculiar. A poética do silêncio é um conceito ligado à performance literária, pois enxerga o silêncio como um grito agudo capaz de reverberar uma vida de ausências. O silêncio, neste caso, será lido como potência e possibilidade de resistir a uma imposição das sociedades capitalistas, que transformam sujeitos em mercadoria; um poema mudo, um vaga-lume que resiste em meio aos holofotes da pós-modernidade e leva o leitor a refletir sobre o silenciamento imposto a essas mulheres, num exercício de alteridade e reconhecimento.

Palavras-chave: Poéticas do silêncio, Escrita de mulheres, Literatura Brasileira.

ABSTRACT

This research seeks to outline a silent poetry grounded on possible readings based on wordless / silenced subjects. Our work has dwelled on texts by female authors and on works dealing with gender and subaltern relations. From a wide-ranging array of possibilities, we chose to work with Clarice Lispector's *A hora da Estrela* as well as *Ponciá Vicêncio* and the short novel "Macabéa, Flor de Mulungu" –both by Conceição Evaristo. These selections' rationale is that in all these works a literary discourse will translate these kept-down women's silencing in a very peculiar way. Moreover, there is a direct straightforward dialogue between the character Macabéa (in *A hora da estrela*) and Conceição Evaristo's "Flor de Mulungu" short story. Inter-character closeness is due to both to the alterity theme itself and to the fact that these females are typically oppressed in major cities, yet they keep a rather peculiar silence. Poetry of silence is a concept linked to literary performance – such silence seen as a sharply piercing outcry reverberating a lifetime of absence and emptiness, but never submission. Silence in this case will be deemed to be power. It will also mean a hopeful possibility to stand up against capitalist societies ramming down our throats a transformation of essence into sheer merchandise – indeed, a firefly adamantly resisting amidst post-modernity's enticing limelight. This leads the reader to reflect on these females' silencing, as an exercise of both alterity and acknowledgement.

Keywords: Poetics of silence, Writing women, Brazilian Literature.

RESUMEN

Esta investigación busca trazar las poéticas del silencio a partir de las posibles lecturas que se pueden establecer de los sujetos silenciosos/silenciados. Nuestro recorte se basa en los textos de autoría femenina y en las obras que tratan de género y subalternidad. Entre la gama de posibilidades, optamos por trabajar con *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector, *Ponciá Vicêncio* y el cuento “Macabéa, Flor de mulungu” –ambos de Conceição Evaristo. La elección de la obras se justifica por el hecho de que tanto en la narrativa de Evaristo como en la de Lispector hay un trabajo con el discurso literario, que traducirá el silenciamiento de las mujeres subalternas de una manera muy particular, y un diálogo directo entre los personajes Macabéa, en *A hora da estrela*, y el cuento –“Flor de Mulungu” de Conceição Evaristo. Las protagonistas se acercan no solo por la temática de la alteridad, sino también por sublevarse como mujeres subalternas oprimidas en las grandes capitales que cargan una mudez peculiar. La poética del silencio es un concepto asociado a la performance literaria, pues observa el silencio como un grito agudo capaz de reverberar una vida de ausencias. El silencio en este caso será leído como potencia y posibilidad de resistir a una imposición de las sociedades capitalistas, que transforman sujetos en mercancía; un poema mudo, una luciérnaga que resiste en medio a las candilejas de la postmodernidad y lleva al lector a reflexionar sobre los silenciamientos impuestos a esas mujeres, en un ejercicio de alteridad y reconocimiento.

Palabra clave: Poética del silencio, Escrituras de mujeres, Literatura Brasileña.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que estão envolvidos de alguma forma nesta pesquisa.

Ao meu companheiro amigo-amante, Luís, pela compreensão e apoio incondicionais. Ao meu pequeno Francisco, que desde o seu nascimento compartilha desta pesquisa e teve de aprender a lidar com o silêncio da mãe estudiosa tão cedo. Ao Lucas, ainda semente germinando, que, tenho certeza, também experimentou as agruras do caminho silencioso da escrita. Foi de vocês que brotou a força da insistência e da resistência que resulta hoje nestas quase duzentas páginas de aprendizagem.

Aos meus amigos e familiares, por dividirem comigo essa porção de vida que me tirou dos encontros, das baladas e criou uma lacuna chamada saudade.

À minha mãe, mestra-amiga, pelo diálogo rico e constante, pelo exemplo de força motriz, inspiração, luz. Minha irmã Aline, pelo amor e sinceridade, companheira de caminhada que tanto me ensinou sobre silêncio e superação.

Ao estimado Marcos, meu orientador e amigo de tantos anos, por confiar e aceitar o desafio de compreender comigo o silêncio e sua performance na palavra literária, mesmo vindo de uma aluna tão tagarela. Aos queridos Eduardo e Constância, tão presentes em minha formação acadêmica e tão acolhedores dentro e fora da academia.

Às amigas-irmãs, tão constantes nesta pesquisa: Aline, pelas sugestões pontuais desde o projeto inicial, pelas conversas, pela escuta amiga e palavras que me ajudaram a seguir, enfrentar, persistir. Cláudia e Rosa, queridas companheiras, pelo carinho e diálogo valioso em tantos momentos agradáveis. Elis, que me presenteou com a alegria deliciosa que é Alice, além de compartilhar os impactos da tarefa mãe-doutoranda em nossas vidas. Ao Fabrício pelos diálogos e contribuições. À Lilian pelo carinho na leitura do trabalho, contribuição fundamental e imprescindível, nossa sintonia não é desse mundo.

À Zi e Regi, pelo amor incondicional por minha família, vocês protagonizaram a mãe e a dona de casa tão ausente nos últimos três anos e permitiram que eu pudesse enxergar tantas considerações presentes nesta tese e perceber o quanto vida e arte podem se imbricar.

Aos amigos dos grupos de pesquisa da UFMG Mulheres em Letras e NEIA, sempre tão presentes na minha formação.

Ao CEFET-MG – Campus Nepomuceno, por conceder, além do apoio financeiro, o afastamento desses três anos em que pude me dedicar ao doutoramento. Aos alunos e colegas da instituição, pelo carinho e compreensão, principalmente às meninas do Registro

Acadêmico, representadas pelas queridas Jaqueline e Nahara, tanto tempo juntas, tantas conversas e experiências que tornaram a caminhada mais leve.

A todos os que me fizeram, de um jeito ou de outro, conhecer a profundidade do silêncio e entender suas dimensões, aceitá-lo como potência. Aos amigos da Fazenda Pimentinha, que, mesmo sem saber, proporcionaram meu contato com o delicado essencial: Vó Tita e Vô Jair, dois personagens que a vida me presenteou para dar sentido à minha pesquisa.

E a solidão das pessoas nestas capitais (Alucinação - Belchior)

Sumário

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 Lispector e Evaristo: estrelas, pontas e crítica literária.....	17
1.1 Uma ponta da estrela: Lispector, a linguagem, o silêncio.....	20
1.2 Uma outra ponta: Evaristo, o devir, a escrevivência	34
1.3 As duas pontas	48
CAPÍTULO 2 A poética do silêncio e seus percursos.....	53
2.1 A palavra e seus caminhos obtusos: a perspectiva linguística da enunciação.....	55
2.2 O silêncio e sua condição de produção.....	66
2.3 O silêncio e suas possibilidades de leitura	78
2.4 Poéticas do silêncio: da negação à transgressão	89
2.4.1 Silêncio lacunar	90
2.4.2 Silêncio da negação.....	95
2.4.3 Silêncio transgressor	101
CAPÍTULO 3 Subversão da língua, reversão do silêncio, <i>performatização da dor</i>: Macabéa, Ponciá, o barro e as estrelas.....	113
3.1 Quem fala? Qual fala? As dimensões do silêncio da estrela	114
3.1.1 Das possibilidades de fala: metarromance e folhetim, uma questão de gênero	115
3.1.2 Uma história em estado de emergência e calamidade pública	120
3.1.3 Macabéa e sua silenciosa potência	127
3.2 Do barro: a memória e o silêncio de Ponciá.....	143
3.2.1 A escrita do estilhaço: texto fragmentado, corpo fragmentado.....	144
3.2.2 O silêncio em Ponciá Vicêncio: metáfora do anonimato	153
3.3 Flor de Mulungu, Ponciá e Macabéa: silêncios que se suplementam	162
3.4 Performatizando o silêncio: a potência da mudez	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS	200

INTRODUÇÃO

O silêncio ou silenciamento sempre me foi incômodo quando me propunha a refletir sobre as minorias, suas representações na literatura e as possíveis leituras que fazemos dos sujeitos pertencentes a essa, digamos, categoria. Encontrar nesse silêncio, algo de grito latente, de potência e poder é o maior desafio desta tese. Para tanto, o conto “Macabéa, Flor de Mulungu”, o romance *Ponciá Vicêncio*, ambos de Conceição Evaristo, e o romance de Clarice Lispector *A hora da estrela* serão o ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa, pois apresentam, a partir da perspectiva de gênero e subalternidade, personagens silenciosas que nos permitem uma problematização das questões relacionadas ao silêncio e sua força. O caminho percorrido identificará, a partir dos espaços vazios, das fissuras criadas pela narrativa, um discurso literário capaz de denunciar as condições de gênero e subalternidade das personagens em questão. Pretendemos encontrar nesse silêncio uma possibilidade de *performatização* em que haja uma reversão da sua concepção de subserviência ou submissão, apontando a literatura como uma importante ferramenta para a ressignificação dos sujeitos silenciados no âmbito cultural e identitário.

A própria tese instaura-se numa oposição: fala/mudez que não deve ser resolvida, mas compreendida. O que pretendemos está no âmbito da leitura que devemos fazer das personagens em questão. Não defendemos aqui Ponciá e Macabéa como heroínas, mulheres conscientes e engajadas que procuram reverter sua posição e superar os desafios que o sistema capitalista lhes impôs. Não. Nossa proposta dialoga com o que há de singelo nessas personagens. Encontramos duas tramas nas quais as mulheres vivem a dura e lamentável condição de subalternidade e, de algum modo, lidam com a solidão, a ausência, o vazio de maneira acolhedora. É o que lhes resta. É como vivem. A ideia de uma espécie de resiliência é um dos caminhos que trilharemos para nos aproximar mais dessas personagens, compreendê-las de perto, tocar nesse vazio, traçar uma poética do anonimato.

Essa leitura do silêncio que pretendemos desenvolver se desdobrará sobre o conceito de *poéticas do silêncio*. Optamos pelo termo no plural exatamente pela natureza diversa das obras escolhidas. Ambas ricas na possibilidade de reflexão sobre o silêncio, elas nos permitem compreender a manifestação do silêncio na palavra literária e suas dimensões lacunar, de negação e transgressão.

Entender as diferenças entre silêncio e silenciamento nas obras e sua relação com as dimensões do silêncio é um desafio que pretendemos vencer para tirar dessas personagens sua

força, e não lhes imprimir mais um estereótipo ou condená-las a um lugar de conformidade, matando o salto que a narrativa dá no tocante à ideia do silêncio.

O que pretendemos desenhar seria uma possibilidade para lidar com a angústia da realidade do subalterno retratada no campo literário. Apesar de uma aparente resignação, encontramos em Macabéa e Ponciá uma força, uma resistência. O próprio S.M., narrador personagem do romance *A hora da estrela*, compara sua personagem ao capim, que, mesmo miserável, resiste. Ou, ainda, Ponciá, que apanha do marido e se mantém em silêncio, deixando-o diante de seu enorme vazio e evidenciando sua incapacidade de lidar com isso. Aos poucos, vamos percebendo a fragilidade dos homens que cercam as personagens, a raiva que surge diante da mudez, a dificuldade de encarar o vazio da existência, conflitos que não incomodam às mulheres aqui retratadas. Percebemos o cuidado da autoria ao reproduzir a atmosfera que coloca as personagens na condição de subalternas, silenciosas e silenciadas. Não raro, ouvimos leitores e leitoras atentos confessarem o incômodo que sentem ao lerem a descrição de Rodrigo S.M. sobre Macabéa ou ao se depararem com a sofrida busca de Ponciá pelos seus familiares e o descaso daqueles que a cercam.

O conto “Macabéa, Flor de Mulungu” (EVARISTO, 2012), publicado no livro *Clarice Lispector, personagens reescritos*, apresenta uma narradora bem mais próxima da personagem, e por essa razão será uma ponte importante para a compreensão do desdobramento do silêncio na tese. Para a narradora do conto, Maca é flor de mulungu, que precisa aparentar estar morta para continuar vigorosamente viva. O conto restabelece a identidade da protagonista e afirma que a cidade foi matando aos poucos essa mulher, que, diante de tanto concreto, solidão, ausências, optou por silenciar-se, guardar-se da selvageria do etnocentrismo. O texto também se constrói nos espaços vazios do romance original e procura preenchê-lo com uma perspectiva que Lispector deixa em suas entrelinhas.

Para pontuarmos essas questões e desenvolvermos a problemática do silêncio apontada nesta introdução, pretendemos partir das questões relacionadas à linguagem e ao silêncio para depois analisarmos as obras e, só então, discutiremos sobre as dimensões do silêncio e sua *performatização*. Por trabalharmos com duas autoras aparentemente distintas, tanto no contexto histórico quanto no estilo (embora em tema e intenção sejam muito próximas), optamos por fazer no primeiro capítulo desta tese as aproximações e aporias entre elas. O levantamento da fortuna crítica e a análise das obras voltada para a questão do gênero e da subalternidade, além da aproximação de seus projetos com a questão da alteridade, foi o principal objetivo. Com isso, no segundo capítulo, iniciaremos a questão da Teoria da

Linguagem com o terreno já preparado para a reflexão sobre cada autora, no que se refere ao seu projeto estético.

Partindo da perspectiva da teoria da literatura, a começar com as obras que tratam da Teoria da Linguagem, especialmente Mikhail Bakhtin e Émile Benveniste, procuraremos compreender como se dá o processo de interação e construção dos sujeitos a partir da fala para, depois, analisar como essa construção se dá na esfera social e nas relações de poder na sociedade. Ocorre que, mesmo tratando da fala e do silêncio, tais teorias estão no plano da linguagem e deixam duas lacunas para o esclarecimento de nossa tese: uma está no plano das discussões de classe, que é inevitável, já que estamos tratando de subalternidade; outra diz respeito à ideia do silêncio como um lugar latente no processo de interação. Essas lacunas demandam uma teoria mais materialista, que reflita sobre o lugar de fala dentro das discussões de classe, além da que entenda o lugar do silêncio no discurso. Os autores da Linguística, na linha marxista, como Pêcheux e Steiner nos serão válidos nesse sentido. A análise do discurso (AD), por considerar a mudez como um espaço importante no processo de interação, não poderia ser descartada, mesmo sendo um campo minado para nós, dos estudos literários. O livro de Eni Orlandi, *As formas do silêncio*, será esclarecedor, pois une a AD com a literatura ao falar da importância do silêncio nas relações de poder e censura.

Discutida a questão do silêncio no plano do texto, definiremos as dimensões da poética do silêncio criadas na tese. Essas dimensões fazem parte de toda a análise das obras e aparecem desde o início do trabalho, entretanto, somente depois de discutir sobre a linguagem é que teremos condições de elaborar o conceito de *silêncio lacunar, da negação e transgressor*. O primeiro diz respeito ao campo literário e, nele, devemos problematizar a questão da literatura e sua dificuldade de representação, principalmente no que diz respeito à presença das minorias, como mulheres em condição de subalternidade. O segundo se desdobra sobre essa “falha” na representatividade e explora a negação como composição das personagens. A falta de escuta e de elementos que definem a complexidade das mulheres retratadas é o fator de construção desse conceito. A última dimensão das poéticas do silêncio dialoga com a resiliência e a capacidade de reversão dessa negação em uma produção literária capaz de denunciar o silenciamento imposto, mas também propor um novo olhar sobre os sujeitos em questão.

O terceiro capítulo se ocupará da relação entre as obras, sua intertextualidade e o conceito derridiano de suplemento para entrelaçar o conto “Macabéa, Flor de Mulungu”, com as demais obras e, principalmente, estabelecer seu vínculo com *A hora da estrela*. A partir das questões levantadas sobre silêncio e silenciamento nas poéticas definidas, vamos estabelecer

como elas se manifestam em cada obra escolhida. A estrela e o barro, como alegorias, serão ponto de partida para a compreensão da construção das personagens e toda a atmosfera de solidão e resistência que permeia suas narrativas. A última parte do capítulo ficará a cargo da fortuna crítica relacionada à *performance*, com o intuito de que o estudo das obras e do conceito pretendido tenha profundidade suficiente, comprovando sua importância no campo dos Estudos Literários. Os estudos de Graciela Ravetti, Diana Taylor e Richard Schechner são alguns dos aportes a serem utilizados. Aqui, partiremos da ideia de que *performativamente* é possível ler o silêncio na contramão do senso comum e ver nele um possível caminho para se pensar alteridade na literatura.

Ainda é importante ressaltar que o silêncio, nesta pesquisa, está posto em duas esferas. Uma relacionada ao poder de enunciação ou à verdade dos discursos, em que analisamos a relação da fala (ou do direito a ela) e os lugares de poder atribuídos aos sujeitos do processo. Essa discussão passa pela distinção entre “nós” e “eles”, em que sujeito e objeto ocupam seus lugares, criando um distanciamento entre quem fala e de se quem fala. Dessa forma, o silêncio do subalterno imposto culturalmente provoca uma mudez no indivíduo e conseqüentemente uma falta de representatividade nas esferas política e cultural. Esta se manifesta no discurso de Rodrigo S.M.,¹ por exemplo, quando descreve Macabéa, subjugando-a pela condição social. A segunda é o que chamarei de “*performatização do silêncio*”, pois desdobra a ideia de silêncio em vazio/ausência e apresenta uma concepção revertida ou subvertida dessa representatividade. Ela estará estampada nas reflexões do conto “Macabéa, Flor de Mulungu”, principalmente. O silêncio parte de uma opção, consciente ou inconsciente, que atesta o quanto a linguagem da cidade grande é verborrágica, desnecessária ou opressora. As personagens desistem da cidade e das pessoas que nela habitam, fecham-se, resguardam-se e o mutismo é uma manifestação da descrença naquele lugar.

O objetivo desta tese está, então, em creditar nas poéticas do silêncio essa possibilidade de leitura às avessas do mutismo das mulheres subalternas, partindo da força que as personagens apresentadas possuem. Nelas, o silêncio é a sobrevivência na imensidão do capitalismo, é o que lhes resta. Um silêncio grito, um silêncio bala, pois atormenta e fere.

¹ É evidente que o discurso do narrador não se resume em desqualificar sua protagonista. Sabemos de sua complexidade e que a Macabéa presente em Rodrigo se manifesta exatamente nesse truncamento de considerações confusas do narrador. Entretanto, essa perspectiva será desenvolvida durante a escrita da tese por demandar uma análise mais detalhada da obra, ação inadequada para a introdução.

CAPÍTULO 1

Lispector e Evaristo: estrelas, pontas e crítica literária

Nas últimas décadas, foi fácil perceber que a perspectiva do fragmentário na literatura tem se intensificado. Os espaços não ditos tornam-se comuns nas narrativas de grupos minoritários, deixando vazio o lugar do ponto de sutura, preenchido com a palavra aberta, silenciada. O espaço literário pode agregar a comunicação e sua impossibilidade mesmo que num gesto paradoxal que reúne elementos próprios da experiência do impossível para a humanidade. É nessa esteira que esta tese levantará as possibilidades para a leitura de textos de autoria feminina que traduzem as relações de gênero e subalternidade para uma linguagem literária marcada pelo silêncio. O que nos será caro é, justamente, perceber, nesse espaço, a capacidade de subversão da lógica da fala/discurso e suas relações de poder na sociedade, ou, ainda, a possibilidade de “incomunicar” para dizer algo muito mais significativo que a simples superfície, tornando a literatura um lugar dos impossíveis, do que está fora da realidade e, ao mesmo tempo, dentro.

As reivindicações no campo social e os movimentos contraculturais da década de 1970 marcaram uma verdadeira revolução na forma como determinados grupos minoritários passaram a ser vistos e estudados desde então. Na literatura, por exemplo, a questão do gênero passa a ter uma discussão mais ampla. O Multiculturalismo emerge como uma tentativa de resgate do passado dos povos oprimidos, das lutas de classe, gênero, raça e de combate ao etnocentrismo. Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, aponta para um “descentramento” que provoca um enfraquecimento das instâncias de representações tradicionais socioculturais e uma crescente valorização das identidades individuais. Essa descentralização cultural permitiu que temas como o gênero, a classe, a raça e a etnia pudessem ser discutidos com maior seriedade e os padrões tradicionais fossem questionados e relidos a partir dessa nova perspectiva. Na esteira dessas reivindicações, encontramos autoras que desejam, em seu fazer literário, produzir “poéticas do silêncio” capazes de traduzir a mudez imposta a certos grupos e, até mesmo, subvertê-la.

Clarice Lispector, ucraniana naturalizada brasileira, nascida na década de 20 do século passado, chegou ao Brasil, Recife, ainda bebê e lá residiu até a adolescência. Decidiu estudar na Faculdade Nacional de Direito, onde se formou, embora tenha se dedicado, desde jovem, à literatura e logo ingressou na carreira de jornalista. A autora vivenciou as duas guerras mundiais do século XX, perdeu a mãe ainda muito jovem, passou por vários momentos de

crise financeira, foi casada com o diplomata Maury Gurgel Valente e com ele viveu quase 20 anos, período em que esteve, quase todo, fora do país.²

Com uma vasta fortuna crítica, desde o lançamento de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, em 1943, público e crítica se surpreendem com a prosa clariciana. Alfredo Bosi (1972, p. 475) afirma que a “metáfora insólita, o fluxo de consciência e a ruptura com o enredo factual compõem o estilo de narrar da autora”. Críticos como Nádia Battela Gotlib e Benedito Nunes veem uma forte identificação da narrativa intimista de Clarice Lispector com a escritora inglesa Virginia Woolf. Em ambas, é a consciência individual que toma conta das personagens, elevando a causalidade aos mais reflexivos momentos da vida.

Conceição Evaristo, natural de Belo Horizonte, hoje, aos setenta anos, reside no Rio de Janeiro, onde mora desde que estudava magistério e onde também concluiu seu mestrado e doutorado no Rio de Janeiro – PUC Rio e UFF, respectivamente. Requisitada para palestras acerca das questões de gênero e etnia, a escritora participa também de publicações na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Sua estreia na cena literária foi em 1990, na coletânea de poesia dos *Cadernos Negros* número 13. Em 2003, publica o romance *Ponciá Vicêncio*, traduzido para o inglês, o qual já está em segunda edição nos Estados Unidos, além das traduções para espanhol e italiano. Em 2006, publica a primeira edição de *Becos da memória*. Em 2008, lança sua primeira antologia poética, *Poemas de recordação e outros movimentos*, e, em 2011 e 2015, os contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* e *Olhos d'água*, este último granjeando o terceiro lugar no Prêmio Jabuti 2015.

O traço poético é uma característica marcante da autora, bem como de Clarice Lispector. Assunção Souza e Silva (2007) considera a poética de Evaristo lírica e social, uma narrativa fortemente contestatória e comprometida com a causa das personagens, enfatizando delas a individualização, marcando a tensão entre o individual e o coletivo. A linguagem concisa, marcada pela densidade com que narra os curtos capítulos de seus livros ou contos, fortalece as imagens poéticas num movimento que sai do particular para o geral, valendo-se das repetições e neologismos para alargar os sentidos, reparar a memória, na constante busca de resistência ou denúncia dos esfacelamentos de subjetividades.

Embora produza uma narrativa oposta à de Lispector, se pensarmos na prosa de cunho intimista daquela e social desta, podemos encontrar semelhanças das autoras no que tange à

² Pequeno resumo para situar o leitor sobre a vida da autora retirado da obra de Nádia Battela Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta*, 1995. A consagração de Lispector como escritora e a infinidade de trabalhos sobre sua biografia dispensam-nos maiores apresentações, uma vez que o conteúdo da tese não dialoga diretamente com sua biografia.

tessitura textual. Ambas, preocupadas com a alteridade, constroem uma narrativa em que a voz feminina é latente, seja pedindo socorro, seja vociferando o prazer do gozo, seja rompendo amarras da desigualdade, seja questionando-a. Macabéa e Ponciá são as pontas de um fio narrativo que questiona ou denuncia as relações de gênero e classe na sociedade. Mulheres silenciadas ou não escutadas que refletem no corpo do texto as fraturas sofridas ao longo da História, ora de resistência, ora de resignação. O traço poético que se interessa em narrar o impossível, em traduzir o silêncio, será o ponto de encontro das narrativas a ser explorado nesta pesquisa.

Antes de adentrarmos nos meandros da teoria a ser desenvolvida, convém fazer um aporte do que seria a poética da alteridade para cada autora e em que medida seus projetos literários passam pela questão do não dito ou das instâncias do silêncio propostas nesta tese. Um apanhado da fortuna crítica mais recente de ambas que dialoga com a temática do silêncio, cara a nós, será o objetivo deste capítulo, a fim de demarcarmos aproximações e aporias das autoras em debate.

1.1 Uma ponta da estrela: Lispector, a linguagem, o silêncio

Sei que depois que me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. É como decorar uma coisa que não tem história (Clarice Lispector, 1998a, p. 74)

A escrita clariciana surge na década de 1945 em meio à conturbação das guerras mundiais, num mundo que ainda se recuperava dos traumas vividos pela catástrofe. No Brasil, as transformações no cenário social e político influenciam consideravelmente a literatura, que se transforma acompanhando o ritmo de mudanças como o fim da era Vargas, o auge e a queda do populismo e a ditadura militar. Contemporânea do romance regionalista, leitora de Dostoievski e Sartre, ao lado de Guimarães Rosa, Lispector inaugura uma nova perspectiva da linguagem na prosa literária brasileira. A obsessão pela palavra poética e o desejo por descortinar o funcionamento das relações humanas por meio da literatura torna a obra da autora única. Antonio Cândido a define como

[...] uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns labirintos retorcidos da mente. (CANDIDO, 1970, p. 126)

A crítica a respeito da obra de estreia da autora já a coloca num patamar de trato peculiar da linguagem. Embora identifique um tom de rascunho como traço da obra, o crítico o considera um aspecto estético, pois alega que, “se não valesse por outros motivos, o livro de Clarice Lispector já valeria como tentativa, e é como tal que devemos julgá-lo, porque nele, a realização é nitidamente inferior ao propósito” (CANDIDO, 1970, p. 128). É esse desejo de ir além do escrito que torna a obra inacabada e faz com que ela possa ser considerada um projeto da estética clariciana. Lispector apresentou uma escrita completamente afastada das técnicas do romance linear, quebrou a fronteira entre a voz da narrativa e dos personagens, construindo assim uma literatura intimista, introspectiva.

Quanto a isso, Luiz Carlos Lopes (2013) afirma que a aproximação do mundo ficcional de Clarice se faz por um gesto de leitura leve, descompromissado, ou, ainda, distraído, mas que também “obedece a determinadas forças que atribuem uma recomendação que se faz pelo movimento puro e pelos deslocamentos contínuos” (LOPES, 2013, p. 12). Para o crítico, “ler Clarice significa entrar numa zona intempestiva em que o ar falta e o chão escapa, sendo ainda um lugar onde se pronuncia um ‘Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade’”. (LOPES, 2013, p. 12). A fusão entre o poético filosófico e o inusitado proporciona uma experiência peculiar de leitura, o que justifica críticas tão paradoxais à ocasião do seu livro de estreia, em 1943, *Perto do coração selvagem*. Álvaro Lins considerou seus romances “mutilados e incompletos”, perspectiva que Candido acreditava fazer parte de um projeto estético.

Simone Curi (2001) define a obra de Lispector como uma escritura nômade que ultrapassa os limites da literatura para outros campos, de outras artes, da filosofia, da psicanálise, da antropologia, num conjunto de multiplicidade de peças e fragmentos teóricos e intuitivos que refletem a linguagem, a escritura, a existência, a sociedade, numa articulação aparentemente esboçada, mas decisiva e complexa. Nessa toada, a autora assume essa perspectiva diversa de sua obra principalmente em *Água viva*, obra que, em nossa opinião, melhor representa essa estética do esboço: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos” (LISPECTOR, 1998a, p. 86). O texto fraturado é especialmente caro para a elaboração da tese em questão, pois o silêncio nos interessa mais e o que nos parece é estar a obra clariciana nessa mesma perspectiva. O que pretendemos aqui é identificar em seu projeto literário o apelo ao silêncio como manifestação da inteligibilidade da própria vida, uma escrita rascunhal –“Sou a pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo inteligível e um mundo impalpável” (LISPECTOR, 1998b p. 152) –, bem como sua

relação com a alteridade, que, embora não declare, se mostra sempre presente no diálogo ou na preocupação com um outro que muitas vezes se confunde com o próprio sujeito narrado.

A hora da estrela é talvez o livro mais famoso de Clarice Lispector. Narra a história da datilógrafa alagoana Macabéa, que migra para o Rio de Janeiro. O romance conta com um narrador-personagem que se encarrega de narrar toda a parca rotina da nordestina. O escritor fictício chamado Rodrigo S.M mistura-se à trama ao elaborar sua escrita na mesma medida em que escreve, por isso a metalinguagem é tão presente no pequeno e profundo romance. Lançado em 1977, mesmo ano da morte da autora, o romance teve adaptação para o cinema, em 1985, por Suzana Amaral.

O romance, na figura do personagem-narrador, Rodrigo S.M., traz como pano de fundo a tensão de uma alteridade que parte do íntimo para desnudar o outro e vice-versa. O trecho “Esse eu que é vós, pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou eu enviesado” (LISPECTOR, 1999a, p. 19) carrega, por exemplo, uma reflexão sobre essa tensão entre o pessoal e o coletivo que acompanha a autora também em outras obras e pode estar relacionado à concepção de alteridade que deseja retratar. A ideia de ser um sujeito enviesado revela o sentimento de distanciamento do convencional que vê na escrita uma possibilidade de se mostrar e se conectar com o outro. Lispector reflete na sua escrita nossa incapacidade de lidar com a existência, com as relações e as convenções. Essa fragilidade humana é performaticamente desdobrada no que chamamos aqui de um estilo rascunhal. Regina Pontieri (1999) endossa essa afirmação quando analisa uma complexa relação entre parte e todo no conjunto da obra clariciana. Para a pesquisadora, “Clarice credita a inexistência ou fragilidade de seus enredos à sua própria natureza fragmentária: ‘Eu não tenho enredo. Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos’” (PONTIERI, 1999, p. 115). Em sintonia com o existencialismo francês, por refletir a natureza do fragmento sendo resto de individualidade e individual ao mesmo tempo, seus textos guardam na sua própria composição a incompletude humana.

Essa incompletude está refletida, performaticamente, no estilo rascunhal que não deseja refletir a obra acabada, mas o processo e as armadilhas que a linguagem pode suscitar. A respeito disso, o próprio Candido já mencionara quando destaca a peculiaridade da escritora diante de seus contemporâneos:

Dos romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer sem medo que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. [...] Com relação a *Perto do coração selvagem*, se

deixarmos de lado as possíveis fontes estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro da nossa literatura, é performance da melhor qualidade. (CANDIDO, 1970, p. 126-127)

A ideia da escrita performática é importante para nós, pois intentaremos traçar uma poética que parte justamente dessa escrita *performance* inovadora no que diz respeito a uma trama aberta em que a linearidade ou a costura de seu enredo ficam a cargo do leitor, muito embora haja um conteúdo literário e filosófico bastante sofisticado.

Benedito Nunes, ao se debruçar sobre o drama da linguagem em *Lispector*, reconhece sua paradoxal busca por traduzir a concepção de mundo em escrita. Para ele, o texto de *Lispector* carrega uma ideia de que “as palavras amortalham os sentimentos que elas próprias partejam. O dizer modifica o sentir” (NUNES, 1989, p. 103). O crítico percebe na palavra literária de Clarice o poder imenso de traduzir o mundo e o de criar um obstáculo para essa tradução: “À sua liberdade, um muro que aprisiona” (NUNES, 1989, p. 112). É importante notarmos como esse sentimento de clausura diante do único recurso que resta para dizer do mundo em que habita é crucial para a elaboração tanto de um projeto estético, como vimos delineando, quanto da composição das personagens no conjunto da obra. Uma análise mesmo que *en passant* facilmente revela a dificuldade que suas personagens apresentam ao se comunicar. Essa dificuldade possui dimensões diferentes que variam desde a tagarelice despropositada até a mudez nauseabunda. Quanto ao desdobramento desse projeto, Nunes, ao analisar *A maçã no escuro*, ainda considera que

[...] essa ambição desmedida de equiparação entre ser e dizer expõe as personagens ao fracasso e ao desastre. Martim fracassa regressando à linguagem comum, alienada, em que as palavras se separam da realidade; G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá seu reverso na desconfiança da palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas. (NUNES, 1989, p. 112)

Percebemos, então, duas tendências interligadas a essa frustração da incomunicabilidade ou incapacidade das palavras de atingirem o seu objetivo que seria a tradução da existência, não só humana, das coisas, bichos etc. A dicotomia entre fala e silêncio aparece quase como uma solução para essa desconfiança na palavra. Ao perceber a dificuldade de tradução do sentimento em palavras, comumente, suas personagens ora caem no automatismo linguístico cujo vazio se transforma em alienação ora caem no silêncio indiferente. Em *Água viva*, a primeira tendência, já detectada por Candido, está mais evidente:

Ouve-me, então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (LISPECTOR, 1998a, p. 10)

O traço rascunhal aparece aqui como uma escrita “tosca e sem ordem”, mas as palavras são necessárias e a escrita acaba por traduzir esse conflito entre a necessidade de dizer e a dificuldade de o fazer por palavras o que é de fato sentido ou imaginado. Há um fosso entre o que a autora imagina da vida e o que as palavras dão conta de traduzir, por isso, a verdadeira palavra estaria na quarta dimensão, ultrapassa a realidade, transcende a escrita corriqueira e funcional. É preciso relevar essa dimensão para dar conta de construir uma outra relação com a linguagem e se valer de outros recursos para ser compreendida, aí está a escolha por uma escrita desordenada, ensaística.³ O apelo ao sensorial é uma das estratégias, pois a literatura sensorial de Lispector, associada às artes plásticas e à pintura, remete-nos a Proust, por exemplo, com sua escrita de palimpsesto em que uma obra nos leva a outra dimensão, sentido ou entendimento daquela metáfora. Caminhar pelas obras de arte presentes em *No caminho de Swann* é entrar num labirinto de metáforas em que um sentido se desdobra em outro e outro. A sensação provocada pelo episódio da *madelaine* pode ser ampliada ou ainda transposta para o gesto de leitura no qual o contato com uma palavra ou um período, mesmo que despreziosos, que rascunhais, projeta o leitor para outra esfera e fazem acionar nele caminhos desconhecidos ou pouco explorados. Essa é a quarta dimensão da escrita, uma escrita corporificada.

Clarice insiste na trama desordenada como *performance* da sua leitura de mundo, a “harmonia secreta da desarmonia” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). Sua escrita construída a partir de seu próprio gesto, pois não se pode comunicar, mas também no qual a língua em sua forma absoluta comunica a si mesma (AGAMBEN, 2005a). A ideia de linguagem como gesto, delineada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, é uma maneira de entender essa quarta dimensão à que se refere Lispector. Ela nega sua finalidade operacional se desvinculando da ideia de instrumento e se aproximando da pura expressão, é capaz de restituir a potência do pensamento quase sem barreiras e traduzir em partes o desejo do autor em usar as palavras ou o silêncio delas para se expressar, como a autora em questão diz, o que deseja não é

³ A ideia de ensaio aqui está relacionada à arte, no sentido de se preparar, ensaiar para apresentar algo pronto. Vemos nessa escrita uma honestidade que prefere focar os bastidores no lugar do grande palco ou da cena principal.

[...] o que está feito, mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja dando a medida do silêncio. (LISPECTOR, 1998a, p. 12)

Isso significa que, diante do desejo de fala como expressão ou representação, há uma tentativa frustrada que leva à premissa de que o silêncio está presente como resto, no que se refere à diferença entre o uso da linguagem e aquilo que ela representa. Essa é a primeira dimensão do silêncio a que devemos nos ater. Ela está relacionada à impossibilidade de representação que a fala carrega. A autora nos indica, performaticamente, que as palavras não podem alcançar a exata verdade do ser que ela quer representar. A escrita caótica e fragmentada seria a saída para essa *performance*, pois representa essa falha do discurso. Voltamos à ideia do ensaio para compreender melhor essa opção pela realidade silenciosa, que reflete na escrita rascunhal. Ao assumir que escreve pelo desejo profundo da fala, a autora reconhece a importância da expressão e da representação na arte. O fato é que, por mais que tente, as palavras não chegarão à dimensão daquilo que precisa ser dito, resta o silêncio. Essa escrita revela a inexatidão ou artificialidade do discurso, da palavra elaborada. Por isso é um gesto, pelo caráter ensaístico, por traduzir o silêncio que denuncia a impossibilidade de representação.

O filósofo judeu acredita que a voz como gesto esteja em um não lugar, entre o som emitido pelos animais e a voz humana. Agamben busca em Walter Benjamin o conceito de linguagem dos nomes para propor a negatividade da palavra como instrumento e aproximá-la do gesto. A palavra seria, assim, o gesto originário, o que não tem qualquer objeto específico que deva expressar ou nada para dizer além do que o que está dito na linguagem, senão que expressa o ser mesmo da linguagem (AGAMBEN, 2005a, p. 309). Em *Água Viva* é possível encontrar o projeto do que denominamos rascunhal da autora e, nele, a linguagem como gesto:

Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. [...] Não é um recado de ideias que transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. [...] Assim como me lanço no traço do desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer. (LISPECTOR, 1998a, p. 22).

Aqui está clara a opção da autora por uma linguagem que *performatiza* o sujeito da escrita e não tem nenhuma pretensão de comunicar, é mais visceral e primitiva, conectada

com o ser. Por isso está na cadência da respiração, e não na ordem do mundo. Por isso tende ao caótico, ao gesto, ao silêncio, e não ao recado, à mensagem.

Assim, vemos a pertinência em aproximar a palavra da quarta dimensão de Lispector à concepção de linguagem como gesto de Agamben, por ser assim um “meio sem finalidade”, pois o que deve ser levado em conta não seria uma meta de caráter instrumental, como a transmissão de uma informação, por exemplo, mas o lúdico em uma relação ontologicamente anterior à dicotomia sujeito-objeto. Essa dimensão restitui a potência ao pensamento, é uma maneira de lhe dar vazão num fluxo de palavras caóticas, como se no inconsciente morasse o sentido das coisas e, sendo a palavra um último recurso acessível, fosse preciso tirar dela qualquer utilidade para que dela só restasse a expressão do ser ou o silêncio que ela própria revela:

Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: “Tronco luxurioso.”

E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala.

Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.
(LISPECTOR, 1998a, p. 26)

Aqui percebemos o gesto como convulsão de palavras. A ideia de usar livremente as palavras nos remete à crítica de Candido sobre a autora, pois notamos o quanto se aventura pelas acrobacias que ousa fazer com seu discurso que é solto embora tenha uma profunda raiz ligada à terra, que evidencia o ser, pois privilegia a solidão da sua conjugação no presente do indicativo: *É*. O isolamento da palavra é a medida do silêncio que queremos traduzir, uma vez que revela algo presente no ser que o discurso literário não pode captar com as palavras. O narrador-personagem de *A hora da estrela* também reflete sobre a essência do ser ao se explicar diante do leitor sobre a perspectiva de sua obra e a pobreza de sua escrita que não há nada a revelar, pois “[...] é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial” (p. 16). A ideia do delicado essencial está ligada à incompletude, à falta que a escrita poderia suprir, mas o distanciamento entre palavra e essência não o permite, embora atenuado.

Pensando nesta incompletude, a tese de Juliana Leal é particularmente interessante, pois credita a Lispector a possibilidade da narrativa performática em que a experiência se faz

na narração; a linguagem carrega os aspectos dessa vivência sem o pudor do discurso elaborado exatamente por querer fazer do texto um corpo-denúncia das fraturas vividas. Para a pesquisadora, há uma lógica textual acolhedora do outro como potência discursiva e vivencial que mina as possibilidades de representação ou exemplificação da narração tradicional, porque abandona a perspectiva da previsibilidade e se torna via de acesso “a domínios imprevisíveis da existência humana” (LEAL, 2012, p. 62-63). Ocorre, assim, uma transgressão da linguagem que se elabora na imagem fraturada como a dos sujeitos pós-guerra que convivem com o vazio e não entram no processo de tamponamento aleatório, como a tagarelice. As palavras são o reflexo da alma, e não da consciência, por isso transgridem a lógica cartesiana, tornam-se palavras soltas, onomatopeias, convulsão, gesto. Essa convivência com o vazio dialoga com a ideia de silêncio relacionada com o que resta, a predominância do espaço vazio no corpo do texto é uma transgressão e persistência do silêncio é a denúncia da opressão sofrida tanto pela dor quanto pela barbárie.

A transgressão da linguagem é um recurso que *performatiza* o drama da autora em relação às palavras, pois, ao contrário de expressar o pensamento, deve traduzir a incompletude humana, evidencia a dificuldade de acessar o delicado essencial. A falha nas tentativas de entender a vida por meio do discurso reflete-se na linguagem do gesto que abandona seu *status* de ferramenta para se ver a serviço da alma, no fluxo de consciência, intimismo e experiência. Nunes, ao discorrer sobre *A paixão segundo G.H* e *A hora da estrela*, em relação ao fracasso da linguagem como ferramenta de representação do conflito humano, afirma estarem, as obras, num espaço literário agônico em que a ficção meditativa, feita de súbitas iluminações, produz um movimento dubitativo de uma escrita errante, como que impelida pelo vago objeto de desejo, num gesto de improviso, porque, “tal como o *impromptu* musical, a escritura se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade)” (NUNES, 1989, p. 169).

O drama da linguagem em *Lispector* pode ainda ser lido como a impossibilidade de o romance moderno narrar a experiência, como nos alerta Benjamin (1994) ao discutir a postura do narrador. Para o filósofo, está cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção. A chegada da modernidade extinguiu a “‘capacidade’ de contar história”, promovendo sua decepção e melancolia. Benjamin afirma que, ao perdermos essa faculdade, instaurou-se a incapacidade de trocar “experiências”. O filósofo acredita que o advento da informação seria o responsável pela morte da narrativa. A narrativa “artesanal” não resistiu às mudanças da modernidade e se diluiu nos meios de propagação da informação. Com a informatividade, a tradição cai por terra junto da reflexão e do espanto, e resta o fato

que nada diz, a efemeridade, a falta de tempo e morte da experiência. Enquanto o narrador tem como sua matéria a vida humana e estabelece com ela uma relação artesanal, a informação está a serviço do fato e sua veracidade. A mudança de perspectiva de tempo na modernidade gera a incomunicabilidade por meio do enfraquecimento da experiência coletiva. Para o filósofo alemão, a única experiência que pode ser transmitida atualmente seria a da impossibilidade dela própria.

Pensando na escrita clariciana, principalmente nos romances que *performatizam* a incomunicabilidade, o “Narrador” de Walter Benjamin traduz a melancolia de Lispector sobre fim da experiência e a decadência da informação. Para o autor, essa nova forma de narrativa abre espaço para o romance clássico, para o jornal, e aceita a solidão do autor, o fim da experiência coletiva, bem como da personagem e do leitor. Fica o vazio no lugar do coletivo e ampliam-se as distâncias espaçotemporais entre os indivíduos da sociedade contemporânea. A solidão de S.M. em *A hora da estrela* e a sua incapacidade de se reconhecer no coletivo, ao mesmo tempo que se esforça inutilmente para incluir o outro em seu discurso, são justamente a evidência da tese de Benjamin e a materialização da frustração de Lispector.

É possível, então, situarmos a escrita de Clarice nessa modernidade, nesse pós-guerras mundiais em que o caos acaba sendo uma das formas de linguagem, já que a experiência é decadente. Para Nunes (1989), a poética clariciana vai da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra, num teor densamente metafórico de abstração conceitual que, a nosso ver, vai ao encontro da narrativa moderna descrita por Benjamin. O que Lispector busca é uma nova forma de narrar que traduza esse drama e reflita a incapacidade de usar as palavras para contar a experiência numa era em que a informação passa a ser o motor, e não o combustível. É na transgressão da linguagem, no tom rascunhal, que a autora *performatiza* sua concepção de mundo e de alteridade. Nunes ainda reconhece a exposição do fracasso da linguagem em Lispector por meio de sua “escritura equívoca que só possui e cria a realidade negativamente, aproximando-se pelo silêncio”. Para a ficcionista, na esteira de Benjamin, a forma narrativa é problematizada e esvaziada; “o romance narra seu próprio fracasso: o fracasso da história, a dissolução do romanesco” (NUNES, 1989, p. 151). A esfera do silêncio a que pertence essa negação da experiência dialoga com uma outra dimensão que também terá seus desdobramentos nesta pesquisa. Ela se refere à falta de reflexo do indivíduo na sociedade, ou seja, está relacionada à alteridade ou à ausência dela. Ela explica a solidão de Rodrigo S.M. e sua falta de escuta em relação à Macabéa.

Regina Pontieri, ao tratar da questão do olhar na narrativa de Lispector, reconhece um olhar-isolante como aquele que isola, fragmenta. Ele faz surgir um estranhamento por meio da

palavra que é suavizado pelo procedimento alegórico reinventando uma integridade possível para as coisas (PONTIERI, 1999, p. 166). Esse olhar isolante também nos dirá sobre o caos e a falta de experiência. Em *A cidade sitiada* a narradora compara o espaço da cidade com o de um campo de batalha e para isso se vale de imagens bélicas: “e olhou um segundo andar que o sol aclarava em cheio. Uma das mil casamatas da estúpida cidade iluminada. [...] Quem sabe se um dia carros blindados se postariam em cada esquina” (LISPECTOR, 1946, p. 87). As referências à praça de armas da cidade como o lugar da ostentação, comparado às cortinas, flores e bibelôs de uma casa, é mais um sinal do que tratamos no parágrafo anterior. A escritora une a casa à cidade, bem como a objetos, vai da palavra ao silêncio, modifica a estrutura e o signo das coisas para evidenciar a banalidade do discurso e a fragilidade da escrita e da escuta.

Pontieri (1999, p. 168) afirma que “o apagamento da dimensão utilitária das coisas faz com que recuperem sua forma primeira que, reaparecendo no mundo, produz um estranhamento da incompreensão”. Se pensarmos na perspectiva bélica, como a narradora coloca ao fazer sua análise da casa e da cidade, esse apagamento é provocado exatamente pelo caos da guerra que não deixa as coisas em seu lugar, destrói, corrói e tudo vira rastro, até a experiência. Seria preciso, então, recomeçar, como no começo que era o verbo, mas Lispector nos sugere que nem o verbo é capaz da tradução. Sua narrativa passa a se pautar nas impossibilidades. Não por ser fantástica, mas por ser estranha, construir-se no incompreensível sem a pretensão de se fazer compreender. Na obra clariciana, “o olhar capta as coisas a partir de ângulos múltiplos e inusitados, e assim fazendo, mostra-lhes seu lado outro, o lado empoeirado” (PONTIERI, 1999, p. 169), da mesma forma que sugere Benjamin ao historiador materialista que se volta ao passado e percebe que há mais história entre os escombros do que se possa imaginar. A tônica de Lispector pode ser lida por meio do materialismo filosófico justamente por vir a contrapelo da narrativa que, tagarela, tem a pretensão de dar conta de tudo, inclusive do outro que lhe é estranho.

Para Pontieri, a poética de Lispector sugere que, para vencer o inimigo, há que fazer do olhar não um meio de

[...] "ex-plicar" pois, explicadas, as coisas não passam de "incompreensíveis a compreensíveis, mas de uma natureza a outra". Não há nada a procurar por detrás delas [...] Trata-se de inventar um olhar que, diferentemente daquele que sobrevoa o visto, adere-lhe ao corpo. (PONTIERI, 1999, p. 169)

A pesquisa de Pontieri enriquece a nossa na medida em que lê a narrativa da autora em questão na perspectiva do estranho e conjuga com a ideia do tom rascunhal que desenhamos

até aqui. Mas o que devemos ressaltar da sua leitura está na possibilidade de trazer uma visão transgressora de narrativa em que há uma anulação da perspectiva banal ou ordinária das coisas e sua substituição pela abstração, num movimento que deixa de colocá-las como utilidade e as eleva a um patamar filosófico em que o signo passa a ter autonomia para dizer do que se trata e as palavras são parte da engrenagem que desconstrói esse sentido banal e deixa a coisa ser como é, num processo de aderência. Sem palavras, ou com elas no lugar da transgressão, sobra o corpo que é capaz de dizer por si próprio.

É dessa narrativa aderente, transgressora, que podemos reconhecer a alteridade na obra de Clarice. O engajamento, evidentemente, não surgirá no discurso inflamado nem no panfletário, já que há nessa poética a desconfiança da palavra. Ele surge *performativamente* na ausência, no silêncio, na falta de sentido das coisas. No caso de *A hora da estrela*, a ausência está, inclusive, na própria estatística relacionada à voz da mulher na literatura, que cria um narrador para evidenciar isso, como Regina Dalcastagnè aponta em sua longa pesquisa sobre representação literária na literatura brasileira contemporânea. Apesar de se deter nos romances publicados a partir de 1990, não seria imprudência nos apropriarmos dessa reflexão para ler Clarice. As considerações sobre a ausência da mulher, tanto a personagem quanto a escritora, que a pesquisadora tece dialogam com a ideia de silenciamento que venho desenhando. Para ela,

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por 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.⁴

O silêncio imposto é o mesmo que incomoda exatamente por deixar vazio um lugar de representatividade, por evidenciar a nulidade de um sujeito, bem como Lispector faz ao esvaziar o lugar da lógica cartesiana para indicar sua falta de sentido numa modernidade em que o caos está na ordem do dia. É assim que a autora em questão elabora sua denúncia, refletindo sobre a decadência das palavras, a fragilidade humana, o silêncio de Macabéas, a instabilidade de Ana, a eterna e frustrante busca de Joana. O professor Gunter Pressler, autor do artigo “Um metadiscorso literário” (2000, p. 80-87), ao considerar *A hora da estrela* um grito de denúncia social, também justifica a perspectiva do silêncio desta tese, pois coloca Macabéa e a Galinha, do famoso conto homônimo, como personagens que evidenciam “a

⁴ DALCASTAGNE. <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf>.

denúncia social sem compromisso partidário, por isso fundamental”, o que denomino aqui ato performático:

A galinha como alegoria – uma denúncia social com todo peso existencial – o que ocorre também na *hora da estrela* “como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda” (p. 81). (PRESSLER, 2014, p. 80)

O que percebemos aqui em relação ao grito de denúncia está no âmbito do não dito. A identidade ferida, o desejo de fugir da dor e a luta silenciosa são palavras que nos lembram da exclusão e luta de classes, embora a principal marca do engajamento esteja na figura do narrador criado para dar voz (ou calar?) à personagem.

A protagonista, ironicamente colocada como centro da narrativa, assim como a galinha no conto, aos olhos de Rodrigo, é desprovida não só de fala, mas também de consciência. O narrador se ocupa em descrever a invisibilidade de sua personagem e o quanto isso o incomoda. Entretanto, em alguns momentos, a visão que se tem de Macabéas a torna paradoxal, pois escapa à narrativa uma força e personalidade da nordestina que estariam fora do que se pode esperar do projeto idealizado para ela:

[...] de uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da magreza esvoaçante. (LISPECTOR, 1999a, p. 19)

O metadiscorso do narrador “confuso” que precisa justificar seu método para o leitor é mais um jogo que aponta o tom rascunhal da narrativa clariciana. Neste caso, o próprio autor da obra reconhece seu inacabamento e sua dificuldade de usar as palavras: “Como eu irei dizer agora, essa história será o resultado de uma visão gradual [...] Como que estou escrevendo na hora mesma que sou lido” (p. 12); “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo uma molécula com seu estrondo possível de átomos” (p. 13); “É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero. Não sou um profissional” (p. 17); “A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada artisticamente vã, tem que ser apenas ela” (p. 20). O drama da linguagem aparece na sequência de citações que explicitam a frustração do narrador diante de seu pobre recurso de expressão: a palavra.

Podemos ler as considerações de S.M. como metonímia da obra clariciana exatamente em razão do tom metalinguístico do romance. Benedito Nunes levanta essa questão ao dizer que *A hora da estrela*, bem como *Um sopro de vida*, “permitem desvendar, por uma sorte de

efeito retroativo, certas articulações da obra inteira de que fazem parte, dentro do singular processo criador da ficcionista, centrado na experiência interior, na sondagem dos estados de consciência individual” (NUNES, 1989, p. 160) já detectados em *Perto do coração selvagem*. O pessimismo de S.M. diante da possibilidade de narrar sobre algo e sua fracassada tentativa de alcançar a experiência de seu objeto retoma nossas reflexões sobre o esvaziamento da forma de narrar e da experiência discutido no “Narrador” de Benjamin, bem como a dimensão do silêncio relacionada à alteridade. Aqui, já não há nem mais uma tentativa de conciliação com o ato de narrar. O narrador é a própria decadência; seu constante questionamento sobre seus métodos, sua honestidade em dizer que não se pode confiar nas palavras e que busca se esquivar delas para tentar chegar ao seu silencioso objeto são evidências do que defendo aqui. Entre Macabéa e Rodrigo não há diálogo, não há escuta por parte do narrador, personagem principal ao final de contas, porque a história acaba por se tornar um pretexto para falar de si próprio e de seus métodos enquanto sua personagem pouco aparece, nada fala. A aderência aqui se encontra no nível do discurso deixando vazio o lugar da alteridade e denunciando o que a pesquisa de Dalcastagnè aponta.

Para Nunes (1989, p. 154), a obra clariciana “se desliga do mito e se volta para si mesma, participa desse esvaziamento do romanesco na literatura contemporânea”. Em *A hora da estrela*, a opção de dialogar com o universo social e regional tão explorado no romance de 1930 e no trabalho de Guimarães Rosa, mas numa outra perspectiva, é uma das evidências da obra que volta para si, é engajada e despregada de sua época ao mesmo tempo. Levar a nordestina para a cidade do Rio de Janeiro e expor toda sua clausura e solidão é quase um desdobramento dos sertões no Sudeste; contudo, criar um narrador que assuma seu fracasso em representar o mundo por meio das palavras, uma personagem que é o estorvo deste narrador, a náusea da sua existência, o silêncio que funciona como potência do grito, evidenciam a obra inclassificável de Lispector por se aproximar e se distanciar do projeto literário dos escritores de sua época. Isso fica claro quando Olímpico, namorado de Macabéa, repete e rasura, quase num automatismo, o axioma de Euclides da Cunha em *Os sertões*: “O sertanejo é antes de tudo um paciente” (LISPECTOR, 1999a, p. 66).

Ao trocar o adjetivo forte por paciente, a narrativa muda a lógica estabelecida pelo romance de 1930 que potencializava a realidade do sertão, mas trazia, de certa forma, uma visão romântica dos desafios que a seca impunha ao homem. Ser forte e ser paciente são características muito diferentes, a mudança está, inclusive e perigosamente, na diferença entre agente e paciente. É importante perceber também que essa analogia *distorcida* que aparece na sequência da descrição de Olímpico como um “coração solitário” dá ao nordestino justamente

um coração, tira-o do protagonismo, mas o insere numa realidade mais coerente com os imigrantes que se mudam para o Sudeste a fim de se distanciar da seca. Permanecem invisíveis, diluídos na capital, mas seu coração pulsa, mesmo que pressionado.

1.2 Uma outra ponta: Evaristo, o devir, a escrevivência

*O silêncio escapou
Ferindo a ordenança
E hoje o inverso
Da nudez é a nudez
Do nosso gritante verso
Que se quer livre.
(Conceição Evaristo)⁵*

Enquanto o estudo da obra de Lispector nos desafia pela dificuldade de compilar a vastidão da crítica a seu respeito, o de Conceição Evaristo, dada a contemporaneidade da autora, provoca-nos, mas, ao mesmo tempo, estimula-nos, pois somos obrigados a exercitar a pesquisa acerca da fortuna crítica sobre a autora que ainda se encontra espalhada em teses, dissertações e artigos publicados em diversos livros. Nossa opção foi, então, procurar fazer o levantamento da crítica para balizar o conjunto de sua obra e delinear uma poética já elaborada por seus estudiosos até chegarmos à perspectiva que usaremos no desenvolvimento da tese.

Situada nos Estudos Culturais, a obra de Evaristo dá um passo adiante no que Lispector já delineou ao criar *Macabéa*: a questão da alteridade. Declaradamente militante, Conceição Evaristo, na mesma via de Carolina Maria de Jesus,⁶ aprofunda-se numa escrita que revela o grito contido no silêncio da mulher negra subalterna no país. Nesse sentido, torna-se lícito e justo considerar a obra evaristiana também afro-brasileira, pelo engajamento *performatizado* em poética, que, segundo Tatiana Sena (2012, p. 285), “utiliza a escrita literária como um local de enunciação transgressivo que pode reativar e reconfigurar os arquivos da memória da escravidão no Brasil, denunciando assim as consequências da dominação colonial”. A escritora representa a mulher negra, privilegiando seu ponto de vista, problematizando seus estereótipos e suas relações com a sociedade sem perder de vista o fazer literário. Conciliar engajamento e literatura é um campo minado para a crítica literária, e a poética de Evaristo encontra a medida para que a ficção não caia na armadilha da idealização e a militância não se sobreponha à investidura na linguagem, ao cuidado nas construções

⁵ EVARISTO. “Da conjugação dos versos”, 2008, p. 49.

⁶ Podemos dizer que Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus estão na mesma esteira dos escritores que veem na literatura um exercício de alteridade, a criação de novas perspectivas sobre o outro e, principalmente, sobre uma tradição de escrita de mulheres negras desde Maria Firmina dos Reis em que podemos perceber o protagonismo da mulher afro-brasileira, bem como as reflexões sobre como vê as circunstâncias que a cerca e como é vista em uma sociedade branca e patriarcalista.

metafóricas e alegóricas. O resultado é uma escrita de cunho social, filosófico e, sobretudo, ímpar no que tange ao trato poético.

A trajetória de Evaristo caminha junto dos movimentos negro-feministas brasileiros, por isso não podemos deixar de incluí-lo nesse introito acerca da vida e obra da autora. Leda Martins (2007), num feliz movimento de traçar o panorama da tradição de uma escrita afro-brasileira, reconhece toda uma variedade de

[...] dicções (que) vêm despertar na crítica literária brasileira, principalmente a partir dos anos oitenta, uma atenção particular, tomando vulto, na voz de escritores e de críticos, um fértil debate sobre a propriedade de se nomear como negra ou afro-brasileira certas zonas de produção literária no Brasil. (MARTINS, 2007, p. 73)

Para Martins, muitos foram os fatores que determinaram a possibilidade de afirmação da chamada literatura afro-brasileira, desde os anos 1970, quando houve

[...] a emergência do Movimento Negro, no contexto de abertura política que anunciava os fins da ditadura militar. A afirmação e eleição do 20 de Novembro como data celebrativa do negro brasileiro, em memória de Zumbi e da República de Palmares, que vêm juntar-se ao leque de movimentos ativistas e reivindicatórios que se impõem na época, dentre eles o Feminista. Os movimentos de escritores negros, reunidos em várias congregações. Grupos como o Quilombhoje, fundado em São Paulo em 1978, e o Negrícia, do Rio de Janeiro, por exemplo, cumpriam uma função exemplar no estímulo à criação e no fomento de discussões literárias, postulando, ativamente, o reconhecimento de uma tradição negra, passada e presente, no âmbito da Literatura Brasileira, avessos à figuratização estereotípica e periférica de temas e personagens negros no bojo de nossa literatura e ao predomínio dos lugares de exclusão reservados aos afro-descendentes [*sic*] no contexto da sociedade. Livros editados pelos próprios autores, como o de Adão Ventura, *A Cor da Pele*, publicado em 1980, tonificam o ambiente. (MARTINS, 2007, p. 73)

A autora de “Vozes mulheres” tem em seu projeto estético o eco desse contexto e não podemos negar ser esse o *leitmotiv* de sua escrevivência, em consonância com os demais autores negros, tal como Martins pontua:

A vivência subjetiva da afro-descendência [*sic*], em todas as suas dobras, transfigura-se, muitas vezes, em *leitmotiv* da criação literária, mimeticamente encenada de forma polivalente e polissêmica, às vezes ambígua e pesarosa, às vezes irônica, utópica, transgressora. Laborada como memória do vivido e do devir, caligrafa-se por engenhosos artifícios e ficções, instalados na e pela letra literária, matizando os rastros e lastros pelos quais a negrura, inicialmente menos ou mais audível, em tons mais ou menos pálidos, com maior ou menor visibilidade, se inscreve, se encadeia e se postula, como experiência de linguagem. (MARTINS, 2007, p. 59)

Bárbara Machado defende a tese de que Evaristo seria uma intelectual negra de suma importância na cena literária afro-brasileira. A mudança para o Rio de Janeiro foi fundamental para a criação de uma consciência aguda e engajada, pois Evaristo encontra na cidade o

contexto descrito por Martins, um movimento negro mais articulado com o que estava ocorrendo nos Estados Unidos em termos de Estudos Culturais, luta por direitos civis e descolonização dos países africanos. Segundo Machado, a trajetória dessa intelectual começa pela inserção nos coletivos já engajados, o Negrícia e o Quilombhoje, embora a consciência de sua negritude tenha ocorrido muito antes, desde a escola.

A obra de Evaristo vê na escrita formas de despontar outras verdades sobre uma classe e um povo silenciado. Isso justifica a necessidade de nos determos um pouco mais sobre a biografia dessas autoras, uma vez que a experiência imprime explicitamente um olhar agudo sobre a realidade em que vivem. De gênero diversificado, contos, romances, poemas, a coerência no tratamento do tema alteridade é explícita. A autora desloca e descentraliza o discurso hegemônico, pois apresenta um fazer literário em que memória, ativismo social e ficção se entrelaçam costurando um discurso que questiona as formas tradicionais de escrita e representação da literatura dita canônica, branca e letrada.

Constância Duarte, ao falar sobre gênero e violência na literatura afro-brasileira, considera os contos de Evaristo “a expressão de um novo paradigma” e “sua literatura assumidamente negra – como esta, assinada por Conceição Evaristo – ao mesmo tempo projeto político e social, testemunho e ficção, está se inscrevendo de forma definitiva na literatura nacional”.⁷ Podemos, com base nas considerações acima, acreditar que a autora pratica o que Bosi (2002) chama de escrita de resistência, pois apresenta em seu cerne uma tensão eu/mundo, baseada no princípio da esperança, voltada para o futuro. A resistência é considerada um movimento do foco narrativo, um feixe de luz que pode esclarecer o sujeito em seu contexto existencial e histórico. Seria a intervenção de um processo dialético no qual o sujeito não mais reproduz automaticamente o esquema das interações onde se insere, ele dá um salto para uma posição de distância na qual se vê e reconhece, pondo em crise os laços apertados que o prendem à teia de intuições. A prosa da autora promove essa crise quando nos apresenta um narrador que dá conta desse distanciamento, mas, ao mesmo tempo, aproxima-se de suas personagens a ponto de entender sua tensão eu/mundo e traduzi-la criticamente denunciando um ponto de vista diferente da tradição canônica.

Hoje considerada uma escritora brasileira de relevância internacional, Evaristo ainda extrai o conformismo da tradição ao traçar uma estética que, como afirma Marcos Fabrício da Silva,⁸ culmina numa atitude de emancipação epistemológica e performática, a escrevivência.

⁷ Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoconstancia.pdf>>.

⁸ Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2013/03/a-poetica-da-ancestralidade-em-poemas.html>>.

Está aí a inovação da escrita evaristiana que une engajamento e experiência no que Eduardo Assis chama de “brutalismo poético”⁹, pois tece a violência e a dor da subjetividade afrodescendente com lirismo e leveza na abordagem temática, provocando impacto no leitor surpreendido pela escrita poético-imagética capaz de fazê-lo perceber e reconhecer a diversidade de cores e estilos da literatura brasileira. Adécio Cruz, na resenha sobre a última antologia publicada, *Olhos d'água*,¹⁰ arrisca dizer que há um narrador feminino e negro que mantém o tom poético ao narrar, construir, sugerir as imagens criadas para envolver o leitor e que é fundamental para representar a proximidade da “voz que narra aos acontecimentos que se desenvolvem vorazmente diante dos olhos-ouvidos do receptor” (2015).

Em um artigo autobiográfico publicado em 2007, Conceição resgata – numa aparente despreensão – um dos aspectos mais importantes da escrevivência. Nele, o universo de histórias, fantasia e imagens se mistura à fome e à “servidão” da família de lavadeiras. Mãe, avó, tias, mulheres-símbolo, exemplo de luta e inspiração para a criação de histórias que não servem para “ninar os da casa grande e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21). A tradição dessas mulheres que faziam do chão e do barro o papel-tela para desenhar e chamar o sol, num gesto performático, um ritual para afastar a fome e trazer a fantasia, é o pano de fundo para a autora de “Vozes mulheres”, o escopo da escrevivência está ali: criação de uma tradição que tece a dor num faz de conta impactante, ascende os seus, joga luz onde só havia relampejos, dá voz ou inventa formas de adentrar o silêncio daqueles que não se reconhecem na tagarelice da pós-modernidade ainda cartesiana.

A palavra escrevivência é um neologismo que, por uma questão morfológica, facilmente compreendemos. A ideia de juntar escrita e experiência de vida está em vários textos ligados à literatura contemporânea, uma frágil busca no Google denota isso. Entretanto, Evaristo se apropria do termo para elucidar seu fazer poético e lhe fornece contornos conceituais. Traçando a trajetória do termo, podemos partir do texto de 2005 publicado pela Editora Universitária da UFBA, referente a uma conferência dada dois anos antes na mesma faculdade intitulado “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”. Nele, há uma definição que acaba por se aplicar a toda uma geração de escritoras negras que imprimem em seu texto o desejo de que as marcas da experiência étnica, de classe ou gênero estejam realmente representadas no corpo do texto literário. Nas palavras da autora:

⁹Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/>>.

¹⁰Publicada em O TEMPO, *Caderno Magazine*, p. 5.

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005, p. 204)

O conceito, então, destaca-se pela aproximação, por um lado, e pelo distanciamento, por outro, da realidade transformada em ficção com o objetivo de trazer um diferente olhar para a cena literária habitual em que os estereótipos e os lugares de brancos, negros, pobres e ricos estão muito demarcados. Levando a questão da identidade e diferença para o texto literário, a escrevivência teria esse duplo papel de releitura ou rasura da história e de reversão do estereótipo da mulher negra no país, pois tem à frente mulheres intelectuais e conscientes do poder de transformação da leitura e da escrita. Bem como ressalta Evaristo ao ponderar que:

Nesse sentido alguns textos tornam-se exemplares, como os de: Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Lia Viera, Celinha, Roseli Nascimento, Ana Cruz, Mãe Beata de Iemanjá, dentre outras. Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus, que audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora, que para muitos veio macular uma pretensa e desejosa assepsia da literatura brasileira. (EVARISTO, 2005, p. 204)

É notório que o termo escrevivência passa a ter então uma importância histórica e dialoga intimamente com as dimensões do silêncio na literatura que estamos delineando aqui. Isso porque, nas entrelinhas da literatura canônica e história oficial, há um lugar silenciado que as autoras desejam reparar. Para Evaristo,

[...] essas escritoras buscam na história mal contada pelas linhas oficiais, na literatura mutiladora da cultura e dos corpos negros, assim como em outros discursos sociais, elementos para comporem as suas escritas. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, relembram e bem relembram as histórias de dispersão que os mares contam, se postam atentas diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem as suas dores e alegrias íntimas. (EVARISTO, 2005, p. 204)

O corpo mutilado está alegoricamente representando a terceira dimensão do silêncio que queremos traçar. Há aqui uma falta irreparável no que tange à história de uma cultura negligenciada. Enquanto a segunda esfera nos remete à falta de diálogo, esta se refere à

invisibilidade. Teremos, assim, um desdobramento da poética do silêncio que estamos desenvolvendo na tese. Num primeiro momento, deparamo-nos com uma voz caótica, cheia de lacunas, exatamente por evidenciar a incapacidade de a escrita/fala revelar a realidade. Há uma impossibilidade de representar o que está no plano das ideias ou sentimentos e por lá permanece. O texto ou a fala manifestam, então, essa dificuldade de representação, as entrelinhas do espaço da escrita dizem mais que o discurso desordenado pela ausência. O discurso de S.M ou a fala de Ponciá evidenciam esse *silêncio lacunar*¹¹. É mais coerente apreender o que não foi dito, pois revela a dificuldade de lidar com a realidade em questão.

Há uma dimensão mais profunda que pode partir da primeira, pois revela um ruído em relação à alteridade. Um dos pontos tensos de representação das narrativas com que estamos lidando está na dicotomia reflexo/não refletido, relação/ou não relaciona. Macabéa, Olímpico, Ponciá, Luandi e tantos outros, apesar de tentarem, não encontram escuta do lugar de onde falam, logo, não possuem voz nem visibilidade. Há um silêncio provocado pela ausência de alteridade, pois não há possibilidade de “nós” e “eles” se intercambiarem. A relação de Rodrigo e Macabéa expressa esse *silêncio da negação*, pois a figura de Macabéa, para seu narrador, é aquela repleta de estereótipos, o silêncio de Macabéa é a diferença entre o homem letrado e burguês e a nordestina pobre e semianalfabeta. A voz de Macabéa ecoa no vazio da falta de alteridade ou de uma alteridade revestida, pois Lispector cria um narrador que aparentemente se interessa por uma realidade outra e vê a necessidade de falar dela, mas seu discurso tem como foco sua própria vida, seus próprios anseios. Ao olhar para sua personagem, seu objeto, ele só consegue ver a si mesmo. Macabéa fica invisível e inaudível diante de seu narrador, assim como é Ponciá ou Luandi diante dos padrões.

A camada mais profunda dessas poéticas de silêncio está no desdobramento da invisibilidade histórica dos negros e pobres no projeto de nação. Ela abrigaria o silêncio lacunar, pois evidencia a dificuldade de representação dos sujeitos aqui em questão, e o da negação, pois reconhece a ausência do discurso do outro nos textos legitimados no ideal de nação, o *silêncio transgressor* traz a diversidade e a identidade junto dos seus conflitos para o espaço da escrita. Seu caráter é de denúncia e sua ferramenta é a fissura, pois nela há a possibilidade de leitura do que foi negligenciado. O silêncio transgressor salta dos escombros,

¹¹ A ideia de silêncio lacunar parte da escrita clariciana, que é caótica. Porque *performatiza* essa dificuldade que o discurso tem de representação da vida, ela vê o fracasso e a beleza da linguagem num paradoxal movimento de construção e desconstrução da personagem. Entretanto, o viés que mais nos interessa está relacionado à questão da alteridade, que também apresenta falhas na sua representação discursiva, o que desencadeará o silêncio da negação. Ao privilegiar esta abordagem, não estamos negando aquela e não queremos reduzir a escrita clariciana, tão diversa, a essa questão. Trata-se de um recorte temático para facilitar e objetivar a pesquisa.

está no pavor de S.M. diante de Macabéa muda, no acolhimento do vazio de Ponciá, no abandono da farda de Luandi. Sua representação no espaço literário dialoga, portanto, com o conceito de escrevivência que Evaristo delinea.

A perspectiva da escrevivência alcança uma dimensão cultural e política, mas sem recair nas armadilhas da literatura engajada dos anos 1960 e 1970, preservando a potência da literatura como realidade social. É uma literatura que suplementa aquela habitual, não deseja golpeá-la, mas sabotá-la, repetir para transformá-la. A personagem Tio Totó, no romance *Becos da memória*, de Evaristo, traz a questão do difícil acesso dos negros e pobres à escrita – situação, diga-se de passagem, encontrada em várias personagens da prosa evaristiana – e o processo de reversão da situação que dialoga com o conceito em questão:

Nas andanças de lá para cá, consegui um punhado de almanaque, li todos, foi o tempo em que eu mais li. [...] Senti que lia melhor. [...] Uma vez li em voz alta pra mim e senti que quase não gaguejava mais. Passei então a copiar tudo que eu gostava num caderno e veja isso aqui. [...]

Os sonhos dão para o almoço, para o jantar, nunca.

- Fiquei embatucado com aquele dizer. Primeiro pensei que era sonho (doce, daquele tão gostoso que sua tia Maria-velha faz). [...] perguntei ao Zé Noronha [...] ficou de levar para a escola. Era pedreiro de dia e estudava de noite. E, se levou, nunca me deu resposta. Um dia, encontrei novamente o almanaque nos pertences meus [...] Hoje só tenho comigo o caderno e agora entendo o que quer dizer. Hoje sei que o escrito fala do sonho. [...]

Hoje descobri a verdade do dizer daquele ditado. Sonho só alimenta até a hora almoço, na janta, a gente precisa de ver o sonho acontecer. Tive tanto sonho no almoço de minha vida, na manhã de minha vida, e hoje, no jantar, eu só tenho a fome e a desesperança. (EVARISTO, 2006 73-74, grifo nosso, itálico da autora)

O trecho dialoga com a teoria aqui descrita em várias esferas. No texto, a palavra grifada para acentuar a ideia da gagueira nos mostra a interferência do pobre e subalterno na língua oficial: a necessidade de repetição para o possível encontro com o seu sentido. Gaguejar muito ou pouco denota o grau de dificuldade em lidar com um idioma que deveria lhe ser familiar e a impossibilidade de usá-lo com destreza para a construção de sua realidade. O trecho ilustra um entendimento da língua que vai do literal ao metafórico e, nessa crescente, o entendimento se torna doloroso. Ao saber de que “sonho” o dizer tratava, a personagem cai em desesperança. O acesso à língua escrita abriu caminhos, mas também abriu os olhos de

Tio Totó para compreender tudo o que estava fora de seu alcance. A reiteração do advérbio de tempo “hoje” comunga com o conceito de escrevivência, pois costura a percepção mais profunda da vida, do texto com a experiência. Não bastou à personagem conhecer as letras para compreender o pequeno texto que desejara destrinchar. Era preciso vivenciar algo para que aquelas palavras fizessem sentido. A dificuldade da personagem em encontrar uma

resposta para suas questões dialoga com o silêncio da negação, pois revela a invisibilidade e falta de interlocução provocada pelo abismo existente entre ricos e pobres do país no que tange à educação. A ausência de fome a que se refere Tio Totó, descrita na prosa poética de Evaristo, é um silêncio grito marcado exatamente por mostrar o que falta, o que faltou historicamente.

Notemos que a autora estabelece uma relação mais utilitária com a língua escrita, à serviço da oralidade, pois explica: “creio que a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância” (EVARISTO, 2007, p. 19). O que lhe faltava de matéria literária escrita sobrava na oralidade:

O meu corpo inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor, dependendo do enredo da história. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. (EVARISTO, 2007, p. 18)

Isso é acessar a língua pela margem ou encontrar nela uma intensidade que se difere da comum ou instituída. Ao criar seus próprios métodos de entender a língua e ao imprimir nela sua experiência, a autora, em muitas de suas narrativas e poemas, cumpre o papel do narrador descrito por Benjamin, pois “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Apesar de a análise de Benjamin culminar na ausência da figura do narrador com o advento do romance moderno, encontramos na obra de Evaristo uma retomada dessa intenção, mesmo fetichizada. A ideia do narrador é resgatada num intuito de resgatar o passado que por um lado valoriza a experiência, e não a produção, e por outro tenta salvar aqueles que, com o processo de produção e mercantilização de tudo o que é experiência, ficaram excluídos.

O que a autora chama de *escrevivência* seria uma maneira de salvar o narrador que lê a própria língua de uma forma particular e ao mesmo tempo coletiva. Suas experiências pessoais são convertidas numa perspectiva comunitária. O seu discurso sabota o oficial porque cria um devir mais justo e coerente com o povo que quer representar. Há algo de devir nos textos de Evaristo que se distanciam do pessimismo benjaminiano, mais próximo de Clarice, porém, não podemos negar a aproximação com a ideia do narrador que une experiência à linguagem para resgatar o passado ou vivificar a memória. Esse resgate possui uma dimensão política conectada a uma ideia de coletivo que foge da representação e da interiorização da história individual. Ele dialoga com o silêncio transgressor na medida em

que insiste na resistência do povo silenciado e na persistência em cravar no campo da escrita essa lacuna existente pela ausência da representatividade.

Assim, se um texto resulta na corrosão da identidade e ideologia da formação de uma nação, seu caráter se torna político e a sua prática literária passa a suprir uma consciência nacional muitas vezes faltosa ou inoperante e, por isso, afirmamos que a concepção de escrevivência assume um papel, além de estético, político, um manifesto de resistência, um grito, que faz da literatura uma escrita a serviço da noite, uma potência em contraposição à experiência que pode aprisionar em sua dinâmica de coerção e captura.

Embora estejam inseridos em contextos diferentes, podemos reconhecer em ambos os projetos um trato na linguagem como experiência que ora denuncia nosso vazio existencial e a sua própria impossibilidade diante da modernidade ora grita no silêncio da marginalização, criando um devir onde a justiça tenha lugar, ora descortina o fazer literário para, entre outros efeitos, fazer despertar em nós, leitores, a percepção da alteridade e a incapacidade de lidar com o silêncio. A literatura de Evaristo encontra a de Lispector, por um lado, no que tange à realidade da mulher subalterna, pois não somente a coloca como protagonista, mas pode concebê-la com um olhar próximo, o que desencadeia um eu narrativo mais íntimo e um discurso mais justo, comparando com S.M., por exemplo. Por outro, se levarmos em conta a história da literatura brasileira, a obra evaristiana cumpre o que Martins configura ao dizer que

É no corpo mesmo da escrita que este outro Brasil se performa e se instala, e que a arte se quer também como ofício de transfiguração, de rearranjo da memória e da história. Nos retalhos dos textos aqui aludidos, os significantes voz, corpo e memória são os atavios que tecem o corpo alterno e alternativo dessa escritura. Ali, em contrapontos, contraltos, sussurros, sobretons, a negrura jubilosamente se ostenta, como fios de uma linguagem que reinaugura, em cada pulsação rítmica, em cada expressão figurada, em cada gesto textual, as sete faces dessas silhuetas desdobráveis. (MARTINS, 2007, p. 65)

Nas palavras da pesquisadora, reconhecemos as personagens de Conceição, seus poemas, sua poética. A perspectiva “voz, corpo e memória” aliada ao “rearranjo da memória e da história” é o nosso ponto de partida para traçar ou compreender a poética. O emblemático poema “Vozes mulheres” (2008, p. 10)¹² evoca partes diferentes da história para remontar uma perspectiva outra sobre as mulheres subalternizadas ora pelo historicismo ora pela

¹² Todas as estrofes descritas aqui do poema “Vozes Mulheres” foram retiradas da antologia *Poemas da recordação e outros movimentos*, 2008, p. 10.

sociedade escravista. O poema nos servirá de metonímia da poética de Evaristo, motivo deste subcapítulo.

A primeira estrofe nos remete ao momento da escravidão e invoca o navio negreiro, símbolo do sofrimento e persistência do povo negro africano:

A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
De uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
No fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

Os primeiros versos do poema já trazem dois outros importantes temas que compõem o que podemos chamar de poética da escrevivência: a ancestralidade e a resistência. O pronome possessivo [minha] evoca a ideia de pertencimento a uma cultura ancestral e une as duas pontas dessa tessitura. De um lado, a bisavó africana, o tumbeiro, o passado como chaga. De outro, a bisneta, o presente letrado, a memória e a redenção. Aline Arruda (2007), ao conceituar a diáspora africana, reconhece a

figura do navio [como] uma das metáforas mais frequentes na literatura abolicionista afrodescendente. O célebre poema de Castro Alves não é o único trazer a imagem do navio negreiro, mas certamente é o mais consagrado e divulgado. [...] no canto III ele clama para que a águia do oceano desça e presencie a cena “infame e vil”. A

partir daí, o eu-poético descreve o navio negreiro: o “tinir de ferros/estalar de açoite” e numa linguagem eloquente, termina o canto VI acusando “um povo que a bandeira empresta / Pra cobrir tanta infâmia e covardia”. Percebemos, apesar da denúncia explícita do eu-lírico, que este se posiciona como a águia citada que desce do espaço imenso a observar, do alto, o sofrimento do Outro. Todo o poema traz esse ponto de vista. (ARRUDA, 2007, p. 38-39)

Não é difícil perceber a diferença entre os pontos de vista abordados. O historicismo, bem como Castro Alves representa em seus versos, coloca os africanos numa condição já de escravizados, pobres coitados sem voz e sem nenhuma proteção. Aqui, o desamparo e o abandono tomam conta. A vitimização subjuga e limita o sujeito negro, transforma em opacidade a resistência, a bagagem cultural e a subjetividade de um povo. A insistência de uma voz que ecoa, mesmo baixinho, a dor e a negação de uma vida livre é a leitura dialética feita a contrapelo proposta pela autora negra.

Na medida em que o poema avança, passado e presente se aproximam e anunciam um futuro mais justo. A segunda e terceira estrofes remontam a um passado menos distante, mas que ainda ecoa as deformações do sistema escravista. Logo, podemos considerar pertinente a ideia de que as vozes de suas ancestrais representam um coletivo de uma contranarrativa que se cria. Marcos Fabrício Silva elucida a leitura das estrofes destacando as palavras “dono” e “obediência” como detonadores da tensão herdada do sistema ali em voga:

E, somente no último verso da estrofe, será instalado o acionador do conflito, quando se desvela o rosto branco [...] sabemos que é na dicotomia dono/obediência que é possível acompanhar a tensão existente entre esses dois polos, no contexto dos quatro séculos dos ciclos/vícios da escravidão negra.¹³

A subjetividade coletiva evocada está, evidentemente, associada à memória afrodescendente subjugada aos vícios do processo de escravidão negra. É nela que o leitor pode perceber a tomada de consciência crescente do povo negro marcada pelas palavras “lamento”, “obediência” e “revolta”. O poeta e pesquisador Márcio Barbosa ilustra a progressão descrita no poema ao dizer que há uma diferença temporal e marcada por uma opção consciente que define o surgimento da literatura negra. Esta depende unicamente do escritor e do direcionamento que ele dará aos problemas do grupo social a que pertence, o que significa que “a literatura negra é posterior à existência de uma consciência negra” (BARBOSA, 1985, p. 51). No poema, o lamento se transforma em rima, indicando o caminho a ser percorrido por essas vozes até o surgimento de uma poética que substitua a concepção de

¹³ Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2013/03/a-poetica-da-ancestralidade-em-poemas.html>>.

objeto por sujeito – eles por nós. A percepção da subjetividade que se torna coletiva para falar a partir de um grupo social se aproxima novamente da ideia do narrador benjaminiano. A tensão do poema aumenta quando, finalmente, há o encontro do passado com o presente e a autora da voz, o eu lírico do poema, surge unindo as pontas da história. A autora, num artigo sobre a literatura negra, traz uma reflexão coerente com um gesto-*performance* de poetizar a história e evidenciar o que ficou pelos escombros, pois

A palavra literária como rubrica-efeite surge como assunção do corpo negro. E como queloides – simbolizadores tribais – ainda presentes em alguns rostos africanos [...] o texto negro atualiza signos-lembranças que inscrevem o corpo negro em uma cultura específica. (EVARISTO, 2010, p. 134)

A poética do negro brasileiro, na acepção de Barbosa, associada às palavras de Evaristo remontam a esse passado mais justo, evidenciando as fissuras da história silenciosa sobre as rimas negras que o poema recupera e as projeta para o futuro, como um silêncio grito.

As últimas estrofes projetam a maturidade do que Barbosa identifica. Voz e vez são o que se espera do futuro da “nossa” comum-unidade. A linguagem simples, os traços da oralidade e o interesse em uma história da coletividade restauram as características do narrador a que Benjamin lamenta não existir mais, para ele, a narrativa, diferente do romance,

[...] não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver [...] quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência [...] (BENJAMIN, 1994, p. 204).

No poema, assim como em boa parte da obra de Evaristo, a fala e o ato indicam a escrevivência, pois une o que se diz/escreve ao que se pensa/vive. Nela mora o diálogo com a política que ecoa a perplexidade e recolhe a mudez das vozes silenciadas. O ontem, o hoje, o agora remontam o compromisso com a memória. Nela, o passado ecoa no presente, mas é também atualizado e surge a contrapelo, respondendo a uma demanda pela justiça do que foi silenciado.

A autora reconhece o valor da relação memória/tradição quando afirma:

O que a minha memória escreveu em mim e sobre mim, mesmo que toda a paisagem externa tenha sofrido uma profunda transformação, as lembranças, mesmo que esfiapadas, sobrevivem. E na tentativa de recompor esse tecido esgarçado ao longo do tempo, escrevo. Escrevo sabendo que estou perseguindo uma sombra, um vestígio talvez. E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento. Inventei, confundi Ponciá Vicêncio nos becos de minha memória. E dos becos de minha memória imaginei, criei. (EVARISTO, 2009, p. 5)

O excerto do depoimento da autora revela o quanto a memória se personifica em sua obra. A ideia de acúmulo de sabedoria está lá, mesmo com as barreiras, há uma voz que ecoou sobrevivência desde os ancestrais. Essa voz, mesmo silenciosa, é ressonância do passado que é tecido na ficção presentificada, um grito mudo. Evaristo revela aqui um duplo movimento de seu projeto estético: o que dela é memória e o que a memória diz dela. Como escritora, é capaz de se inscrever na história, mas também percebe o quanto dela ficou emudecido ao longo da historiografia. A ideia de sobrevivência é outro ponto importante que dialoga com sua poética, pois revela a resistência ou persistência da sua voz. O ato de escrever, então, debruça-se sobre o desejo de recuperar uma tradição forjada e recompô-la, mesmo que precise obturar os buracos da memória, dar voz a um silêncio que é presente e se valer da ressonância para tal.

Há uma lacuna que a literatura preenche e que pretende assinalar um mundo mais justo, mesmo que apenas no plano literário. É um porvir que enxerga outras possibilidades para a vida na arte. O prólogo que inaugura os contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* vai ao encontro das tessituras aqui presentes. Nele, a narradora – ou autora ficcionalizada – reconhece que suas histórias projetam o real devir, e não a realidade:

[...] estas histórias não são totalmente minhas, mas me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento sem o menor pudor. Então as histórias são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecido e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. [...] Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar minha escrevivência. (EVARISTO, 2011, p. 9)

Dois pontos importantes se configuram nessas palavras. A ideia da escrevivência relacionada ao coletivo, num jogo de realidade e ficção em que a autora se funde na sua obra e se dilui para fortalecer o “nós” e a presença da verossimilhança que dialoga com a realidade assumidamente ficcionalizada. Ao dizer que a escrita ganha quando se perde na invenção, a autora reconhece que há um delírio na linguagem capaz de modificar o que está sendo narrado. A autora se inspira no vivido, parte de sua subjetividade, das suas observações e emoções, dos seus estados de percepção e comoção para ultrapassá-la, para fazer transbordar as vivências, para extrair do vivido inéditas sensações e dar-lhes uma vida própria. O traço mais marcante desse estilo está exatamente na presença da oralidade tanto nos contos quanto nos poemas. Essa presença ocorre de forma cintilante e literal. Ela pisca entre as palavras, vacila nas alegorias, constitui-se nas pausas. Sua marca não é linguística, mas discursiva, está no ritmo, e não na palavra. O livro a que pertence o prólogo aqui citado carrega enfaticamente

esse aspecto. O trecho descrito a seguir denota tanto a simplicidade e sonoridade da linguagem oral quanto a impressão da experiência, ratificando nossa consideração sobre o narrador:

Enquanto Lia Gabriel me narrava a história dela, a lembrança de Aramides Florença se intrometeu entre nós duas. Não só a de Aramides, mas as de várias outras mulheres se confundiram em minha mente. Também veio a imagem da Mater dolorosa e do filho de Deus pregado na cruz, ficções bíblicas, a significar a fé de muitos. Outras deusas, mulheres salvadoras, procurando se desvencilhar da cruz, avultaram em minha memória. Aramides, Lia, Shirley, Isaltina, Daluz, e mais outras que desafiavam as contas de um infinito rosário de dor. E depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressurreição e persistem vivendo. (EVARISTO, 2011, p. 81)

A aparente interlocução presente em todo o livro reforça ainda mais o tom da oralidade na obra. No excerto, percebemos muito do que estamos traçando no que tange ao estilo da autora. A ideia da experiência, também presente na personagem de *Becos da memória*, Tio Totó, aqui ganha status de uma coletividade feminina quase universal, pois parte das lembranças da narradora e de suas personagens, representando o micro, até uma das mulheres mais emblemática da nossa cultura, Maria mãe de Jesus, no plano macro. A dor, sentimento comum entre elas, é o que as conecta, bem como a capacidade de superação que as eleva a um patamar quiçá místico, mas aqui colocado como ícone ou símbolo de todas as outras, mesmo as que não foram citadas, mas que estão presentes no discurso como outras deusas, salvadoras.

A história oficial pode ser lida como uma memória coletiva oficial, ou seja, uma memória ideológica, instituída e, portanto, uma memória não criticada. Se aproximarmos a obra evaristiana da ficção pós-moderna, de acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 146), mais do que contar a verdade, ela deseja saber de quem é a verdade que se conta, ou seja, buscar quem contribui com o discurso histórico, em nome de quais projetos, acatando a quais interesses: “Romances pós-modernos [...] afirmam abertamente que só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade”. E ainda: “Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado a fim de testar a validade desse relato?” (HUTCHEON, 1991, p. 162). Tais textos questionam a quem pertence a noção de verdade na história e na literatura, visto que o que existe são “verdades”, no plural; estas, por sua vez, condicionadas aos seus aspectos históricos, sociais e ideológicos.

Retomando os pontos que chamamos aqui de poética da alteridade em Conceição Evaristo, devemos reconhecer que a escrevivência é o grande salto que a autora realiza,

colocando-a num patamar valorizado dentro da produção literária contemporânea. A escrita para a autora está relacionada à experiência e inscrição no mundo e, assim como Lispector, as ambiguidades e agruras do ofício não raro são tormentas. A diferença crucial nesse tratamento está em seu desdobramento. A imagem do cata-vento pode elucidar a relação das autoras com seu ofício, o que definirá a diferença entre a poética rascunhal e a escrevivência. Enquanto uma se volta para o íntimo caótico, a outra projeta o caos das relações sociais. Então o pessimismo caminha ao lado das tentativas de compreender o próprio pensar, como metonímia do comportamento humano, o que faz com que a escrita clariciana movimente cada vez mais para dentro; sua obra assume o tom de inacabada, transgressora, porque está na contramão da técnica e da escrita linear. Já a outra recolhe em si os farrapos, costura e os projeta. O tom que assume passa pela violência do silenciamento, pelo fragmentado ou dilacerado e se expande numa tentativa de desvelar ou descortinar o passado. O movimento espiralar aqui é de dentro para fora num crescente, por isso há algo de esperançoso, de comunitário. O inacabado está por conta da história que, mal contada, excluiu o que agora está inscrito. A justiça que falta às Eremitas e Macabéas é restaurada, como um suplemento, em Ditinhas e Mulungus. A transgressão aqui está na criação de uma contranarrativa que se apoia na tradição dos seus, na ancestralidade, e por isso é reversa, dupla. É o impossível devir literário que mobiliza essa escrita, num gesto de sabotagem da língua instituída. Na gagueira, surge o silêncio que rasura o discurso do opressor e aponta para a força da língua menor, da particularidade dos povos, e na vontade política que dialoga com as estratégias discursivas da linguagem literária.

1.3 As duas pontas

Tanto Clarice quanto Conceição dialogam com a problemática da narração/tradição/experiência. O que vai distinguir seu tratamento está ligado ao contexto social e filosófico em que as autoras se inserem. A prosa intimista de Lispector e a forte influência do existencialismo depositarão em sua obra o tom trágico pessimista da náusea, que, ao lado do despontar das lutas pela cidadania – feministas e pela democracia, por exemplo –, vê a alteridade, mas não vê possibilidade de representá-la. A autora de “Felicidade clandestina”, na esteira de Walter Benjamin, não enxerga saída num mundo fissurado pelas guerras. A experiência, para ela, aproxima-se muito mais da vivência do tecnicismo, pois as subjetividades foram esvaziadas. A prosadora busca no trato da linguagem uma forma de lidar com esse vazio, cria uma narrativa que não reproduz a técnica, pelo contrário, concentra-se

nos bastidores num gesto filosófico e literário que evidencia a falta de recursos dos sujeitos que vivem a modernidade, pois não há como creditar na palavra a tradução da realidade, só o silêncio poderia traduzir a falta da experiência poética e o despojamento da aura. A poética do silêncio em Lispector traduz o esvaziamento da modernidade, a alienação a que os sujeitos são submetidos que performativamente ganha corpo nas entrelinhas do espaço literário. A ideia de falha como lacuna está representada na escrita silenciosa clariciana principalmente por evidenciar a solidão, seja de um narrador, cujas palavras, pelo isolamento, lhes faltam, seja das personagens que vivem diluídas nas capitais submersas em seus universos silenciosos.

A poética de Evaristo já nasce do desdobramento da consciência de coletividade que a geração de Lispector conheceu. Os Estudos Culturais e a tomada de consciência do movimento negro e feminista substituem a crise existencial e o idealismo pelo interesse em colocar a opacidade em evidência e ver na linguagem literária uma vazão para o fracasso da modernidade. Personagens da margem se veem livres de seus estereótipos, pois ganham vida e nome das mãos de autores que falam de um outro lugar cuja tradição não é branca, nem burguesa, nem letrada. Para Martins,

Em versos e prosa, a própria memória de nosso país se reescreve, pontilhada nas frestas e nos retalhos de uma escritura que se insubordina contra o lugar-comum da repetição estereotípica, almejando uma edição nova não apenas do discurso literário, como também da própria história social e cultural ali caligrafada. Esses textos nos convidam a fruí-los, num exercício de pensamento e de degustação consoantes, pousados numa *poiésis* que busca provocar, em sua recepção, uma transformação da própria experiência estética que se almeja mobilizante e mobilizadora. (MARTINS, 2007, p. 72)

Isso significa que, a partir dos textos produzidos por esses autores desejosos de reescrever a memória do seu povo e inscrever com dignidade os tipos dela excluídos, há uma outra mobilização que irá além do plano das ideologias, como Leda Martins pontua, uma experiência estética que seja mobilizante e mobilizadora no que tange à construção de uma consciência identitária mais justa. A poética do silêncio em Evaristo se desdobra sobre a dicotomia silenciosa/silenciada e pode ser lida num matiz social denunciando o processo de dessubjetivação a que a mulher negra subalterna é submetida, não por ser muda, mas calada, silenciada.

Pensar na literatura na contemporaneidade é acessar a impossibilidade de representação na esfera do real. A própria existência do texto literário já traz a perspectiva da ausência na sua construção, como Leyla Perrone-Moisés disserta em seu texto “A criação literária”: “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao

falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 102). Isso significa que a dimensão lacunar da literatura pode ser mais eloquente que sua própria intenção. Dessa forma, a dimensão do silêncio nas obras toma uma proporção ainda maior na medida em que evidencia o desejo de representar uma falta e a falha, da linguagem, ao representá-la. Perrone-Moisés (2006) afirma que o mundo não é satisfatório, nunca foi e que, atualmente, a confluência de informações, a complexidade de dados só aumentam a sensação de incompletude. Assim, a imaginação, “o faz-de-conta” é uma forma de nos compensar, mesmo que momentaneamente, pela insatisfação causada pelo real.

A criação de duas personagens tão incômodas como Macabéa e Ponciá é uma forma de “reclamar da falta”, de dizer que o real é insatisfatório no que diz respeito ao universo que as cerca. O narrador criado por Lispector comprova isso quando assume sua incapacidade de lidar com um objeto tão ausente e misterioso. Ao pensarmos em poéticas do silêncio, não podemos negligenciar o fato de que elas acabam por denunciar, na esfera da *performance* literária, a falha que a linguagem apresenta ao pretender representar o real. Nas palavras da crítica, “A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele por meio de um pacto que implica a perda do real concreto” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 102). O texto literário carrega, por assim dizer, duas lacunas na esfera da ferramenta e da representação, pois abriga a insatisfação do real, mas o faz a partir de um gesto que também não é satisfatório, pois representa e não (re)produz a realidade e, como toda representação, não pode dar conta do real. Mas é exatamente na liberdade da representação que mora a possibilidade do porvir literário, pois revela as possibilidades de uma outra realidade. Para Perrone-Moisés (2006), é nesse sentido que a literatura pode ser revolucionária, pois mantém viva a utopia, não como o imaginário impossível, mas o imaginável possível. É nessa esteira que colocamos nossas autoras, uma vez que creditam ao ofício a função revolucionária de colocar o real em xeque, de abalar o determinismo da história.

Nas obras aqui em evidência, essa possibilidade está postulada no movimento ou deslocamento que as obras carregam, seja na esfera da temática, estamos tratando de personagens emigrantes, seja na esfera da produção, escrita de mulheres. Ricardo Piglia, em seu texto “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” faz um estudo interessante sobre a conveniência de se viver na condição de deslocado. Ao pensar nas cinco propostas de Italo Calvino para a literatura do novo milênio (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade), o crítico acrescenta o deslocamento no lugar da sexta, que seria

a consistência. Ao discutir o deslocamento como base da literatura, alegando que esse fundamento faz mais sentido que a consistência, o autor subverte a lógica da tradição que insiste em representar o diferente como bárbaro. O escritor alega que a eleição do conto “Esa Mujer”, de Walsh, como o melhor relato da história da literatura argentina é um forte indício de que a concepção de centro, de cânone, está mudando. Isso porque a primazia do conto está no fato de ele narrar a busca de intelectual pelo corpo de Eva Perón sem mencionar seu nome, além do próprio fato de Walsh, que não é cânone da literatura argentina, ter seu conto eleito entre os demais. Piglia acredita que agora nos interessa mais a margem. Para o autor, é o deslocamento que nos proporcionará um meio de vislumbrar a literatura do futuro, pois cria uma alternativa para a lógica centro versus periferia. Dessa forma, Piglia inverte o esforço da tradição que distingue o “nós” do “eles”, privilegiando os espaços fronteiriços, numa tentativa de reconhecê-los como espaços privilegiados e trazer à cena a concepção de deslocamento, seja temporal, espacial ou identitário, presente nas culturas não hegemônicas.

A ideia de deslocamento nas personagens aqui analisadas supera a questão geográfica e nos permite uma reflexão mais profunda sobre o que Piglia nos apresenta. Há, num primeiro esforço, o reconhecimento de Macabéa e Ponciá como deslocadas de sua terra, de sua família e no centro urbano onde vivem, mas há também que considerarmos que ambas as obras são escritas por mulheres intelectuais que tiveram seus discursos também deslocados para a margem em muitos momentos. Há, dessa forma, uma nova leitura de uma temática já presente na tradição. Lispector atualiza a vida seca do nordestino já recorrente no romance de 1930. Mesmo mantendo sua personagem muda, cria um narrador que desloca e desmitifica a imagem do escritor letrado e burguês que tem domínio do seu objeto. Neste caso, o narrador não dá conta do objeto que lhe escapa pela silenciosa invisibilidade. Em Ponciá, há uma diferença de postura da narrativa que procura deslocar o olhar do leitor para dentro de um universo que a tradição literária, não raro, manteve à distância, ora estereotipado ora figurativo. A mulher subalterna na literatura de Conceição Evaristo é deslocada para o protagonismo, bem como suas aflições, sua condição existencial e seu silêncio. O antropólogo James Clifford, em seu livro *Dilemas de la cultura* também vai desenvolver uma importante concepção sobre as práticas de deslocamento na sociedade valendo-se, inclusive, da literatura para indicar esse movimento como um importante ponto de articulação cultural.

Enquanto Piglia trabalha o deslocamento das margens para o centro, ou o contrário, no âmbito teórico-literário, Clifford fará suas considerações antropológicas acerca do tema. O autor se detém na ideia de cultura atrelada ao movimento, numa etnografia de conjunturas que se expressam na diferença como estratégia de diálogo e enriquecimento. González (2010, p.

111), ao citar Clifford para desenvolver as concepções de deslocamento, acredita que o antropólogo vê as noções de deslocamento e permanência como complementares, e não antitéticas, como a tradução ocidental tradicional insiste. O autor relaciona a cultura baseada no deslocamento com as identidades construídas na órbita da mobilidade, evidenciando o que Piglia afirma sobre uma impossibilidade da consistência, aponta como um caminho para o entendimento das manifestações culturais do futuro e, conseqüentemente, dos seus sujeitos. Assim, ambos reconhecem que as diferenças culturais não mais pertencem à órbita estável da “exótica alteridade, as relações eu/outro se revelam, mais do que nunca, como relações de poder, de retórica, não de essência” (GONZÁLEZ, 2010, p. 111). É na retórica que perceberemos o conflito de S.M. em relação à alteridade, é na fala deslocada de Ponciá ou na mudez de Macabéa que podemos ler os mecanismos de opressão a que essas mulheres estão submetidas. As obras escolhidas para evidenciar as poéticas do silêncio estariam, portanto, nessa esteira que Perrone-Moisés chama de revolucionária por acolher a margem em seu discurso levantando dúvidas sobre a fatalidade do real, por inventar, problematizar ou reorganizar a vida pela linguagem, buscando verdades, deslocando os olhares que o automatismo da realidade faz cegar.

CAPÍTULO 2

A poética do silêncio e seus percursos

Casa da palavra, onde o silêncio mora...
A terceira Margem. Caetano Veloso e Milton Nascimento

O que faremos neste capítulo será um estudo dos textos que poderão elucidar a discussão sobre o silêncio a partir das teorias de enunciação e análise do discurso, uma vez que podem atrelar linguagem, subjetivação e condições de produção discursiva, além de fornecerem subsídios que nos permitirão compreender o quanto silêncio e fala podem estar relacionados à construção das identidades dos sujeitos. Assim, dentro da realidade tratada nesta pesquisa, perceberemos as mulheres silenciadas por não fazerem parte de um projeto que dá o direito à fala e define a verdade e a legitimidade de discursos. [Na perspectiva teórica de silêncio e poder, buscaremos na crítica francesa a evidência de tal subjetivação imbricada no posicionamento político e social dos sujeitos na sociedade para apontar os caminhos que desembocarão nos processos de silenciamento ligados ao gênero e à subalternidade. Trataremos ainda da perspectiva sociológica de Gayatri Spivak com o questionamento: “pode o subalterno falar?” para polemizar o que a pesquisa traz como tese, que é justamente a possibilidade de lermos o silêncio como uma forma de subverter essa lógica do silenciamento imposto ao sujeito subalternizado. Toda essa discussão nos é cara por evidenciar em que medida a literatura pode trazer em suas entrelinhas uma leitura materialista desses processos de exclusão e silenciamento, possibilitando um novo olhar sobre esses sujeitos, essas mulheres, mais profundo e significativo.

A primeira reflexão sobre poder e silêncio nos levará a outra que será o alicerce da pesquisa, pois trará a noção de silêncio e suas nuances, dimensões. Situado o processo de subjetivação ligado à fala, é preciso ressignificar essa fala e conceber novas formas de se comunicar ou expressar, a exemplo de nossas personagens. O artista americano John Cage, no campo da escrita e da música, trará contribuições importantes sobre o silêncio como forma de se comunicar. Nesses termos, a análise do discurso aproxima-se mais do nosso objeto que as teorias de enunciação exatamente por conceber os sentidos que a língua e sua interação carregam. Ademais, é nas considerações de Orlandi que encontraremos um silêncio que faça jus às nossas personagens, pois pode ser considerado um mecanismo de desestabilização do poder, uma resposta à opressão sofrida: o silêncio como potência.

2.1 A palavra e seus caminhos obtusos: a perspectiva linguística da enunciação

*Nem todo viandante
Anda estradas,
Há mundos submersos,
Que só o silêncio
Da poesia penetra*
Conceição Evaristo, “Da calma e do silêncio”

Partindo das teorias da enunciação, encontraremos Bakhtin defendendo o processo de subjetivação como parte da relação dialógica em que o sujeito se determina como tal a partir do momento em que um outro o enxerga, ou, principalmente, o ouve. Ao descrever a enunciação, o crítico enfatiza o dialogismo indicando a necessidade das relações para a construção do sujeito e do significado do discurso. A significação não estaria na palavra nem no falante ou em seu interlocutor: “Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro” (BAKHTIN, 1995, p. 132). Assim, se pensarmos nas personagens silenciosas, essas, quando se recusam a entrar no processo discursivo, respondem ao dialogismo na mesma intensidade em que são excluídas desse sistema, pois, ao se negarem a fazer parte do processo, impedem a construção do sujeito outro daquele que a considera objeto.

Para o filósofo, a compreensão de uma fala viva é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa: o ouvinte concorda ou discorda, completa, adapta, apronta-se para agir desde as primeiras palavras emitidas pelo locutor (BAKHTIN, 1992, p. 190); o próprio locutor é um respondente, já que toma a palavra na cadeia complexa de outros enunciados. O que nos instiga a deduzir que, quando não há manifestação verbal, por parte do interlocutor, o locutor deverá arcar com esse silêncio e toda gama de significados que ele carrega. O narrador criado por Lispector vive esse dilema diante de sua personagem, pois Macabéa pouco ajuda no processo de criação. Parece-nos que S.M. foi criado para evidenciar a dificuldade que o sujeito tem em lidar com o silêncio. Está atrelada à teoria de Bakhtin a segunda dimensão da poética do silêncio de que estamos falando, pois se postula justamente na falta de escuta ou no desencontro do processo de interação verbal.

O narrador de Lispector não vê em Macabéa uma possibilidade de comunicação por se colocar em um lugar diferente do dela, um local de prestígio em oposição à subalternidade. Há nesse narrador o desejo de se aproximar de sua matéria narrativa, uma possível alteridade. Contudo, há um abismo que separa essas personagens, provocando essa falta de escuta ou um silenciamento na interação. O narrador reconhece essa confusão entre “nós” e “eles”

estabelecida durante a interação que faz a alteridade de seu discurso aparecer e esmorecer à medida que tenta se aprofundar no universo de sua personagem. Há, no romance, um longo preâmbulo em que percebemos a falta de assunto do narrador-personagem em relação à sua matéria narrada. A narrativa, para seu autor, é “exterior e explícita”, termo reiterado na página seguinte, ou seja, está além de sua experiência pessoal, embora latente. Entretanto, ao mesmo tempo que reconhece ser a história desconhecida, exterior, revela a coincidência entre sua origem e de sua personagem: “Como é que sei tudo o que vai seguir e que ainda desconheço? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo” (LISPECTOR, 1999a, p. 12).

O narrador não consegue produzir significado a partir da fala de sua personagem, embora seja um desejo, há uma distância que interrompe o processo de interação. Assim, o desejo de falar pelo outro substitui o cuidado de deixar o outro falar causando um ruído na relação de alteridade que poderia se estabelecer entre Macabéa e seu narrador. O filósofo russo valoriza a fala, que não é individual, mas social, e está diretamente ligada à enunciação, já que o momento da enunciação, instaurando a intersubjetividade, instaura também a interação. Ao estabelecer as concepções de mundo, a linguagem torna-se um lugar de confrontos ideológicos. A palavra é o fenômeno ideológico por excelência, uma vez que carrega certa carga de valores culturais que expressam a diversidade de opiniões e as contradições da sociedade, tornando-se assim um palco de conflitos. Podemos ainda verificar que

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN, 1995, p. 95)

Para ele, são as forças exteriores que modelam e determinam a orientação do material interior. A reiteração de uma narrativa exterior e explícita pode ser explicada aqui. Há algo em Macabéa que desencadeia a necessidade de Rodrigo falar sobre pobreza, migração e solidão. Mesmo que não fale explicitamente sobre isso, é disso que deseja falar. A presença do outro vai reagir, contestar ou aceitar o que foi expresso. Por isso mesmo, o teórico propõe a linguagem como espaço da intersubjetividade exatamente por estar atrelada à ideologia. A enunciação seria, então, o momento em que a linguagem é praticada, processo que envolve não apenas a existência de seus participantes, como também o contexto, tempo histórico e o

espaço social de interação. Devemos pontuar, no nosso caso, a interação explícita que o narrador-personagem estabelece com o leitor, tornando-o cúmplice de seus anseios ou frustrações, e não com sua personagem de quem pouco sabe: “O que proponho a contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo” (LISPECTOR, 1999a, p. 12). Aqui o narrador criado evidencia a facilidade em falar do outro, mas indica seu distanciamento em relação ao objeto de sua fala, tornando sua tarefa mais árdua. Nesse sentido, a ideia da potência do silêncio fica mais clara, pois, se levarmos em consideração a importância da fala para Bakhtin, a mudez de Macabéa só dificulta o ofício de Rodrigo.

O linguista Émile Benveniste, como Bakhtin, também nos conduzirá para a ideia de que a expressão da subjetividade está centrada nas formas de comunicação e interação social. Para o pesquisador, a subjetividade se torna possível no momento em que as experiências individuais são exteriorizadas e contrastadas com as experiências de outros. Mas como pensar nas (im)possibilidades de interlocução no momento em que alguns sujeitos se julgam dignos de voz e porta-voz de outros? Se a relação com o outro, a intersubjetividade, é elemento crucial de enunciação e subjetivação dos teóricos, como explicar a subjetividade dos sujeitos silenciados? Para responder a essas perguntas, precisamos avançar no entendimento das teorias de enunciação e arriscar pelos caminhos da análise do discurso (AD). Pensar, com o linguista, que “o que em geral caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo” (BENVENISTE, 1989, p. 87) é um caminho mais justo com indivíduos como as personagens aqui eleitas, pois metaforiza a ideia de discurso, podendo transcender seu sentido e admitir outros modos de expressão salvando essas identidades de uma dessubjetivação.

Atenta à análise dos processos discursivos e suas condições de produção, a AD se constitui com base no seguinte quadro epistemológico: o Materialismo histórico como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias; a linguística como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo; e a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos e, junte-se a isso, um diálogo com teoria da subjetividade de natureza psicanalítica. Por meio da noção de discurso, o pai da AD, Michel Pêcheux, destoa do princípio de unidade da língua presente em Saussure e ultrapassa os limites do meramente linguístico para compreender os processos discursivos. Seria possível, por meio da AD, então, mostrar que o discurso é sempre remetido às relações de sentido nas quais ele é produzido, estando mais coerente para a análise dos sujeitos silenciosos nas obras abordadas.

Pensando nas personagens da presente pesquisa, entenderemos que Macabéa e Ponciá vivem, em seu silêncio, uma negação da subjetividade por não terem direito à voz ou conseguirem escuta no meio em que vivem. A solidão de suas vidas permite que o vazio passe a ser a melhor companhia e a fala se torne cada vez mais rara. Vários são os momentos em que S.M., por exemplo, reconhece ser o porta-voz de sua personagem – “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito” (LISPECTOR, 1999a, p. 13). Na novela clariciana, o narrador entra como um outro que reage ou contesta a existência dessa mulher por pertencer a um universo distinto e, ao mesmo tempo, tão próximo dele.

Já em Ponciá, a narrativa não anunciada, em terceira pessoa, deixa o leitor diante do conturbado silêncio da personagem e revela o vazio que nos interessa estudar. Ao pensar na sua condição de extrema pobreza diante da sujeira de seu barraco, Ponciá busca forças para mudar sua realidade nas lembranças do tempo em que vivia com sua mãe e irmão. O amparo da família, a sombra da ancestralidade na figura do avô eram um porto seguro, mas a protagonista, assim como o irmão, optou por ir embora:

Sabia que ele também saía voando o mundo. Conseguira? [...] Ou estaria reduzido, pequeno, mesquinho em um barraco qualquer, feito ela? Ponciá havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande vazio. (EVARISTO, 2003, p. 23)

A busca por melhores condições cria nessas personagens a ilusão de que a cidade seria um porto seguro quando, na verdade, o estar longe dos seus só faz crescer o vazio e aumentar o silêncio. Ela é só mais outra entre milhares, como diria S.M. O trecho do romance sinaliza a problemática levantada acerca da questão da linguagem, pois aponta para a consciência do sujeito que vê a desconstrução do sonho e o esvaziamento de sua subjetividade, embora ela se esforce para continuar se comunicando, mesmo sem palavras, mesmo no vazio. Por isso usa a memória como o local de identificação para que sua subjetividade não se perca de vez. É lá (na memória) que esses sujeitos poderão dialogar, acentuar as relações discursivas, nas palavras de Benveniste, mesmo que metafóricamente, para fortalecer suas identidades.

Fora da ficção, a fala que ecoa no vazio poderá de fato desencadear o chamado silenciamento de identidades. A muitos desses sujeitos, pelo histórico de negações (pouco acesso à educação formal de qualidade e falta de representatividade política, por exemplo), restou-lhes o serviço subalterno, o que contribuiu para a manutenção de sua mudez. A crítica Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, faz um levantamento importante apontando os

mecanismos de silenciamento dos sujeitos subjugados à subalternidade ao longo da história colonialista do Ocidente. Sua teoria dialoga diretamente com esta pesquisa no tocante à questão da mulher subalterna, que, para ela, concentra um duplo problema em relação ao direito à fala, pois

no contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência [...]. Apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica do gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 66-67)

Quando pensamos no esforço de tradução cultural, quando o outro necessário para a construção da subjetividade é “surdo”, podemos afirmar que há nesse processo uma tendência à segregação, à criação de oposição de identidades. Se entendermos esse esforço associado à linguagem e identidade como processo de pertencimento cultural, é possível reconhecer, então, que há uma barreira definidora de um “nós” e um “tu” que se transforma em “eles” e reproduz um local em que este (eles) é superior àquele (nós), geralmente visto de forma caricatural ou estereotipada. Cria-se um padrão estético e cultural – concepção de “nós” – e também o seu oposto – concepção de “eles” – e, no caso da mulher, como Spivak ressalta, esse esforço é duplamente negado.

Contudo, ousamos dizer que a literatura nos permite verificar que, quando o sistema de enunciação é colocado em xeque e os processos de criação/manifestação identitários sofrem alguma perversão, é possível pensar em outras formas de linguagem e de comunicação e escutar o silêncio dos subalternos sob uma nova perspectiva. Deleuze, ao ser entrevistado por Toni Negri sobre o comunismo e a comunicação na contemporaneidade, toca de forma considerável nesta questão:

Você pergunta se a sociedade de controle ou da comunicação não suscitarão formas de resistência capazes de dar novas oportunidades a um comunismo como “organização transversal de indivíduos livres”. Não sei, talvez. Mas isso não dependeria de as minorias retomarem a palavra. Talvez a fala, a comunicação já estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não comunicação, interruptores, para escapar ao controle. (DELEUZE, 1992, p. 217)

Apesar de estar discutindo sobre formas de governo – assunto que não nos caberá aqui, embora esteja imbricado na questão da subalternidade –, o filósofo aborda pontos fundamentais para o que vimos discutir. Ao sinalizar a decadência da comunicação e

reconhecer o “desvio da fala”, Deleuze endossa nossa tese. A saída encontrada pelas personagens estudadas está exatamente em criar vácuos para escapar do controle, isso porque, em algum momento, descobrem que não há como pertencer a um sistema que é naturalmente excludente, silenciador; sua opção passa a ser o silêncio, o vazio, seu universo, e é nele que poderão construir uma resposta a essa exclusão.

As personagens pesquisadas neste trabalho são um exemplo de como o discurso literário pode subverter a perspectiva do subalterno silencioso e criar esse desvio de fala. O narrador criado por Lispector dispõe de uma perspectiva sobre o vazio muito próxima daquela que Ponciá consegue atingir, ele dialoga com o silêncio e com a plenitude ao mesmo tempo. É o desvio de fala que faz escapar do controle dos estereótipos, da visão viciada tradicional da mulher subalterna que está em voga aqui. Ao descrever seu processo de escrita, S.M. se refere à reza como um meio mudamente e escondido de entrar em contato consigo mesmo:

Quando rezava conseguia um oco de alma – e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – a meu mistério. (LISPECTOR, 1999a, p. 14)

O silêncio, como desvio de fala, está relacionado à primeira dimensão da poética abordada. Ele representa o vazio da existência, a impossibilidade de tocar a essência da palavra. Chegar a um “oco de alma” é conseguir se acolher no vazio, entrar em contato com a plenitude, a satisfação de não precisar ter, nem pedir, seria um contentamento de que há um mistério e ele é intocável. Não há palavras para medi-lo ou traduzi-lo. Macabéa e Ponciá se encontram aqui no que se refere a esse acolhimento do vazio. Não necessitam de palavras que traduzam o que sentem ou são, contentam-se com a existência:

Quero afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto. (LISPECTOR, 1999a, p. 15)

Enquanto o narrador do romance assume a incapacidade de tocar o oco da alma, Macabéa vive essa *oquidão* como único recurso que lhe resta. A distância que mantém da linguagem é o que a mantém viva. Os trechos descritos se completam e apresentam o desdobramento da poética do silêncio na dimensão de que estamos tratando. Para Deleuze, a fala já está corrompida pela indústria de consumo, ela representa o desejo de ter, em oposição à criação que dialoga com uma construção mais edificante no que se refere à existência ou à subjetividade. Quando S.M. reconhece que o silêncio seria o caminho de acesso a algo mais

profundo, como resposta ao ter e obter, ele dialoga com a ideia do desvio de fala do filósofo francês. O trecho acima exemplifica a simplicidade que Rodrigo procura e o desvio que Deleuze vê como solução para uma comunicação corrompida. Macabéa faz de sua vida uma experiência performática porque só vive do próprio viver. Faltam-lhe palavras para explicar suas demandas, a narrativa indica que a reflexão seria uma maneira artificial de acessar a existência, provoca necessidade e corrompe a plenitude. As palavras afastam o silêncio e distanciam o vazio que permite ao sujeito encontrar seu mistério. Macabéa consegue a leveza do verbo viver até o momento que se indaga sobre sua vida.

A comunicação, durante toda a narrativa, para a protagonista, estava no nível do entretenimento. Era uma questão de mercado, pois atendia ao desejo de fazer parte de um universo encantador, mas muito distante e inútil. O rádio cumpria seu papel de fornecer informações, e não necessidades. Distraía e não criava demanda:

[...] ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava “hora certa e cultura”, e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem. [...] Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais algum dia viesse precisar saber. [...] Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. (LISPECTOR, 1999a, p. 37)

A protagonista não tinha contato com a arte, ouvir música, por exemplo, poderia lhe despertar algum sentimento que a fizesse pensar em sua existência, então essa possibilidade era afastada. A meticulosidade com que vivia seus estranhos hábitos é refletida no som das gotas que pingam a cada minuto. Criara um mundo exato e técnico e, nele, simplesmente, vivia. Podemos ler essa personagem como um autômato, ou um ser alienado que não possui profundidade para compreender o mundo em que vive. Entretanto, a narrativa nos apresenta um outro aspecto desse vazio e denota um desejo do narrador de se ver livre das convenções burguesas que definem a subjetividade de um indivíduo. Macabéa seria a ideia da plenitude metonimizada exatamente por não fazer parte dessas convenções.

Sua plenitude é abalada quando a cartomante, ao final do romance, abre nas cartas uma gama de possibilidades (ideias, concepções, aspirações) que deslocam Macabéa para um universo de palavras que criam nela necessidades. Ela salta da experiência performática para a discursiva e cai estatelada, como seu narrador prevê. Ao começar a se indagar sobre sua vida, a personagem perde seu contato com a plenitude que experimentou.

Ponciá faz o caminho inverso, pois antes era só perguntas. O questionamento fazia parte de sua concepção de vida e a necessidade de preencher o seu vazio, compreender o silenciamento que seu povo vivia, foi o que a mobilizou. A questão do nome é emblemática

neste caso: “Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar seu eco. Era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a lhe torturar o corpo” (EVARISTO, 2003, p. 27)

A resistência em aceitar o nome era a mesma em relação a sua história. O nome e o sobrenome carregavam a imposição e a arbitrariedade que vivia. No caso de Macabéa, o nome foi sua salvação, embora ela também o rejeitasse. Ao explicar a razão de seu nome para Olímpico, a personagem demonstra a resignação que lhe é comum, e oposta, neste caso, à conduta de Ponciá:

– Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo. – Parou um instante tomando o fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor: – Pois como o senhor vê eu vinguei... pois é... (LISPECTOR, 1999a, p. 43).

O trecho revela a suavidade com que a personagem lida com suas frustrações, diferente de Ponciá. Ambas não se reconhecem no nome, possivelmente por não se darem conta de sua existência, ora por questioná-la ora por não percebê-la. A ideia de nunca ser chamada e preferir que fosse assim a ter um nome único dialoga com a questão de invisibilidade que abordaremos na pesquisa.

Macabéa via no seu exclusivo nome um abismo entre ela e o mundo. Ponciá via em seu sobrenome seu passado maldito reverberar. Vicêncio era a marca da escravidão no registro de nascimento, pois era o sobrenome do dono das terras que habitava a quem sua família desde sempre serviu. A pergunta “quem sou eu?” perseguiu Ponciá e a atormentava:

Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo o dia. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. [...] E agora, ali deitada de olhos arregalados, penetrados no nada, perguntava-se se valera a pena ter deixado a sua terra. O que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? [...] Eram certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera o contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia. (EVARISTO, 2003, p. 32-33)

Neste momento, a ideia de silêncio está mais próxima da ausência causada pelo esvaziamento dos sonhos, processo que se dá ao final da vida de Macabéa. A narrativa de Evaristo começa no estado de descontentamento, inclusive, por perceber que de nada valeriam os sonhos e o desejo de mudança, que essas palavras eram vazias para aqueles que amanheciam cada dia mais pobres. Enquanto vivia distante da realidade dos centros urbanos,

a esperança ainda fazia parte de seu discurso. Porém o contato com a dura realidade a retira qualquer possibilidade de elaboração de um futuro feliz. “Inventar uma vida nova” é uma produção possível, segundo S.M., apenas para aqueles que não prescindem das palavras, para os que veem distinção entre criar e comunicar, como Deleuze pontua. Quando Ponciá fala de sonhos e de invenção de uma nova vida, já foi corrompida pela linguagem e logo vê que sonhos e palavras são construções ilusórias, resta-lhe o vazio e resta-lhe aprender acolhê-lo para ser livre.

O contato de Ponciá com os veículos de comunicação também revela o caminho oposto ao de Macabéa. Enquanto esta colecionava palavras tidas como importantes, aquela guardava revistas e jornais velhos, lia-os a ponto de decorar algumas notícias até que

[...] um dia Ponciá juntou todas as revistas e jornais e fez uma grande fogueira com tudo. [...] De que valia ter aprendido a ler? No tempo em que vivia na roça, pensava que, quando viesse para a cidade, a leitura lhe abriria meio mundo ou até o mundo inteiro. Agora nada lhe interessava mais nas notícias. (EVARISTO, 2003, p. 93)

A sensibilidade da personagem dava-lhe uma percepção da qual não poderia suportar, a sucessão de frustrações torna a vida esvaziada, muda. Rodrigo diria que seu erro foi perguntar “quem sou eu” desde o início. Queimar as revistas seria o primeiro passo para acolher o vazio criativo, deixar o barro tomar conta. Perceberemos, na narrativa, que o elemento terra surge a partir do barro para estabelecer uma conexão entre a personagem e sua memória, origem, família. Macabéa, por sua vez, não poderia contar com esse recurso, seu escape estava nas palavras que aprendia na rádio ou em momentos ímpares de prazer simplório. Macabéa era capaz de viver performaticamente porque desconhecia o poder da comunicação. Ponciá trilha um doloroso caminho até aprender a se confortar no silêncio. Há, na narrativa, um salto da silenciada para a silenciosa, em que a mudez deixa de ser problema e passa a potência: “Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu” (EVARISTO, 2003, p. 44). O vazio passa a ocupar espaço em sua vida e cria um desvio para o desejo de se comunicar. Preenchida pelo vazio, experimenta a plenitude, vive seus segredos e passa a se acolher neste lugar.

Retomemos Benveniste em sua discussão sobre subjetividade na linguagem (2005, p. 275-279), em que tece considerações sobre os pronomes pessoais do caso reto e seus valores no processo dialógico. Para o linguista, tal fenômeno da enunciação pressupõe a presença de duas pessoas diretamente relacionadas entre si –“eu” e “tu”. A partir do momento em que cada uma delas assume o pronome “eu”, esta se torna um sujeito único que se coloca nesta posição e o “tu” assume o papel de um interlocutor também ativo. Já a terceira pessoa passa a

não fazer parte desse movimento, representando uma instância de discurso que não está presente, mas que é apenas referida pelo outro em seu discurso. Para que o “ele” se constituísse como sujeito, seria preciso que tomasse parte ativa nesse movimento dialético da enunciação descrito aqui. A “ele” resta o lugar de objeto do discurso, aquele de quem se fala, e não o que possui a fala.

Essa leitura de Benveniste dialoga com o que estamos pensando sobre a alteridade em relação ao processo de silenciamento descrito aqui e que chamamos de silêncio da negação. Pensando na questão do gênero e da classe, como Gayatri Spivak situa, fica fácil submeter o lugar das mulheres, mormente destinadas aos serviços domésticos, sufocadas pela pobreza ou pelos afazeres do lar. O direito à fala decorre das formações discursivas dominantes, em que estavam inscritos os sujeitos autorizados (eu/nós) a produzir sentidos sobre o feminino (ele/eles). Essa perspectiva nos permite já considerar que o indivíduo, ao produzir determinados sentidos, silencia outros, porquanto, constituído pela ideologia, acredita que controla aqueles que faz circular e que não crê que possa haver outros. Isso possibilita tanto a transformação quanto a manutenção dos sujeitos e de seus papéis sociais. A essas mulheres, confinadas aos serviços domésticos, por exemplo, o acesso à vida intelectual é negado e, com isso, a possibilidade de se libertar desse silenciamento fica mais remota. Este é o caso de Ponciá, que percebe um sistema engessado que a julga e (des)qualifica a ponto de silenciá-la. Não vendo saída, ela se acolhe nesse silêncio. Como um gesto de resiliência, ela se volta para os seus, usa a memória, o barro, a criação para buscar sua integridade, uma vez que no plano da comunicação sua voz foi inaudível.

A aula inaugural de Foucault no Collège de France, publicada sob o título de *A ordem do discurso*, traz uma perspectiva bem relevante no quesito discurso e poder. O filósofo relata suas principais reflexões e pesquisas sobre a forma como diversos discursos encontrados na sociedade, ou em um grupo social específico, exercem funções de controle, limitação e validação das regras de poder. Para o autor, o discurso é uma rede de signos que se conecta a outras tantas de outros discursos, em um sistema aberto, e que registra, estabelece e reproduz não significados esperados no interior do próprio discurso, mas sim valores desta sociedade que devem ser perpetuados. O discurso é uma importante organização (ordem) funcional na qual se estrutura um imaginário social.

Ao distinguir historicamente “vontade de saber” e “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2009, p. 14-18), o filósofo situa uma escala que fundamenta sua tese em relação ao discurso de poder e vai distanciá-lo do de saber. Isso porque aquele associado ao saber, “verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, ao qual era preciso submeter-se, porque

ele reinava, era o discurso pronunciado por quem era de direito e conforme ritual requerido” (FOUCAULT, 2009, p. 15) era o que atuava diretamente na justiça, no futuro, contribuía para a realização das coisas, suscitava a participação dos homens, atuava no plano do destino de uma sociedade porque era reflexo de saber. Até que “a verdade se descolocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado” (*idem*), o verdadeiro deixa o patamar do que é dito e assume o lugar daquele que diz. Esse tipo de separação será crucial para entendermos os pilares de um sistema de exclusão, de acordo com o autor, que desenha a partir dessa mudança a criação da chamada “vontade de verdade”.

A “vontade de verdade” seria, para o autor, uma das formas de exclusão social. Ela se apoia sobre um suporte institucional, é reforçada e conduzida por um sistema de práticas pedagógicas e mais profundamente pelo modo como o saber é aplicado, valorizado, distribuído e atribuído. Isso significa que há na sociedade um meio de controle do saber que cria posições e estereótipos, dá voz ou faz calar, está relacionado a essa vontade de verdade e é cerceado pelas principais instituições: escola, igreja, família, por exemplo. Isso nos remete à crítica de Spivak sobre o lugar da mulher na sociedade. Vivemos uma realidade em que predomina o discurso eurocêntrico masculino de elite, o silêncio das minorias – mulheres e pobres, por exemplo – na construção dos discursos oficiais atesta essa assertiva. Depois dos Estudos Culturais, a crítica a esse silenciamento ficou mais evidente e as reivindicações do lugar das ditas minorias na historiografia ganharam ênfase.

A relação entre o processo de aquisição de linguagem, a construção da subjetividade e o lugar dos discursos na sociedade nos permite pensar na importância do processo dialógico para o entendimento do sujeito como tal. A fala com o outro (eu e tu) é a evidência da subjetividade que está posta naquele momento, bem como sua ausência. Quando se fala de outrem (ele), percebe-se que há nisso o impedimento a essa outra expressão. Se o indivíduo não pode fazer parte do processo dialógico, não se posiciona, torna-se objeto da linguagem, por conseguinte, sua subjetividade sai de cena. É quanto a isso que Spivak reflete ao questionar se o subalterno pode falar ou quando Foucault atesta que há um mecanismo de poder atrelado ao lugar dos discursos na sociedade.

Pensando na terceira dimensão da poética do silêncio, há uma alternativa a todo esse processo de silenciamento que a literatura pode promover. O silêncio transgressor é uma poética que perfura a estrutura da ordem do discurso, pois se faz no desvio de fala. Estamos falando de um silêncio que potencializa o lugar que o sujeito assume na sociedade, é uma resposta às imposições da vontade de verdade, pois funciona como um ruído ao pensamento cartesiano, uma contranarrativa que contraria uma tendência de institucionalizar os saberes.

Ponciá e Macabéa, num determinado momento, calam-se como uma *performance* de seu próprio silenciamento. Isso não quer dizer que sucumbiram ou aceitaram as condições da pobreza e da subalternidade impostas. Significa que encontraram um modo de resistir e acolher esse vazio a que pertencem, transformaram a ausência no lugar da criação, como Deleuze sugere; ou da plenitude, como Rodrigo aspira. Entrar em contato com o vazio é dialogar com os mistérios que as palavras não alcançam; não estamos tratando de sujeitos alienados, mas sim alheios. No caso de Ponciá, à medida que ela se aproxima da sua ancestralidade, da figura do avô, ela se recolhe em silêncio: “Diziam que ela, assim como ele, gostava de olhar o vazio. Ponciá Vicêncio não respondia, mas sabia para onde estava olhando. Ela via tudo, via o próprio vazio” (EVARISTO, 2003, p. 28). O pronome indefinido indica a amplitude do gesto da personagem que “via tudo” desmontando a possibilidade de alienação, ver o próprio vazio seria alcançar o “delicado essencial”, como diria S.M. A maneira como o período está composto já indica a capacidade de superação da personagem quando pensamos na elipse da conjunção “até” demonstrando a capacidade da personagem de até conseguir ver o próprio vazio.

A questão da enunciação nas obras fica sempre a desejar. Macabéa não tem interlocutor ou não se comunica aos olhos de seu narrador. Ponciá desiste de se expressar e opta pela resignação do silêncio por não se ver reconhecida na cidade grande em que habita. Seria justo, então, afirmar que, por não terem o direito à voz, as personagens não terão também à subjetividade ou identidade? Nosso desafio se encontra justamente nessa sutura procurando questionar as formas de enunciação e esclarecer a materialidade do silêncio como outro tipo de expressão.

2.2 O silêncio e sua condição de produção

Fica a cargo, nessa medida, da análise do discurso¹⁴ um entendimento mais profundo sobre a produção de sentido nos processos de interação desses sujeitos com a sociedade. Formulada originalmente por Michel Pêcheux, a AD surge como visão crítica da linguagem em oposição aos estudos linguísticos (PÊCHEUX, 1995, p. 62) e retoma as questões do sentido do texto, deixadas de lado pela ciência linguística em prol da significação e do valor. Além disso, reconsidera a noção de texto como espaço de materialização do discurso; isto é,

¹⁴ Sabemos que a análise do discurso é uma área complexa e muito extensa da linguística e não temos a pretensão de abarcar outra discussão que não a literária no que tange ao tema.

estuda o funcionamento discursivo e o processo de sua textualização. Dessa forma, as questões de classe e contexto histórico passam a ter mais relevância para o entendimento do texto, diferente do que considera a ciência linguística. Como estamos tratando de sujeitos subalternizados, é coerente escolhermos uma corrente teórica que possa articular a materialidade do discurso para iluminar as considerações sobre o sentido do silêncio para essas personagens.

É a partir da concepção de formação discursiva que poderemos discutir sobre as classes e seus aparelhos ideológicos que podem reproduzir ou transformar as condições de produção na sociedade. Formações discursivas seriam, portanto, o que dada posição ou conjuntura, determinada pelo estado da luta de classes, define o que pode e deve ser dito ou articulado (PÊCHEUX, 1995, p. 160). As formações discursivas e ideológicas de Pêcheux assumem papel relevante na sua teoria materialista do discurso e de suas relações com os sujeitos falantes, dando um passo adiante de Foucault, pois amplia a possibilidade de leitura dos sentidos. Considerando a

[...] materialidade do discurso e do sentido, diremos que os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhes são correspondentes. (PÊCHEUX, 1995, p. 161)

Isso significa que um falante se coloca a partir de uma formação ideológica a que pertence e tal atitude pode definir sua possibilidade ou até sua concessão para falar ou quedar no silêncio. O que Foucault considera ser discurso de Verdade, aqui, conseguimos visualizar na engrenagem a que esse discurso pertence e ver a coerência da relação entre classe, ideologia e discurso. Pêcheux dá um passo adiante nas teorias pós-estruturalistas quando decide dialogar com o materialismo marxista, pois recupera o sentido da fala e seus desdobramentos em vez de se prender na linguagem. Pêcheux defende a formação discursiva como um lugar de construção dos sentidos, definidor do que pode e deve ser dito, a partir de uma posição, numa dada circunstância (PÊCHEUX; FUCHS, 1997). Assim, é no interdiscurso, na entrelinha do dito e do não dito, que se encontra a formação discursiva. No caso das personagens abordadas, podemos definir o próprio silêncio como lugar de construção da formação discursiva, uma vez que há todo um aparelho ideológico que engessa esses sujeitos num lugar de não fala ou não legitimidade da fala.

Em *Semântica e discurso* (1995), o teórico francês, retomando questões que Althusser já abordava, recupera a ideia de assujeitamento: processo de adaptação discursiva em que o indivíduo se apropria de um discurso preexistente e faz uso dele a partir de regras também

preexistentes, ficando, portanto, submetido ou assujeitado às formações discursivas já formalizadas. Pêcheux mostra a incoerência e desigualdade dessa situação ao afirmar que os Aparelhos ideológicos de Estado – AIEs – podem ser “o palco de uma dura e ininterrupta luta de classes” (PÊCHEUX, 1995, p. 145). Tais aparelhos produzem tanto os discursos para a manutenção dessas classes quanto a possibilidade de transformação desses lugares. Essa consideração nos é cara uma vez que estamos trabalhando com a questão de classe, gênero e fala/voz. Perceberemos que as personagens se encontram em um exato lugar que não lhes permite o poder de fala, ficam em silêncio, acostumam-se a ele. São indivíduos assujeitados a essa condição, entretanto, seu próprio assujeitamento é matéria de reflexão para suas autoras, que deslocam o silêncio a que pertencem a uma formação discursiva fadada à submissão para o lugar da resiliência. As personagens são veículo para a promoção dessa virada no que tange à visão sobre o silêncio.

Ao tratar do silêncio nas obras de Clarice Lispector, Noeli Lisbôa (2008) traça o percurso das teorias da linguagem e percebe que a concepção de que não há linguagem sem ideologia e que o sentido é sempre constituído a partir de uma posição ideológica determinada e plena de historicidade são alguns dos principais avanços da AD (2008, p. 24). Esta concepção, ainda segundo a autora,

[...] questiona, portanto, os fundamentos da crença na existência de um sentido literal. Os significados que as palavras assumem e o modo como eles deslizam, constituindo novos sentidos, nos mostram que, na linguagem, nada é neutro. A exterioridade, ou seja, as condições em que um discurso é produzido, é constitutiva do sentido. Mudando estas condições, muda o sentido. (LISBÔA, 2008, p. 24)

É por isso que temos condição de deslocar a noção de silêncio vinculada à submissão e realocá-la ao lado da resistência. A fala e a identidade de Macabéa e Ponciá são deslocadas quando saem de sua comunidade rumo à capital. Nos grandes centros urbanos, as identidades são diluídas e o assujeitamento está mais claro e mais difícil de subverter. A visão particular do discurso nos permite compreender que analisar o silêncio dessas mulheres em sua terra natal difere totalmente de analisá-lo na cidade grande. A exterioridade influencia, portanto, nas condições de enunciação e de leitura desses discursos.

Lisbôa (2008, p. 63) ainda cita o filósofo George Steiner para estreitar a relação entre análise do discurso e silêncio. Para o crítico do nazismo, a linguagem fracassou, está em crise como elemento fundamental da história e coloca o silêncio como o principal símbolo dessa decadência da palavra, afirma que a linguagem perdeu a capacidade de expressar a verdade,

seja ela política ou pessoal. Nos campos de extermínio há um vocabulário e uma gramática que lhes são peculiares e a senha para uma explosão nuclear pode ser ‘Operação Brilho Solar.

Ao questionar o valor humanizante da literatura e constatar o esvaziamento da linguagem, Steiner destaca o silêncio como força literária, aquilo que questiona a própria capacidade de dizer da linguagem, uma espécie de resistência à sua banalização, a ponto de alguns abandonarem a literatura após o nazismo, como a única forma de se manifestar contra a utilização da língua alemã feita pelos nazistas (LISBÔA, 2008, p. 118). Ambas as autoras trabalham com essa perspectiva de que o silêncio prova a incapacidade de dizer algo que faça sentido em meio à brutalidade da vida moderna e contemporânea, o que dialoga com a ideia do silêncio lacunar que estamos desenvolvendo. Em Evaristo, encontramos a resignação de Ponciá diante da imensidão de problemas que as questões de sua classe lhe impõem:

Sentada no cantinho perto da janela, em seu matutar, acabou esquecendo o grande propósito com o qual se levantara naquela manhã. Tinha decidido firmemente deixar o pensar de lado e ir à luta, dar um jeito na vida. Mas nem se conta, nem percebeu o momento exato em se assentou ali, antes mesmo do primeiro gole de café, e começou a buscar na memória as coisas, os fatos idos. [...]. (EVARISTO, 2003 p. 63)

Aqui encontramos Ponciá no presente, voltando-se ao passado na tentativa de recuperar uma vida que possa lhe fazer mais sentido. Percebemos o quanto a memória é importante. Enquanto o silêncio vigora, a memória opera como um salva-vidas que captura a personagem do vazio acometido. A vida silenciosa também faz parte dos homens da narrativa, como o marido de Ponciá. O pessimismo diante da vida falha, cheia de lacunas e incompreensão é retratado em momentos pontuais em que o diálogo cede lugar à mudez:

Ponciá Vicêncio achava que os homens falavam pouco [...] agora aquele, o dela, calado, confirmava tudo. [...] Quantas vezes quis ouvir, por exemplo, se o dia dele tinha sido difícil, se o pequeno machucado que trazia na testa tinha sido causado por algum tijolo. [...] Quis saber também se ele sofria do mal do medo, se ele vivia também agonias. [...] Mas ele era quase mudo. Não chorava, não ria. (EVARISTO, 2003, p. 63)

Steiner (1988) acredita que a língua é falha. Ela evidencia seu fracasso de não alcançar tudo o que se deseja dizer e, por isso, devemos contar com o silêncio, confiar nas atividades intelectuais que não postulam a fala, como a nota musical. Para o pensador, assim como nossas escritoras, as atividades enraizadas no silêncio fariam mais sentido. Entretanto, falar delas é quase impossível, pois o uso da fala nos impediria de transmitir adequadamente a forma e a vitalidade do silêncio. O silêncio é a possibilidade de sair do ordinário, de subverter o fascismo da fala, como Barthes havia previsto (1989). Essa relação fascista é que

encontramos no narrador de Lispector, que reproduz em sua personagem toda a pressão que sofre como escritor. A obrigatoriedade de dizer em confronto com o silêncio de Macabéa o faz querer matá-la. Como pode ser assim silenciosa? É uma pergunta que permeia as entrelinhas do romance cheio de ausências e angústia do escritor que tenta/tem de escrever sobre alguém que não conhece, mas se julga no direito de fazê-lo.

O que se segue é apenas a tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para meu desespero – que os mortos me ajudem a suportar o quase insuportável, já que de nada valem os vivos. Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro com seu futuro namorado. É com humildade que contarei agora a história da história. Portanto, se me perguntarem como foi direi: não sei, perdi o encontro. (LISPECTOR, 1999a, p. 42)

O trecho acima é emblemático por evidenciar questões pontuais da crítica que estamos tecendo. Em um primeiro momento, o narrador-personagem, confuso, cria o que podemos ler como “desculpa qualquer” para a incapacidade de descrever um encontro do qual não presenciou. A ideia dos escritos no lixo nos remete à possibilidade de rascunho da história ou da escrita que “não presta”, não está boa, não é útil. Mas o autor não desiste de escrever, a língua é fascista, a história precisa seguir, mesmo ensanguentada. Numa segunda análise, encontramos sua relação com a subalternidade: “que os mortos me ajudem a suportar o quase insuportável” (*idem*). A cozinheira é quase insuportável e de nada vale, caracterização também atribuída à protagonista em outros momentos. A formação discursiva aqui deixa clara a engrenagem dos Aparelhos de Ideologia do Estado, palco de embates e evidências da luta de classes, o letrado burguês traduzindo a classe subalterna. Por fim, a “história da história” nos remete ao silêncio dos fatos. A confiança de uma escrita, mais que ficcional, “artificial”, sem originalidade, pois já é cópia da cópia e, além, não diz o que deveria, pois o autor não estava presente para contar os fatos. O fato de ter perdido o encontro é também ambíguo: perdeu seus escritos, perdeu suas personagens, perdeu noção dos fatos? Encontramos em S.M. o narrador evasivo que impõe ao seu objeto o seu lugar de poder numa engrenagem em que seu discurso, apesar de também assujeitado, é o legítimo. O que ele não esperava é que o silêncio de sua personagem iria reverberar, ecoar a sua própria incapacidade de ser original, criativo. A mudez de Maca é a resposta ao fascismo e à impossibilidade de se traduzir verbalmente a vitalidade do silêncio.

Para Steiner (1988), a barbárie torna a arte inútil, a modernidade trouxe a técnica como a única comunicação possível. Imagens, gráficos, cálculos são tão importantes quanto a alfabetização clássica, é o fracasso da linguagem. Dessa forma, para o escritor que percebe

quando a “palavra está perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar criar seu próprio idioma representativo da crise geral [...] ou pode optar pela retórica suicida do silêncio”. Nossas escritoras se situam aqui, negando a prepotência da palavra e partindo para a elaboração do discurso silencioso de denúncia da brutalidade em que vivem suas personagens. “O silêncio é uma alternativa. Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto que o poema não escrito” (STEINER, 1988, p. 74). Essa consideração reflete exatamente a situação de nossas personagens que se calam diante do tecnocentrismo urbano. Nos trechos “Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela” (LISPECTOR, 1999a, p. 46) e “Aos poucos, Ponciá foi-se adaptando ao trabalho. [...] Foi aprendendo a linguagem dos afazeres de uma casa da cidade. [...] Errava muito, mas ia aprendendo muito também” (EVARISTO, 2003, p. 42), podemos perceber a distância entre o quem são e o que deveriam ser tecnicamente para morar em uma cidade grande.

A ideia do indivíduo mudo é também discutida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*. Para o filósofo italiano, quem fala parte de uma ausência da “língua, para testemunhar, deve ceder lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p. 48). É a mesma perspectiva do “poema não escrito” que Steiner sugere e no qual nossas personagens estão imersas. Os teóricos creditam à poesia a possibilidade de dizer o impossível, “a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou impossibilidade – de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 160). As personagens não vivem nos campos de concentração, mas convivem com a violência da máquina urbana dos grandes centros metropolitanos. Experienciam o assujeitamento na condição de subalternas, em que sua formação discursiva não tem valor, não há ouvidos capazes de lhes perceber. São, assim, silenciosas. A frustração de Ponciá diante do silêncio do marido somada às condições de vida a que é submetida vão tornando-a silenciosa e distante daquilo que poderia impulsioná-la, sua perplexidade diante da violência a emudece e o que resta é a ausência do sonho. A narrativa na obra é a poesia que dará conta de mediar o vazio e fazer dessa ausência a presença:

Ela mesma havia chegado na cidade com o coração crescente em sucessos e eis no que deu. Um barraco no morro. [...] Um homem sisudo, cansado mais do ela talvez, e desesperançado de outra forma de vida. Foi bom os filhos terem morrido. Nascer, crescer, viver para quê? (EVARISTO, 2003, p. 82-83)

O trecho atesta o que estamos afirmando. A personagem é esvaziada de todo sonho e perspectiva de realização pessoal a tal ponto de desejar não ter filhos. A mudez se *performatiza* no vazio e seus sucessivos abortos evidenciam a vida de ausências na qual Ponciá estava submergida, além do desejo inconsciente de impedir o continuísmo da vida que para ela não fazia sentido algum.

Ao discorrer sobre destruição e experiência, Agamben (2005) se aproxima ainda mais da vida nos centros urbanos; para ele, na esteira de Walter Benjamin, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência. Desde seu ensaio “Experiência e pobreza” (1994), já se constatara essa ausência na modernidade, de cujos campos de batalha “a gente voltava emudecida” mais pobre de vivências partilháveis; porém, hoje, “nós sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica experiência cotidiana em uma cidade grande é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (AGAMBEN, 2005, p. 21). O conto “Macabéa, Flor de Mulungu”, que, para nós, representa um importante suplemento¹⁵ para a compreensão de *A hora da estrela*, na perspectiva da alteridade, ao lado de *Ponciá Vicêncio*, evidencia essa condição de vida na cidade grande e vai além, justificando o silêncio de Macabéa na descrença daquela vida como sendo ideal:

E assim-assim seguia a vida de Macabéa na capital, lugar de sua nova moradia. Dos ofícios aprendidos na terra natal, corria o risco de perder a habilidade, já que não desempenhava mais nenhum deles. [...] Com certeza encontraria pessoas que necessitariam de seus trabalhos. Entretanto, o pensamento esfumou-se e não pensou mais no assunto. Macabéa queria experimentar o novo. E como sabia um pouco de datilografia, imbuu-se da certeza de que deveria buscar nova profissão. [...] o tec-tec da máquina soava como música alvissareira em sua vida. Porém, com o passar do tempo, esse tec-tec se transformou em um viciado e pobre refrão, um canto desafinado no cotidiano de seus dias. (EVARISTO, 2012, p. 19)

O trecho é claro no que tange à questão da perda da experiência na cidade grande. Duas são as perspectivas abordadas na narrativa que dialogam com a questão posta por Agamben. A primeira, relacionada ao ofício, está ligada à questão do trabalho como reificação,¹⁶ a personagem, em sua terra, trabalhava com cura a partir das plantas, transformava a natureza em remédio e disso tirava seu sustento. O ofício perde o sentido e surge a necessidade de buscar algo novo. O trabalho de Macabéa está bem no centro dos

¹⁵ Aqui, usamos a ideia de suplemento derridiano, adiantando o conceito a ser desenvolvido no capítulo 3 desta tese.

¹⁶ A ideia de reificação está atrelada à alienação, ao fetichismo da mercadoria. Trata-se da elaboração da temática na qual pesa somente o valor econômico do sujeito, diante da universalização da mercadoria como objetivação social. (CROCCO, 2009, p. 50)

embates já colocados aqui sobre luta de classes e Aparelhos Ideológicos do Estado, que a colocam no lugar de subalternidade e esvaziam o sentido de sua vida, tirando-lhe a subjetividade, pois o que chama de novo ofício é apenas uma reprodução técnica da vida urbana: segue ordens, repete movimentos, sobrevive. No romance de Lispector, a questão da reificação também está posta em trechos ligados a sua profissão:

Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha o terceiro ano primário. Por ser ignorante, era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. (LISPECTOR, 1999a, p. 15)

O que vemos é outra Macabéa, ignóbil, limita-se a viver o verbo em *performance*. Béa, a personagem de Evaristo, seria capaz de protagonismos dos quais Rodrigo S.M. duvidaria. São pontos de vista distintos, muito embora haja certa confluência entre as narrativas. A questão do trabalho é uma delas, pois, como o trecho atesta, a datilografia é uma exigência do mercado e de nada dialoga com a experiência de vida da personagem. A questão da dignidade surge aqui como crítica à modernidade, pois atribui a um ofício completamente impessoal à possibilidade de ascensão ou construção de uma vida digna. Mais adiante no romance, encontramos o desdobramento dessa questão do trabalho ligado à reificação, pois, já empregada, Macabéa se vê diante de letras, palavras e situações das quais desconhece por completo:

Havia coisas que não sabiam o que significavam. Uma era “efeméride”. E não é que seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides ou efeméricas? Achava o termo absolutamente misterioso. [...] Na verdade, saída do escritório sombrio, defrontava o ar lá de fora, crepuscular, e constatava então que todos os dias à mesma hora fazia exatamente a mesma hora. (LISPECTOR, 1999a, p. 40)

O trecho reforça o conceito de alienação provocada pelo trabalho. O distanciamento promovido pela clausura do escritório sombrio, onde realizava um ofício do qual não lhe dizia nada, levava a personagem ao automatismo típico da vida moderna. A falta de sentido da palavra “efemérides” é uma alegoria para a falta de sentido na vida. Não saber o significado do que escreve seria como não saber o significado do que é estar viva, por isso vivia, simplesmente, sem se perguntar quem era, o que fazia ou o que queria.

O outro ponto de encontro entre as obras é a questão da arte. No trecho, a narrativa nos apresenta, em um primeiro plano, certo prazer na atividade de datilografia, soava como “música alvissareira”. Depois a narrativa fica tensa indicando o desespero da personagem

diante da mecanicidade do trabalho a que se submete; “esse tec-tec se transformou em um viciado e pobre refrão”, a ideia da pobreza estética está explícita neste momento. Faltava música, tudo ali era cansativo e se reduzia a um “canto desafinado”. Para Agamben,

[...] o homem contemporâneo não contém quase nada que seja traduzível em experiência. [...] O homem moderno volta para a casa extenuado por uma mixórdia de eventos, [...] entretanto nenhum deles se tornou experiência. [...] É a incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável. (AGAMBEN, 2005, p. 21-22)

Em *Ponciá Vicêncio*, a exaustão e a solidão da protagonista ratificam a questão colocada por Agamben. A falta de experiência, neste caso, está ligada à memória e ao barro. Na cidade, Ponciá já não se vê mais como uma artesã. Suas mãos ferem por estar longe da sua família e por desenvolver um ofício que de nada dialoga com sua vivência:

Para Ponciá, a cidade lhe parecia agora sem graça e a vida seguia sem qualquer motivo. [...] Voltara à terra na esperança de encontrar qualquer vestígio da mãe e do irmão e apenas confirmara o sumiço dos dois. O que fazer agora? Perdera o elo com os vivos e com os mortos seus. [...] Correu lá no fundo da casa, no seu quarto de empregada, e tirou o homem-barro de dentro da trouxa. Cheirou o trabalho. Era o mesmo odor da mão. [...] ela beijou respeitosamente a estátua sentindo uma palpável saudade do barro. Ficou por uns instantes trabalhando uma massa imaginária nas mãos. (EVARISTO, 2003, p. 74-75)

A falta de sentido que a vida assume diante de um trabalho que não lhe representa é uma alegoria da reificação. Ponciá se vê alheia a tudo o que acontecia, nada daquele universo a representava, e então busca no barro o escape para a solidão. O barro é o elo entre o presente e passado, entre a amnésia e a memória da ancestralidade. As mãos da personagem sangram e cheiram a barro como se o corpo ali inscrito fosse mutilado com tamanho distanciamento em que se encontrava. Abria-lhe as feridas da alma e exalava barro. Nesse sentido, a perda da memória é corporificada em sensações do tato e olfato. A própria narrativa assume a relação de trabalho – do ponto de vista da teoria marxista – da protagonista com o barro: a estátua era o seu trabalho, a sua capacidade de transformar a matéria em algo substancial que dialoga com sua perspectiva de vida, diferente do que vivia nas casas onde trabalhava como empregada doméstica, bem como Macabéa no escritório de contabilidade.

As personagens retratadas estão mergulhadas num campo de batalha que é a cidade grande e, reificadas, não vislumbram mais outra possibilidade de respiro. Nesse sentido, a consciência das mulheres que estão por trás da narrativa é que conduzirá o leitor para outra dimensão do silêncio que impera nessa realidade. Lispector e Evaristo se propõem a escrever o poema mudo, relatar o impossível, como o que resta a essas personagens. Evidenciar a

ausência de fala como um ruído violento que perturba silenciosamente e questiona se falha a fala ou se falha a escuta seria uma espécie de moldura das obras, pois cerca a trama moldando o olhar do leitor sobre as situações descritas levando-o a perceber esse ruído como um incômodo.

Se pensarmos na prepotência da narrativa letrada e masculina de Rodrigo S.M., enxergaremos Ulisses diante do silêncio das sereias perplexo com seu canto, como Kafka sabiamente percebeu. No conto do escritor tcheco, Ulisses acredita escutar as sereias, mas elas permaneceram silenciosas. Não cantaram porque Ulisses lhes pareceu um sujeito tolo com um paramento inútil usado para proteger-se do seu canto:

E, de fato, quando Ulisses chega, as poderosas sereias param de cantar, seja porque julgavam que só com o silêncio poderiam conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses – que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes – as fez esquecer de todo e qualquer canto.¹⁷

A filósofa Márcia Tiburi¹⁸ endossa essa consideração quando ressalta que Ulisses não se deteve diante das sereias porque já estava com a consciência instrumentalizada. Apesar da ingenuidade de Ulisses, diz a autora, “as sereias gostariam de tê-lo capturado. Se não os ouvidos, pelo menos os olhos do herói astucioso” (TIBURI, 2015). Mas os olhos de Ulisses não conseguiam perceber a grandiosidade que estava diante de si, desviados para o seu plano brilhante, não se dispuseram a vê-las: “Os olhos de Ulisses eram olhos distraídos, estavam atentos demais às estratégias para vencer as sereias e, mesmo assim, eram olhos (e ouvidos, não esqueçamos) que queriam ‘curtir’” (*idem*). Mas Ulisses não reconhece seu fracasso afirmando que se encontrou com o seu silêncio. Fingiu que ouvia e foi embora. Sua visão: bocas perplexas, “as sereias, sem entender como era possível que alguém não se desse conta do que acontecia naquele momento, continuaram existindo apesar de Ulisses quase as ter destruído com sua boçalidade” (*idem*). Buscando outra perspectiva diferente da ressignificação do mito proposta pelos leitores de Kafka, encontraremos a imagem do sujeito já acostumado à técnica e astúcia, contaminado pelo espetáculo e desvinculado da experiência. De outro, as sereias, mesmo inconscientes, sensíveis aos gestos desse homem ingênuo que busca em tudo grandes feitos. A resposta que dão à cena que lhes apresenta é o silêncio, não conseguem compactuar com gesto tão vazio. Ulisses reduz toda história à sua vitória, aniquila o mito em virtude da supremacia ilusória da qual põe fé.

¹⁷ Disponível em: <<https://contosdocovil.wordpress.com/2008/05/30/contos-de-franz-kafka/>>.

¹⁸ TIBURI. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/01/sobre-a-prepotencia/>>.

Rodrigo, diante da mudez de Macabéa, mata sua personagem. Alguém tão sensível não poderia viver, o drama do nosso narrador o coloca em uma condição desconfortável. Desconhece alteridade, seus olhos estão voltados apenas para seus grandes feitos. A fala verborrágica tenta preencher os espaços que sua sensibilidade não alcança, falsas correntes, tampões de cera:

Tudo isso, sim, é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que palavra é fruto da palavra. A palavra tem que parecer com palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo quero alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra [...]. (LISPECTOR, 1999a, p. 20)

Esse é um dos vários trechos em que o autor se debruça sobre suas estratégias de escrita. Predominantemente metalinguística, a novela de Macabéa narra as desventuras de S.M. diante da sua impossibilidade de vencer essa guerra, de escrever sobre esse silêncio arrebatador. Assim, seus olhos se voltam para o seu dilema, sua prepotência o cega diante da sensível nordestina que lhe aparece de relance e coopta seu olhar. O autor vive seu drama, encantado por seu objeto, incapaz de apreendê-lo, acaba se iludindo e se tornando objeto de sua própria escrita, deixando sua Maca, assim, em pano de fundo: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó” (*idem*). Essa é uma forma de se aproximar da doce Maca, tornar-se personagem, sentir-se como objeto numa tentativa de apreender algo mais desse poema mudo e tocante que é sua personagem. Produzir no silêncio o sentido da vida e, neste caso, o lugar da subjetividade e o reconhecimento do seu embate como formação discursiva.

Clarice, de alguma maneira, denuncia essa “consciência instrumentalizada” do homem burguês letrado que vê de forma estereotipada a mulher pobre, imigrante, subalterna. Parece paradoxal na medida em que percebemos a alteridade na relação de Rodrigo com Macabéa. Pensar nesse outro tão diferente e reconhecer nele aspectos comuns seria o exercício de alteridade que o narrador-personagem se propõe a fazer, porém esse desejo parte de uma consciência já viciada nos lugares de poder da sociedade em que as identidades possuem ou não voz. A astúcia da autora que deseja denunciar esse lugar de poder da fala está exatamente no ato falho de S.M. que pretende narrar sobre a nordestina, mas não sabe bem o que ou como e acaba por falar de si próprio. A criação do personagem revela dois aspectos dessa denúncia: a incapacidade desse homem de se aproximar de seu objeto de escrita e a constatação de que

há muitos aspectos comuns entre esses dois personagens, o que diminui consideravelmente a distância que o narrador insiste em estabelecer.

2.3 O silêncio e suas possibilidades de leitura

Entender os processos de silenciamento na sociedade e a maneira como isso pode reverberar no texto ficcional foi nosso objetivo até aqui. Por isso passamos pelas teorias de enunciação, discutimos questões filosóficas e sociológicas pertinentes ao tema para abordá-las na análise do discurso como uma das formas de ler o silêncio como algo que comunica, ruído ou potência, e não apenas resignação ou submissão. O silêncio das sereias é uma porta de entrada para entender que a mudez pode fazer parte de uma estratégia discursiva perspicaz que nada abriga sobre subordinação; ao contrário, demonstra a fraqueza do interlocutor e uma arrogância do pensamento cartesiano que despreza a experiência e se perde em meio à ilusão da prepotência de classe.

Como reiteramos ao longo do capítulo, não estamos tratando de personagens que impunham bandeiras e lutam pelo direito de valer seu silêncio. Nossa análise está no campo da leitura. Reconhecemos a habilidade das autoras em questão de trazer à baila a potência do silêncio que mora nos discursos dessas mulheres e sua possibilidade de transformação pela reflexão. Em *Macabéa* e *Ponciá*, encontramos tipos que aparentam ser absorvidos pela máquina industrial dos grandes centros urbanos. Ambas reluzem a solidão dos retirantes, imigrantes, pobres marginalizados por não se enquadrarem nos padrões de vida dos centros urbanos. Ambas acolhem o silêncio que lhe é oferecido, experienciam o vazio pelo qual a sociedade teme e batem em retirada cada vez que ele se aproxima. Esta tese trata, então, da possibilidade de perceber esse silêncio como interferência no tec-tec-tec do dia a dia que nos obriga a parar e perceber a alteridade, colocar o objeto como sujeito, o “ele” no “nós”.

A leitura da *A hora da estrela* e de *Ponciá Vicêncio* é o acesso ao poema mudo, o golpe no vazio que denota a potência do silêncio como uma interferência, algo que tira do tom, incomoda, obriga a sair do lugar. O conto “Macabéa, Flor de Mulungu” pode rasurar uma visão de Macabéa pelos olhos de Rodrigo e aproximá-la de Ponciá. Seria uma leitura de dentro do universo silencioso dessas mulheres que evidencia a opção pelo recolhimento, a perspicácia da mudez, a coragem de encarar o vazio e escolhê-lo por não desejar fazer parte de uma engrenagem que despreza a experiência, mata a ancestralidade, aniquila a memória. O conto nos mostra que, a isso, essas mulheres preferem o silêncio e, por ser ele a pausa no caos da modernidade, incomoda, agride, destoa.

É sobre essa interferência que Eni Orlandi discute em seu livro *As formas do silêncio*. Entre a linguística, literatura, história e sociologia, a autora nos direciona para o entendimento do silêncio em outra dimensão que não a da rendição; pelo contrário, “o silêncio é a garantia

do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, 1995, p. 23). É o início, a tomada de fôlego antes do discurso. Para a linguista, seria por meio das reflexões sobre o silêncio, pensando o que poderia dizer o “não dito”, que alguns aspectos da análise do discurso se tornariam mais claros (p. 15). Estar em silêncio não significa esvaziar-se de conteúdo, pelo contrário, ele tem significância própria, ele é a “possibilidade para o sujeito de trabalhar a sua contradição constitutiva, que o situa na relação do “um” com o “múltiplo” (p. 23). A autora vai se deter a duas perspectivas do silêncio para a discussão de sua tese: o “silêncio fundador”, seria o não dito ou o espaço para ressignificar os discursos; “a política do silêncio”, que será mais interessante para nós, pois está ligada à censura.

Por “política do silêncio”, Orlandi reconhece os processos de silenciamento e toda a questão arbitrária que pode envolver a palavra: “tomar a palavra, tirar a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar, etc.” (1995, p. 31). A dimensão política do silêncio passa pelo que discutimos aqui em relação ao poder de falar ou de fazer calar os sujeitos. A ausência de fala, que não significa incomunicabilidade, indica a presença da opressão em dois vieses. O primeiro, sociológico, porque está relacionado à impossibilidade de dizer, seja pela censura, seja pelo véu das instituições que por questões de classe ou gênero enquadram indivíduos, outorgando-lhes ou não o direito à voz. O segundo viés, linguístico, está relacionado à arbitrariedade da fala; toda língua é fascista, lembremos Barthes. O sujeito só se constitui na interação com o outro, é necessário se comunicar para existir, a subjetividade depende da interlocução são axiomas das teorias da enunciação que indicam a necessidade da fala como marca da subjetividade. O que se pretende é justamente questionar essa arbitrariedade e ressignificar as formas de silêncio, problematizando a interferência na audição provocada pela mudez.

Orlandi (1995) sugere que pensemos na linguagem como excesso, ao invés do silêncio como falta. O silêncio é fundante, nele mora o significado. E a tagarelice é um estado de descontrole, nela pouco se apreende, as palavras tornam-se superficiais, desnecessárias. Pensemos em personagens tagarelas e a incoerência, a desordem de pensamento se torna evidente. Emília, de Monteiro Lobato, com sua eloquência, está no lugar da boneca faladeira, a permissividade em relação a seu discurso é justamente por não ser “gente”, o que coloca sua fala no lugar do descrédito; as personagens de *O Cortiço* são a imagem da mulher estereotipada que passa o dia tagarelando sem nada de importante a dizer. Essas estariam em oposição a Capitu ou Maria Moura, cujo silêncio é um aliado da força e resistência, motivo de desgoverno dos homens a sua volta, embora o senso comum acredite no contrário:

Para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça e se preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta. (ORLANDI, 1995, p. 37)

Aqui já podemos configurar uma nova perspectiva para o silêncio na qual é possível vislumbrar a mudez como ponto de partida de uma nova análise: o silêncio é uma expressão que fala. As considerações do artista americano John Cage sobre silêncio nos são pertinentes neste momento em que procuramos novas formas de lê-lo. O músico anarquista dedicou muito de seus estudos ao silêncio, uma exigência quando se trata de arte, segundo o autor. Ao compor 4'33'', por exemplo, Cage a faz em três movimentos: sentar em frente ao instrumento, cronometrar 4 minutos e 33 segundos e encerrar. A composição foi criada em 1952, no mesmo ano em que a executa. Em seu concerto, permanece imóvel durante os 4 minutos e 33 segundos, a duração total da obra. Durante a sua realização, a plateia pode explorar o som do ambiente, o silêncio que passou a fazer parte da composição tanto aproximou o público dos ruídos do mundo como o fez enfrentar o silêncio que há nele, simplesmente o notando quando surge.¹⁹ Para Alberto Heller (2008), poucos artistas têm sua obra tão voltada para a profundidade do silêncio como Cage, no sentido de não reduzir o gesto a uma questão acústico-sonoro: “o silêncio não é acústico, é uma mudança da mente, uma reviravolta. Devotei minha música a isso” (*apud* HELLER, 2008, p. 14). A ideia da mudez aqui está associada à transgressão e ao inesperado. Isso justifica, por exemplo, a perplexidade de S.M. e do marido de Ponciá, uma reviravolta no sentido de inversão dos papéis no que tange à dimensão negativa do silêncio. Quanto a isso, Orlandi afirma estar o silêncio num lugar subalterno para o imaginário social, há uma ideologia da comunicação (arbitrária) expressa na urgência do dizer e “pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no nosso cotidiano” (ORLANDI, 1995, p. 37).

Paradoxalmente, a nossas personagens resta o silêncio e é nele que elas habitam. Não por estarem associadas ao vazio como o mesmo imaginário social acredita, mas por estarem separadas pelo véu da subalternidade. Este lhes isola acusticamente fazendo de sua comunicação um ruído apenas; e por isso podemos nos perguntar se a questão não estaria na falta de escuta e não na ausência da fala é bastante pertinente. Para Cage, o silêncio não existe, “por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos [...] não há silêncio que não esteja grávido de som, nenhum sim teme o silêncio que o extingue” (*apud* HELLER, 2008, p. 20).

¹⁹ <https://digartdigmedia.wordpress.com/2013/05/19/do-ruído-constante-ao-silêncio-impossível-john-cage-e-433/>.

Quando Lispector lista alguns dos títulos de sua novela como *O direito ao grito*, *Ela não sabe gritar* ou *Assovio no vento escuro*, ou quando Ponciá de Evaristo escuta o choro-lamento das sete crianças abortadas, é do silêncio de Cage que estamos falando. A pausa que marca uma ausência criada pelo Aparelhamento do Estado é um assovio no vento escuro, pois é quase inaudível, um vaga-lume na imensidão dos holofotes, como diria Didi-Huberman (2011), grito, poema mudo.

O silêncio é a possibilidade de reviravolta da linguagem, pois, nas palavras de Orlandi, “mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida por sua urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras” (1995, p. 39). E é na literatura, a nosso ver, que essa mediação pode ocorrer na forma de reviravolta, é no campo literário que o autor tem condição de trazer o mundo para dialogar com seus dilemas e da comunidade que representa. Ao tratar dos sentidos do silêncio e conseqüentemente da relação proposta acima, a linguista (1995, p. 50-60) traz o exemplo do índio na formação da identidade nacional. Na historiografia, o índio brasileiro não fala, é parte de uma engrenagem colonialista, é falado pelos missionários, cientistas e políticos. O índio está ali para que sua completa ausência não desperte o desejo de que esteja presente de outra forma. Trata-se da construção de sentidos que servem principalmente à instituição das relações colonialistas entre Europa e América Latina. O silêncio pode ser lido como dominação no que tange à formação discursiva do índio diante da História, mas também como resistência em relação a sua interação ou colonização. O interessante, ressalta a autora, é poder ler seu silêncio ao longo da história, mais uma evidência da mudez reativa, ruidosa ou de que não há silêncio, como Cage conclui.

Tais questões só ampliam nossa discussão sobre silêncio e subalternidade. A leitura que Orlandi faz do índio aplica-se ao negro e ao sujeito submetido à subalternidade do qual estamos tratando. O poeta e pesquisador Edmilson Pereira de Almeida, em artigo sobre os cantopoemas, textos do Congado como *corpus* literário, é mais um ponto de luz no caminho sinuoso e minado sobre o silêncio na literatura de alteridade. Para o autor,

A textualidade banto-católica nasce do esforço de indivíduos negros e mestiços que transformaram o silêncio e o isolamento em matérias do canto e da celebração. Essa elaboração discursiva [...] desafia o sujeito habituado aos caminhos do idioma canônico, ao mesmo tempo que o estimula a entrar num mundo onde cada palavra é, por definição, uma penca de ideias. A literatura silenciosa diz respeito a um aspecto da textualidade que, mesmo condenada ao exílio aponta várias janelas para a atribuição de sentido ao mundo. O exílio se torna parcial na medida em que a literatura silenciosa estremece os cultores do cânone, que a percebem como algo a ser repellido devido ao seu estranhamento, mas por causa dessa diferença também como algo a ser buscado para introduzir no “já conhecido” a perspectiva da renovação. (PEREIRA, 2010, p. 573)

O trecho acima nos traz um novo aspecto enriquecedor. A literatura silenciosa seria um desdobramento das considerações tecidas até agora. Em vários momentos reiteramos a importância das escritoras na mediação da leitura na perspectiva aqui apresentada. O desejo de lidar com a alteridade e o cuidado no tratamento do tema, gênero e subalternidade, denotam o olhar de dentro da questão por parte da autoria. Mesmo falando de duas autoras reconhecidas – Lispector já solidificada e Evaristo na esteira –, podemos dizer que seus textos dialogam com a abordagem feita por Pereira. A maneira com que as personagens e sua relação com o silêncio é trabalhada nas obras poderá promover uma virada de percepção dessas mulheres na sociedade, como uma penca de palavras que reluzem em novas possibilidades de leitura tirando as identidades de seu assujeitamento discursivo e promovendo novas leituras sobre alteridade.

A expressão “literatura silenciosa” está associada ao teor político-ideológico que tais obras exigem. Ambas – *Ponciá Vicêncio* numa medida maior – dialogam com comunidades marginalizadas, mas exigem “a compreensão do significado estético que faz alusão ao silêncio para garantir a tessitura de um discurso complexo e criativo” (PEREIRA, 2010, p. 574). São textos que carregam uma potência de transformação diante de uma tradição literária branca e masculina e denotam exatamente a diferença entre a literatura legitimada e a marginalizada. É a partir dela, como Pereira afirma, que as identidades podem interrogar a si mesmas e se ver representadas, além de desafiar as proposições ordinárias da tradição. A literatura silenciosa ainda evidencia as elaborações sociais relacionadas à atribuição de sentido do mundo que a possibilidade do encontro ou embate entre as diversas formas literárias se desenha, concretizando o diálogo e alargando as fronteiras da experimentação expondo a diversidade e levando o debate sobre alteridade para dentro do campo literário (PEREIRA, 2010, p. 575). Em outras palavras, é a existência do silêncio que marca a falta de diálogo entre o cânone e a margem e exige a presença da literatura silenciosa para caminhar ao lado da legitimada, provocando um ruído na tradição e colocando em evidência sujeitos que até então não existiam ou existiam como objeto do discurso, e não como ato ou fala. Os textos que rompem as barreiras editoriais e acadêmicas e conseguem interferir no espectro canônico da tradição são, para Adélcio Sousa Cruz, uma literatura ruidosa, pois “romperam a barreira do silêncio” surpreendendo a nova face da literatura contemporânea brasileira principalmente pela maneira com que incorpora, esteticamente, discursos políticos de movimentos sociais “sem deixar de dialogar com instâncias que representam outros anseios e reivindicações dos moradores de periferia de grandes centros urbanos” (CRUZ, 2009, p. 107).

O silêncio aparece para nós em várias instâncias, exigindo uma pausa para pontuar os seus lugares na elaboração de suas poéticas. Tratamos de questões que envolvem fala e mudez, silêncio e silenciamento, nas esferas literária, linguística, social, histórica e filosófica. Primeiro demos conta da esfera social e linguística, na qual pudemos refletir sobre os lugares do discurso do silenciado. Em que medida os sujeitos que não podem ou não querem falar têm sua subjetividade abalada. Vimos que as teorias no campo da enunciação e da filosofia sempre partem da linguagem para a constituição da identidade; é a partir da fala que o indivíduo está no mundo e é pelo lugar de fala que ele deve lutar. Na ausência de uma consideração que pudesse acolher uma discussão mais abrangente sobre o sujeito silencioso, percorremos pelo caminho da análise do discurso, que nos forneceu elementos para compreender a complexidade desses lugares de enunciação e enxergar que mesmo no silêncio é possível produzir sentido e se comunicar. Entender a questão do assujeitamento na formação discursiva foi um grande passo para a compreensão das esferas a que pertencem as obras aqui tratadas: entender o lugar de (não)fala das personagens e a articulação das autoras ao utilizarem o silêncio como estratégia discursiva de denúncia e reflexão sobre a mulher subalterna na sociedade.

Trazer à luz novas formas de compreender o discurso do silêncio – como potência, resistência, ruído, interferência – foi o caminho que encontramos para ler Macabéa e Ponciá. Trazer os conceitos de literatura silenciosa e literatura ruidosa foi uma forma de sintonizar a esfera sociopolítica das obras à questão da produção. Ora, se estamos falando de margem, silêncios e lugares de poder, o campo literário e seus meandros não podem deixar de ser relevados. As obras escolhidas suscitam um discurso silencioso que não pode ser lido como submisso ou vazio, deve ser o salto para a alteridade, a proposta de relativização dos lugares demarcados pelos Aparelhos Ideológicos do Estado, uma poética da interferência. Seja ruidosa, seja silenciosa, ela está latente e deve ser interpretada.

Ao analisar as formas de corporalidade do feminino em narrativas de mulheres brasileiras, Elódia Xavier esclarece que, ao escolher sua personagem, Rodrigo faz de seu texto um grito de denúncia. O silêncio da trama em relação à questão da mulher subalterna deixa o leitor desconfortável, “a existência de Macabéas tem a ver com todo o sistema social do qual fazemos parte” e por isso a obra incomoda o leitor, bem como a personagem incomoda o narrador e, por isso, ele se sente na obrigação de revelar algo sobre essa mulher (XAVIER, 2007, p. 56). Podemos dar um passo adiante e dizer que, ao colocar uma mulher silenciosa como protagonista e um homem branco e letrado como seu narrador, o caráter de denúncia se desloca do narrador para a autora, que cria um projeto cujo leitor poderá perceber o quanto a

submissão da mulher a coloca em um jogo social no qual sua representatividade se queda nula na maioria das vezes. As narrativas em questão admitem essa leitura, uma vez que a proposta de silêncio encontrada nas obras subverte a concepção do senso comum, como subserviência ou vazio. É possível perceber que as autoras criam narrativas capazes de transformar o conceito ordinário de silêncio em potência. Isso porque, embora silenciosas, as personagens marcam uma presença perturbadora. Mesmo que num processo inconsciente, Ponciá e Macabéa, resignadas à mudez, descobrem outro tipo de linguagem que faça mais sentido para sua realidade e, com isso, desestabilizam o sistema de linguagem “fascista” que insiste no discurso, mesmo que vazio.

Isso não quer dizer que condenamos toda a pesquisa empenhada na importância da linguagem. O que trazemos é uma concepção de linguagem silenciosa que possa fazer mais sentido para os indivíduos assujeitados a um sistema de comunicação que nada comunica com eles exatamente por serem sempre objeto desse processo e nunca sujeito de sua enunciação. A narrativa de Ponciá Vicêncio percorre um denso caminho até entender a diferença entre o nada, lugar imposto pelos AIEs (Aparelhos Ideológicos do Estado), e pelo vazio, lugar de acolhimento de sua subjetividade. O vazio tem um desdobramento “feliz” no romance, pois no princípio, ameaçada, Ponciá ficava possuída pelo medo e depois passou a gostar, tornando-se alheia de seu próprio eu, acolhendo o seu vazio e suas ausências. O trecho evidencia essa opção de ficar em silêncio como um mecanismo criado para suportar um lugar que nada dialoga consigo. A ausência passa a ser um abrigo, o silêncio, companhia. O vazio²⁰ preenche parte dela como se pudesse ocupar um espaço significativo em sua vivência. O comportamento da mulher silenciosa, ao contrário do que poderia se pensar, faz reverberar a realidade sem precisar dizer. Os homens que estão ligados a essas mulheres sofrem com sua postura, pois não conseguem apreender o que são, o que querem, o que esperam. A vida sem respostas, a falta de interlocução, atormenta e a sensação de vazio toma conta. Em Ponciá, a narrativa deixa claro o incômodo do marido diante da não reação da esposa silenciosa:

O homem remexeu violentamente na cama. Abriu os olhos, contemplou Ponciá e balançou a cabeça numa reprovação, ao perceber que ela passara mais uma noite sem qualquer dormida. Sentiu um certo mal-estar. Quis atacá-la, mas viu que ela estava tão apática, tão distante como sempre, que resolver cutucá-la com os pés. (EVARISTO, 2003, p. 43)

²⁰ Vale ressaltar que o vazio descrito aqui se distancia da noção de nulidade também presente no senso comum, a narrativa evidencia nele o lugar destinado ao indivíduo subalternizado na sociedade.

Por sua vez, Macabéa provoca sensações parecidas tanto em Olímpico quanto em Rodrigo, que demonstram angústia diante do silêncio da datilógrafa. As conversas esdrúxulas do casal só refletiam o estado de ausência em que ambos se encontravam, mas o “cabra safado” não conseguia (queria?) admitir e o vazio, o silêncio, o tédio da relação ficava por conta de Maca:

Ele: – Pois é.
Ela: – Pois é o quê?
Ele: – Eu só disse pois é!
Ela: – Mas “pois é” o quê?
Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
Ela: – Entender o quê?
Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!(...)
Ele: – Olhe, eu vou embora porque você é impossível!
Ela: – É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?
Ele: – Pare de falar porque você diz besteira! Diga o que é de seu agrado.
Ela: – Acho que não sei dizer. [...]
Ele: – Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?

O diálogo revela um jogo de inversão em que a fala fissurada, fragmentada, da personagem demanda uma coerência maior na de Olímpico, o que não ocorre, por estar tão vazio quanto ela. Sua autoafirmação em troca da subestimação da namorada é uma forma de não lidar com a incapacidade de se adaptar àquela realidade sonhada. A palavra “impossível” é fundamental para o entendimento desse jogo. Conceber a complexa simplicidade de Macabéa é impossível. O namorado fala por falar, por não conseguir se abrigar no vazio, como Ponciá, e a datilógrafa quer mais dele, pede a cada indagação; e Olímpico, na impossibilidade de ter o que oferecer, diz ser Macabéa impossível. A visão literal que a protagonista tem das palavras, da comunicação, gera um desconforto no namorado, que não consegue sustentar sozinho a conversa vazia a que ele se propõe. Nada em Macabéa é tão simples, ao contrário do que o narrador tenta mostrar. Ela se assemelha a um abismo em que as palavras têm uma dimensão muito mais profunda do que possa imaginar o senso comum, por isso o interesse pela mídia, pelos meios de comunicação, matéria amplamente discutida no terceiro capítulo da tese em questão. O diálogo acima é exemplo disso, os sentidos, para Macabéa, não podem simplesmente morrer no ar, eles reverberam em mais perguntas e na ausência de respostas, sobrevive o silêncio.

O vazio existencial do sujeito na condição de subalterno está expresso em ambos os sexos nas obras abordadas. O que o difere é a repercussão desse silêncio em cada um deles. O marido de Ponciá e Olímpico oscilam entre agonia e a violência diante dessa realidade. Macabéa e Ponciá optam pelo silêncio como mecanismo de defesa. Fecham-se em um mundo paralelo, numa linguagem menos cartesiana, mais simbólica ou emblemática. As respostas de

Olímpico e as perguntas de Macabéa demarcam essa diferença, bem como os momentos em que o marido de Ponciá age com violência e só depois se dá conta do que está acontecendo:

O homem de Ponciá começou a achar que a mulher estava ficando doente. Impossível tanta lerdeza, tanta inanição em quem era tão ativa. [...] As ausências, além de mais constantes, deixavam Ponciá durante muito tempo fora de si. [...] Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. [...] E desde esse dia, ela se tornou cada vez mais muda. Falava somente pelo gesto e pelo olhar. (EVARISTO, 2003, p. 98)

E ainda:

Desde o dia em que o homem de Ponciá havia batido nela tanto e tanto, a ponto de fazer sangrar-lhe a boca, depois condoído do sofrimento que infligira à mulher, nunca mais ele a agrediu [...]. Foi tanto pavor, tanto sofrimento, tanta dor que ele viu nos olhos dela, enquanto lhe limpava o sangue, que descobriu não só o desamparo dela, mas também o dele. Descobriu como eram sós. [...] Apesar de tudo, ele e ela eram desesperadamente sozinhos. [...] Conseguiu então entender as falas dela. [...] O homem de Ponciá, se não alcançava a vida outra dela da mulher, aceitava o que não entendia. (EVARISTO, 2003, p. 111)

Encontramos aqui uma sequência de fatos que nos possibilita compreender a margem em que essas personagens vivem e a angústia que carregam. A fome, a desilusão, a falta de interlocução minam a subjetividade e culminam, para uma, na violência e, para a outra, na incomunicabilidade. Faz-se necessário demarcar o uso dos substantivos “homem” e “mulher” na descrição acima, pois é ele que nos permitirá delimitar, em termos de gênero, a forma com que cada um lida com a falta: *O homem de Ponciá* chega a usar de violência contra sua *mulher* até o momento em que *ela* consegue mostrar para *ele* o quão miserável é aquela vida. Ao perceber a dimensão da falta que existe em sua existência, o homem compreende a linguagem da mulher, a comunicação no vazio é estabelecida pela cumplicidade.

A falta de representatividade do sujeito subalterno acaba por deixá-lo, como já discutido, à margem do discurso, e a repercussão disso é, no mínimo, a solidão. As narrativas mostram que esse corpo subalterno vive de ausências e o que queremos desenhar aqui é como o silêncio a que essas personagens se submetem pode ser lido como resposta à opressão e ao discurso de poder que seduz e estabelece quem são o “nós” e o “eles” no processo de construção identitária. Elódia Xavier (2007), ao falar do corpo subalterno, cita Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*, exatamente pela carência absurda narrada e descrita pela autora em seu diário. Para a crítica literária, o diário pode ser lido como testemunho de uma mulher subalterna que tem a fome, a solidão e a desesperança como companheiras, bem como nossas

personagens eleitas. A autora define o corpo subalterno como aquele “violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço” e afirma que *Quarto de despejo* “faz do **corpo subalterno** um instrumento de denúncia, ao transformar a vida dessa favelada numa narrativa que transgride o modelo canônico e se coloca como um gênero de fronteira, expressão de uma mulher oprimida” (XAVIER, 2007, p. 48, grifo da autora). Essa avaliação nos é cara, pois incide sobre a mesma percepção que temos sobre o silêncio nas obras aqui escolhidas.

As obras apresentam uma concepção de silêncio também transgressora em que esse corpo subalterno acaba por se tornar evidente, pois incomoda, gera aflição, angústia – as mesmas vividas pelas personagens, as mesmas vistas pelo homem de Ponciá em seus olhos após violentá-la. Essa transgressão se desdobra em duas nesta tese. Uma diz respeito ao conceito de silêncio, pois vai subvertê-lo. O silêncio das personagens deixa de ser ausência de sentido e passa a ser o sentido que a vida lhes impõe, não é a fraqueza da voz é a potência da mudez, o que nos aproxima do silêncio transgressor, terceira dimensão de sua poética. A outra está no campo da linguagem. Ao projetar um silêncio que comunica algo, as narrativas transgridem, de certo modo, as teorias que creditam à fala o processo de subjetivação. Aqui, encontramos o inverso. Enquanto falam, as personagens se distanciam de um universo que faça mais sentido, a fala tagarela é uma forma de abrir mão de uma identidade que requer outros tipos de comunicação. Isso não significa que não haja interação, mas sim que o que se comunica dispensa a palavra e tem o silêncio como ferramenta. Neste caso, o ruído que prejudica o reconhecimento da subjetividade está no ouvinte que já possui um paradigma de comunicação e não abre mão dele para (re)conhecer a subjetividade do outro, de acordo com a concepção de silêncio da negação, segunda dimensão de sua poética.

O problema relacionado à alteridade nestes casos é duplo, pois há uma dificuldade de ouvir o outro a partir de quem ele é ou quer ser, a fala silenciosa exige do ouvinte um esforço maior no sentido de perceber que sujeito é esse no processo de enunciação. Tais sujeitos entram na perspectiva do contradiscurso, uma vez que têm algo a comunicar, mas não se rendem ao paradigma de subjetivação mais comum: falo, logo existo. A outra via da questão diz respeito à possibilidade de falar pelo outro. Já que há sujeitos emudecidos, sua representatividade é nula; é preciso, portanto, um outro para representá-lo, emprestar a voz. O problema, nesse caso, só agrava a questão da representatividade. O padrão de enunciação reconhece o eu/nós e tu/vós como sujeitos ativos no processo, o que dá o direito a esses sujeitos de considerar o ele/eles seu objeto, ou seja, o elemento de quem se fala. O resultado da equação é uma representação, muitas vezes, parcial ou caduca, na qual o que é posto passa

pelo crivo de quem fala e não de quem se fala. Então o que falha é a escuta. A voz emudecida, insisto, é uma interferência nesse sistema de linguagem cartesiano. A comunicação falha, no sentido de faltosa, dá-se, então, pela dificuldade de uma escuta na alteridade.

Em *A hora da estrela*, isso se torna evidente quando o narrador assume a dificuldade de conhecer o seu objeto e acaba por se reconhecer nele e preencher os vazios da trama na forma que lhe convém: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu tempo a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (LISPECTOR, 1999a, p. 21). Ao confessar que precisa adivinhar sobre a personagem que está grudada nele, S.M. se mostra vulnerável diante de seu objeto, como em outras passagens: “Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. [...] é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere” (p. 22). O silêncio da protagonista, a nosso ver, vai desencadear essa necessidade de obturação, mesmo que precise inventar. Retomando o problema da alteridade posto no parágrafo anterior, os trechos exemplificam a falha da representação nos casos em que se fala pelo objeto concebido como silencioso, desencadeando o que é ainda mais grave: a representação sem nenhuma representatividade o que gera descrições do tipo: “ela somente vive, inspirando e expirando” (p. 23), “A sua cara é estreita e amarela como se já tivesse morrido” (p. 24), “Ela não pensava em Deus, deus não pensava nela” (p. 26), “nascera inteiramente raquítica” (p.28), “Ela era calada” (p. 33), entre outras.

Ao pesquisar sobre os processos de sujeição e os obstáculos encontrados para a apreensão das subjetividades ou mesmo na constituição do sujeito, Michel Foucault reconhece que os homens são objetos seja da ciência, seja do poder, seja das instituições (2003). A relação de Rodrigo e Macabéa é um exemplo disso. A ideia da alteridade, neste caso, continua questionável, haja vista as descrições de Rodrigo que exemplificam o que Macabéa representa para ele.

O narrador também admite que escreve

[...] neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. [...] Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um [...]. (LISPECTOR, 1999a, p. 12)

O trecho é crucial para pontuarmos duas questões fundamentais do capítulo: a representatividade e a alteridade. Ao dizer da “veracidade” da história fictícia, o narrador reconhece a dificuldade de falar pelo outro e se diz, inclusive, envergonhado pela

exterioridade da narrativa, ou seja, por inventar uma história também “verdadeira”, mas que lhe falta material para chegar até sua real representação. Quanto a isso, Foucault (1979, p. 72) também faz sua *mea culpa* ao afirmar sobre a indignidade de falar pelos outros. Mesmo que a teoria exija que as pessoas falem por elas próprias, quem está falando por elas é a ciência, a filosofia, a instituição. É por isso que a crítica indiana Gayatri Spivak questiona a possibilidade de o subalterno falar. Pensando por essa ótica, pensando nos dilemas de S.M., o subalterno continua silencioso. Mas o que as personagens eleitas na pesquisa refletem é uma mudez potente e aguda, que comunica, provoca, incomoda tanto que os ouvidos se fecham para a possibilidade de escutá-la: “sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa” (LISPECTOR, 1999a, p. 21), confessa Rodrigo ao se referir a seu processo de criação.

É por isso que insistimos nesse silêncio como resistência que interfere na formação discursiva privilegiada. Pudemos, até aqui, traçar uma trajetória teórica para as questões relacionadas ao silêncio e suas possíveis leituras na sociedade e nas obras eleitas para a pesquisa. O que se faz necessário, agora, é pontuar como essas leituras se encontram na ficção. A próxima seção será dedicada ao aprofundamento e análise das obras a fim de aprofundarmos nas poéticas do silêncio e suas dimensões.

2.4 As dimensões da Poéticas do silêncio: da negação à transgressão

O silêncio também é uma fraqueza, mas a recusa de se comunicar é um meio mais hostil, o mais potente de si comunicar. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 144)

A proposta desta seção é a definição das poéticas do silêncio que já tratamos amplamente em alguns momentos da tese. Faz-se necessário, então, organizar as dimensões do silêncio que permeiam a tese para compreender sua manifestação no espaço literário para depois entender seu desdobramento na análise das obras. Vale ressaltar que as esferas aqui apresentadas estão interligadas, uma se conecta na outra, e trazê-las para o final deste capítulo é uma forma de esclarecer as possíveis contradições acerca dos conceitos e delimitar as ideias de silêncio e poéticas que tratamos no decorrer da tese.

Depois de levantarmos o suporte teórico para a discussão do silêncio, na realidade e na ficção, devemos pontuar como a teoria se relaciona nas obras e nas dimensões aqui evidenciadas para elucidar o caminho das poéticas do silêncio na tese em questão.

*Toda história é sempre uma
invenção
e toda memória um hiato
no vazio*

(Leda Martins)

2.4.1 Silêncio lacunar

Retomemos aqui a fala de Leyla Perrone-Moisés (2006) sobre escrita literária em que pontua a paradoxal relação entre literatura e representação da realidade. Para ela, a literatura tem o real como ponto de partida, mas falha na tentativa de representação, isso porque as palavras não alcançam a realidade à qual pertencem. A literatura representaria, na verdade, a “falta de sentido no mundo, que se pretende suprir pela linguagem ela própria sentida em seguida como falta” (2006, p. 103). Dessa forma, a palavra literária se apresenta de forma lacunar, repleta de vazios que evidenciam a não representação do real. Ao discutir sobre teoria da ficção, o crítico alemão Wolfgang Iser também reconhece o espaço literário vazio de representação ao afirmar que, “como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura” (1999, p. 28).

Humberto Eco, ao discutir sobre a semiótica em seu *Conceito de texto* (1984), já havia situado a questão da falta e negação do objeto na escrita literária. O filósofo italiano conta uma breve história em que a ideia de escrita dialoga diretamente com a ausência, na tentativa de apontar uma solução para a questão da representatividade, mas a solução é inviável justamente pelo que estamos tratando aqui. Segundo a narração, os habitantes da ilha Lapita andavam com um saco cheio de objetos utilizados no lugar da fala. Assim, quando tinham de falar

[...] de uma maçã, uma pena, uma caixa, tiravam o objeto do saco [...] Esses personagens estavam no fundo utilizando coisas presentes para indicar coisas ausentes, porque, evidentemente, a maçã que tiravam do saco não deveria representar somente aquela maçã, mas todas as maçãs possíveis. Havia uma presença que registrava o que não estava presente. (ECO, 1984, p. 6-7)

Quando Perrone-Moisés sugere que o grande paradoxo do fazer literário é o uso da linguagem, ela dialoga com o conceito de representatividade de Eco, pois os signos são ou deveriam ser substitutos das coisas, como um saco cheio de objetos de que dispomos para nos comunicar, mas “a linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente, pode apenas evocá-lo, aludir a ele por meio de um pacto que implica a perda do

real concreto” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 105). Para Eco (1984), estamos condenados a manipular caixas vazias, e isso é tudo o que nos permite viver em sociedade.

Há um outro aspecto relacionado ao silêncio lacunar que dialoga com a questão do trauma e seus testemunhos. A filosofia pós Segunda Guerra Mundial acolhe a escrita falha ou lacunar como um meio de *performatizar* a barbárie das guerras, pois há uma impossibilidade de falar da brutalidade vivida, ou por não encontrar palavras que possam representar aquela experiência ou por não estar mais vivo para relatar. O que resta dos campos de batalha é o inenarrável, pois dialoga com a morte e a violência. Ana Basevi, ao discutir sobre silêncio e literatura, alude à Shoah para dizer do que escapa à representação no tocante à literatura de testemunho. Para a pesquisadora

Uma das causas do silêncio está no absurdo que o evento traz, na falta de explicação, no esforço quase inalcançável de entender. A angústia da transmissibilidade do sobrevivente é aumentada pela incapacidade de descrever algo que os ouvintes não podem imaginar possível. (BASEVI, 2013, p. 156)

Aqui, a lacuna existe não apenas pela dificuldade de usar a literatura ou as palavras para representar a experiência, mas pela inexistência experiencial. A fala da testemunha parte de uma falta, uma ausência, pois quem chegou a experimentar o horror do *Lager* (campo de concentração) não sobreviveu para contar. As narrativas são a evidência da morte e o silêncio é a representação dessa fissura.

Márcio Seligmann-Silva corrobora o que estamos traçando quando fala da impossibilidade de narração do trauma de guerra. Baseado em filósofos contemporâneos, como Dori Laub e Primo Levi, afirma que o grau de violência a que foram submetidos os sujeitos nos campos de concentração impossibilitou o distanciamento necessário para a elaboração de um testemunho lúcido. O resultado de uma narrativa decorrente dessa experiência seria uma escrita caótica ou silenciosa. Seligmann-Silva ainda considera o testemunho tarefa de tradução, pois

O sobrevivente, como o tradutor, está submetido a um duplo vínculo. Enquanto aquele que traduz deve se submeter, ao mesmo tempo, sem esperanças de uma trégua, à ditadura da língua que traduz e a da língua para qual está traduzindo, do mesmo modo o sobrevivente no caso da Shoah tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do “nosso mundo”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 156)

A relação paradoxal com a representação da experiência que estamos delineando aparece numa configuração mais intensa, pois o que está em jogo é a impossibilidade de ver o real como verossímil, assim como o escritor representa o mundo fora do mundo. A experiência no

Lager está num campo fora da realidade. Mesmo sendo real, é uma experiência inconcebível, logo, inenarrável.

Ao refletir sobre a barbárie, Steiner acredita no poema mudo como saída para a lacuna na representação da vida pela arte. O crítico assevera que “uma civilização de palavras é uma civilização atormentada” e, nela, a constante inflação de registros verbais “desvaloriza de tal modo o ato numeroso da comunicação escrita que não há como o válido e o genuinamente novo possam se fazer ouvir” (STEINER, 1988, p. 70). O vício da reprodutibilidade seria uma maldição que distancia o sujeito de um possível entendimento da realidade. A indústria, a guerra, a modernidade afastam a possibilidade de representação da experiência porque a própria experiência está fadada à falência. Nessa esteira, Susan Sontag (1987) enxerga o silêncio como esse poema mudo, como um gesto de coerência do artista, pois “através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como padrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra” (SONTAG, 1987, p. 12-13). A lacuna na escrita seria essa evidência do desejo de liberdade e do grito inconformado.

Para os autores aqui relacionados, o silêncio seria uma alternativa, já que as palavras estão repletas de selvageria ou vazias de sentido que corresponda ao real. O silêncio lacunar seria a *performatização* dessa falha ou incoerência da linguagem. A literatura de Lispector dialoga intimamente com esse conceito. O drama de Rodrigo diante de sua personagem evidencia tal afirmação. A necessidade de construir sentido na economia das palavras e de evidenciar a poética da pobreza que, de tão silenciada, faltam palavras que a represente. Em Evaristo, encontramos a própria Ponciá e o desejo frustrado de que sua arte pudesse representá-la e livrá-la da dor causada pelo isolamento a que se submetia. Macabéa e Ponciá viviam em estado de contemplação, para Steiner (1988, p. 30), “o mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprende a abandonar a linguagem”. Essa condição confere às personagens um movimento de contramão causando estranhamento seja na própria trama, detectado pela reação do marido de Ponciá ou por Glória e Olímpico em relação a Macabéa, seja na recepção, deixando para o leitor o incômodo do vazio. Quanto a isso, Nádía Gotlib afirma que Macabéa

Representa a figura humanizada da natural resistência que lhe assegura o sobreviver, que se faz, neste caso, inconscientemente e no modo naturalmente instintivo. A moça ignora os obstáculos, consegue manter uma dignidade patente em seu mundo puro. [...] Mas como tal condição é deslocada no sistema vigente, já que mantém à margem da disputa burguesa de ascensão social, acaba sendo devorada pelo próprio sistema, porque aí ela é um ser fora do lugar. A personagem exibe dupla função: [...] ela é ao mesmo tempo pura e idiota, trágica e meio cômica. (GOTLIB, 1995, p. 466)

Essa condição também se aplica a Ponciá, embora esta tenha uma consciência mais aguçada quanto a sua condição, o que não promove sua inclusão, evidenciando, portanto, a frustração e o sofrimento por continuar à margem. Sua duplicidade está exatamente entre a alienação e a consciência crítica diante da sua realidade.

Ainda na esteira da lacuna entre representação e escrita, Steiner retoma uma questão basilar de Wittgenstein sobre a desconfiança da palavra: “existe alguma relação verificável entre a palavra e o fato?” ou ainda se o que chamamos “de fato não seria um véu tecido pela linguagem para ocultar da mente a realidade?” (WITTGENSTEIN, s.d. *apud* STEINER, 1988, p. 39). Essas questões perpassam a concepção de literatura, mas ultrapassam a discussão teórica se pensarmos que a escrita é um meio de acessar a realidade, logo, se ela, quando apresenta esse propósito, está distorcida, nossa concepção do mundo também estará. Esse conflito está no questionamento de Evaristo acerca da história dos negros e pobres do país, a tese de Regina Dalcastagnè sobre essas representações na literatura e as considerações de Eni Orlandi sobre o silêncio dos vencidos na historiografia dialogam nesse sentido. A desconfiança da palavra relaciona-se às possibilidades de manipulação da verdade que a linguagem permite exatamente por não estabelecer essa relação verificável entre fato e palavra. Nesse sentido, ler nas entrelinhas ou perceber as lacunas do texto seria esclarecedor, pois possibilitaria uma leitura mais ampla e crítica, além do que as palavras podem mostrar.

Para Sontag, a opção dos artistas pelo silêncio demonstra a descrença nos recursos expressivos disponíveis e já comprometidos com a indústria de consumo, por isso negam a própria arte. Esse gesto de aniquilação reflete a coragem e a resistência de uma classe que ainda vê na arte uma forma de expressão, mesmo que seja a expressão da descrença e do inconformismo. A escrita clariciana que chamamos de rascunhal está intimamente relacionada a essa situação. O caráter ensaístico de Lispector, expresso principalmente em *Água viva*, exemplifica a observação de Sontag. As reflexões da artista sobre seu processo de escrita revelam a agonia da não representação a que Perrone-Moisés também faz referência:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plesiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais intangível “para sempre”. Ou “para nunca” é o mesmo. (LISPECTOR, 1998a, p. 12)

O trecho é expressivo porque lida com o ofício da escritura como arte. Ao comparar a escrita com a pintura e apontar as limitações da atividade, a narrativa conduz o leitor a refletir sobre o real valor das palavras. A arte da escrita não pode ser laborada como a pintura, não há

como fabricar as palavras como se fossem cores. A porção artesanal na escrita limita-se a escolher, dispor ou organizar o que já existe, está pronto. A arbitrariedade do signo obriga o escritor a se limitar a um universo imposto pelo idioma e pouco lhe resta para criar. As palavras, então, não poderiam representar verdadeiramente o estado de espírito ou a estranheza do artista diante da vida ou dos fatos. A pintura, ainda que limitada, como toda a arte, oferece mais. O recurso da escritora é usar o corpo para se inscrever na sua narrativa, numa tentativa de ver seus sentidos ali representados. Fincar uma seta no ponto nevrálgico da palavra seria justamente lidar com elas como se fossem cores, buscar nelas o som mais que o sentido. O excerto dialoga com o romance *A hora da estrela* no momento em que Macabéa se vê perdida diante das palavras utilizadas pelo chefe e se encanta ao escrever “efeméride”. O que lhe interessa é tão somente a sonoridade da palavra. Macabéa consegue ver a beleza na pureza do som, sem pedir explicações, sem se perder na falta de respostas para seus questionamentos. O final do trecho é a fusão entre a pintura e a escritura, num solo úmido se misturam para alcançar o inatingível, para expressar o inominável.

A primeira esfera do silêncio seria, então, a dimensão lacunar que *performatiza* o paradoxo existente na escrita literária. Ele expressa a diferença entre o desejo de representar e o limite imposto pela linguagem verbal. Sua manifestação está na falta de nexos entre os capítulos de *Ponciá Vicêncio* ou na estrutura caótica de *A hora da estrela*, por exemplo. No romance de Clarice, esse dilema está mais evidente, pois ele representa o drama da linguagem no próprio discurso do narrador. A crise do escritor burguês que não pode dramatizar a vida de uma mulher, pobre e nordestina é um dos principais temas da narrativa que se desenvolve a partir das reflexões desse homem que busca palavras para dar conta do silêncio da mulher que objetiva representar. O caráter ensaístico, a escrita rascunhal de Lispector coloca em xeque o romance tradicional, o dizer institucionalizado, em que o fracasso da representação estética não reverbera e a escrita se dá sem conflito. Ela problematiza o ato de escrever e a condição do escritor, tanto no tema quanto na forma.

Ambas as autoras tratam do fracasso da linguagem por meio do silêncio. Essa lacuna que a estrutura das obras carrega expõe o limite do escritor ao representar a realidade das minorias. O silêncio diante dos questionamentos que as narrativas suscitam atesta o conflito. Esse silêncio é o mesmo que paira sobre a pergunta de Gayatri Spivak se “pode o subalterno falar?”. Ele está entre o desejo de S.M. representar sua muda Macabéa e a força de Ponciá em resistir, mesmo que silenciosa, à barbárie da vida na cidade grande. As personagens continuam mudas, mas há um ruído que atesta e impõe sua presença, a falha na sua representação coloca sob suspeita o poder da literatura de representar o mundo e da eficácia

do discurso que pretende figurar a realidade. Ao *performatizar* o silenciamento na escrita literária, as autoras dialogam com uma outra dimensão da arte, atravessam o limite do indizível e num engajamento poético²¹ reproduzem, não representam, o silêncio e a opressão.

Veremos, a seguir, o quanto Lispector dialoga com a teoria da linguagem materialista que intenta desvelar a farsa da escrita, encontrar seu ponto nevrálgico e expor a figura do escritor em crise diante do dilema da representatividade. Por uma questão metodológica, a última parte deste capítulo tratará das dimensões do silêncio para só depois entendermos como se dá sua *performatização* e construção do que seriam as poéticas do silêncio.

2.4.2 Silêncio da negação

As obras aqui estudadas nos apresentam personagens perplexas diante de um mundo hostil e cada vez mais reificado. Nele, o indivíduo subalterno vive na solidão do anonimato, num silêncio que é o lugar da negação do protagonismo. Para compreender esse lugar da negação na historiografia, as considerações de Eni Orlandi (1995) são esclarecedoras. A pesquisadora coloca o silêncio como um amálgama das posições heterogêneas. Ele evidencia o grito mudo do que ficou fora do discurso, mas sua ausência de voz é profundamente significativa, pois é o que provocará o ruído na historiografia oficial. O silêncio como constitutivo da história produz um efeito tão representativo quanto a fala, ele vai propiciar a dimensão histórica da negação dos sujeitos na construção do projeto de nação, nas palavras de Orlandi: “há um trabalho silencioso na relação do homem com a realidade que lhe propicia sua dimensão histórica, já que mesmo o silêncio é sentido. O que nos leva a concluir que não se pode estar fora sentido, assim como não se pode e estar fora da história” (ORLANDI, 1995, p. 94)

Sobre o sentido do silêncio na história, Michelle Perrot (2005) se debruça sobre a [não] presença da mulher na história do continente europeu. A crítica feminista acredita que houve um silenciamento das práticas da memória feminina dificultando consideravelmente o protagonismo da mulher na historiografia ocidental e, com isso, retardando seus direitos e conquistas perante a sociedade. Para Perrot, “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”. Isso porque “A narrativa tradicional lhes dá pouco espaço, justamente na medida em

²¹ Segundo Adorno (1973), o engajamento poético, ao contrário do social, que se manifesta principalmente no conteúdo e se restringe aos contextos de ordem política e social, caracterizaria aquelas obras que apresentam um comprometimento com as questões políticas e sociais, mas problematizam de forma mais ampla a realidade a partir do questionamento dos próprios meios poéticos de expressão. Sua expressão está tanto no conteúdo quanto na forma.

que privilegia a cena pública – a política, a guerra – onde elas aparecem pouco”. Mesmo quando aparecem na iconografia, com silhuetas femininas nos monumentos das cidades, “elas coroam os grandes homens ou se prostram a seus pés, relegando um pouco mais no esquecimento as mulheres reais que os apoiaram ou amaram e as mulheres criadoras cuja efígie lhes fazia sombra” (PERROT, 2005, p. 33). Essa ausência da mulher como protagonista é marcada exatamente pelo que Orlandi chama de constitutivo da história. O silêncio da negação trata exatamente dessa falta proporcionada pelo silenciamento das identidades impedindo-as de assumirem seu real valor na construção da história de seu povo, sua classe, seu país. A interdição do sujeito nos discursos preestabelecidos afeta a formação da identidade em questão e dificulta a mobilidade da tradição branca, masculina e burguesa, pois desencadeia a formação de estereótipos e a permanência dos lugares de poder na sociedade. Perrot faz um levantamento importante da história da narrativa de mulheres na Europa e constata uma grande falha na busca de uma tradição da escrita feminina. Para a historiadora, a gravidade dessa constatação está no fato de essa ausência no nível da narrativa ser acompanhada por

[...] uma carência de traços no domínio das “fontes” nas quais o historiador se alimenta, devido ao déficit de registro primário. No século 19, por exemplo, os escrivães da história [...] tomam nota de muito pouco do que tem o traço das mulheres, categoria indistinta, destinada ao silêncio. Se o fazem, [...] recorrem aos estereótipos mais conhecidos: mulheres vociferantes, megeras a partir do momento em que abrem a boca [...]. (PERROT, 2005, p. 33)

A história das mulheres está fortemente associada ao silêncio. Isso abala a questão da representatividade e cria um ciclo vicioso que vai da não representação à representação desqualificada criada pelos estereótipos, contribuindo para a manutenção do preconceito vigente. O olhar dos homens sobre os homens nos arquivos públicos cala as mulheres: “Fala-se muito delas, o que se sabe delas?” (DUBY *apud* PERROT, 2005, p. 35). A citação atesta esse ciclo que mantém a história da tradição feminina no sótão. Ainda sobre mulheres e a narrativa, a historiadora nos alerta sobre uma quantidade expressiva de textos no âmbito privado, mas quantas destruições foram realizadas nesses arquivos cujos restos conservados até hoje nos sugerem a sua riqueza tanto quanto seu interesse enfim reconhecido:

Estas destruições vêm dos acasos das sucessões e das mudanças de casa de um gosto secreto que cimenta a intriga familiar, mas também da indiferença de descendentes embaraçados pelos legados de seus predecessores que tanto estorvo: indiferença agravada pelo caráter subalterno dado a estes escritos das mulheres. (PERROT, 2005, p. 36)

Na tradição literária não é diferente. As reflexões de Regina Dalcastagnè (2008) a respeito das relações raciais e seus estereótipos na literatura contemporânea apontam para um silêncio em torno da questão que dialoga com a pesquisa de Perrot. As autoras nos conduzem para o esclarecimento da dimensão aqui tratada. O silêncio da negação é duplo: silenciam-se as mulheres, silenciam-se as discussões sobre tamanha ausência. O desdobramento desse silêncio é grave, uma vez que podemos detectar ausências que fariam falta numa discussão de um projeto de nação mais justo. Dalcastagnè destaca que a literatura é um espaço privilegiado para a manifestação de experiências dos grupos ditos minoritários “pela legitimidade social que ela ainda retém. Ao ingressarem nela, os grupos subalternos também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 108).

Macabéa e Ponciá Vicêncio são alguns dos exemplos utilizados para discutir a questão da negação das mulheres subalternas na história da literatura brasileira. Interessante pontuar a confluência entre a estatística referente à ampla predominância de homens como narradores – a exemplo do personagem Rodrigo S.M., criado por Lispector para, acreditamos, já evidenciar esse lugar de fala privilegiado – e a predominância deles na formação do discurso historiográfico. Ao falar das personagens mudas ou quase, a pesquisadora da UnB insere Macabéa em seu arsenal. Comparada à personagem Mané de *O paraíso é bem bacana*, de Sant’Anna, Macabéa impõe sua presença “calada às outras falas que se tencionam. O próprio narrador é de algum modo constrangido, já que nos é dado perguntar sobre suas intenções ao dizer o que diz sobre a personagem” (2008, p. 100). Esse silêncio diante da personagem nos obriga a pensar em quem está falando sobre ela e a questionar a veracidade sobre o que fala. Enquanto Macabéa mobiliza pelo silêncio, Ponciá o faz pela dor. Essas são formas de tecer um “brado de revolta” que expõe os lugares e seus estereótipos já mencionados. Dalcastagnè também vê a mudez da protagonista como um sinal de denúncia,

[...] vista de fora, Ponciá não nos dirige a palavra, não nos diz quem é. [...] Seu lugar no mundo é a mãe que a acolhe, lhe dá guarida, talvez porque simbolize as origens, a identidade negra que precisa ser abraçada. Ponciá, então, mais que a própria dor, representa a dor de seu povo. E são os restos de seu povo que o leitor vai encontrando pelo caminho em que ela passa [...]. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 104)

A leitura feita pela crítica só ratifica o caráter coletivo, presente nas discussões sobre a escrita literária e o silêncio. Vemos, assim, a importância das obras que abrigam a temática da alteridade tentando se livrar dos estereótipos ou evidenciando-os para denunciar a realidade e promover a merecida legitimação social do grupo que representam.

A presença do narrador, em *A hora da estrela*, frágil e prepotente, que se julga no direito de narrar as peripécias da jovem nordestina porque acredita que, se não o fizer, ninguém mais o fará, é uma das evidências da falta de voz dessas mulheres. O silenciamento a que Macabéa é submetido ao longo da trama não revela nada sobre ela. O romance tem Rodrigo como locutor e o leitor como interlocutor, restando à Maca a terceira pessoa, objeto desse discurso. A leitura da pesquisa de Dalcastagnè não nos deixa surpresos ao encontrar um homem letrado e abastado no papel de narrador que se diz capaz de “contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1999a, p. 15). Esse autor reconhece sua incapacidade de falar pela personagem, embora insista em acreditar na necessidade de narrá-la. A dedicatória do autor – “na verdade, Clarice Lispector” – abre precedente para encontrarmos um projeto de denúncia desse corpo silencioso por ter sido silenciado: “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta” (LISPECTOR, 1999a, p. 15). Dito isso, a obra acaba por assumir um compromisso com a alteridade, porquanto toca numa questão, mesmo que de forma obscura, social. O estado de emergência e calamidade nos remete à pobreza, literal e metaforicamente. Da personagem? Do autor? Da falta de respostas? A profundidade com que as obras tratam da questão da subalternidade deixa também silenciosas certas questões como forma emblemática de representação desse silenciamento a que tantas Macabéas e Ponciás são submetidas.

Assim, delineamos a dimensão do silêncio da negação como uma manifestação da poética do silêncio que ocorre no âmbito da temática, diferente do lacunar que se dá na forma estrutural das narrativas. Ainda assim, consideramos as obras analisadas uma manifestação do engajamento poético neste nível também, uma vez que a denúncia dessa negação ocorrida na história ocorre de forma *performática*, pois não está estampada no texto. Ela se dá exatamente pela mudez presente nas personagens femininas e na sua relação com as masculinas.

Ampliando a discussão posta por Perrot, encontraremos o filósofo contemporâneo Georges Didi-Huberman e seus vaga-lumes, uma alegoria sobre a relação entre cultura popular e espetacularização na hipermodernidade. O crítico francês admite que os reinos, “governabilidades” segundo Foucault ou, ainda, “polícias” segundo Rancière, tendem certamente a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam: fugir, esconder-se, enterrar um testemunho, ir para outro lugar, encontrar a tangente... é o que nos ensinam, cada uma a seu modo, as livres “experiências interiores” escritas por Georges Bataille, as experiências sobre linguagem ou os sonhos transmitidos por

Victor Klemperer ou Charlotte Beradt. E mesmo as “garrafas jogadas ao mar” desesperadas mas endereçadas, agonizantes mas precisas, dos membros do Sonderkommando de Auschwitz (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149).

O trecho descreve um processo de negação da memória comum na historiografia, tal como Perrot postula. Contudo, aponta para um caminho tangencial que pode salvar ou retirar dos escombros as identidades silenciadas ou negadas pela história dos vencidos. Isso que o filósofo chama de experiência clandestina, porque brota da negação, é o *leitmotiv* das narrativas em questão. A relação das personagens com o silêncio parte da ausência de uma experiência apreciada pelo coletivo. Nossas personagens lidam com a solidão, o nada e o vazio, elas se constituem na falta e é isso o que lhes resta: um grande vazio diante da imensidão da metrópole habitada. As narrativas nos apresentam as personagens a partir daquilo que não possuem: memória, dinheiro, família, consciência, sonhos, esperança. O vazio é elemento de composição das personagens que sobrevivem e se acolhem nesse lugar, não lutam, não reivindicam. A força delas está justamente na negação, há nelas uma resistência orgânica que as impulsiona, força de capim, como S.M. caracteriza. Lispector tematiza os caminhos dessa resistência na figura de Macabéa e de Olímpico, que resistem na solidão porque fazem isso desde que nasceram, *o sertanejo é sempre um forte*, escapam da morte pela natureza orgânica que instintivamente respiram, vivem nas lacunas da asfixia que é a hipermodernidade.

Evaristo problematiza a temática ao construir uma personagem em que a ausência está disfarçada na expectativa de uma realidade melhor. Ponciá começa a narrativa ao lado de sua família e na ilusão de que sua consciência e inteligência lhe poderiam servir de acesso. O desenrolar da trama prova o contrário e lhe tira o que acreditava ter, passa a viver alheia, tendo apenas relampejos de memória como de conforto para tamanha escuridão. O pessimismo – típico da narrativa moderna que não vê saída numa realidade em que até a arte se projeta no mercado de consumo – se *performatiza* tanto na trama quanto na estrutura do romance, pois o mesmo caos presente na forma de enxergar a vida se reflete na composição dos capítulos. O vazio toma conta da obra e, mesmo numa possibilidade de final feliz, reencontro com a família, aquela consciência ou esperança de ter vivido uma experiência diversa não significa nada. O vínculo com a ancestralidade e a reconstituição da memória são o que lhe resta e conforta.

Didi-Huberman, na esteira de Walter Benjamin, crê que a experiência “caiu de cotação”, embora reconheça que a queda ainda seja experiência, “ou seja, contestação em seu próprio movimento, da queda sofrida. A queda, o não saber se tornam potências na escrita que

transmite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149). Esse pensamento é esclarecedor ao dialogar intimamente com essa negação a que nossas personagens estão imersas. Sua resistência orgânica seria a potência da queda que desestabiliza, um grito de contestação capaz de reverberar uma comunidade negada/silenciada, mas sobrevivente. O autor francês acredita na *sobrevivência* uma força que evidencia o paradoxo da (tentativa de) destruição da memória e das identidades que saem da mira dos holofotes. Há, segundo ele, a sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida. Ora, essa força se compromete, como diz Blanchot, com o ponto de partida de uma reivindicação comum fundada sobre o ato de “dar o direito à palavra” à experiência dos povos nas formas de transmissão (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149).

Ao tirar o direito à palavra dos sujeitos subalternos, cria-se um problema de preservação daquela identidade ou, o que é pior, sua anulação e substituição por um estereótipo que, além de não dialogar com a origem a que remete, reserva a esses sujeitos o lugar do anonimato e da invisibilidade. Estamos delineando algo que poderíamos chamar de escrita do anonimato, pois lidamos com identidades silenciosas e invisíveis do ponto de vista do espetáculo da hipermodernidade. São vaga-lumes que ainda insistem num brilho tímido na escuridão e solidão das cidades. Contudo, vale lembrar Didi-Huberman e sua preocupação com a experiência. Da mesma forma que podemos entender o silêncio como produção de sentido dentro da formação discursiva, reconhecemos que o vazio pode ser também o lugar da experiência da negação.

Essa dimensão do silêncio dialoga intimamente com a discussão de Pêcheux sobre a formação discursiva e o assujeitamento da linguagem. Esse lugar silenciado, essa experiência do “não saber” ou não estar inserido, coloca sob suspeita uma harmonia cartesiana ou o direito à voz de determinados grupos em detrimento de outros. E, em forma de escrita, tornam-se potentes, pois mostram essa falha na historiografia e cria outra versão paralela à oficial, porém com a força de um grito mesmo que mudo. Macabéa, por exemplo, para Gotlib, faz do seu “não ser” um lugar privilegiado; sua pureza e ingenuidade fazem com que sua perspectiva de vida seja leve, sem pretensões ou luta de classes, seus desejos não estão relacionados ao consumismo, são simples e distantes da tradição burguesa: comer queijo com goiabada, assistir à queima dos fogos de artifício e pintar as unhas de vermelho são insignificantes para a burguesia que se projeta no mercado e na espetacularização.

A nordestina é “ser” e isso a torna plena, “é miserável, é de classe nenhuma, é inclassificável, se considerada apenas como gente, pessoa, indivíduo, anônimo, ser” (GOTLIB, 1995, p. 469). Ponciá difere-se de Macabéa, pois a luta por uma vida melhor fazia

parte de seus sonhos. Entretanto, a negação em que fora inserida na cidade grande foi lhe tirando a possibilidade e a vontade de lutar. O que lhe resta é o vazio, o nada que passa a ocupar sua mente, sua vida. O silêncio de Ponciá é o desdobramento da sua insatisfação, é a desconfiança na palavra que a leva à mudez, um processo de frustração da realidade do qual Macabéa só teve contato pouco antes de sua morte. Macabéa viveu na palavra interdita, Rodrigo existiu para tirar-lhe o direito à fala, evidenciar seu lugar de negação e, ao primeiro gesto de articulação dos desejos burgueses em Maca, ele providencia sua morte. Essa escrita do anonimato revela, então, uma experiência da negação. Ela aponta os processos de silenciamento a que o corpo subalternizado é submetido. O silêncio aqui está associado à invisibilidade, enquanto a fala como prestígio, mas, se pensarmos na reflexão de Gotlib, a experiência do “ser” está mais próxima da plenitude e menos subjugada aos caprichos da vida burguesa. Macabéa, nesse sentido, estaria mais próxima da felicidade que Ponciá. O silêncio como negação nos revela as pontas de uma rede em que reificação e plenitude embaralham a vista do leitor. As personagens em sua trajetória do “não” vivem em uma contracorrente que desestabiliza a noção de experiência e desvela o espaço vazio da alteridade, seja no campo literário, seja no que se poderia considerar realidade.

2.4.3 Silêncio transgressor

O silêncio transgressor pode ser lido como a camada mais profunda das poéticas em questão. Está no desdobramento da invisibilidade histórica das minorias e nas estratégias para sua representação. Ele se constrói na ausência da alteridade e na evidência do silenciamento histórico e estará diretamente relacionado ao ponto nevrálgico desta tese, que vê no silêncio uma potência capaz de denunciar performaticamente a mudez dessas vozes minoritárias. O poema “Emparedado”, de Cruz e Sousa, apresenta-nos um eu-lírico inconformado com a ignorância e o preconceito que cercavam sua época. O texto pode ser lido como um grito de horror diante dos muros que cercam o poeta enclausurado na muralha do eurocentrismo. O longo poema em prosa oscila entre a invocação de uma arte verdadeira que poderia retratar a alma do poeta e o lamento pelo preconceito que cria barreiras para a manifestação dessa arte. A lucidez do poeta negro assume o papel de lâmina que perfura a realidade e expõe o artista alijado por não se enquadrar nos padrões eurocêntricos da época. A atmosfera tensa do texto se desdobra em denúncia ao evidenciar o incômodo que o sujeito negro consciente causa ao se posicionar como tal e perceber que há todo um sistema contra ele: preceitos, regras, doutrinas e teorias que promoveram a escravidão e sustentaram o racismo como prática

preconceituosa capaz de engessar as identidades por meio da manutenção de seus estereótipos:

Foi bastante pairar mais alto, na obscuridade tranquila, na consoladora e doce paragem das Ideias, acima das graves letras maiúsculas da Convenção, para alvoroçarem-se os Preceitos, irritarem-se as Regras, as Doutrinas, as Teorias, os Esquemas, os Dogmas, armados e ferozes, de cataduras hostis e severas. Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta cama da morte, quanta raça d'África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal!²²

O eu-lírico, no trecho transcrito, mostra-se chocado diante de um sistema de opressão que silencia o outro que considera exótico a partir do que chama de empirismo preconceituoso. Há, no poema, um sujeito que se desloca de seu lugar predestinado, considera-se acima das ideias e convenções criadas para justificar a supremacia de homens, brancos e ricos sobre mulheres, negros e pobres. Esse deslocamento abala esses preceitos e torna a muralha que separa essas identidades ainda mais alta.

João da Cruz e Sousa²³ é um artista que dispensa apresentações. Considerado o melhor poeta do simbolismo brasileiro, destacou-se pela inteligência e erudição e, apesar de todo o talento, sofreu das mazelas sociais a que negros e pobres do século XIX foram sujeitados. Sua capacidade intelectual o levou aos lugares mais tenebrosos da sociedade por perceber o quão vil era a atmosfera de preconceito fundamentado pelas teorias racialistas pelas quais era diretamente afetado. O trecho de “Emparedado” citado anteriormente revela esse desgosto em duas vias, pois reconhece o quanto abriga da referência eurocêntrica em sua formação, sofre pela demora em perceber o preconceito nela abrigado. Ao se destacar pela crítica, o eu-lírico reconhece que ocupa uma posição incômoda por ser capaz de desvelar a hipocrisia que sustenta a miséria humana e a manutenção de seus estereótipos.

A prosa poética, coerente com a estética simbolista, joga com luzes e sombras num jogo de hermetismo e entendimento da vida que aqui se configura em apontar uma outra realidade da qual a dita alta cultura desprezou:

Almas, afinal, sem as chamas misteriosas, semas névoas, sem as sombras, sem os largos e irisados resplendores do Sonho – supremo Redentor eterno!
Tudo um ambiente dilacerante, uma atmosfera que sufoca, um ar que aflige e dói nos olhos e asfixia a garganta como uma poeira triste, muito densa, muito turva, sob um meio-dia ardente, no atalho ermo de vila pobre por onde vai taciturnamente seguindo algum obscuro enterro de desgraçado...

²² Disponível em: http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_vol2_prosa.pdf.

²³ Biografia disponível em <http://150.164.100.248/literafro/>.

Eles riem, eles riem e eu caminho e sonho tranquilo! pedindo a algum belo Deus d'Estrelas e d'Azul, que vive em tédios aristocráticos na Nuvem, que me deixe serenamente e humildemente acabar esta Obra extrema de Fé e de Vida! [...]

O que eu quero, o que eu aspiro, tudo por quanto anseio, obedecendo ao sistema arterial das minhas Intuições, é a Amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu Sonho, para sonhar, para sentir, para sofrer, para vagar, para dormir, para morrer, agitando ao alto a cabeça anatematizada, como Otelo nos delírios sangrentos do Ciúme...²⁴

A passagem esclarecedora define o estado de consciência desse eu-lírico negro que procura fugir da névoa opressora que lhe persegue. O riso associado à sombra se desdobra em tristeza e nebulosidade e se contrapõe ao sonho e desejo de liberdade e clareza de ideias. O poeta não mais evoca as Belas Letras como no início do poema ou mesmo quando inicia sua carreira, aqui, pede a um Deus entediado com a aspereza e futilidade do pensamento aristocrata, sombrio e asfixiante que possa terminar sua obra.

Num crescente sentimento de revolta, o poeta organiza seu poema em prosa numa convulsão de denúncias sobre a situação do negro em fins do século XIX. A africanidade está impressa em sua pele e em seu texto, apontando as barreiras enfrentadas pelo conflito entre a erudição e o estereótipo. O eu-lírico assume o seu deslocamento como um lugar privilegiado da liberdade de criação antes invocada e das preconceções limitadoras: “Num impulso sonâmbulo para fora do círculo sistemático das Fórmulas preestabelecidas, deixei-me pairar, em espiritual essência, em brilhos intangíveis, através dos nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Láctea...”²⁵

O drama do poeta negro do século XIX aparece nessa consciência crítica de extrema solidão que não vê em seu interlocutor a cumplicidade por também ele ser parte desse muro opressor. Cruz e Sousa sabia que não escrevia para negros, porque a população negra brasileira naquela época era praticamente analfabeta, ou o pouco estudo limitava o alcance de compreensão e crítica de sua obra. Sua denúncia ecoava, portanto, no silêncio de sua intelectualidade negada, desmitificando a África exótica e estereotipada:

Sim! tu é que não podes entender-me, não podes irradiar, convulsionar-te nestes efeitos com os arcaísmos duros da tua compreensão, com a carcaça paleontológica do Bom Senso. Tu é que não podes ver-me, atentar-me, sentir-me, dos limites da tua toca de primitivo, armada do bordão simbólico das convicções pré-históricas, patinhando a lama das teorias, a lama das conveniências equilibrantes, a lama sinistra, estagnada, das tuas insaciáveis luxúrias.

Sim! tu é que não podes entender-me, não podes irradiar, convulsionar-te nestes efeitos com os arcaísmos.²⁶

²⁴ Disponível em: http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_vol2_prosa.pdf.

²⁵ Disponível em: http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_vol2_prosa.pdf.

²⁶ Disponível em: http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_vol2_prosa.pdf.

A falta de interlocução retratada evidencia o lugar do qual o artista negro é visto. A revolta pelo silenciamento e solidão reflete-se no vocabulário e intensifica a ideia do emparedado que somente a pontapés consegue se deslocar da lama de teorias e conveniências. Num último movimento, o eu-lírico joga luz no discurso subliminar que o subestima e o coloca na posição de emparedado:

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá no fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas!
A África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopéia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!²⁷

A denúncia do discurso racista, que sob o pretexto do exotismo torna a obra do autor negro ignóbil, é colocada aqui sem meias palavras. A crença na teoria racialista associada à cegueira e ignorância daqueles que a defendiam antagoniza o eu-lírico, protagonista de sua luta e consciente de sua intelectualidade, crente em seu povo e em sua condição, aponta os horrores a que são submetidos aqueles que pertencem ao imaginário da África exótica e selvagem.

Cruz e Sousa ousou fazer de seu silêncio esse grito-lamento que ecoa ainda hoje e dialoga intimamente com a realidade dos povos oprimidos por serem tratados como minoria. A poética da transgressão seria essa faculdade de reverter o estado de silenciamento em denúncia num engajamento que surge *performaticamente* no próprio corpo da escrita. O poeta se apropria da estética simbolista para criar alegorias que rompem com o diálogo eurocêntrico. Com sua erudição, Sousa consegue se estabelecer esteticamente e se distanciar da realidade que o oprime, cria uma escrita que evolui numa particular trama que reflete o sentimento do poeta negro diante da realidade, mas também traz à baila os preceitos “armados e ferozes” que tentaram emparedá-lo.

A *performatização* do silêncio estaria fundamentada na capacidade de transgressão que a mudez carrega quando relacionada ao processo de reconstrução ou reconhecimento das comunidades silenciadas manifestas na palavra literária. Se aproximarmos esse lugar da margem, essa voz do outro que está geralmente fora dos discursos oficiais, de uma situação de

²⁷ Disponível em: http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_vol2_prosa.pdf.

barbárie, pois estamos falando de aniquilação de identidades, de exclusão e mudez, a literatura que tratamos aqui aparece como uma solução apontada por Didi-Huberman, pois o filósofo acredita que

A solução para o período de catástrofes em que vivemos não está em conclusões lógicas do declínio a seu horizonte, mas nas possibilidades de ressurgências inesperadas durante esse declínio. O essencial recurso do declínio está na colisão, bola de fogo, invenção de uma nova forma. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124)

A literatura empenhada em protagonizar a voz das minorias *performatiza* o silenciamento em engajamento poético dos autores nas lacunas de seus escritos e evidenciam o fosso que separa as identidades na sociedade e o declínio desse “empirismo preconceituoso” ou, pelo menos, relativizam o poder de subjugação cultural a que pertencem essas classes subalternizadas. As contranarrativas surgem como o “novo e majestoso Dante negro”, uma bola de fogo que, na mesma intensidade que ilumina e destrói, queima, pois dialoga com a opressão dentro do espaço literário, ilumina o discurso responsável pela mudez das ditas minorias e se coloca como sujeito da comunicação empenhada na reconstrução de uma outra perspectiva da realidade na qual se podem reconhecer os escombros, revisitar os vencidos.

A literatura silenciosa que Edmilson Pereira (2010) conceitua, com base na textualidade banto-católica, também cumpre esse papel de bola de fogo na medida em que transforma o isolamento e o silêncio em narrativas, canto e celebração. Essa poética pode apontar várias saídas para atribuição de sentido no mundo, pois é o lugar a partir do qual as minorias silenciadas podem se autorrepresentar. Ali elas se constituem sujeitos da comunicação por serem autores de seus projetos que poderão promover a superação da sua exclusão social. É no campo literário que a alteridade pode promover os embates sociais a ponto de colocar os silenciados como protagonistas de sua história a partir de seu próprio lugar de fala. Por isso estamos lidando com performance textual, uma vez que o sujeito parte de sua própria perspectiva de silêncio para reproduzir a realidade silenciada da qual faz parte.

Podemos trazer novamente as considerações de Pêcheux (1997) sobre a formação discursiva (f.d.) e sua importância na construção dos sentidos para compreender melhor o lugar da literatura silenciosa posta aqui. Ao associar discurso e ideologia numa perspectiva histórica e de classe, o linguista evidencia a relação de dominação, subordinação e contradição do discurso, abrindo caminho para a deterioração do conceito de homogeneidade discursiva e para o entendimento dos lugares de fala ou mudez na sociedade. Essas relações carregam em si uma contradição por expressarem a relação entre as classes e o modo de produção que as constitui. Nelas é possível perceber historicamente como o silenciamento e a

subalternidade estão relacionados, uma vez que fala, poder e saber estão imbricados no processo de formação discursiva. Orlandi (1997), quanto a isso, assegura que o silêncio não é vazio ou sem sentido, pelo contrário, é a marca de uma instância comunicativa, pois desmitifica a ideia de falta presente no vazio da linguagem e o coloca como horizonte. O silêncio é mais uma produção de sentido dentro da engrenagem da f.d., pois carrega um significado latente capaz de desnudar as estruturas sociais a que pertencemos.

O emparedado de Cruz e Sousa revela essa contradição da f.d., uma vez que interpõe as vozes dissonantes a que refere o poema. O autor exemplifica o silêncio transgressor, pois reconhece a mudez a que sua comunidade foi submetida e o vazio do discurso eurocêntrico frente às suas angústias. Numa trama antagônica e agonística, o autor coloca seu eu-lírico emparedado em um outro patamar de compreensão da alma humana que as relações superficiais, baseadas num lugar de fala atrelado ao poder, não concebem. O eu poético de Cruz e Sousa está acima das convenções linguísticas de sua época e consegue perceber em que medida o sistema da formação discursiva determina os lugares de fala e não fala dos sujeitos daquele tempo. Vendo isso, compreende em sua poesia o grito mudo que transpõe a lógica centrada na cultura europeia e traz o seu silenciamento para o texto no intuito de evidenciar o local do discurso e demarcar esse lugar de (não) fala a que pertence cuja história pode até silenciar, mas não negar.

Na mesma esteira, Ponciá e Macabéa são esse grito mudo evidente de uma classe subalterna subjugada e silenciada no processo de formação discursiva. Aqui, a injunção da aparelhagem do Estado fica ainda mais clara, porque estamos falando de sujeitos imersos na condição de subalternidade da qual, aparentemente, não há saída. “O direito ao grito”, um dos subtítulos do romance *A hora de estrela*, traz o mesmo dilema do emparedado, bem como os momentos em que Ponciá se organiza para mudar de atitude e agir, mas algo a impede. A condição de subalternidade aparece nessas obras como um labirinto silencioso em que a personagem vai se adentrando e até o vislumbre da saída soa ilusório. Estamos tratando de sujeitos encarcerados numa estrutura que é surda e muda, nela só há fala e escuta nas relações de saber e poder. Fica a cargo, então, dos produtores de conhecimento, dos intelectuais a possibilidade de reverter ou converter esse silenciamento que enclausura esses sujeitos. A literatura pode acessar essa realidade e desmontar esse silêncio denunciando a surdez de um sistema que atrela voz e poder, devolvendo a subjetividade aos emparedados, dando-lhes direito ao grito ou denunciando esse labirinto imposto e sua possível ou impossibilidade de saída. O silêncio transgressor fica a cargo, portanto, dessa possibilidade de reversão ou denúncia. A ele, podemos relacionar o conceito de resiliência, pois está atrelado à

possibilidade de superação de uma adversidade grave, na qual outros indivíduos cairiam em resignação.

O uso do conceito nos estudos literários é relativamente novo, embora o termo já exista há mais de um século. Resiliência, na língua inglesa, remete à capacidade de recuperação ou elasticidade; resiliente, segundo Marta Regina Silva, em seu artigo “Resiliência e promoção de saúde”, é o ser humano capaz de enfrentar e responder de forma positiva às experiências que representam um risco para a saúde ou desenvolvimento do sujeito. Historicamente, o termo surge na primeira década do século XIX, ligado à engenharia e à física. Caracterizava materiais altamente resistentes a deformações oriundas do meio. Para Thomas Yang, teórico que estudou o fenômeno, a resiliência seria a capacidade de um material absorver energia sem sofrer deformação plástica permanente (LIBÓRIO; CASTRO; COELHO, 2006, p. 89). Campo fértil para a psicologia, o conceito está sempre atrelado à capacidade de recuperação, flexibilidade e superação, pois o sujeito resiliente consegue criar estratégias para lidar com o estresse sem se desgastar completamente. Silva ainda pondera que esse indivíduo supera a tensão vivida, mas conserva as possíveis marcas da situação passada. Elas se conservam em sua memória, mas são superadas, pois o sujeito consegue seguir adiante, definindo trajetórias, traçando estratégias que permitem essa superação. Este é o caso da escrita de mulheres que veem na literatura tanto uma possibilidade de lidar com as adversidades quanto a efetiva superação de um passado confinado às tarefas domésticas e alienação, longe da expressão da palavra.

Eurídice Figueiredo (2010) fala de resiliência e banzo como duas possibilidades que os negros escravizados tinham para lidar com o afastamento da terra e a crueldade da escravidão. Enquanto aquela está no campo da estratégia de superação pelo estabelecimento de uma nova relação com o diferente, este está no desejo de retorno e na decisão de não fazer parte de uma outra realidade. No contexto das personagens estudadas, a solidão das pessoas nos grandes centros urbanos, a privação provocada pela pobreza, a vida autômata repleta de ausências seriam fatores desencadeadores do banzo ou da depressão, como ocorre com Ponciá Vicêncio durante grande parte da sua trajetória na cidade grande. Diferente de Macabéa, que, mesmo diante da pobreza e do ambiente hostil em que vivia, seu pouco envolvimento com esse universo e a incapacidade de aprofundar em suas próprias demandas acabam por se tornar uma estratégia de superação, um escudo que a protege desse sofrimento.

Figueiredo se apoia na discussão sobre as “práticas cotidianas” e a “arte de fazer” do filósofo Michel de Certeau (1990) para fundamentar melhor a ideia de resiliência relacionada à subalternidade. As “artes de fazer” seriam pequenos artificios que as pessoas utilizam para

sair de uma situação de opressão ou silenciamento. São táticas para ganhar tempo e espaço, desviar a força do outro em seu favor. Elas se manifestam em forma de estratagema “a fim de desfazer o jogo do poder” e, assim, ter o prazer de virar as regras mesmo sob pressão (FIGUEIREDO, 2010, p. 179). Nessa toada, a escrita poderia ser reconhecida como um estratagema que desfaz ou, pelo menos, abala o jogo do poder. Sendo assim, quando mulheres que conheceram a opressão e a violência, seja política, seja de classe, seja de gênero, levam essa experiência à palavra literária, podemos considerá-las resilientes, principalmente no caso de mulheres negras, que não raro são subjugadas e submetidas a estereótipos ora da sexualidade ora da servidão.

Superar a condição de emparedada e expô-la dialoga com a concepção de resiliência que estudamos aqui no que diz respeito à arte de fazer, pois a escrita é um artifício para lidar com o silenciamento, vez que pode denunciá-lo ou representá-lo esteticamente. Além disso, o discurso literário pode evidenciar a memória de uma comunidade marginalizada e recolocá-la como se estivesse reparando um problema que a historiografia oficial ou a tradição canônica carrega.

A resiliência, neste caso, pode ser percebida tanto na representação da resistência dessa memória quanto na capacidade de transformar essa experiência coletiva em literatura. Criar um espaço-discurso para essa comunidade é um movimento de resistir e rasurar o passado de ausência ou a vida de negação. A textualidade banto-católica a que Pereira (2010) se refere é um exemplo esclarecedor dessa resiliência, pois nasce de esforço que transforma o silêncio e o isolamento em matéria-prima poética. O silêncio transgressor, na mesma medida, abre janelas para uma nova concepção de mundo sem ignorar a memória e as identidades presentes nele. A *performance* do silêncio aparece aqui na ausência dessa literatura nos espaços legitimados que se faz presente de forma lacunar, como Dalcastagnè (2008) aponta em sua pesquisa, já mencionada aqui. É o que Eni Orlandi (1995), baseada em Pêcheux, defende: o significado que carrega os espaços vazios dentro do sistema de poder e saber associado ao direito à fala na sociedade ocidental. Essa escrita seria a superação da margem pelo desejo de denúncia ou compartilhamento da experiência da castração, do silenciamento e estereotipia, como Sousa define em seu poema ao descrever a “África selvagem” na concepção eurocêntrica.

Se pensarmos na resiliência como um gesto de suplantação, não pelo esquecimento, mas pela capacidade de transformar a dor em uma poética, poderíamos considerar essa literatura uma escrita da resiliência. Evaristo considera a palavra poética um meio de almejar uma nova ordem mundial ou revelar o descontentamento diante de uma realidade: “a poesia é

um lugar de criação, manutenção e difusão da memória e da identidade” (EVARISTO, 2010, p. 133). É o lugar da transgressão e por isso é um recurso/tática da resiliência. A literatura negra, para a autora de *Becos da memória*, é parte do corpus da história desse povo, vivida e interpretada de um ponto de vista diverso do legitimado e que proporciona uma leitura transgressora da história oficial, escrevendo a história dos dominados. O silêncio de Ponciá é a denúncia dessa dominação, e a memória de sua gente é a escrita da resiliência atuando para superar essa opressão. No caso de Macabéa, não há o ponto de vista negro, mas o feminino, e ocorre a mesma denúncia, pois há um corpo dominado, inclusive do ponto de vista literário. A presença do narrador do sexo masculino eleito para contar as desventuras da pobre moça é antagonista à voz da narrativa do romance que idealiza uma mulher nordestina resistente como o capim. Seu corpo performatiza a dominação, inclusive no campo literário, da voz masculina sobre a mudez feminina. A personagem está aparentemente subjugada ao desejo de seu narrador, que encena uma alteridade da qual ele desconhece, em razão de sua posição social e de gênero. Suas tentativas de se aproximar da personagem são frustradas ou boicotadas pelo silêncio ensurdecido do qual Maca está mergulhada. Assim, reverter os valores, introduzir novas personagens na história tradicional, dar-lhes espaço e tempo numa outra dimensão a partir de uma ótica própria, construir heróis que saltam da margem são características dessa escrita da resiliência que tem como pano de fundo o silêncio transgressor tecido na ficção.

Numa última análise, encontramos em Leda Martins (2010) a configuração das estratégias que tecemos ao longo deste subcapítulo como um suplemento transcriador, pois cita a tradição, revisita o passado, mas plissando e consertando a dicção e os destinos, por exemplo, da mulher tornada objeto de ficção, não raro. A autora acredita que a vivência subjetiva da afrodescendência, muitas vezes, torna o *leitmotiv* da escrita literária laborada como memória da experiência inclusiva de um corpo negro que vai se matizando na descoberta de uma tradição que passa pelo mestre Machado de Assis ou Cruz e Sousa e chega até os dias atuais, com a própria Leda Martins ou Conceição Evaristo. Essa inscrição do vivido que motiva a escrita e interfere diretamente na estética daquela ficção passa pelo silêncio transgressor *performatizado* na escrita da resiliência. Essa experiência, para Martins, surge de forma carnavalesca em Luís Gama, dilacerante em Cruz e Sousa, transformadora e laminar em Cuti, desconstrutora em Evaristo, Miriam Alves, Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro e em muitos outros. A estética da ficção e poesia negra se *performa* e se instala como arte, mas também como ofício de rasura e rearranjo da memória e da história nacional. A

autora de *Os dias anônimos* traduz essa tessitura arte-ofício nos retalhos dos textos e autores aqui aludidos, os significantes voz, corpo e memória como atavios

[...] que tecem o corpo alterno e alternativo dessa escritura. Ali, em contrapontos, contraltos, sussurros, sobretons, a negrura jubilosamente se ostenta, como fios de uma linguagem que reinaugura, em cada pulsação rítmica, em cada expressão figurada, em cada gesto textual, as sete faces dessas silhuetas desdobráveis. (MARTINS, 2010, p. 215)

O trecho é esclarecedor no tocante à transgressão do processo de silenciamento, pois menciona a mudez ou os sussurros transformados em uma negrura que se ostenta jubilosamente. Poderíamos ainda aproximar essa consideração à questão da resiliência de que estamos tratando, pois essa faculdade de transformar a realidade e superar as adversidades sem deixar que a memória continue pungindo o vivido é uma das descrições do processo de resiliência.

As considerações tecidas aqui se referem, claramente, à literatura afro-brasileira da qual Conceição Evaristo faz parte. Estaríamos utilizando o leito de Procusto²⁸ se tentássemos inserir Clarice Lispector nessa seara. A criação de Macabéa responde a uma outra perspectiva, muito embora esteja relacionada à literatura de escrita feminina que, em alguns aspectos, dialoga com a afro-brasileira principalmente por ver na experiência do gênero, como da cor, um *leitmotiv* do seu fazer literário. A consciência das condições de vida da mulher, do subalterno e do nordestino é o pano de fundo da trama clariciana. Lispector atualiza *Vidas secas* quando leva o nordestino para a cidade grande e traduz num engajamento poético toda a circunstância de solidão e sobrevida a que é subjugado o imigrante. Em *A hora da estrela*, encontramos o gesto suplementar do regionalismo de 1930 por responder à demanda de sua época, mas cria “uma descontinuidade alusiva que torna o texto novo um moto-descontínuo, provocador de deslocamentos e de imagens transgressoras” (MARTINS, 2010, p. 117), como a visão de Macabéa solitária na grande Rio de Janeiro. Lispector não elabora o desdobramento de experiência de vida na lâmina da palavra como as escritoras afro-brasileiras porque, na linha de Benjamin, não acredita mais ao romance moderno a capacidade de narrar, muito embora crie uma experiência que transgride dentro de sua própria trama para evidenciar o sistema que engole as minorias e denunciar a mudez da mulher subalternizada. A autora de *Laços de família* traz a voz masculina para seu texto na figura do narrador e revela a teia da literatura tradicional, ou legitimada, que confere aos homens brancos e letrados o papel do narrador. Ocorre que o narrador clariciano é um modelo fracassado:

²⁸ Disponível em: <http://cortarenum.blogspot.com.br/2009/01/o-leito-de-procusto.html>

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. (LISPECTOR, 1999a, p. 21)

Aqui a escrita aparece como a salvação para sua falta de sentido e como saída para a ausência de um projeto de vida. Por outro lado, esse homem encarregado de narrar aparece prepotente de tal maneira que confunde o leitor se o objetivo do romance é uma autoanálise ou a parca vida da nordestina infeliz: “desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco porque descobri que tenho um destino” (LISPECTOR, 1999a, p. 15).

A atmosfera da encenação persegue o narrador evidenciando a teatralidade de seu discurso e a ideia de que ele esteja representando um papel: o do homem escalado para narrar as desventuras da nordestina, não pela competência, e sim porque uma mulher iria “lacrimejar piegas” ao fazê-lo. Várias são essas passagens em que a linguagem e os elementos do espetáculo ou da *performance* teatral são colocados: “o que estou escrevendo é acompanhado pelo rufar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor” (p. 22); “Ou não sou escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar faço malabarismos, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (p. 23); “Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina” (p. 24); O que é que há? Pois estou ouvindo acordes de piano alegre – será isto o símbolo de que a vida da nordestina iria ter um futuro esplendoroso?” (p. 30); “Este é um melodrama? O que sei é que melodrama era o ápice de sua vida, todas as vidas são uma arte” (p. 82). Os trechos revelam o cuidado com a cena montada, a trilha sonora e a interlocução, recursos já utilizados pelo casmurro Bento, de Machado de Assis. Essa estratégia aproxima o público da cena montada e deixa a cargo do narrador a condução da história que desvia a interlocução para o público, ou leitor, e emudece a personagem principal, esvaziando qualquer possibilidade de defesa diante das acusações feitas, seja Capitu, seja Macabéa, em escalas diferentes, encontramos personagens femininas reféns de seus narradores que lhes apresentam como “cigana dissimulada” ou “pomba triste”; mas nessa teatralidade percebe-se a força dessas protagonistas, inclusive, diante desses homens que falam por elas. O silêncio acaba por se tornar sua vingança, essa mudez pode ser lida como resiliência na medida em que é um meio para superar o ambiente hostil em que vivem ou uma resposta no campo literário a uma opressão que é real e incômoda.

Com isso, percebemos um jogo que visita e rasura a tradição literária como o suplemento citado por Martins. A autora dialoga com grandes nomes da literatura nacional e universal: Graciliano Ramos e Euclides da Cunha no tocante ao tema, principalmente na composição da personagem Olímpico. Ali o sertanejo forte aparece frágil e solitário, porém ainda vestido do tipo creditado pela literatura. Machado de Assis, no jogo de cena como estratégia para envolver o leitor, mas indo além, mostrando os bastidores do narrador decadente. Dostoiévski, na referência direta ao livro *Humilhados e ofendidos* numa sutil constatação da existência humana, frágil e dissimulada. Evaristo, no conto “Macabéa, Flor de Mulungu”, também trabalha esse movimento suplementar ao revisitar a própria Macabéa na metáfora da flor de mulungu. A autora escreve o conto a partir da morte da estrela para ressuscitá-la e cumprir o direito ao grito prometido por S.M. Em “Macabéa, Flor de Mulungu”, Conceição Evaristo revisita o cânone nacional e lhe propõe uma nova leitura a partir de um silêncio significativo e contextualizado, traz o narrador criado por Lispector para a trama e, como Cruz e Sousa, confronta seus métodos de descrição da personagem, tema amplamente tratado no próximo capítulo. Ao reconhecer o silêncio de Macabéa como estratégia, continuamos na seara do silêncio transgressor como desdobramento da atitude resiliente.

Essa seria a última esfera das poéticas do silêncio exatamente por acolher as outras e transformar a mudez em potência. As teorias relacionadas à resiliência são de grande valia na elaboração desse conceito, já que estamos falando de maneiras de superação das condições adversas a que sujeitos são submetidos. Ter na literatura a condição de elaborar esteticamente uma realidade oprimida é pensar num devir melhor, numa situação em que seja possível vislumbrar escapes para a opressão a que essas mulheres são submetidas. O próximo capítulo apresenta um caráter analítico em que será possível perceber no corpo do texto essa elaboração. Nele, compreenderemos as esferas do silêncio e sua relação com a trama literária, desde os aspectos de construção da linguagem até a composição das personagens.

CAPÍTULO 3

Subversão da língua, reversão do silêncio, *performatização* da dor: Macabéa, Ponciá, o barro e as estrelas

*Pois o que pesa no norte, pela lei da
gravidade,
disso Newton já sabia! Cai no sul
grande cidade
São Paulo violento, Corre o rio que
me engana.[...]
Veloso o sol não é tão bonito pra
quem vem
do norte e vai viver na rua
[...] a minha história é ... talvez
é talvez igual a tua, jovem que
desceu do norte
que no sul viveu na rua
e que andou desnordeado, como é
comum no seu tempo
e que ficou desapontado, como é
comum no seu tempo
[...] Eu sou como você. Como Você.
(Belchior, “Fotografia 3x4”)*

Neste capítulo nós nos ocuparemos da análise das obras escolhidas e sua relação com as teorias apontadas ao longo da pesquisa. Acreditamos ser de suma importância delimitar as dimensões da poética do silêncio em cada obra, além de trazer à baila as reflexões sobre alteridade, subalternidade e gênero, temas marcados nas duas obras eleitas e motores que instigaram nossa pesquisa até chegarmos às dimensões das poéticas do silêncio.

Por uma questão didático-metodológica, separaremos o capítulo em duas partes, como fizemos no primeiro e, por uma questão cronológica, detivemo-nos na obra de Clarice Lispector e seus desdobramentos na primeira, e na de Conceição Evaristo na segunda. A escolha de colocar as obras separadamente está centrada também na preocupação com a natureza de cada objeto. Estamos comparando a temática do silêncio e suas manifestações em dois romances que se situam em condições de produção muito adversas. Seria um “sacrilégio” passar por cima de suas especificidades e colocar ambos no mesmo esquema de leitura. As reflexões sobre literatura comparada nos amparam nessa opção, uma vez que acreditam ser de natureza comparativa a aproximação e o distanciamento de obras que sejam coincidentes. A intertextualidade, nessa perspectiva, não vem a ser um mero confronto de conteúdos, ela pode imprimir os diferentes olhares sobre o mesmo tema. Ela pode “criar novos objetos de conhecimento”, como Reinaldo Marques (1999, p. 63) pondera, sendo que um desses objetos é o texto, que é tomado como “metáfora da cultura”.

Num último movimento, vamos destacar a importância de ver como a *performance* da palavra se faz presente nas obras promovendo o deslocamento da concepção de silêncio para uma ideia mais profunda e desestabilizadora que o reconhece como potência e, junta da memória, pode tornar a tensão entre subalternidade, alteridade e gênero mais evidente e traçar uma nova perspectiva dos sujeitos pertencentes às chamadas minorias, provocando um deslocamento de um lugar de mudez para o lugar do ruído permanente.

3.1 Quem fala? Qual fala? As dimensões do silêncio da estrela

Antes ignorá-la que tentar tocá-la, entendê-la, consertá-la. Por isso Macabéa é a ferida em carne viva que se vê em cada esquina. (Nádia Glotib. “Macabéa e as mil pontas de uma estrela”)

A breve definição de uma das maiores estudiosas de Clarice Lispector é precisa no que se refere ao tom que a narrativa de *A hora da estrela* assume quando pensamos na relação

criador e criatura (Rodrigo e Macabéa) estabelecida na trama em questão. Nas palavras de Gotlib, Macabéa é um produto de seu narrador, como toda personagem, porém, aqui, ela só existe na concepção do narrador que “nos conta a história de como ele, escritor, inventa Macabéa, explicando, a todo momento, como este trabalho, difícil, de lidar com as palavras e escrever um romance, acontece” (GOTLIB, 2001, p. 287). Toda a trama está nas mãos, ou na pena, desse homem letrado e burguês que se compromete em falar da pobreza, marcando o cunho político do romance e se distanciando dessa condição ao mesmo tempo. A obra, por seu caráter metalinguístico, permite que o leitor perceba o que vai além da encenação, os bastidores da escrita e a concepção propriamente dita de um romance. Para a pesquisadora, esse é um romance cujo assunto é sua própria execução, “trata-se, por essa razão, de um metarromance” (GOTLIB, 2001, p. 287). Essa informação nos é cara por estarmos defendendo a hipótese de que, ao criar esse autor personagem, Lispector não está apenas desnudando a concepção do romance moderno, mas também evidenciando a quem pertence a pena no espaço literário legitimado. Ele desnuda a ideia de quem fala de quem (do sujeito e objeto) nesse espaço e, como num laboratório, testa a consciência desse homem ao narrar uma realidade aparentemente tão distante, seja no gênero, seja na classe. Talvez seja por isso que S.M. fale tão pouco sobre sua personagem e tanto sobre a árdua tarefa de tentar decifrá-la.

3.1.1 Das possibilidades de fala: metarromance e folhetim, uma questão de gênero

A narrativa metalinguística centrada no personagem Rodrigo revela a autoridade que o gênero carrega nesse espaço. O autor interposto se posiciona diante do seu objeto já indicando certo distanciamento: “essa história será o resultado de uma visão gradual” (p. 12); “Escrevo neste instante com certo pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita” (p. 12); “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos” (p. 13); e, finalmente, “também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (p. 15). Vemos, nos trechos citados e em outros momentos, uma tensão em relação à demanda por esse tipo escrita, que se inicia no momento em que explica o quanto é difuso o conteúdo de sua obra: visão gradual, história exterior, secreta, invisível, impalpável, não palatável, cheia de dor até seu clímax: a “necessidade” de ter um homem como narrador. A mulher não teria condição de seguir a tradição e expor os fatos que demandam a obra. Outro momento importante para comprovarmos a hipótese de que a escolha de um narrador do sexo masculino vem jogar luz nos bastidores do romance tradicional e desnudar o lugar de poder da fala é a

descrição das personagens: “A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois, não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade” (p. 13). Rodrigo não se detém nos demais personagens, nem nesta apresentação nem em outro momento da narrativa. Isso porque “o assunto do romance é a própria execução do romance” (GOTLIB, 2001, p. 289), que traz, ironicamente, um homem como narrador pelos motivos já explicados pelo próprio.

A imagem do autor e narrador interposto é construída ao lado e em oposição a sua personagem principal, enquanto Rodrigo vive os dramas mais profundos sobre a linguagem e as questões sociais, Macabéa é apresentada como um autômato: “sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. [...] A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (p. 11); “Com esta história eu vou me sensibilizar [...] eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (p. 16); “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua” (p. 19). Em contraposição, “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal [...] ela somente vive inspirando e expirando” (p. 23); “ela era incompetente. Incompetente para vida” (p. 24); “Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (p. 27). Os excertos revelam a superficialidade de Macabéa em relação à complexidade de S.M. Mesmo assumindo-se como um pobre homem cheio de imperfeições, palavras como deus e poder estão comumente associadas a seu discurso, demarcam sua posição na história e determinam sua autoridade diante do papel que exerce. Nádya Gotlib (1989) chama a atenção para a capacidade desmistificadora de Clarice, a exemplo do que estamos defendendo aqui, pois traz à baila a figura do intelectual brasileiro que se vê obrigado a tratar de questões sociais, mas, mesmo cheio de boas intenções, tem seu discurso marcado involuntariamente pela inevitável prepotência competente.

Outro exemplo que justificaria nossa reflexão sobre o par gênero/escrita e gênero/sexo é a crônica “Caminho de pedras”, que o magistral Graciliano Ramos (1981) escreve sobre Rachel de Queiroz. As considerações do autor sobre a obra da escritora ratificam a ideia já evidenciada por Lispector, com sensível e perversa ironia, de que cabe à figura masculina a criação de um romance, em outros gêneros até é possível encontrar a mulher como autora. Entretanto, é quase inconcebível que uma mulher produza bons romances. S.M. deixa essa ideia clara e se justifica em vários momentos como se coubesse a ele, com sua intelectualidade e esforço de classe, mesmo sem pretender, ser o porta-voz da pobreza e da

mulher solitária numa cidade toda contra ela. A reflexão de Ramos acerca da escrita feminina passa exatamente por esse viés:

O quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

Não há ninguém com esse nome. É pilheria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser um pseudônimo de sujeito barbado.

[...] ficou-me durante muito tempo a ideia a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e O Quinze não me parecia natural. (RAMOS, 1981, p. 137)

O trecho é extremamente representativo e deve ser lido em seus menores detalhes. A começar pelo próprio gênero, crônica, que data as considerações de um intelectual brasileiro, modernista da geração de 30, sobre a escrita de mulheres e sua própria *mea-culpa* ao se perceber imerso em preconceito de gênero. Ao reconhecer que o livro de Rachel de Queiroz causa estragos por ser escrita de mulher e assombro por ser nova, o autor já denuncia o pensamento de uma tradição literária que se assusta ao ver a possibilidade de ser mulher a autora dessas grandes obras. Observemos que o autor não fala por ele só, mas em nome de uma classe, de intelectuais de sua época e de um ambiente tipicamente masculino e burguês. Em seguida, a reflexão traz uma dúvida quanto à autoria assombrada: seria mesmo de mulher? A dúvida atesta a conformidade da tradição que vê mais sentido na criação do pseudônimo de um sujeito barbado que na possibilidade da escrita brilhante de Raquel, uma idiotice, como o próprio Ramos reconhece ao confessar seu próprio preconceito. Por fim, a questão da naturalidade da tradição machista e burguesa e sua prepotente capacidade de julgar e enquadrar gêneros, classe e sexo, dizer o que é permitido e onde é, subjugando a escrita de mulheres aos porões da literatura por muito tempo e sutilmente desmitificada por Clarice na personagem Rodrigo S.M. O autor de *Vidas secas* reconhece que não haveria espanto se os textos fossem discursos ou sonetos, pois a isso as mulheres se prestam muito bem, esse é um lugar já conhecido e permitido pela tradição literária. Contudo, a escrita de um romance soa artificial, daí a ideia absurda de acreditar em um pseudônimo. Observemos que a crítica não vê “problemas” no romance até saber de sua autoria. São grandes obras, isso é indiscutível, porém Raquel tê-las escrito não parecia natural. Isso porque uma mulher não deveria estar no cerne das discussões de classe e estrutura política do país e muito menos ousar representar tal cena em um romance, “uma mulher iria lacrimejar piegas” era o senso comum sobre a escrita feminina daquele momento.

Gotlib (1989) faz uma importante comparação entre o romance e o folhetim em *A hora da estrela*, pontuando a tensão que já mencionamos aqui em relação a Rodrigo e Macabéa, que também pode ser lida a partir da discussão do gênero que iniciamos no parágrafo anterior. A pesquisadora coloca Rodrigo diante de Macabéa e o que encontramos: ambos, narrador e personagem, batem à máquina, escrevem, datilografam. O escritor, inventado, criando, comentando, analisando, interpretando, autocriticando, lamentando. A nordestina, mal copiando, ou seja, copiando errado (GOTLIB, 1989, p. 201).

Há um jogo de imagem que se reflete ao avesso e ressalta a negação de uma parte. Rodrigo se interessa pelo que falta em Macabéa. Aqui, o silêncio da negação, segunda dimensão da poética do silêncio, vigora para evidenciar o olhar “viciado” do narrador diante de sua personagem. A austeridade ou a dificuldade de ver a partir do ponto de vista do outro se reveste numa alteridade de S.M. que precisa montar uma trama que apreendeu de relance, mas que faz parte da sua história também; ela se aproxima e distancia na medida em que Macabéa se entranha na narrativa, mas é mediada por um narrador que mantém uma distância de segurança. Para representar a tradição miserável do sertanejo na cidade grande e algo tão pobre e feminino como Macabéa, somente um gênero que teria a força de um romance, porém o tom piegas que faz o leitor lacrimejar e que esteja historicamente ligado ao gênero e à classe. Não parece gratuito o fato de se representar neste romance o lado mais desprezado – e o mais milagrosamente ainda vivo, pela figura da mulher.

Pois a esta marca de classe pobre e de gênero feminino corresponde, ainda, outra marca, e de gênero narrativo, a caracterizar o mecanismo dessa linguagem romanesca: o romance traz o tom de folhetim, literatura a ser consumida pela massa. [...] O caráter folhetinesco existe, entre outros, no jeito meio desarticulado de Macabéa, alimentada por certa fantasia, certo querer, que contudo, não se efetiva: quando quer, nada alcança. (GOTLIB, 1989, p. 202-203)

Percebemos no trecho dois pontos que merecem destaque. O primeiro toca na questão da cultura de massa, tão presente na obra, a começar pelo título principal, “A hora da estrela”, que será retomado na narrativa às estrelas de Hollywood. A ideia de uma “história lacrimogênica” perpassa essa questão da cultura de massa, seja no apelo das novelas, seja no apelo das estrelas do cinema americano seja nos programas de rádio que declamam poesias simplórias e fornecem informações inúteis. O narrador interposto afirma: “com essa história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (LISPECTOR, 1999a, p. 16), com o intuito de se aproximar da questão visceral ou primitiva pela qual passa a construção da personagem quase muda. Em outro momento, a ideia do enredo frágil típico do folhetinesco também lhe escapa: “mas

desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo”; “O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco e endureço tudo” (LISPECTOR, 1999a, p. 16). Esses dois aspectos, o sentimentalismo e a fragilidade do gênero, podem ser associados ao *kitsch*, como a narrativa procura mostrar – piano, soar de tambores e violinista tocando na chuva –, mas também ao que se pode ler de um universo feminino estereotipado. A construção da narrativa conduz o leitor à visão que um intelectual de classe média do século XX faz de uma nordestina miserável perdida no Rio de Janeiro. A perspicácia da autoria está em conseguir reproduzir a atmosfera preconceituosa, perdição que Ramos confessa, por acreditar que essa trama só poderia ser composta por esses elementos negados pela tradição. Da mesma forma que se espera a composição de um soneto de autoria feminina, espera-se que as desventuras de uma pobre nordestina numa capital seja tema para folhetim, não há como nem em que se aprofundar segundo a tradição. A poética do silêncio da negação manifesta-se na medida em que percebemos que a construção da personagem caminha ao lado da localização do romance dentro de seu tempo e espaço históricos. A vida de Macabéa é constituída na ausência de família, de dinheiro, de amor, de fala e de um lugar na literatura que legitime ou faça justiça a essas personagens; elas permanecem ora obscuras, mudas, animalizadas, ora erotizadas, desqualificadas, objetificadas.

O narrador vive o dilema entre uma escrita engajada que reflita exatamente os dramas folhetinescos da pobre Macabéa ou os arabescos do romance tradicional digno do escritor intelectual que julga ser, esse seria o segundo ponto a ser destacado. Há no narrador uma prepotência do sexo que vislumbra a alteridade a ponto de deixar a pobreza tomar conta e a simplicidade invadir suas técnicas para tornar sua escrita verdadeira, muito embora a voz da nordestina continue inaudível, seus hábitos, sua memória, menosprezados. Mas o narrador acredita na sua escolha como a melhor estratégia para representar sua personagem:

Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é o fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito. [...]
A ação dessa história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. (LISPECTOR, 1999a, p. 20)

A personagem reconhece a escrita como processo e como mudança. História é história, palavra é palavra, o narrador tenta apreender a secra das coisas para se aproximar de seu

parco objeto. Para atingir essa palavra ele precisa abandonar o traço fino que tanta almeja, chegar à matéria bruta, materializar-se na coisificação da qual faz parte. Esse trecho é uma confissão de um projeto de escrita que procura abrir mão dos métodos para acolher esse objeto que deseja descrever. É interessante notarmos o interesse do narrador por seu fazer literário e a necessidade de justificar suas escolhas, como se precisasse preencher o vazio do tema – pobreza – com explicações metalinguísticas para se resguardar da crítica por trazer conteúdo tão parco, mas urgente para a cena literária. Essa urgência dialoga com o modernismo brasileiro, que insistia em retratar a pobreza na ficção, mesmo estando seus escritores tão distantes dela.

3.1.2 Uma história em estado de emergência e calamidade pública

O romance de Lispector nos apresenta uma “dedicatória do autor” que traz o título desta seção e uma reflexão fundamental sobre nossas considerações acerca do silêncio e da subalternidade:

Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando. Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que eu espero que alguém do mundo ma dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos. (LISPECTOR, 1999a, p. 10)

A emergência com que esse autor, “na verdade Clarice Lispector”, cria essa história seria uma resposta ao que Nádya Gotlib diz ser uma atitude de ir além do que o romancista dos anos 1930 procurou fazer,

Porque volta-se para uma perquirição também contra si mesma, questionando a função e o papel do intelectual que se dispõe a representar esse extrato cultural, e tendo, para isso, a de enfrentar a disparidade de condições de classe e a consequente coragem? Ou ousadia? Ou talvez orgulho? Ao se defrontar com a difícil verdade: a de que usa o pobre como objeto de estudo. (GOTLIB, 1989, p. 201)

A relação de Rodrigo com Macabéa é nitidamente a do criador e de sua criatura, seu objeto de estudo, de escape, seu motivo para fazer literatura engajada, porque se situa na emergência da calamidade pública e, por ser pública, sente-se responsável por fazer algo a respeito. O silêncio da negação fica mais claro à medida que a narrativa avança no que tange à pobreza da nordestina e à obrigação de expor um tema desconfortável. Acompanhada do início ao fim por uma leve dor de dentes, “coisa de dentina exposta” (p. 24), o romance vai desafiando as

dificuldades de se falar pelo outro, o conflito entre a experiência da pobreza e a pobreza ficcionalizada fica claro quando Rodrigo confessa seu distanciamento do objeto e as estratégias para se aproximar dele: “esta história será o resultado de uma visão gradual” (p. 12); “Escrevo neste instante com um prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita” (p. 12); “o que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo” (p. 19). A consciência do narrador diante da personagem muda é a evidência do problema da alteridade que a literatura tradicional carrega. A visão gradual, o pudor e o conteúdo quase apagado estão colocados num jogo que sob o pretexto de falar do outro traz o conflito do intelectual que se pergunta se o subalterno pode falar. Clarice consegue captar a tensão que chamamos aqui de silêncio lacunar com a dificuldade de representar a pobreza por meio de um intelectual burguês que se vê no direito e obrigação de tomar a palavra e definir, caracterizar e constituir o universo da nordestina na cidade grande: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, revelar-lhe a vida” (p. 13). A prepotência intelectual fica latente no trecho, revelando o pensamento do escritor que se vê como a única saída para esses sujeitos subalternos saírem do anonimato.

A dor de dentes que punge na obra não está somente na evidência da pobreza, mas na miséria a que ela é submetida na ficção: “café frio”, “incompetente para a vida”, “chuva rala” são algumas das designações de Macabéa indicando o mal-estar que a personagem causa em seu criador. Esse mal-estar dialoga a prepotência de sua criação, pois o narrador-personagem reconhece que preferia não saber da existência de Maca, “a moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu” (p. 39). Essa reflexão é o espelho da pobreza no país em que se tenta negá-la, mas, diante de sua evidência, o “homem de bem” se vê na obrigação de fazer algo. Clarice proporciona ao leitor o contato com a dentina exposta e desvela a hipocrisia denunciada por Cruz e Sousa em sua prosa poética. Macabéa é a dentina, é a dor exposta, o estorvo que S.M. percebeu de relance e agora precisa saber lidar com ele e, por isso, escreve um romance folhetinesco que narra não os acontecimentos da vida de uma mulher pobre que vai embora de sua terra para buscar uma vida digna, um lugar ao sol; narra o dilema do intelectual que precisa se livrar da culpa por ser um “homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz [dele] de algum modo desonesto” (p. 18).

Na crônica “Mineirinho”, essa culpa misturada ao incômodo diante da [ausência de] alteridade é tematizada. A crônica descreve as sensações da narradora e de sua cozinheira

como uma metonímia da nossa relação com o outro que nos fere, incomoda, entretanto, atrai, comove. Morto com treze tiros, o criminoso Mineirinho deixa a narradora comovida e surpresa diante de uma estranha compaixão. A ideia da metonímia aparece na primeira linha da crônica: “É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar porque está doendo a morte de um facínora” (LISPECTOR, 1999b, p. 123). Essa ideia está atrelada a um conflito entre a repulsa pelo assassino e o espanto pela violência a que foi submetido o criminoso. A sucessão dos treze tiros desencadeia uma convulsão de reflexões que se inicia com o alívio por saber que “justiça foi feita”, o assassino está morto e finaliza no décimo terceiro tiro que mata a narradora-personagem – “porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (p. 124) –, indicando a crise de consciência diante da constatação do alívio por não pertencer à realidade de Mineirinho.

Ser o outro e desejar sê-lo é também o dilema de S.M. diante de sua desprezível Macabéa em que um espelhamento reflete o sentimento avesso e íntimo sobre dada realidade. Em “Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça” (p. 26); e “Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? Estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos” (p. 38), podemos compreender essa tensão entre a repulsa e a compaixão, como se os narradores desejassem tocar na ferida que faz a roda da alteridade girar num esforço ou sacrifício, em que se reconhece o alívio da distância, mas se compadece na diferença e se culpa por oferecer somente essa compaixão. Na crônica, a narradora reflete sobre a violência imposta na execução do malfeitor, mas também se culpa por estar confortavelmente presenciando o acontecido, embora perturbada com a imagem do homem morto: “Só depois que um homem é encontrado inerte no chão, sem o gorro e sem os sapatos, vejo que esqueci de lhe ter dito: também eu” (LISPECTOR, 1999b, p. 124). A alteridade aqui está em seu sentido mais puro, pois há o reconhecimento de um possível encontro de identidades e a franqueza de reconhecer o outro e seu lado da história.

As obras aqui tratadas não são inverossímeis, nem distantes do tempo em que vivemos. É uma realidade conhecida, bem como os sentimentos que desperta. O texto de Lispector não carrega a costumeira lição de moral, nem o paternalismo diante dessa discrepância de realidades ou identidades. Ao contrário, evidencia os conflitos inerentes ao ser humano e desnuda as relações de poder, classe, gênero e seus dilemas ou embates no dia a dia. O engajamento poético, na concepção de Adorno, a que a autora se aplica se situa neste lugar, pois expõe a dentina e faz doer também no leitor, uma vez que ele também é contemplado na palavra literária tecida através dos pronomes pessoais de segunda pessoa que S.M. usa com frequência e da primeira pessoa do plural em “Mineirinho”. A crônica dialoga com a questão

da emergência e da calamidade pública, assim como o romance, porém invoca a violência compondo uma tríade imbricada na questão de classe em que somos todos envolvidos de um jeito ou de outro, mas também nos vemos livres por estarmos do “outro lado”, o que é uma ilusão, porque “essa coisa que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque tenho água, mas porque também eu, sei o que é sede” (p. 125).

Bem como S.M. vê em Macabéa a pobreza de sua infância no Nordeste, a seca e o desamparo também caminham ao seu lado porque também lhe falta o “delicado essencial”. As narrativas conduzem o leitor para a atmosfera da mudez e da ausência de saída ou de respostas. Mesmo Rodrigo indagando ou procurando um réu, o que fica é o desconforto pela hipocrisia da solidariedade, talvez a força gravitacional que mobiliza os intelectuais brasileiros a tratarem da miséria com tanta pobreza. A crônica fala de uma “justiça estupidificada” que aceita a execução de um homem com treze tiros, e é por aceitá-la que “somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa. E sobretudo procurar não entender. / Porque quem entende desorganiza” (p. 125). Desorganizado é o metadiscurso de Rodrigo, que tenta entender ou situar sua relação com Macabéa. Nele reside um silêncio lacunar marcado por uma escrita que falha na representação por saber dupla impossibilidade de trazer à palavra literária uma realidade, e uma realidade diferente da sua, pega de relance numa rua do Rio de Janeiro.

A ideia da fala falha presente também no discurso de S.M. porque lhe faltam palavras para descrever sua personagem é a manifestação do silêncio da negação que performatiza a ausência em que cria Macabéa – a ela tudo é negado, como a Mineirinho. Mesmo com destinos diferentes, a falha ainda é fator de composição em ambos. Quando anuncia:

Até que viesse uma justiça um pouco mais doida. Uma que levasse em conta que todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a falha humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização. Uma justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo. (LISPECTOR, 1999b, p. 126)

A narradora da crônica reconhece a literatura que vê na alteridade uma obrigação, uma tentativa de reparar uma falha humana, mas que a repete por não ter condição de representar essa mudez a que são submetidos Macabéas ou Ponciás e Mineirinhos. A representação da negação no corpo do texto performatiza o silêncio como falha humana de ver o outro não a partir de quem é, mas um reflexo do próprio medo, como S.M. confessa ao iniciar a descrição de sua personagem: “Ah que medo de começar e ainda nem sei o nome da moça” (p. 19). Esse

medo está na dificuldade de reconhecer a diversidade e transformar em bárbaro qualquer identidade que seja diferente do nós.

A ideia da loucura como única forma viável de compreender certos mecanismos ou instituições sociais também aparece em *A hora da estrela*: “existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico” (LISPECTOR, 1999^a, p. 20). A falta de lógica na vida está relacionada a um desejo de não tocar na dentina exposta para machucar mais ou evidenciar a dor. Gotlib diz que a incompetência de Macabéa incomoda,

[...] antes ignorá-la, que tentar tocá-la, entendê-la, consertá-la. Por isso Macabéa é a ferida em carne viva que se vê a cada esquina [...] é a funcionária de escritório, mas sem função. Isso instiga o questionamento. [...] Como é possível existir ainda ali a vida em meio a tanta pobreza? (GOTLIB, 2001, p. 293)

A ideia da pobreza exposta e absurda é também tema em *Ponciá Vicêncio*, embora haja uma diferença provocada principalmente pela condução narrativa que desloca Ponciá para um outro estágio de consciência, diferente de Macabéa. Aqui, o autor prefere não tocar no assunto, muito embora já tenha sido tocado por essa realidade ilógica da qual permanece incompreensível por ser tão distante. O caminho que o narrador trilha para acessar a personagem é a linguagem parca e simples, que, para Gotlib (2001), seria um caráter político-militante da experiência da linguagem de Macabéa, pois traz uma personagem “sem valor de mercado” com toda sua incompetência e inutilidade, sem o repertório dos valores sociais consagrados e exposta como tal, sem enfeitar a palavra para não transformar seu pão em ouro. É a pobreza *performatizada* em texto a partir do julgamento de um intelectual que crê ser este o caminho para se chegar à realidade miserável de Macabéa. A ideia da escrita rascunhal de Lispector pode ser retomada aqui como um aporte para o entendimento dessa experiência político-militante, pois é o caráter ensaístico da escritora que nos permite acessar a carência de Macabéa sem empobrecer a estética textual. Nesta esteira, há uma dupla denúncia na honestidade com que a autora lida com a linguagem e seus limites de representação, o caráter ensaístico de Rodrigo revela, como já dissemos, tanto a miséria com que vive sua personagem quanto a distância existente entre o escritor intelectual e seu objeto de escrita. A escrita nos bastidores revela o drama da linguagem que deseja representar a escassez de uma realidade e a dificuldade de fazê-lo por uma concepção burguesa de alteridade.

Essa concepção burguesa de alteridade e do trabalho subalterno está presente em muitas crônicas da autora e sempre com a inquietante sensação de culpa que Rodrigo tenta se livrar. No livro *A descoberta do mundo* (1999c) há várias crônicas que fazem parte desta seara e dialogam intimamente com Macabéa, seja pela mudez, seja pela pobreza, seja pela

subserviência. Não são raras as reflexões da autora sobre a alteridade, mesmo evitando o engajamento social, Lispector aponta questionamentos fundamentais sobre as diferenças de classe. A crônica “Por detrás da devoção” traz o conflito que S.M. também carrega quando afirma que

[...] por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e explorada, piorei muito depois que assisti à peça “As criadas”, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de ódio mortal. (LISPECTOR, 1999c, p. 49, grifo meu).

A culpa sentida pela narradora é a consciência de que ela tem acesso a uma “versão” de suas empregadas, diferente do que elas realmente são. Isso se evidencia quando ela reconhece que se sentiu mais culpada quando viu, por meio de Martim Gonçalves, como elas são por dentro. Há um conflito instaurado entre quem é ela diante do outro e quem é o outro para ela, como exemplifica o trecho “minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” (LISPECTOR, 1999c, p. 23). A ideia de não saber realmente como é o outro (as empregadas) e o medo de serem cheias de ódio por dentro refletem um drama da elite em relação à subalternidade que não passa de um mosaico de estereótipos em que se tenta compor uma imagem, mas nunca a verdadeira, porque esta é vista, narrada ou interpretada por alguém diferente do objeto a que se refere. Por isso, o mesmo medo de *A hora da estrela* surge aqui, medo do desconhecido, falta de alteridade. A atmosfera de desconfiança na relação patroa-empregada e o reforço ao estereótipo criado na peça de Martim Gonçalves são retratados quando a narradora afirma que teve uma empregada argentina que tinha um ódio declarado em forma de devoção:

Pseudamente me adorava. Nas piores horas de uma mulher – saindo do banho com uma toalha na cabeça – ela me dizia: como *usted* é linda. Bajulava-me demais. E quando eu lhe pedia um favor, respondia: como não! *Usted* vai ver o que vale uma argentina. Faço todo o que a senhora pede. Empreguei-a sem referências [...]. (LISPECTOR, 1999c, p. 50)

A devoção aqui indica a dificuldade de lidar com o outro, principalmente quando se encontra num lugar socialmente mais privilegiado, por isso o sentimento de culpa aparece com frequência. Os estereótipos assumem uma variedade interessante de uma crônica para outra, Aninha, a mineira calada (p. 48), uma aparição muda que a patroa resolveu chamar de aparecida, surpreende a narradora por demonstrar interesse em ler um de seus livros, ao que a autora de imediato diz não lhe interessar, mas a mineira insiste e diz não gostar de água com açúcar. Esse trecho nos remete não somente à questão da pobreza material, mas cultural

também. É a surpresa da autora diante da suposta erudição da empregada que está estampada no caráter folhetinesco de *A hora da estrela*. A narradora nega o livro a Aninha partindo do mesmo princípio que leva Rodrigo a descrever Macabéa, ver o pobre como tábula rasa e a ele associar o *kitsch* em contraposição ao *cult*.

Mas é em “As caridades odiosas” (p. 249-251) que o incômodo do conflito entre subalternidade e alteridade apresenta a mesma tensão do romance. A narradora descreve a cena como uma tarde de sensibilidade ou suscetibilidade em que teve sua saia “engarranchada” numa “mão pequena e escura”, era uma criança pedindo um doce. Espantada e irritada por ter seus pensamentos interrompidos, a narradora comprou-lhe dois doces: “De que tinha medo? Eu não olhava a criança, queria que a cena, humilhante para mim terminasse logo” (LISPECTOR, 1999a, p. 249). A dificuldade de lidar com esse lado obscuro a que S.M. se refere, o desejo de nunca ter tido acesso a essa cena ou mesmo de culpar alguém pela situação estão impregnados na honestidade da narrativa que desnuda as relações de caridade. A sequência dos acontecimentos toma proporções ainda maiores no tocante à hipocrisia da caridade. Ao entrar no ônibus, a narradora se depara com uma mulher cheia de embrulhos de jornal e uma criança no colo que lhe puxava a manga do vestido, novamente um incômodo. O menino com “roupa dada de menina” (p. 250) foi pretexto para a velha contar toda a calamidade em que vivia, aluguel atrasado e desemprego, faltavam dois mil cruzeiros para impedir que fosse despejada: “A mulher continuava a falar. Então tirei da bolsa os dois mil cruzeiros e com horror a mim passei-os a mulher” (p. 251). Ao agradecer com “o automatismo de uma mendiga”, calou-se, “era mais digna do que eu havia pensado: conseguido o dinheiro, nada mais quis me contar”. Aqui fica claro o quanto a pobreza é incômoda a ponto de se pagar para não ter acesso a ela. A velha queria o dinheiro e a narradora queria sossego, a narrativa seca tira qualquer possibilidade de romantização da escassez e evidencia os papéis a que os sujeitos são submetidos. A questão da mudez fica também manifesta e pode aqui ser associada à dentina exposta ou à patente fragilidade da alteridade. A crônica, nas lacunas do que é dito, deixa escapar o desejo de ver o outro calado, a miséria deve continuar muda. A consciência de a idosa ser esse estorvo, na crônica, torna-a peculiar; a narradora se espanta com a dignidade da velha que se cala diante dos dois mil cruzeiros. O mal-estar e a raiva são sentimentos mútuos entre as personagens que compuseram essa cena, sabem da culpa e da conveniência, nada farão para alterar esse quadro. O aparelhamento do Estado, como os estudos de Pêcheux apontam, definem muito bem quem fala e quem cala. Ninguém quer ouvir a pobreza é a tônica da crônica, a narradora consegue demonstrar por meio da sensação de incômodo e culpa o quanto o contato com a

miserabilidade é irritante e revela ser a caridade uma maneira de deixar as coisas como estão. O doce ou o dinheiro são ferramentas usadas para a manutenção desse aparelhamento, um paliativo para a dor de dentes constante, e não mecanismos para diminuir o fosso entre as classes ou um verdadeiro exercício de alteridade.

A questão da pobreza também está manifesta numa cena perfeitamente verossímil entre Macabéa e o médico barato que ela procura para tratar do fígado. O médico visivelmente irritado vê a magreza de Macabéa e insiste na possibilidade de uma dieta:

O médico olhou-a bem e sabia que ela não fazia regime para emagrecer. Mas era-lhe mais cômodo insistir em dizer que não fizesse dieta para emagrecimento. Sabia que era assim mesmo e que ele era médico de pobres. [...] Ele acrescentou irritado sem atinar com o porquê de sua súbita irritação e revolta:

– Essa história de regime de cachorro quente é pura neurose e o que está precisando é de procurar um psicanalista.

[...] Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia. (LISPECTOR, 1999a, p. 67)

Nádia Gotlib (2001), quanto a esse trecho, diz que a consulta revela a situação de calamidade pública descrita em *A hora da estrela*, pois a pobreza é tratada como doença para a qual não há tratamento, o que justifica a indiferença do médico ao receitar um tônico qualquer para a paciente e encaminhá-la ao psiquiatra. O silêncio lacunar aqui pode ser lido nas entrelinhas do discurso do doutor que, mesmo diante da irrefutável carência de Macabéa, prefere afirmar que a moça estava de dieta. Mais uma vez, notamos a dificuldade de se aproximar da pobreza, apesar de sua notoriedade. Para Elódia Xavier (2007), a protagonista traz as marcas de um sistema injusto e repressor em que estão todos envolvidos, Igreja, Estado, sociedade. O corpo disciplinado mostra a urgência e calamidade da pobreza e sua relação com as demais personagens esclarece a falta de alteridade ou uma distância de segurança que envolve esse sujeito em um véu impedindo a acessibilidade de sua identidade e reforçando os estereótipos a que pertence, silenciando-o.

3.1.3 Macabéa e sua silenciosa potência

Essa distância de segurança a que nos referimos está marcada no corpo do texto pelo discurso elaborado e metalinguístico de Rodrigo e a mudez de Macabéa, romance e folhetim, homem e mulher. A narrativa está centrada nesta consciência conflituosa diante da urgência e calamidade pública na qual o desejo da alteridade se confunde com o falar pelo outro e ratifica o silenciamento que promove a ausência do sujeito enquanto tal.

O crítico francês Maurice Blanchot, ao descrever sobre o espaço literário, diz que a obra é o lugar onde o autor, enquanto escreve, “expõe-se perigosamente à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela” (BLANCHOT, 1987, p. 46). Para ele, o autor se protege do mundo criando uma ficção em que reine soberanamente e isso vai protegê-lo e aprisioná-lo. O caráter metaficcional do romance clariciano evidencia essa relação do autor com sua obra, pois ele menciona tanto a necessidade de escrever, como um trabalho que precisa ser cumprido, quanto o desejo de poder criar uma história a partir de suas impressões do mundo: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais ‘por força da lei’” (LISPECTOR, 1999a, p. 18). O trecho manifesta a exigência da obra tanto em relação à sua poética, o espírito da língua, quanto à exigência de uma obra que fale de questões sociais.

Retomemos aqui as reflexões de Gotlib (2001) para lembrar que o tema escolhido pelo narrador-personagem não é a nordestina, como ele confessa no trecho acima, mas os dilemas de um autor diante de seu objeto para a construção de um romance. Mais uma vez, Macabéa é subjugada e aparece como pretexto para a construção do romance. O narrador descreve sobre a necessidade de falar sobre a mulher na condição de subalterna como se essa fosse uma maneira de conseguir lidar com essa pobreza, uma missão que cabe ao intelectual burguês, como descrevemos na primeira seção deste subcapítulo. Mas há também, como o crítico francês aborda, uma proteção ao estampar a miséria na folha escrita, pois, como as crônicas aqui expostas apontam, falar da pobreza é uma forma de lidar com ela sem precisar tocá-la. Os conflitos apresentados pelas narrativas no tocante à alteridade passam pelo que Blanchot chama de “riscos da experiência”, pois o autor não se sente livre no mundo, mas privado dele, “exposto a uma exigência que, ao repeti-lo para fora da vida e de toda a vida, torna-o vulnerável a esse momento em que nada pode fazer e já não é ele próprio” (BLANCHOT, 1987, p. 47). Tal reflexão nos mostra o jogo de representação do espaço literário que cria um universo paralelo ao real para representar uma experiência que dialoga com a vivida, mas é outra, pois é construída a partir da linguagem literária, “onde tudo poderá ser feito; nela, o artista pode vingar-se de seus fracassos”, a obra o atrai para fora do mundo e lhe impõe o silêncio, “é a fala da experiência original” (p. 47). Tocar o silêncio da obra seria o que Rodrigo considera o “delicado essencial”, é sair do véu que a linguagem ordena e tocar no “oco da palavra”. A linguagem rascunhal da autora é novamente invocada para entendermos a trama que tece a vida da carente nordestina e a construção de um romance que fale sobre pobreza. A ideia da linguagem vazia, pois o silêncio é o que importa, está na escolha de uma

personagem que pouco tem a oferecer a não ser a reflexão sobre as relações de poder na sociedade, a personagem se constrói com a negação na mesma proporção que a linguagem do fazer literário vigora no discurso do narrador-personagem. Por isso, essa é uma história sobre a tentativa de se escrever algo que toca a exigência da obra e exponha essa fissura entre o real e o ideal literário.

Blanchot nos é útil na medida em que desmonta esse ideal literário revelando o conflito entre o autor e sua obra, entre o criador que é tomado pela criatura e vê refletido nela tudo o que dialoga com o mundo que vê. A vulnerabilidade dos narradores claricianos abordados aqui está no conflito entre alteridade e honestidade desde o prefácio do romance, em que a autora nos informa da escrita em estado de emergência e calamidade pública. Na introdução, o narrador afirma “Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever” (p. 11) e mostra que a obra se faz a partir de questionamentos, embora a palavra não possa restabelecer seu sentimento diante do vivido: “minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (p. 11). A falta de palavras aqui nos remete ao desejo de compreender a linguagem do silêncio ou acessar a “fala da experiência original”. A escrita ensaística da autora torna possível a elaboração de uma obra laboratorial em que a dor e a fragilidade do narrador são também expostas: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto e agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade” (p. 11). A constante dor de dentes nos remete ao incômodo de pertencer a um mundo miserável e à impotência diante disso em conflito com o bem-estar por se encontrar em determinada e privilegiada posição, seja social, seja intelectual. O canto estridente é a própria obra que, como Blanchot reconhece, é a vingança do autor que está oprimido pelo mundo em que vive e tenta se proteger num universo criado para dar vazão a seu pensamento e sentimento: “Pensar é um ato. Sentir é um fato”, afirma Rodrigo ao introduzir sua narrativa (LISPECTOR, 1999a, p. 11).

Quanto à escolha da trama, buscamos em Foucault uma explicação plausível sobre o apreço pelo desamparo a que são entregues as personagens de *A hora da estrela*. Em *O que é um autor*, o filósofo data uma mudança importante, no século XVII, na cena literária do Ocidente em que a ideia do fabuloso, ou seja, do que merecia ser dito, é substituída pelo impossível ou irrisório:

Nasce uma arte cuja tarefa já não é cantar o improvável, mas pôr em evidência o que não é evidente. [...] A partir do momento em que se instala um dispositivo para forçar dizer o ínfimo, aquilo que não se diz, que não merece glória nenhuma, o infame portanto, toma forma um novo imperativo que vai construir o que se poderia

chamar a ética imanente ao discurso literário do ocidente. (FOUCAULT, 2009a, p. 125)

Essa opção dialoga também com a força gravitacional da qual Nádía Gotlib (1987) se refere ao dizer da recorrência da literatura que trata do contexto social e de uma possível arrogância nesse tratamento. Isso, segundo o filósofo, dialoga com sua dupla relação de verdade e poder, ela faz parte de um grande sistema de coação por meio do qual o “ocidente obrigou o cotidiano a pôr-se em discurso”, ele adverte que “esta posição singular da literatura não é senão o efeito de um certo dispositivo de poder que atravessa, no Ocidente, a economia dos discursos e a estratégia do verdadeiro” (FOUCAULT, 2009a, p. 127). A presença dos sujeitos e situações ordinárias, para o autor de *A ordem do discurso*, não significa uma valorização dessas circunstâncias ou tampouco um desejo de retirar a subalternidade, por exemplo, do anonimato. Essa literatura não fabulosa cria, mormente, situações que se tornam verdade sobre os sujeitos e os lugares que ocupam no espaço social, ou, ainda, se falam, como e de onde falam. Dessa forma, o autor endossa o que estamos desenhando desde o segundo capítulo em que a pesquisa da professora Regina Dalcastagnè nos esclarece sobre o lugar das minorias no espaço literário nacional até o entendimento do silêncio da negação que performatiza a ausência ou a mudez desses sujeitos no corpo do texto. Além da elaboração de sua personagem se fazer na ausência, encontramos um narrador que tenta se vestir dessa negação para se aproximar de seu objeto e acaba por reforçar seu estereótipo. Vários são os trechos em que Rodrigo diz ter de passar fome, ficar sem comer, sem conversar, descer à lama, para experimentar a pobreza da qual sua personagem está imersa:

Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia, sentir o insofrito do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis. Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco. Só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. (LISPECTOR, 1999, p. 19, grifos nossos)

O trecho é emblemático porque toca na questão que estamos desenvolvendo aqui sobre o conflito entre o narrador e seu desejo de representar sua personagem num gesto de alteridade, o que desencadeia a poética do silêncio da negação. O narrador afirma ter de se despir de seu conforto para conseguir se aproximar de seu objeto. O desejo de banhar-se no não dialoga diretamente com o silêncio da negação, em que o narrador demonstra a opção de construir uma personagem que carece de tudo, ela está imersa no não. Isso soa quase contraditório quando voltamos à primeira frase do romance: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma

molécula disse sim a outra e nasceu a vida” (p. 11). O fato é que logo em seguida a conjunção adversativa e o advérbio de negação – “mas antes da pré-história, havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim” (p.11) – relativizam a ideia do sim como afirmação indicando o pessimismo no qual a história vai se constituir, além de tocar na origem das coisas em que o nunca e o sim estão num mesmo patamar, inviabilizando tanto a descoberta dessa origem (nunca chegaremos à pré-história da história) quanto uma possível crença de sim. Dessa forma, o “não” passa a ser a tônica da narrativa, uma posição nada confortável. A ideia da sujeira e do trabalho manual estabelece uma conexão importante com o conceito de literatura ordinária que Foucault apresenta, pois o espetáculo deixa de ser o mais importante e a constituição da cena banal, a tentativa de compreender a pobreza e vivê-la passam a ser seu teor.

Quando S.M. confessa ter de cumprir esse ritual do “não” para estar no nível da nordestina, desvela um aspecto de sua escrita que também estamos delineando: a arrogância do intelectual burguês que acredita ter uma única lente capaz de compreender o mundo, a sua. Em sua conferência sobre “O que é um autor”, Foucault (2009a) facilita nossa compreensão, pois ele define a imagem do autor como um nome próprio que corre aos limites do texto e está atrelada ao modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos presentes na sociedade. O nome do autor é “mais que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém” (p. 42). Esse nome seria a composição de um discurso que elabora uma pessoa, com suas especificidades, e envolto em uma mítica, uma aura que lhe concede voz e veracidade. Está aí, a nosso ver, a maior evidência da escolha da autora Clarice Lispector de criar um autor Rodrigo S.M. para falar de Macabéa. Ele é a evidência do distanciamento entre o nome do autor e o objeto frágil, feminino e pobre que é sua personagem. Uma autora falaria sob outra ótica, e o projeto de performatizar o poder da palavra e evidenciar a potência do silêncio não seria efetivo; uma autora não precisaria compor uma cena para estar no nível de sua personagem.

O que conhecemos de Macabéa passa, sem dúvida, pelo crivo de seu narrador, sendo assim, a contradição não poderia deixar de ser inerente a sua constituição. Para Nádya Gotlib, a nordestina tinha uma ingenuidade inofensiva e indefesa que “causa consternação enternecida, por parte do narrador – e do leitor. Porque apesar de toda a sua pobreza, ou miséria, ‘não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca” (GOTLIB, 2001, p. 308-309). O narrador tenta despertar em sua personagem o direito ao grito, deseja ver nela a reivindicação por uma vida mais justa, mas era flor fresca, tinha o delicado essencial, e revolta era sentimento que desconhecia. O narrador ambiciona

desestabilizar sua personagem como ela o faz, despertar nela o incômodo de viver com uma situação irremediável, porém a criatura que sai de seu verbo é leve e descompromissada com as bandeiras que o burguês letrado levanta. A contradição instaurada na trama, portanto, parte das reflexões de S.M., e Macabéa continua ilesa na sua simplicidade.

Sobre delicadeza e alheamento, a Pequena Flor do conto “A menor mulher do mundo” se aproxima muito de Macabéa. Encontrada por um importante pesquisador nas profundezas da África equatorial, “uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada” (LISPECTOR, 1998a, p. 97) vira atração no suplemento do jornal de domingo em que apareceu em tamanho natural. O conto tem a mesma riqueza do romance e das crônicas no que tange à honestidade em relação ao egoísmo que sufoca a humanidade. A narração quase analítica desvela a conexão do pesquisador diante de seu objeto de pesquisa, bem como das pessoas que viam a foto daquela raridade direcionando o leitor para uma crescente indignação sobre o direito que as pessoas acreditam ter sobre a foto ou a frágil africana. As reações diante da miniatura foram surpreendentes: “num apartamento, uma mulher, ao olhar no jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis olhar uma segunda vez ‘porque me dá aflição’; Em outro apartamento uma senhora teve tal perversa ternura pela pequenez da mulher africana que – sendo tão melhor prevenir que remediar – jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora”; “Em outra casa uma menina de cinco anos de idade, vendo o retrato e ouvindo os comentários, ficou espantada. [...] A existência de Pequena Flor levou a menina a sentir [...] numa primeira sabedoria, que ‘a desgraça não tem limites’”; “Em outra casa, na sagração da primavera, a moça noiva teve um êxtase de piedade: — Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! olhe só como ela é tristinha!” (p. 100-101). Aflição, deboche, piedade são os sentimentos mais comuns despertados pela pequena mulher. Uma das personagens, ao escutar o filho elaborando a cena do irmão assustado ao se deparar com a aberração, lembra-se de quando vivia no orfanato e,

[...] não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a. [...] E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes em que mataremos por amor. Então olhou para o filho esperto como se olhasse para um perigoso estranho. E teve horror da própria alma que [...]. Assim olhou ela, com muita atenção e um orgulho infortável, aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde.

[...]

Em outra casa, junto a uma parede, deram-se ao trabalho alvoroçado de calcular com fita métrica os quarenta e cinco centímetros de Pequena Flor. [...] No coração de

cada membro da família nasceu, nostálgico, o desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade.

[...]

— Deve ser o bebê preto menor do mundo — respondeu a mãe, derretendo-se de gosto. — Imagine só ela servindo a mesa aqui em casa! e de barriguiinha grande! (LISPECTOR, 1998a, p. 103-104).

A constatação sobre a inerente crueldade humana inaugura uma série de reflexões no conto que dialogam com essa honestidade a que já nos referimos. A necessidade de ter aquele “objeto misterioso” para si era a mesma que fez com que as crianças brincassem com o cadáver e que o explorador se julgasse no direito de examinar, apalpar e publicizar sua descoberta. Macabéa, assim como Pequena Flor, é a evidência da fragilidade diante do explorador que se julga *no direito de* pelo fato de sua crueldade já ser institucionalizada. A família que deseja Pequena Flor por perto nos remete à crônica “As caridades odiosas” e revela a institucionalização do estereótipo do negro e do africano no Brasil. A fonte permanente de caridade seria uma saída para ter de lidar com dilemas a que S.M. se refere com alguma culpa ao dizer que precisa fazer algo diante da pobreza de Macabéa. A imaginação da dona de casa só ratifica a questão do preconceito revestido de caridade que reforça a sentença infeliz: “lugar de preto é na cozinha”, tom caridoso marcado pelo diminutivo acentua a tensão diante da hipocrisia em que vivemos. O clímax do conto revela a instabilidade do explorador diante das risadas de sua descoberta:

Metodicamente o explorador examinou com o olhar a barriguiinha do menor ser humano maduro. Foi neste instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conheceu, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar. É que a menor mulher do mundo estava rindo. [...] A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida. (LISPECTOR, 1998a, p. 105-106)

Devemos ressaltar a descrição dos sentimentos comuns ao explorador em relação à descoberta que foram negados com a risada. Não sentira nada que pudesse ratificar sua grandeza e inteligência, pelo contrário, o riso incomoda. Como o silêncio de Macabéa desestabiliza Rodrigo, a risada da Pequena Flor provoca mal-estar. O cientista “perturbou-se como só homem de tamanho grande se perturba” (p. 112) denunciando a instabilidade que a pequena mulher pode causar em um importante homem. A risada da africana é o essencial delicado a que S.M. tanto persegue, é a capacidade de se entregar ao momento e se permitir ter um simples prazer. O diálogo entre Macabéa e Pequena Flor é tão estreito que podemos enxergar uma na outra; o riso, assim como o silêncio, é uma espécie de resiliência que faz com que a personagem se imponha diante do outro mostrando que ali há mais que um simples

objeto. Apesar de serem tratadas como criaturas presas num laboratório, em constante observação, vítimas de intelectuais ou cientistas obcecados por seus métodos, tanto o contentamento quanto o mutismo vão desestabilizar a figura desse intelectual que só consegue ver a si próprio, como Ulisses diante das sereias que, preocupado com seu grande feito, perde a oportunidade de ver a beleza estampada diante de seus olhos. Rodrigo chega a mencionar o desejo de tocar o delicado essencial, muito embora saiba da impossibilidade de fazê-lo por ser “homem já grande”.

É possível entender a poética do silêncio transgressor a partir do jogo silêncio/silenciamento presente no romance uma vez que a narrativa oscila entre a mudez de Macabéa e a instabilidade de Rodrigo diante desse cenário que ele próprio criou. Embora haja toda uma narrativa contra ela (Macabéa), conseguimos perceber nas entrelinhas de seus parcos diálogos uma perspicácia diante da vida descrita pela simplicidade e felicidade que compõem sua personalidade. A estratégia da protagonista está em conseguir se entregar aos pequenos prazeres de forma grandiosa, o que causa constante incômodo tanto no narrador quanto no leitor, que, pertencentes ao mundo burguês intelectualizado, querem sempre mais e passam a esperar mais de Macabéa, não obstante ela conviva bem com a vida de negação que seu narrador lhe impôs. Macabéa é a evidência do inefável, a personificação da contradição em que a repulsa pela pobreza e o desejo de exercitar a alteridade entram em conflito. Para Gotlib (2001, p. 310), esta, como outras personagens da ficção de Clarice, integra-se a um circuito de mulheres-personagens “desestabilizadoras da ordem e instauradoras de questionamentos pela própria palavra, num bombardeio da linguagem que inaugura uma nova postura diante do processo do sentido e da significação”. É por isso que insistimos ao dizer que Lispector cumpre o chamado engajamento poético de Adorno, no qual a própria linguagem, ou a sua ausência, se encarrega da denúncia ou reflexão sobre os hábitos e vícios da sociedade.

É essa faculdade desestabilizadora de Macabéa a que devemos nos deter neste momento para exemplificar o silêncio transgressor referido em outros momentos da tese. O silêncio da personagem possui um duplo viés na obra, pois, ao mesmo tempo, é a revelação do controle de Rodrigo – se pensarmos no processo de silenciamento – sobre sua personagem e a demonstração da relação de subalternidade estabelecida em que só há uma voz para representar todas as partes, mas também a evidência de que a mudez da protagonista é uma resposta a toda negação a que foi submetida Macabéa como a moeda de troca pela austeridade de seu criador. O silêncio da nordestina deixa Rodrigo sem material para conclusão de seu trabalho, o que transforma a narrativa em uma tensa agonia. A evidência dessa afirmação está

nas declarações do narrador-personagem; não raras, elas atestam o incômodo que o silêncio causa no narrador e comprovam a faculdade desestabilizadora a que Gotlib se refere ao caracterizar as mulheres-personagens de Lispector. Se agruparmos essas declarações, teríamos de um lado a ideia do silêncio associado ao mistério ou desconhecido: “essa história será o resultado de uma visão gradual” (p. 12); “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos” (p. 13); “o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informa essas que penosamente vem de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria” (p. 14); “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio” (p. 17); “Tenho que tornar nítido o que está apagado e o que mal vejo” (p. 19); “Sei de muita coisa que não posso dizer” (p. 69); “Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que ela já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: Não é” (p. 85). Os trechos indicam o objeto inefável do qual Rodrigo tenta se apoderar.

A ideia de distanciamento/aproximação do objeto acompanha uma crescente que começa confessando a dificuldade desse narrador em chegar até a personagem muda, ele vai gradualmente se encontrando com ela e percebendo que nela só há silêncio, até chegar à iminência da morte, à constatação de que a personagem *não é* o que creditou seu criador. A pulsão de vida, o desejo burguês de vê-la mudar se esvazia diante da impossibilidade de realização de seus sonhos. A verdadeira história sobre Macabéa é a perspectiva de Rodrigo – “verdade de minha Maca” –, que insiste em se aproximar, contudo se distancia. Rodrigo consegue ver apenas a história da negação que criou para sua personagem. Esse silêncio que paira sobre a ausência da alteridade, mesmo quando se deseja tanto, mas parte da perspectiva errada para alcançar o que considera objeto, é a falta de interlocução entre o criador e a criatura, é a evidência da solidão em que estão imersas as pessoas. Rodrigo, por não ter o que falar de Macabéa, está sempre voltado para seu próprio ego, seus métodos, suas reflexões sobre seu objeto, e não percebe na tagarelice erudita a distância abismal que o separa da doce Maca. Nádia Gotlib toca nesse vazio relacionado à problemática da representação tão recorrente em Lispector, que coloca em xeque a palavra literária, o que acaba por se tornar também a conclusão de Rodrigo:

O autor implícito parece se servir de todas as artes e de todas as vozes para querer preencher a falta que sua Macabéa lhe faz sentir. Mas todo o esforço é inútil. O arsenal das representações lhe deixa apenas a constatação de que tudo isso nada vale a não ser como moeda que se contesta e que se destrói, para, mediante o uso desse repertório, destruir sua própria eficácia de representação, num processo suicida da palavra – e da arte em geral. A palavra só vale quando dela não se precisa mais, atingindo o sentido pleno na nudez do silêncio. (GOTLIB, 2001, p. 312)

A figuração da palavra suicida é a constatação de Rodrigo que afirma “Macabéa me matou”; a morte, como o silêncio, é a liberdade das amarras da representação – “Ela estava enfim livre de si e de nós” –, ela se liberta de seus estereótipos e o narrador descobre que há não como representar o doce e inefável, o silêncio que é Deus “que nem o pensamento pensa” (LISPECTOR, 1999a, p. 86).

Ainda na perspectiva de agruparmos as sensações de S.M. diante do silêncio da nordestina, uma segunda coleção de frases nos mostra o silêncio como resposta ao grupo anterior. Se por um lado o narrador só vê água rala em sua personagem, por outro, essa plenitude silenciosa de Maca desencadeia um sofrimento em seu criador como uma vingança ou um ato de resiliência, mesmo que inconsciente, diante da negação imposta: “O que escrevo é mais que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas” (p. 13); “Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos”; “E esta é também minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente apesar da impaciência que tenho em relação a essa moça”; “Tentarei tirar ouro de carvão. Sei que estou adiando a história e brinco de bola sem a bola” (p. 16); “é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere” (p. 22); “Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça e ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. [...] Como me vingar?” (p. 26); “É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho tanto medo da nudez, pois ela é a palavra final” (p. 82). Os trechos aqui em sequência também constroem uma perspectiva crescente, pois partem da ideia de escrever por obrigação, já discutida na seção anterior, relacionada à questão da pobreza. Porém essa concepção de pobreza se reverte na própria reflexão sobre a obra que está sendo escrita. O narrador começa a perceber que a opacidade de sua personagem é, na verdade, sua dificuldade de lidar com o objeto que julga distante. A impaciência diante de Macabéa, a visão turva ou a falta de escuta deixam S.M. num completo vazio diante de sua musa que não o inspira, o medo da nudez é a constatação de que o silêncio é mais poderoso que as palavras vazias de representação. O silêncio de Macabéa desatina seu narrador e repercute nessa representação agônica de uma opaca realidade.

Essa opacidade está presente também na crônica “Como uma corça” (1999c), publicada no *Jornal do Brasil*, em 1968, e mais tarde no livro *Felicidade clandestina*, com o nome de “A criada”. A descrição da empregada novamente se confunde com a de Macabéa – “Havia beleza nesse corpo que não era feio nem bonito, nesse rosto onde uma doçura ansiosa

de doçuras maiores era o sinal de vida”; “Beleza não sei. Possivelmente não havia”; “Não havia em seu espírito nenhum endurecimento, nenhuma lei perceptível” (p. 71) – Eremita, como Macabéa, passa ileso pela vida, tamanha sua invisibilidade. A narrativa tem apenas um ponto de vista que coloca a criada no lugar do exótico e ignóbil: “Ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era pra lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância. Olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo” (LISPECTOR, 1999c, p. 72). A caracterização da personagem se pauta de partir de um estereótipo que esvazia a figura da mulher subalterna sem identidade e sem memória. A crônica reúne as mesmas considerações das outras já citadas aqui sobre as empregadas domésticas: o conformismo, a ignorância e o exotismo. O ponto de vista marca também a classe pelo distanciamento do objeto narrado e por considerar suas tarefas “funções menores, para lavar roupa, enxugar chão, servir uns e outros” (p. 72). A narrativa não problematiza a relação como o romance e algumas outras crônicas. Apenas descreve, breve e secamente, as características e as atitudes de Eremita; porém, há aqui um fator de maior relevância na marca desse estereótipo. O fato de não problematizar ou se aprofundar na caracterização da personagem cria uma atmosfera incômoda na crônica e transfere para o leitor toda a reflexão acerca dos conflitos da alteridade, presentes no discurso de Rodrigo, por exemplo, o que não ocorre aqui. Na narrativa não há interlocução, apenas a impessoalidade da narração que afirma quem é Eremita: “sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma esperança que ninguém dá e ninguém tira” (p. 72). O ponto nevrálgico dessa descrição está no último parágrafo:

A única marca de perigo por que passara era o seu modo furtivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sobre a mesa, mesmo quando levava para o noivo em embrulho discreto alguns gêneros da dispensa. A roubar de leve ela também aprendera das florestas. (LISPECTOR, 1999c, p. 72)

O trecho é emblemático e dialoga com a mesma perspectiva apresentada no conto “A menor mulher do mundo”, em que a dona de casa vislumbra o filho da africana servindo-a à mesa. No parágrafo descrito, a criada apresenta um único perigo e o espanto não é a prática do roubo, mas sim do hábito alimentar. A serenidade com que a narração vê Eremita roubando, sem surpresa ou receio, é a mesma com que a dona de casa vê a criança negra trabalhando, não há espanto porque esse comportamento “é de se esperar”. A crônica não menciona nenhum aspecto positivo na composição da personagem, o silêncio da negação está intimamente ligado à construção de Eremita, assim como a opacidade, embora a narrativa se

remeta a uma origem, a floresta. Entretanto, essa referência apenas reforça a ideia do exotismo descrita ao longo do texto e acentuada na última frase, “foi na floresta que aprendeu a roubar”, essa é uma prática ligada às suas profundezas, o que nos remete ao fatalismo e à negação de uma nova concepção de vida, assim como Macabéa, que, mesmo honesta, “nascera com maus antecedentes” (LISPECTOR, 1999a, p. 27).

A Eremita foi negado o direito ao grito, como a Macabéa, por mais que seu narrador o quisesse, pois o ponto de vista impresso na descrição da personagem era repleto desse fatalismo que não consegue ver solo fértil onde só há pobreza. Contudo, há poucos diálogos em que Macabéa aparece numa outra perspectiva e com certa sagacidade: “Ela era de leve como uma idiota, só que não o era” (LISPECTOR, 1999a, p. 26). O próprio silêncio da nordestina confunde aqueles que a cercam, ratificando as considerações de Eni Orlandi (1997) sobre a relação entre o opressor e o oprimido em que o silêncio é uma forma de tirar do alçóo a capacidade de controlar sua vítima. Voltemos aqui a pensar em Macabéa dentro desse circuito de mulheres-personagens que podem provocar um incômodo naquilo que está aparentemente no lugar certo. Os diálogos com o namorado Olímpico de Jesus evidenciam essa faculdade mais claramente. Ao explicar a origem de seu nome ao pretendente que diz ser esse um nome de doença, a nordestina concorda afirmando que é esquisito mesmo, mas cumpre uma promessa feita pela mãe a Nossa Senhora da Boa Morte caso ela vingasse. Macabéa explica que até um ano de vida não era chamada porque não tinha nome e preferiria que ainda fosse assim: “continuar a nunca ser chamada” (p. 43). No segundo encontro, ao perguntar o nome do acompanhante, indaga surpresa:

Eu não entendo o seu nome, disse ela. Olímpico? [...] Mesmo ele, galinho de briga que era arrepiou-se todo com a pergunta tola que ele não sabia responder. Disse aborrecido:

– Eu sei mas não quero dizer!

– Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não precisa entender o nome. (LISPECTOR, 1999a, p. 44)

O trecho é representativo, pois exhibe uma Macabéa mais consciente do que o habitual. Sua relação com o nome, mesmo desgostosa, vai situá-la diante da vida, inclusive a ponto de desejar não ser chamada, o que lhe permite alguma leveza ou conveniente invisibilidade. Ao questionar sobre a origem de seu nome, Olímpico, que era aparentemente um sertanejo forte e determinado, tem a sua existência colocada à prova. Desestabilizado diante da pergunta, tem a piedade da futura namorada, que afirma ser natural não entender o nome. Essa é outra postura interessante, porque Olímpico afirma que sabe e não quer dizer o significado, mas Macabéa

de pronto compreende que o homem mente envergonhado. Aqui há uma certa vingança à arrogância do nordestino, que primeiramente ridiculariza o nome da possível namorada.

Há outro momento, após um longo e cômico diálogo, no qual Olímpico diz que Macabéa é impossível. Isso porque está sempre na linguagem literal e exige do namorado sempre uma explicação mais profunda, o que é impossível para o homem que não tolera o seu vazio. Ele fica visivelmente irritado: “Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo que você pergunta não tem resposta?” (p. 49). A dificuldade de lidar com o desconhecido gera em Olímpico desprezo pela namorada, ele a ofende, devolve para ela seu incômodo diante da situação de calamidade que também pertence a ele, embora negue peremptoriamente. A discussão sobre a riqueza ratifica essa assertiva:

Quando ele falava em ficar rico, uma vez ela lhe disse:

– Não será somente visão?

– Vá para o inferno. Você só sabe desconfiar. Eu só não digo palavrões porque você é moça-donzela.

– Cuidado com suas preocupações, dizem que dá ferida no estômago.

– Preocupações coisa nenhuma, pois eu sei no certo que vou vencer. Bem, e você tem preocupações?

– Não. Não tenho nenhuma. Acho que não preciso vencer na vida.

(LISPECTOR, 1999a, p. 49)

A transcrição nos coloca diante de uma Macabéa diferente daquela apresentada por Rodrigo, embora seja comum tanto no narrador quanto no namorado essa impaciência e desequilíbrio diante das ações da protagonista. Ao duvidar da possibilidade de enriquecimento do companheiro, Maca o desnuda e ainda alega não sofrer com essa ambição, pois não precisa vencer na vida. A escolha do verbo é crucial para o entendimento da cena – não precisa vencer – diferente de não quer ou não pode. A mulher demonstra arrogância diante da intenção infantil do namorado. Esses lampejos de Macabéa soam como “assovio no vento escuro” e nos fornecem matéria para questionar parte do discurso do narrador, que a vê frágil e miserável. A nordestina torna-se insuportável para Olímpico, assim como para Rodrigo. Ao se despedir da namorada, o sertanejo a chama de cabelo na sopa, “não dá vontade de comer” (p. 60), e essa expressão nos permite duas interpretações. Uma, a usual, indica a ausência de beleza ou algum atributo que possa despertar desejo no homem, porém, o próprio narrador, linhas abaixo da declaração de Olímpico, afirma que Macabéa era sensual, por mais estranho que possa parecer. A assertiva descarta a primeira hipótese de análise do trecho, restando-nos uma avaliação mais profunda que dialoga com nossa ideia de mulher-personagem inquietante. Macabéa é intragável porque evidencia um lado obscuro e silencioso negado no outro. Sua

honestidade é o cabelo na sopa, pois, embora cause repulsa, está evidente, é um caso de calamidade pública, um assunto que não pode ser evitado.

O diálogo com Glória encerra essa coletânea de vozes que vão de encontro à Macabéa criada por Rodrigo para estabelecer a diferença entre as personagens. A protagonista pinta os lábios com um batom vermelho e Glória se espanta diante da imagem confusa:

- Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?
 - nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.
 - Eu não sou feia!!!, gritou Glória.
- (LISPECTOR, 1999a, p. 62)

Mais uma vez, a protagonista continua em harmonia diante de um gatilho de instabilidade. Observemos que Maca não nega a possibilidade de ser feia, pelo contrário, ela lida com a situação com naturalidade e coloca Glória no mesmo patamar afirmando, e não perguntando, se a colega é feia. Macabéa devolve a pergunta já partindo do princípio de que a colega de trabalho não é bonita, mesmo recurso utilizado ao dizer que Olímpico está se iludindo ao afirmar que será rico. A nordestina provoca a carioca assim como fez com o namorado, a partir do que lhes é mais caro, a vaidade; seja pela ambição cega, seja pela futilidade ilusória.

Se pensarmos nesse conjunto de falas, encontraremos uma Macabéa mais coerente com o significado de seu nome, o povo Macabeu, descendente de Judas Macabeu, líder judeu que se revoltou contra o domínio grego-macedônico e libertou o país da humilhante invasão estrangeira, é reconhecido pela capacidade de resistir e se impor diante das atrocidades: um povo resiliente, poderíamos afirmar. Embora haja toda uma narrativa na contramão do que estamos construindo, podemos reconhecê-la como “pertencente a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai reivindicar o direito ao grito” (p. 80). Essas falas soam como “assovio no vento escuro” que desmontam uma personagem diante de seu silêncio e nos abre precedente para encontrar um relampejo de uma outra possível Macabéa.

A maneira como o silêncio se configura na trama elaborada de Clarice Lispector nos incita a pensá-lo sob dois aspectos traçados ao longo do capítulo que concentraremos aqui para concatenar a ideia que passa pela tese delineada na pesquisa. Há um silêncio imposto pela negação. Mulher subalterna e muda, Macabéa não tem o que falar aos olhos de Rodrigo. A esse silenciamento, atribuímos o *silêncio da negação*, a honestidade da autora em tratar da alteridade ou de sua incapaz manifestação. Por outro lado, enxergamos Macabéa e seu peculiar silêncio, não aquele que passa pelo crivo do estereótipo, Eremita em sua floresta, mas

uma mudez grávida de um grito estridente, como poderia classificar John Cage. O silêncio explosivo de Macabéa desequilibra seu narrador exatamente por se quedar harmonicamente. Ele se instaura diante das demais personagens como os *happenings* do performer americano, 4'33'', por exemplo, em que um pianista sobe ao palco, toma a postura de quem vai tocar e não toca nada, deixa a plateia com seus próprios ruídos, ruminando sua angústia diante da expectativa frustrada. É o que acontece com as personagens de *A hora da estrela*, a plenitude da nordestina que descobriu a simplicidade como fórmula da vida desestabiliza, desestrutura Olímpico, Glória e Rodrigo, que a veem intragável em seu silêncio. É o *silêncio transgressor* que, num gesto antropofágico, ruma o silenciamento imposto e, resiliente, acolhe e o transforma.

O silenciamento de Macabéa seria a iminência da morte, anunciada desde o início do texto, “só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes”, diz Rodrigo (p. 13). É uma representação da impossibilidade de que uma estrela como Macabéa brilhe diante dos refletores dos centros urbanos em que a linguagem da técnica e da ciência prepondera. A morte da estrela na obra traduz o pensamento de Pasolini retratado pelo filósofo Didi-Huberman acerca da sobrevivência dos vaga-lumes. O cineasta, bem como S.M., não vê possibilidade de vigorar, em meio a tanta espetacularização, a simplicidade da luz de um vaga-lume que ainda usa a dança como estratégia de sedução, que ainda é capaz de refletir o amor através da luz. Macabéa, diante da possibilidade de amar, em sua simplicidade, brilha com sua luz de vaga-lume que embora não tenha muito alcance é capaz de refletir esse sentimento na escuridão. Sim, os vaga-lumes só brilham na total escuridão. Associados à cultura popular, os pequenos estão cada vez mais diluídos na clarividência das metrópoles, seus lampejos são a prova de que ainda persiste uma memória ecoando do passado e gritando, reivindicando o “direito ao grito”. Fim da experiência, para Benjamin, triunfo do capitalismo, para Adorno.

A aproximação de Macabéa com os vaga-lumes nos permitirá conceber a obra como um apelo à necessidade de nos voltarmos para essa memória-sintoma, para esse lampejo de memória que, por um instante, evidencia o passado dos escombros, os pequenos engolidos pelo anjo da história, usando as palavras de Benjamin. O dilema que o narrador vive – “Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir” (LISPECTOR, 1999, p. 81) – manifesta o desejo de que esse risco de luz deva permanecer, mas ele sabe que sua vida é de agonia: “Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido também que era à-toa na

cidade incontestável” (p. 81). A descrição agônica da protagonista pode ser lida também como uma *performatização* desse conflito entre o desejo de sobrevivência da simplicidade e a constatação de que ela não persistirá por muito tempo. O narrador tenta prolongar o sofrimento da personagem para despertar no leitor a agonia de estar diante da morte. Ao afirmar que “poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante”, ele admite que enfrentar a cidade incontestável para manter vivo esse lampejo nordestino é tarefa árdua, pois evidencia o descaso, a violência que é viver: “mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom” (LISPECTOR, 1999, p. 83). O final do romance nos remete ao conto “Mariana”,²⁹ de Machado de Assis. Reunidos em uma sala de hotel, quatro amigos confidenciam experiências amorosas quando Coutinho declara nunca ter vivido amor igual ao que Mariana manifestou. Para espanto dos amigos, a moça era uma “cria da casa [...] gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa, e recebendo de minha mãe os mesmos afagos que ela dispensava às outras filhas. Não se sentava à mesa, nem vinha à sala em ocasião de visitas, eis a diferença; no mais era como se fosse pessoa livre”. A sagaz descrição situa muito bem a posição do narrador da história e da pobre apaixonada que nunca poderia alimentar esperanças de concretizar seu amor. Sofrendo em silêncio, vendo-se escravizada pela gratidão à família que a tratava *quase* tão bem quanto os seus, a donzela se envenena diante de seu amor por não saber como lidar com a perda e com a culpa por deixar o sentimento chegar a esse ponto. A semelhança a que nos referimos fica a cargo do desfecho:

Coutinho concluiu assim a sua narração, que foi ouvida com tristeza por todos nós. Mas daí a pouco saíamos pela Rua do Ouvidor fora, examinando os pés das damas que desciam dos carros, e fazendo a esse respeito mil reflexões mais ou menos engraçadas e oportunas. Duas horas de conversa tinha-nos restituído a mocidade.³⁰

A frieza com que os rapazes lidam com a morte da moça é a mesma com que Rodrigo encerra o romance:

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim. (LISPECTOR, 1999a, p. 87)

Acender um cigarro, pensar em morangos, soa bem indiferente diante da morte agonizante da moça atropelada, como no conto que homens voltam a hábitos infantis depois de tomarem conhecimento da tragédia que se passou. Ambas as narrativas nos apontam para

²⁹ <http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Mariana,%201871.htm>.

³⁰ <http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Mariana,%201871.htm>.

uma verdade acerca do comportamento burguês que vê a amargura do pobre com certa deferência, mas com um distanciamento que consegue entrar e sair dessas cenas ileso. O dicionário de símbolos traz a seguinte explicação para a palavra morango:

Nas crenças dos ojibwas, do Sudeste de Ontario, a alma de um defunto, ao chegar ao país dos mortos se depara com um morango. O fruto simboliza para os índios a boa estação, é o alimento de verão; caso a alma do morto decida provar desse fruto ela esquece o mundo dos vivos e permanece para sempre no além, porém se ela rejeita comê-lo ela conserva a possibilidade de retornar à terra. (CHEVALIER, 1996, p. 620)

Encontrar morangos pode simbolizar para Rodrigo a possibilidade de apagar essa memória decadente, já que ele levanta a hipótese de também morrer, mesmo duvidando, já que está na posição de um imortal homem das letras. É tempo de morangos porque é tempo de viver outra vida, acender o cigarro e ir para casa, sair pela rua rindo das moças transeuntes, esquecer o peso da luz, ignorar os vaga-lumes, voltar-se aos holofotes. A morte de Macabéa ressoa a indiferença com que a pobreza é retratada, incômoda e silenciosa:

Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhe dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência de que há sinos que quase-quase badalam. A grandeza de cada um. [...]
O silêncio é tal que nem pensamento pensa. (LISPECTOR, 1999a, p. 86)

A sentença de morte de Macabéa ratifica nossa concepção de silêncio a partir das considerações do linguista George Steiner. O silêncio demarca seu lugar no discurso e significa mais do que ausência de som, pois a ele podemos atribuir condições de produção e contexto em que se cria. Para Lispector, o silêncio é uma forma de apalpar o invisível. Em *A hora da estrela*, o livro-mudo lida com a invisibilidade e o desejo frustrado de torná-la aparente. É ver no silêncio a iminência do grito, conceber a gravidez do som, a iminência do badalo que nunca é ouvido.

3.2 Do barro: a memória e o silêncio de Ponciá

*Não mexe comigo, que eu não ando só,
Eu não ando só, que eu não ando só.
Não mexe não!*
Paulo Cesar Pinheiro / Maria Bethânia

A leitura do primeiro e mais conhecido romance de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*, sem dúvida, remete-nos à ideia da voz coletiva que a personagem representa, pois pertence a uma rede que a conecta a partir da experiência do corpo negro e feminino tecido na

trama do texto. O enredo do romance traça o percurso de uma mulher negra e sua trajetória desde a pequena cidade povoada por ex-escravizados até suas desventuras em uma cidade grande. A protagonista que dá nome ao livro experimenta as agruras da capital e, longe da mãe e do irmão, descobre que a conexão com a ancestralidade e a memória são a rota de fuga para o abismo que separa as pessoas nas grandes metrópoles. Para a pesquisadora Aline Arruda,

A memória individual da personagem está diretamente ligada à memória coletiva, aos olhos molhados do avô diante da imagem que o levava à filha escrava perdida, vendida por se rebelar, história semelhante a de outras personagens da literatura afro-brasileira, como a Negra Fulô, personagem de um conhecido poema de Jorge de Lima e parodiada por Oliveira Silveira. (ARRUDA, 2009, p. 80)

O trecho sugere uma dupla conexão da obra com o que chamamos aqui de memória coletiva. A primeira, tecida no corpo do texto, é a relação de Ponciá com sua ancestralidade, pois carrega a inquietação do avô diante da perpetuação da memória da escravidão, tão cara aos afro-brasileiros ainda hoje. A segunda conecta Evaristo a uma linha de escritores negros que desejam restaurar essa memória sob um outro olhar, evidenciando as lacunas deixadas pela historiografia legitimada e revolvendo esse passado pelo viés da crítica e da reparação dessa memória coletiva negligenciada, silenciada.

A obra de Evaristo, a nosso ver, apoia-se em três pilares nos quais o silêncio ora paira, ora estaciona, porém está sempre presente. São eles: o silenciamento relacionado à violência sofrida e à fragmentação do sujeito; a invisibilidade das minorias e a diáspora como metáfora da busca pela terra prometida e do encontro com o passado para compreensão do presente; a memória como elemento restaurador da dignidade humana capaz de conectar os sujeitos e ressignificar sua experiência pessoal na coletiva.

3.2.1 A escrita do estilhaço: texto fragmentado, corpo fragmentado

O romance nos apresenta uma estrutura não linear em que passado e presente se misturam como estilhaços da memória e, ao longo da narrativa, será construída, ou reconstituída, se pensarmos na trajetória da família-núcleo da trama. O narrador, mesmo em terceira pessoa, aparece, ao contrário de S.M., bem mais próximo de sua protagonista. A cumplicidade é perceptível por meio do recorrente discurso indireto livre na obra em que narrador (ou seria narradora) e personagens se fundem reforçando o caráter da memória/voz coletiva, que definimos como uma das características basilares da obra. Aqui, a protagonista

tem voz, passado e sonhos, mas a dimensão do silêncio da negação também assombra sua história. Como Macabéa, Ponciá é cercada pela precariedade e pobreza, embora, neste caso, o leitor tenha contato com sua vida anterior à migração, quando vislumbrou a felicidade e pôde sonhar com as oportunidades que a cidade grande poderia lhe oferecer. O leitor também acompanha as seguidas tentativas frustradas de fazer realizar o sonho cada vez mais distante e silencioso dentro da protagonista que, longe da família, cai na mudez da resignação para resistir ao concreto que enterrou suas expectativas.

A ideia do fragmentado se constitui no romance desde a estrutura da narrativa que, segundo Marluce Santana, “representa o ato de lembrar, de trazer à luz pedaços do vivido, os quais estabelecem uma lógica coesiva que torna a leitura leve e dinâmica, acrescentando à narrativa a possibilidade de novos sentidos, em que põe em diálogo forma e conteúdo” (SANTANA, 2014, p. 3). O fragmentado está na obra não apenas na estrutura, a imagem acaba por se tornar uma alegoria da ida de Ponciá, uma mulher pobre, negra e sem formação, para a cidade grande, a representação de sua história, memória e experiência.

A primeira vez que a imagem do fragmentado aparece na obra é na apresentação da personagem do avô de Ponciá: “Em Vô Vicêncio faltava uma das mãos e vivia escondendo o braço mutilado para trás. Ele chorava e ria muito” (EVARISTO, 2003 p. 12); mais a frente a narrativa explica a ausência do braço:

Vô Vicêncio tinha nascido um homem perfeito, com pernas e braços completos. O braço cotó ele se deu depois, em um momento de revolta, na procura da morte. [...] No tempo do fato acontecido, como sempre os homens e mulheres trabalhavam na terra. [...] Os engenhos de açúcar enriqueciam e fortaleciam o senhor. Sangue e garapa podiam ser um líquido só. Vô Vicêncio com a mulher e os filhos viviam nessa lida. Três ou quatro dos seus, nascidos do “ventre livre”, entretanto, tinham sido vendidos. Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o invento. [...] Tornou-se um estorvo. Catava os restos dos cães, quando não era assistido por nenhum dos seus. (EVARISTO, 2003, p. 50-51)

O trecho é muito significativo, pois nos permite compreender a alegoria da mutilação e seu diálogo com a estrutura do próprio texto. O braço amputado simboliza a revolta pela aniquilação da vida escravizada daquela família. O pequeno excerto denuncia o percurso do enriquecimento do senhor do engenho em contraposição à pobreza e destruição das famílias que ali trabalhavam: garapa e sangue se misturavam. O sangue derramado metaforiza a dor do trabalho exaustivo, mas também o sofrimento pela destruição da família transformada em produto numa época em que os negros deviam nascer livres. Os filhos vendidos para perpetuar o sistema escravista, a riqueza do dono das terras e das pessoas inversamente

proporcional à miséria daquela gente, era o bastante para que um homem desejasse acabar com sua vida e por fim àquela família. A violência da cena revestida de poeticidade é exemplo do *brutalismo poético*, como Eduardo de Assis já definiu, comum à narrativa evaristiana. Nele, é possível encontrar o impacto da violência sofrida pelo negro na sociedade, porém, o trato poético na linguagem suaviza a aspereza da cena e permite que o leitor possa se aproximar mais da realidade retratada. Vejamos que a questão da mutilação ocorre em vários níveis da trama: na fragmentação com que a história é recomposta, começa na página 12 e só é retomada na 50; manifesta-se na revolta pela incapacidade de fazer algo diante de um sistema que estilhaça a família e a esperança de uma mudança, uma vez que já havia uma lei para libertar os recém-nascidos e não era cumprida; presentifica-se no corpo do avô que mata a esposa e aniquila o braço num gesto de se libertar daquela memória da escravidão; e, por fim, reverbera em Ponciá, que carrega em seu próprio corpo essa memória quando se movimenta como o avô, escondendo o braço cotó. A última instância na sequência que estabelecemos aqui revela o poder da memória que, mesmo em outro tempo, indica que pouco mudou na vida dos descendentes daquela família, a dor pela vida aniquilada continua estampada no corpo da neta insatisfeita. Ela indica a mesma urgência e calamidade pública que obriga Rodrigo S.M. a falar da nordestina, embora opte por outro ponto de vista.

A construção da cena nos remete aos casos graves de família em que certas palavras nunca são pronunciadas para não machucar a ferida ainda aberta; revela a latência da memória da dor e o cuidado do narrador que retrata o acontecido sem ferir ainda mais as personagens envolvidas ao dizer o quanto a escravidão, o suicídio e o assassinato marcaram essa família. A construção da cena e a delicadeza ao lidar com o assunto contribuem para reforçar nossa memória acerca do escravismo e compreender a importância de a literatura trazer à baila cenas como esta, que não são raras. Segundo Arruda (2007),

[...] acontecimentos como a tragédia ocorrida com Vô Vicêncio são comuns na literatura afro. Há um exemplo de cena semelhante em *Beloved* (Amada, em português), de Toni Morrison (1987). No romance, a escrava mata sua própria filha para não vê-la na escravidão. Quase o mesmo acontece no conto “Virginius”, de Machado de Assis (2007). Nesse texto, Julião, um ex-escravo, também mata a filha, Elisa, para não a ver desonrada e violentada sexualmente por Carlos, filho do dono da fazenda. Nos navios negreiros inúmeras são as ocorrências de casos como estes. O filme *Amistad*, dirigido por Steven Spielberg em 1997, tem uma forte cena do navio negreiro na qual assistimos a uma mãe com um bebê no colo se jogar ao mar, ao se deparar com o açoitamento de companheiros de viagem e dos maus tratos na tenebrosa passagem pelo Atlântico. Histórias como estas, segundo Eduardo de Assis Duarte, formam uma “rede discursiva pela qual se recupera a memória da dor quase sempre recalçada”. (ARRUDA, 2007, p. 62)

A recorrência da cena e a citação da crítica reforçam a ideia da memória estilhaçada que estamos traçando. A dor ainda latente é lembrada tanto no corpo dos sujeitos que de alguma forma estão ligados a ela quanto no corpo do texto, que se manifesta como cúmplice do desejo de se ver livre da dor e dos recalques causados pelo escravismo.

A segunda analogia que estabelecemos com o fragmentado é a dissolução da família de Ponciá, que se inicia quando a protagonista decide ir embora para a cidade:

Ponciá deixara a mãe triste, sozinha. Acabrunhada, ela reclamou da saudade que ia sentir da filha, quando a moça falou da inesperada decisão de partir. Advertiu-lhe ainda do que seria viver na cidade. Ponciá tentava consolar a mãe dizendo que um dia voltaria para buscar a mãe e o irmão. (EVARISTO, 2003, p. 35)

A viagem simboliza o distanciamento ou rompimento do lar e a ilusão de uma vida melhor e mais justa longe de casa, por isso a promessa de voltar e buscar a mãe e o irmão. Maria Aparecida de Oliveira (2013) vê a chegada da menina à cidade como uma transgressão e resistência de Ponciá em relação ao lugar que ocupa no mundo. Ser mulher, pobre e negra é um conjunto de fatores que dificultariam sua circulação se não fosse sua ousadia. Para a pesquisadora, a personagem apresenta estratégias de resistência e deslocamentos no espaço social desde o nascimento que possibilitam o vislumbre de uma nova vida que, mesmo frustrada, é importante para que ela se situe diante do mundo, da sua família, da sua realidade. Ao ousar sair de casa, Ponciá muda o destino dos que a cerca e ressignifica o lugar desse corpo familiar antes frágil por não compreender a sombra da memória ancestral do avô cotó e depois coeso e confiante nos seus.

A cidade seduz e arranca de Maria Vicêncio um membro seu, Ponciá, que concentra em si a revolta-vontade da família em sair do lugar, o desejo de buscar o novo para se recompor da desesperança e miséria a que eram submetidos. O gesto da protagonista é a volta do desespero do avô que precisa aniquilar o passado para ser livre, ela deseja ir embora, correr o mundo para se desvencilhar de uma terra que não era sua, de um passado que a aprisionava. Na maneira como história e memória são tecidas na trama ficcional do romance, percebemos o salto que a autora dá daquela costumaz caracterização do negro e pobre na literatura brasileira, sempre banalizado, bestial ou mártir de uma civilização branca sem momentos de revolta ou reflexões inconformadas. O romance de Conceição Evaristo constrói uma teia discursiva em que o negro não está, infelizmente, no lugar do branco vencedor porque as condições históricas a que foi submetido não permitem. Ponciá é um exemplo verossímil do desejo de mudança e da perspectiva desapontada dessa ambição. A trama consegue se sobressair pela franqueza na abordagem da realidade do negro brasileiro sem banalizar sua

luta ou aniquilar seu passado silenciado. A maneira como a narrativa é disposta evidencia essa decepção numa crescente descrição das tentativas frustradas e do sonho estilhaçado da protagonista, pois oscila entre o passado remoto em que sangue e garapa se fundiam na escravidão – um passado recente em que a servidão ainda permanecia, embora a convivência em família parecesse ser bastante para que a felicidade pudesse se despontar – e o presente no qual a angústia e o silêncio tomaram conta presentificando o passado de opressão escravista. O retorno de Ponciá a sua terra na expectativa de restaurar uma memória feliz e diante da solidão encontrada pela casa abandonada suscita uma reflexão sobre a junção das duas pontas de sua história, e um pavor diante da constatação salta à narrativa pelas palavras do narrador:

Depois de andar algumas horas, Ponciá Vicêncio teve a impressão de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga. Várias vezes seus olhos bisaram a imagem da mãe negra rodeada de filhos. De velhas e velhos sentados no tempo passado e presente de um sofrimento antigo. Bisaram também a cena de pequenos, crianças que, com uma enxada na mão, ajudavam a lavrar a terra. (EVARISTO, 2003, p. 48)

A passagem denota uma felicidade estilhaçada pela escravidão e a triste constatação da persistência dessa situação mesmo no tempo presente. A metáfora do pulso de ferro confirma a decepção diante da historiografia e representa a prisão do passado que insiste em eternizar uma condição antiga que não deveria mais existir. A revolta de Ponciá diante desse silêncio da negação se manifesta na ausência, numa profunda mudez como rota de fuga para a evidência do passado presentificado na marginalização do negro da favela, na exclusão do negro trabalhador rural.

O poema “Olha negro”, de Esmeralda Ribeiro (1998), dialoga intimamente com essa escrita do estilhaço de que estamos tratando, pois evoca a história de grande parte da população negra brasileira unindo os pedaços do passado e do presente para se apropriar da sua narrativa, resistir e lutar:

Naufragam fragmentos
de mim
sob o poente
mas,
vou me recompondo
com o Sol
nascente,

Tem
Pe
Da
Ços

[...]

Fragmentos
de mim
dilue-se na cachaça
mas,
pouco a pouco,
me refaço e me afasto
do danoso líquido
venenoso

Tem
Pe
Da
Ços

tem
empilhados nas prisões,
mas
vou determinando
meus passos para sair
dos porões

[...]
Tem
Pe
Da
Ços

Mas
não desisto
vou
atravessando o meu oceano
vou
navegando
vou
buscando meu
olhar negro
perdido no azul do tempo
vou
vôo,

O eu-lírico atesta a ideia do corpo fragmentado na mesma lógica do romance de Conceição Evaristo; ele performatiza no próprio texto a história estilhaçada, ficando a cargo do sujeito negro refazê-la. A primeira estrofe nos remete à travessia dos navios negreiros, dos quais os corpos dos africanos mortos ou doentes, vendidos como escravos, eram lançados ao mar. A terceira e a quinta estrofe dispostas aqui refletem as aflições contemporâneas de um povo marginalizado. A ideia do navio é retomada na quinta estrofe numa comparação às prisões revelando o desejo de sair dos porões, metáfora cara a nós, pois nos remete ao navio, à marginalidade e à história negligenciada. O poema também carrega, ao final de cada estrofe, o desejo de mudança, a resistência e a capacidade de lutar do eu-lírico que sempre continua a caminhar ao criar estratégias para se recompor. A partir dos dois últimos versos, com os verbos ir e voar, temos a convicção de que o corpo ali fragmentado se movimenta em direção

à liberdade. O refrão é emblemático para nossos estudos, pois afirma que há pedaços desse sujeito, indicando tanto a fragmentação quanto a dispersão do povo negro, remetendo-nos à diáspora africana. As sílabas separadas em versos criam uma pausa obrigatória para enfatizar o silêncio da negação a que foram submetidos os indivíduos protagonistas desta história, mas a resiliência encontrada nos últimos versos de cada estrofe realça o silêncio transgressor da mulher negra por trás do poema.

Retomando a personagem Ponciá, ao chegar à cidade, a solitária menina, apesar do medo e da fome, ainda acreditava na mudança. Veio-lhe à cabeça vários casos fracassados de pessoas conhecidas que fizeram aquele mesmo trajeto e se perderam, viraram mendigos, viviam precariamente, “procurou se lembrar de algum que tivesse tido um final feliz. Não lembrou. Esforçou mais e não atinou com nenhum” (p. 36). Mesmo sem referências positivas sobre sua decisão, a protagonista se manteve firme, estava seduzida pelas possibilidades que a cidade proporcionaria. Depois de uma noite em claro e amedrontada pela cidade adormecida, a menina retomou suas forças e usou de sua inteligência para conversar com as pessoas e pedir emprego. Logo conseguiu um trabalho de empregada doméstica, o que foi, no início, uma conquista. A trajetória de Ponciá e sua busca por melhores condições resultando no trabalho subalterno estão estampadas no poema da mesma autora intitulado “Bus”, em que trabalhadores anônimos se misturam ao concreto das grandes cidades e têm suas identidades diluídas:

Corpos-tijolos
alojados uns sobre
os outros
resvalam-se despedaçados
e ferinos
deflorando o espaço.
Corpos-vidros
trincados e ameaçadores
deslocam no ínfimo espaço
Anônimos sorrisos
traçam um ríctus coletivo no ar,
enquanto a máquina
alisa o asfalto
vazando os túneis
e suas rodas executam
desencontrados acordes
do sobe
e desce
de peregrinas pernas
rumo ao mega-deserto.
(EVARISTO, 2008, p. 46)

O poema traz uma perspectiva bem atual da cidade e do progresso. Encontramos a metáfora do concreto que contamina até os indivíduos que se acumulam como tijolos numa sobrevida. O estilhaço está aqui representado pelos corpos-vidros. Eles simbolizam a pobreza refletida e misturada à paisagem impessoal do asfalto. Ponciá e Macabéa se diluem nessa concretude e desaparecem em sua fragilidade, trabalhando como máquinas; o anonimato as leva ao vazio e à mudez. Como elas, há milhões, pedaços de vidros esparramados pela cidade, trincados e ameaçadores, a pobreza assusta porque é grande e notória, o poema faz menção a esse incômodo a que S.M. já havia notado: “anônimos sorriso/ traçam um ríctus coletivo no ar”. Esse sorriso cadavérico a que o eu-lírico se refere dialoga com a morte do sonho dos indivíduos que chegam à cidade em busca de uma vida mais confortável.

A cidade descrita no poema, o lugar que Ponciá encontra quando sai da sua casa, está inserido no que o filósofo Gilles Lipovetsky chama de hipermodernidade, uma modernidade elevada à potência superlativa, a uma modernização desenfreada, “feita de mercantilização proliferativa, de desregulamentação econômica, de ímpeto técnico-científico, cujos efeitos são tão carregados de perigos quanto as promessas” (LIPOVETSKY, s.d. p. 2). A ideia de que na hipermodernidade não há alternativa senão evoluir, acelerar para não ser ultrapassado pela evolução, desestabiliza sujeitos que se encontram na situação ficcionalizada por Macabéa e Ponciá, pois o efeito disso é a exclusão brutal dos indivíduos que perseguem a promessa desse ímpeto técnico-científico. A ideia de evolução está atrelada à tecnologia e à rentabilidade, o que transforma a vida em algo sem sentido e vazio. As ausências de Ponciá ilustram a condição extrema dessas personas excluídas do processo de hipermodernização habitantes dos grandes centros urbanos. O crítico francês ainda pontua a presença de sociedades “reestruturadas pela lógica e pela própria temporalidade da moda: um presente que substitui a ação coletiva pelas felicidades privadas, a tradição pelo movimento, as esperanças do futuro pelo êxtase do presente sempre novo” (LIPOVETSKY, s.d. p. 2). Esse movimento de substituição gera um distanciamento entre as pessoas e instaura a solidão principalmente daqueles que não fazem parte desse processo de mercantilização do cotidiano. Não é à toa que S.M. diz ser o Rio de Janeiro, uma cidade toda feita contra Macabéa. A imigração está baseada na esperança do futuro melhor e da memória que resgata do isolamento. No caso de Ponciá, por exemplo, a questão da ancestralidade e da memória constitui culturalmente a personagem. Assim, viver em um tempo e espaço em que o presente e a novidade imperam é aniquilar uma subjetividade por uma promessa de futuro que também não existe. A reificação, neste caso, é evidente: excluído do meio social do qual deveria fazer parte, o sujeito subalterno precisa se diluir na paisagem urbana, chegar ao seu limite de exaustão pelo

trabalho desgastante no qual não vê sentido algum para conseguir um mínimo acesso às condições humanas de sobrevivência. Essa perspectiva dialoga com a ideia do fragmento na medida em que coloca o coletivo sempre em detrimento do individual, resultando numa diluição maior da subjetividade. Quanto a isso, Lipovetsky adverte:

Se uns dispõem de tempo suficiente, outros (desempregados, jovens de rua) o têm de sobra. De um lado, o indivíduo empreendedor, hiperativo, desfrutando a velocidade e a intensidade do tempo; de outro, o indivíduo esmagado “à revelia pela ociosidade”. Sobre essa dualização das maneiras de viver o tempo, há pouca dúvida: assiste-se mesmo à intensificação de novas formas de desigualdade social em face dele. [...] Ao criar o hipermercado dos modos de vida, o universo do consumo, do lazer e agora das novas tecnologias possibilitou uma autonomização crescente no que se refere às limitações temporais coletivas; disso resulta uma dessincronização das atividades, dos ritmos e das trajetórias individuais. (LIPOVETSKY, s.d., p. 12)

A passagem evidencia a discrepância entre os indivíduos na sociedade, mas também indica um tempo de fragmentação ou dessincronização em que as distâncias ficam irreparáveis. Ponciá, diante do tempo livre que lhe foi imposto, pela dificuldade de se adaptar a essa hipermodernização, opta por vivenciar o vazio a que está submetida. A protagonista concretiza o silêncio da negação que constitui sua condição e acolhe a mudez, tornando-se indiferente em relação à movimentação da cidade. Ela não faz o jogo do hipermercado dos modos de vida, o que a torna mais excluída, porém menos desintegrada. O silêncio passa a ser um antídoto à voracidade do espaço que ocupa. Paulatinamente, a personagem começa a acolher esse estado passando da submissão à resiliência:

Sabia apenas que de uma hora para outra, era como se um buraco abrisse em si própria, formando uma grande fenda, dentro e fora dela, um vácuo com o qual se confundia. Mas continuava, entretanto, consciente de tudo ao redor. Via a vida e os outros se fazendo, assistia aos movimentos alheios se dando, mas se perdia, não conseguia saber de si. No princípio, quando o vazio ameaçava a encher a sua pessoa, ela ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu. (EVARISTO, 2003, p. 44)

Aqui percebemos como o corpo esfacelado cria uma estratégia de acolhimento para lidar com a aspereza da vida; o que antes era um incômodo, torna-se um refúgio silencioso em contraposição à tônica do superlativo.

A viagem de Ponciá desloca o irmão, mais tarde a mãe, e provoca um grande desencontro nessa família esparramada pela cidade grande, metonímia da diáspora africana. A escrita do estilhaço que Conceição Evaristo elabora na trama de seu texto é uma forma de trabalhar esteticamente com uma lacuna no que diz respeito à representação do povo negro nos registros legitimados no Brasil. Desde a mutilação pela revolta da escravidão até o processo de silenciamento e exclusão, notamos uma narrativa comprometida esteticamente e

socialmente com uma memória estilizada que, pelo silêncio de Ponciá, torna-se um mosaico de experiências em que essas fissuras reverberam.

3.2.2 O silêncio em *Ponciá Vicêncio*: metáfora do anonimato

A ideia do silêncio manifesta-se na trama de *Ponciá Vicêncio* em duas esferas muito verossímeis. Uma, ligada ao anonimato, coloca o leitor diante das personagens mudas, silenciadas pela discriminação e violência a que são submetidas. Dialoga intimamente com o silêncio da negação, pois evidencia uma rede de privações em relação a esses sujeitos e seus desdobramentos. A outra, ligada à denúncia, cria um silêncio repleto de significados em que sua tônica não é a subserviência, mas o protesto. Essa mudez carrega a violência da negação imposta e demarca o lugar de um discurso que a sociedade quer esvaziar, apagar. O indigesto silêncio *performatiza* a dificuldade de lidarmos com a pobreza e o desejo de neutralizá-la, como as crônicas de Clarice evidenciam.

Maria Aparecida Oliveira (2013) considera a mudez de Ponciá um dos descentramentos apontados na obra como estratégia de resistência decorrente do não pertencimento cultural e da frustração diante do sonho não realizado. Para a pesquisadora, essa ausência ocorre quando a personagem se decepciona com a sua condição de vida na cidade, como já pontuamos aqui. Antes, Ponciá é descrita como uma mulher ativa e em constante movimento, mas a decepção a transforma em uma mulher inerte, fruto da herança escravocrata. Quando se vê diluída em um espaço que não dialoga em nada com sua realidade, ela deixa que o silêncio tome o lugar do acolhimento em sua rotina, suas ausências eram repletas de lembranças do tempo em que ainda sonhava. Isso nos indica a importância da memória como rota de fuga para a opressão, pois é na rememoração que as circunstâncias da vida fazem sentido. A imagem do mosaico nos é cara, mais uma vez, porque exemplifica esse movimento de trazer a história fragmentada de seu povo para o presente vivido a fim de compreender como chegou a esse ponto. A ideia da herança escravocrata nos remete à mão de ferro presente na narrativa que decide pelos sujeitos e engessa a sua realidade. A personagem tentou buscar uma alternativa para a vida subserviente da lavoura, mas no espaço da cidade grande, a mesma mão de ferro ainda alcança e delimita os espaços a que seu povo pertence, para Oliveira, Ponciá percebe que não é nem cidadã, pois

[...] figurada como presença ameaçadora no espaço público representativo da cidade, recua da rota principal da cidade para os espaços periféricos. O deslocamento geográfico de Ponciá não foi a condição para a uma possível mudança socioeconômica, como ela almejava. Ela até conseguia transitar pela

cidade, mas em espaços periféricos, no morro onde morava, e nos espaços dos ricos circulava apenas na condição de empregada doméstica. (OLIVEIRA, 2013, p. 6)

A concepção do silêncio da negação está latente neste trecho, porém atrelada ao espaço que deseja ocupar e lhe é negado. Sobre espaço e silêncio, as reflexões do antropólogo francês Marc Augé (1994) são elucidativas, pois dialogam com a ideia antropológica de lugar e não lugar no que ele considera supermodernidade. O pesquisador, apoiado nas considerações de Michel de Certeau sobre espaço, acredita na definição de “lugar” como identitário, relacional e histórico, ao passo que a ausência desses elementos caracterizaria o “não lugar”:

A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece). (AUGÉ, 1994, p. 72)

Na esteira de Gilles Lipovetsky,³¹ Augé acredita que, na supermodernidade, a impessoalidade e o vazio ainda predominam. A noção de espaço hoje está mais próxima do funcional que lírico, da utilidade e não da ocupação. Normalmente, os não lugares da supermodernidade, para o crítico francês, definem-se por textos, injunções ou palavras propostas de maneira prescritiva, proibitiva ou informativa; isso atesta a ausência de interação neste tipo de local. Nesse espaço, a ordem deve prevalecer para fazer valer a cordialidade, uma vez que a impessoalidade é a principal característica do não lugar, e não há tempo para conhecer ou saber com quem está dividindo aquele espaço. As filas de supermercados ou aeroportos, rodovias ou parques são guiadas por placas que limitam, direcionam ou sugerem a maneira como o espaço deve ser utilizado ou explorado e, nesse sentido, a superficialidade seria a tônica pela qual o sujeito da supermodernidade vive ou se expressa. O não lugar cria a identidade partilhada e diluída, o anonimato predomina diante da paisagem neutra, pois a escassez do tempo não permite que as relações se aprofundem, isso porque este é um espaço transitório, onde não se dedica tempo, não se vincula à memória nem à subjetividade. Quem

³¹ Apesar de Lipovetsky já trabalhar com o conceito de hipermodernidade, no que diz respeito à diluição do sujeito nas atribuições ofertadas pelo espaço ocupado e a escassez do tempo, seu conceito pode ser equiparado à supermodernidade de Marc Augé.

frequenta os não lugares sabe que a volta ao lugar é seu recurso “e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra” (AUGÉ, 1994, p. 97).

Há, porém, uma confusão entre lugares e não lugares à medida que a cidade fica cada vez mais impessoal e o tempo aniquila a subjetividade de seus moradores, como Lipovetsky adverte. Os congestionamentos ou filas enormes mudam a lógica de permanência das pessoas nos lugares transitórios e deixa o tempo de retorno à residência cada vez mais distante e reduzido. Além disso, há o caso daqueles lugares que não são exatamente o lar sonhado quando se pensa em voltar para casa. Eles são transitórios porque são desumanos, ninguém deseja morar em um desses lugares, isso ocorre por forças das circunstâncias. A obra de Conceição Evaristo dialoga estreitamente com essa crítica, pois traz como cenário, mormente, a rua ou os espaços periféricos e sua relação com os sujeitos pertencentes a ele. O conto “Di Lixão” trata, por exemplo, de um adolescente morador de rua e da sua invisível morte. A trama se passa debaixo da marquise onde vive o menino e um vizinho da mesma idade:

O companheiro de quarto-marquise levantou um pouco o corpo e entre o sono olhou espantado, meio adormecido, para ele. Di Lixão encheu rápido a boca de saliva e deu uma cusparada no rosto do menino. O outro, num sobressalto [...] pulou inesperadamente, acabando de se levantar. Di Lixão acompanhou o gesto raivoso do menino, levantando também. Numa fração de segundos recebeu um pontapé nas partes baixas. [...] Foi se enroscando até ganhar a posição de feto. Pela primeira vez, depois de tudo, se lembrou da mãe. Ainda bem que aquela puta tinha morrido. (EVARISTO, 2014, p. 77-78).

O espaço que poderia ser considerado sua casa é claramente um não lugar, de acordo com Augé, mas é interessante pensar como o conceito oscila no conto citado. A ideia do “quarto-marquise”, do companheiro vizinho e a lembrança da mãe são aspectos que aproximam esse ambiente de um lugar de permanência, moradia; entretanto a violência com que esses elementos surgem nos remete às condições de moradia subumanas a que o antropólogo francês alude. O conto se desenvolve a partir das dores extremas que a personagem sente misturadas à movimentação da rua e à indiferença das pessoas que estão ali apenas de passagem. O dente e “a bimbina” latejando remetem Di Lixão a outras dores, como as surras que a mãe lhe dava e a invisibilidade da qual ele, o vizinho e a mãe morta estavam enredados. O menino morreu por volta das sete horas, em posição fetal, quando um transeunte percebeu; o rabeção chegou por volta das nove. O que mais nos interessa nesta narrativa é exatamente a questão da invisibilidade, pois é um traço de muitos dos personagens de Evaristo. Conforme o crítico francês aponta, a questão do anonimato está intrínseca à explosão dos não lugares na supermodernidade, e uma vez que esse espaço pode ser o lugar

de alguns sujeitos, esses se tornam invisíveis, fazem parte da paisagem local, como os corpos tijolos do poema transcrito anteriormente.

A constituição do cenário em *Ponciá Vicêncio* é profundamente marcada pela concepção espacial apresentada por Augé. Podemos encontrar os pares antagônicos que constituem os espaços e as pessoas na narrativa, como cidade/campo, estação de trem/delegacia, casa na favela/casa no povoado. A cidade, durante algum tempo, representava o lugar de realização dos sonhos de Ponciá, a esperança e a nova vida, em contraposição a sua vida no campo, símbolo da estagnação e da perpétua memória da escravidão. Embora a personagem deseje ter uma experiência positiva nesse lugar, até mesmo suas lembranças apontam para outro caminho. Ao chegar à cidade e se deparar com a solidão, a menina não consegue se lembrar de nenhum final feliz para essa história, não tinha notícias de outras pessoas do povoado que foram embora, só sabia que se perderam naquela imensidão urbana. Ao procurar um lugar em que pudesse se sentir melhor, Ponciá entra na igreja e se espanta com o luxo e a indiferença das pessoas. Esse é o primeiro contato com a invisibilidade decorrente do não lugar. A impessoalidade com que o sacristão a vê ao fechar as portas da igreja é a mesma dos transeuntes diante da agonia de Di Lixão. Passou a noite em claro, junto de outras pessoas que pareciam estar acostumadas a essa situação, “desejou estar no trem de volta. Encolheu o rosto sobre a trouxa que estava no colo e bem baixo, quase silenciosamente, quase escondida de si própria, chorou” (EVARISTO, 2003, p. 40). O início da frustração de Ponciá coincide com a tomada de consciência sobre essa diluição do sujeito na cidade grande:

Ponciá Vicêncio acordou com o barulho de portas se abrindo. A casa de fé se abria para acolher os fiéis. Mulheres idosas ainda com ar sonolento, entravam rápidas, cada qual querendo ser a primeira a cumprimentar deus. Os mendigos que à noite se haviam estendidos pelas escadarias, se encolhiam ou se levantavam para dar passagem aos fiéis, que chegavam contritos para assistirem a primeira missa do dia. (EVARISTO, 2003, p. 40)

O trecho irônico remonta à rotina da cidade e descreve seu despertar. A casa de fé “acolhe” os fiéis pesarosos que passam pelas escadarias sem perceber os moradores que ali passaram a noite. Estes, por sua vez, apressam-se na sua invisibilidade, encolhem-se para liberar a passagem da entrada da igreja. Aqui temos não somente a ideia do anonimato, como também do estorvo que a pobreza representa no espaço urbano, situação latente na obra de Lispector. O povoado passa a ser então o lugar do desejo da volta, o retorno feliz ao lar, ao espaço do acolhimento, da memória e da família.

A estação de trem é um não lugar por excelência, representa o estado transitório, chegada e partida, nunca permanência. No enredo da família Vicêncio, a estação também

representa uma conexão entre as gerações daquela família, entre o lugar e o não lugar (povoado/cidade) entre o passado e o presente. Ponciá, Luandi e Maria Vicêncio chegam à estação na esperança de encontrar a felicidade, seja pela realização pessoal, é o caso dos filhos, seja pelo encontro dos seus, no caso da mãe. A ferrovia marca a dissolução da família que sai do povoado e se perde na multidão da metrópole:

O estômago continuava remoendo o vazio. A chuva caía insistentemente. E agora? Como localizar a irmã? Na roça é só andar pelo povoado e, quando não se encontra a pessoa do nosso desejo, um ou outro apazigua a aflição da gente. Traz notícias ou leva um recado para a pessoa procurada. Mas ele sabia o que deveria fazer. No outro dia haveria de andar a cidade inteira. Tantos haviam saído da roça e estavam ali! Na certa, se não encontrassem logo Ponciá, encontraria alguém que saberia dizer do paradeiro dela. (EVARISTO, 2003, p. 69-70)

As reflexões de Luandi estabelecem com exatidão a diferença entre a roça e a cidade, principalmente em relação à impessoalidade dos lugares. Enquanto uma caminha para a dispersão e solidão, a outra caminha para o acolhimento e o encontro.

A viagem para a cidade representa também a diáspora negra tanto no tocante à dispersão dos povos quanto pelas condições precárias a que eram submetidos. Para Arruda, a trajetória de Ponciá

[...] do espaço rural para o urbano representa sua condição diaspórica. Assim, mesmo que a viagem feita pela menina em sua procura não seja a viagem transnacional citada pelos estudiosos da diáspora, ela se constitui numa metáfora desta, por isso a considero uma espécie de “diáspora interna”, ou seja, a viagem de Ponciá e de tantos brasileiros dentro do seu próprio país em busca de uma vida melhor. A passagem em que a menina faz a viagem de trem para a cidade confirma essa associação. (ARRUDA, 2007, p. 48)

O trem aparece aqui como alegoria dessa dispersão, um elo entre o campo e a cidade, passado e presente. Durante a viagem, a expectativa de uma vida melhor ainda existia, mas, logo ao chegar, a fome e o frio indicam tanto para Ponciá quanto para Luandi que a mão de ferro, desde a escravidão, também os perseguirá naquele espaço. Contudo, na mesma medida em que o trem pode resgatar esse passado trágico, traz também a memória ancestral, a mãe num movimento de resgate da integridade de um povo que luta contra a invisibilidade. O poema “Recordar é preciso” traz essa perspectiva da revisitação num gesto de olhar para o passado com o intuito de enxergar nele outras saídas que não apenas a tragédia:

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças
Dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
Salgando-me o rosto e o gosto.

Sou eternamente naufraga,
Mas os fundos oceanos não me amedrontam
E nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a bóia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas.
(EVARISTO, 2008, p. 9)

O poema que traz no título a paródia de “Navegar é preciso”, do célebre Fernando Pessoa, revisita as águas turvas das grandes navegações para ver a rota do Atlântico negro sob uma nova ótica, a da superação. O primeiro verso apresenta um conflito em relação ao que é resolvido ao longo do poema. O mar onduloso aciona a memória e constata a necessidade de compreender o passado, fazer da tristeza dos olhos marejados a paixão pela vida. A condição de naufrago permite ao eu-lírico transitar entre os espaços e criar intimidade com o oceano que antes representava a escuridão do escravismo. A ferrovia presente no romance em questão é veículo para essa rasura do passado, uma vez que subverte a lógica da mão de ferro trazendo a mãe que é capaz de resgatar os filhos e partirem para uma vida de acolhimento ao lado de sua ancestralidade.

Outra circunstância que merece atenção é em relação a Luandi e à delegacia. O irmão de Ponciá sonha com a carreira de policial iludido pelo poder que a classe representa. Ao chegar à estação de trem, o menino com fome e frio é interpelado por um soldado:

Soldado Nestor pegou Luandi pelo braço e foi levando. Fazia força, apertava-lhe o braço. Um funcionário que varria a estação ficou olhando. Era negro também. Luandi se assustou, mas nem raiva teve. Estava feliz. Acabava de fazer uma descoberta. A cidade era mesmo melhor do que na roça. Ali estava a prova. O soldado negro. Ah que beleza! Na cidade, negro também mandava! (EVARISTO, 2003, p. 70)

A antropóloga Aline Maia Nascimento, ao fazer um estudo sobre a predominância de negros na carreira militar do Distrito Federal, toca justamente na questão que Evaristo aborda sobre o desejo de jovens negros serem policiais. Para a pesquisadora,

Historicamente as profissões militares produziram/produzem uma alta visibilidade de pretos e pardos em seus quadros. A exemplo temos a pesquisa de Guizelin e Arias (2011), que apontam que a Marinha Brasileira, em específico, se estruturou enquanto corporação com a entrada de pardos, oriundos de camada social mais baixa e negros, majoritariamente escravos, no período da emancipação e consolidação do Estado Imperial (1822-1831). (NASCIMENTO, s.d., p. 7)

Vemos, pois, que a preferência pela carreira militar tem seu início antes mesmo do fim da escravidão. Isso se justifica pelo fato de os negros desejarem se afastar do anonimato social e do estigma de malandro disseminado desde aquela época. Em sua pesquisa, Nascimento, após analisar o discurso dos policiais negros colhidos em entrevistas, atesta essa afirmação

percebendo que “policiais negros enxergaram na atividade policial uma possibilidade estratégica de fuga de seus roteiros típicos” (p. 11). Outros aspectos relevantes fazem parte de suas constatações e nos são de grande valia para compreendermos a aspiração de Luandi. A antropóloga ressalta que

[...] a ascensão econômica negra proporcionada pelo ingresso na polícia, também, é motor para o desvio de um roteiro típico que historicamente é destinada ao negro. Esta não é uma idéia nova no campo de estudo sobre segurança pública, as poucas pesquisas existentes que datam o ingresso de negros nas forças militares, afirmam que a profissão militar serviu ao longo dos anos como mecanismo de ascensão econômica para comunidade negra. De forma sutil, também percebemos que as falas dos nossos informantes demonstram que para além daquela representação costumeira – presente entre policiais – de vincular a atividade policial ao heroísmo (ethos guerreiro), os policiais negros ainda constroem sobre si uma outra representação: a missão heróica de ser o símbolo da “redenção negra”, pois negros, enquanto policiais, no meio racializado, produzem visualmente o efeito de redimir – no sentido mais cristão da palavra – os pecados do tido como “negro desordeiro, tumultuador e marginal”. (NASCIMENTO, s.d., p. 11)

O romance em questão carrega essa discussão na figura de Luandi,³² como vimos. Para o rapaz, a carreira de policial estava diretamente relacionada à ascensão e ao distanciamento da memória escravista, como o trecho citado atesta: “Na cidade, negro também mandava”. Essa perspectiva dialoga com as reflexões de Foucault em *Vigiar e punir* a respeito da verdade e do poder, pois o filósofo considera espaços como quartel e escola lugares de reprodução dos mecanismos de opressão presentes na sociedade. Para ele é pela disciplina que as relações de poder se tornam mais facilmente observáveis, é por ela que se estabelecem as relações de opressor-oprimido, mandante-mandatário e tantas outras que atestam a autoridade definida por um discurso, uma circunstância, uma farda. É esse aspecto, o da expressão máxima da autoridade e, por consequência, do poder que negros como Luandi veem na carreira policial, o que a antropóloga considera estratégias de fuga para um roteiro já conhecido. Luandi repetia: “Soldado Nestor era negro. Negro e soldado” (EVARISTO, 2003, p. 68), como se uma condição pudesse livrar a outra. Ser negro e soldado conferia àquele povo a possibilidade de se libertar da mão de ferro que os perseguia desde a escravidão. O jovem descreve o amigo como um símbolo de poder e resistência, embora a narrativa contradiga esse panorama:

O homem andava bonito, marchando, mesmo estando sem farda. Sabia ler. Assinava o nome de uma maneira rápida e bonita. Um dia, soldado Nestor pediu a Luandi que fosse ao botequim ao lado. Escreveu um bilhete pedindo que lhe enviassem um

³² Mesmo o estudo citado sendo a respeito de militares e o romance em questão tratar da questão em uma delegacia, entendemos que a discussão é a mesma por se tratar de mecanismos de poder e processos de ascensão social **por meio** da autoridade.

maço de cigarros fiado. O dono do botequim entregou o pedido a Luandi e mandou para o soldado Nestor um recado. Que ele viesse logo pagar as contas. (EVARISTO, 2003, p. 68)

O trecho indica a distância entre a ilusão de Luandi que via na farda uma possibilidade de se livrar da pobreza e a realidade que colocava o soldado negro na mesma situação de miséria de tantos homens daquela condição. O respeito do jovem pelo policial era tanto que não transmitiu o recado. “Luandi José Vicêncio queria ser soldado. Queria ser o soldado Nestor. Ficar bonito como ele dentro da farda” (EVARISTO, 2003, p. 78). O desejo de reverter a invisibilidade foi depositado na farda como se aquela fosse a única possibilidade de rasurar o passado. A questão da visibilidade fica evidente quando o rapaz pede ao amigo uma farda velha emprestada:

Queria chegar ao povoado feito gente importante, feito gente de mando! [...] De manhã Luandi José Vicêncio vestiu a farda surrada que ele mesmo lavara e passara e, com o coração aos pulos, se encaminhou para a estação. [...] O calçado apertava seus pés, mas ele empinava o corpo consertando o andar. Um soldado não manca, marcha. Buscava a elegância do soldado Nestor. Sentia-se bonito como o outro. No povoado todo mundo havia de olhar para ele. (EVARISTO, 2003, p. 79)

O último período da citação evidencia o desejo de sair do anonimato, ratifica a tese de que a carreira de policial é uma estratégia para se livrar da invisibilidade. A narrativa se desenvolve descrevendo o deslumbre do jovem diante da possibilidade de participar de uma guerra, de ser um herói, mesmo sem saber exatamente quais as atribuições de um “soldado de delegacia”. Mas o simples fato de estar fardado possibilita-lhe vislumbrar uma vida em que a miséria e a negação não fossem companheiras de caminhada. Com a farda, Luandi teria a disciplina a seu lado, reproduzindo mais um mecanismo de poder e experimentando a sensação de ter voz e ser respeitado.

Este, ao lado do negro Climério e soldado Nestor, representa uma parcela de homens desvalidos, vítimas do preconceito que os afasta dos privilégios da sociedade. A invisibilidade transforma Climério, o cafetão de Bilisa, musa de Luandi, em um criminoso e Nestor em um frágil homem por trás da farda. O irmão de Ponciá, ao realizar o que parecia seu maior sonho, pois “agora era um soldado. Tinha o poder de mandar. Tudo seria mais fácil, até procurar a irmã. Fardado, com a roupa do poder, entraria em qualquer lugar, seria respeitado por todos” (EVARISTO, 2003, p. 125), lembrou-se de Nêngua Kainda, fez uma nova descoberta e viu que sua autoridade estava na relação com seus ancestrais, na presença da família e na compreensão da sua história. A narrativa subverte o silêncio da negação nas reflexões de Luandi, que descobre ser o soldado Nestor tão fraco e sem mando como ele, apenas cumpria

ordens. O jovem compreende o quão vazio é o lugar do poder refletido na relação que oprime seu próprio povo. A personagem em questão reverte a concepção de que a carreira militar é a saída para a invisibilidade. Luandi percebe a importância de sua existência para os seus:

Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se tornasse matéria argamassa de outras vidas. Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. (EVARISTO, 2003, p. 131)

O trecho finaliza a saga do jovem com a tranquilidade de quem sabe o seu papel na história e a possibilidade de vencer a mão de ferro, mas não pelos mesmos mecanismos da disciplina e sujeição. Decifrar vestígios dos seus, compreender sua própria história seria praticar o silêncio transgressor. Saber da opressão, assumir o passado de dor e silenciamento, mas, numa atitude resiliente, trazer para o presente e ressignificá-lo, entender “o mistério subsiste além das águas”. Luandi, que por muito tempo via na delegacia o lugar de sua morada, da realização de seus sonhos, entendeu que ali era um não lugar, um espaço transitório, regido por ordenações e impessoalidade. O seu lugar era ao lado da mãe e da irmã, das águas, do barro.

Numa última análise, percebemos como a obra retrata a metáfora da diáspora ligada à escrevivência. “Autorizar o texto da própria vida” seria uma forma de reconhecer no corpo fragmentado, na dispersão do Atlântico negro, uma unidade de força que reverbera o silêncio como grito, deixa sangrar o lugar por onde a mão de ferro passou para retomar sua história e protagonizar sua experiência. Luandi escuta o choro-riso da irmã e reconhece nela o avô e toda sua indignação pela *não abolição* dos escravizados, reconhece nela a memória-trauma que reverbera os filhos perdidos, a avó e os tios assassinados. Ponciá andava em círculos, alegoria da repetição que a perseguiu na cidade grande impedindo êxito na realização dos sonhos planejados. Porém “suas mãos seguiam reinventando” (p. 131), inscrevendo na história uma nova leitura da experiência agônica de toda injustiça sofrida. O gesto de reinventar pode, associado ao barro, ser lido como uma maneira de se apropriar do presente e moldar novas possibilidades de entender o passado para, no futuro, colocar fim no ciclo da escravidão. Ponciá e Luandi rompem as amarras da dominação a que foram submetidos e usam a escrevivência, impressa no corpo, no barro ou na memória como resiliência, processo de compreensão da sua história e superação do trauma para seguir enfrentando.

3.3 Flor de Mulungu, Ponciá e Macabéa: silêncios que se suplementam

O conto “Macabéa, Flor de Mulungu” faz parte de um projeto da série *personagens reescritos*, de 2012, que objetiva uma releitura, ou renascimento, como a organização define, de personagens claricianos. Cada autor escolhe sua persona para criar um texto a partir da inspiração que o texto original propicia. Destacamos, além de Conceição Evaristo, Maria Teresa Horta e seu texto sobre a menina de “Cem anos de perdão” e Silviano Santiago, recriando o cego de “Amor”.

O conto parte da cena em que Macabéa é atropelada. A metáfora da flor de mulungu se inicia com o texto justamente pela imagem da agonizante nordestina acidentada. A narrativa conduz o leitor a conhecer “uma outra macabéa”, “em estado de floração” recém-nascida naquele conto com direito a história, memória e futuro. O texto se aproxima e se afasta da obra original com o intuito de preencher as lacunas que Rodrigo S.M. deixa em sua construção narrativa. A primeira referência mais clara ao romance já apresenta uma postura antagônica ao narrador e estabelece uma íntima conexão entre a criadora e sua criatura descrita na história reinventada:

Havia tantas pessoas que acreditavam que a moça trazia em si um corpo feito de uma interioridade nula e incurável. Vazio próprio de um mal antecedente e original. Essas sim, condoídas por ela, choravam. Macabéa, bem sei que não. Creio que a sofrida invenção que criavam para Macabéa doía mais no criador e talvez, bem menos, na criatura. (EVERISTO, 2012, p. 15)

A passagem nos remete à postura de Rodrigo diante de sua personagem no tocante à visão masculina e burguesa amplamente discutida na seção anterior nesta pesquisa. Para o narrador, é uma história de “emergência e calamidade pública” (LISPECTOR, 1999^a, p.16) sobre uma “cadela vadia teleguiada exclusivamente por si mesma” (LISPECTOR, 1999^a, p.23). O narrador via ali um ótimo laboratório onde poderia falar sobre o fazer literário e toda a sua complexidade, principalmente para um intelectual que se propõe a tratar da pobreza em uma obra, por isso parecia-lhe um ofício tão doído. Ao criar uma personagem que narra de um lugar bem diverso a trama de uma menina imigrante e solitária na capital carioca, muda pela condição de classe e gênero, Clarice Lispector toca no ponto nevrálgico da literatura e sua relação com a alteridade. Por isso cria Rodrigo S.M. confuso e dolorido que descreve sua relação com a necessidade de falar da pobreza e do Nordeste deslocado para o Rio de Janeiro, sua solidão, sua condição miserável, mas legítima, pois a condição de homem das letras lhe confere esse direito.

Conceição Evaristo, ao criar outra Macabéa, muito semelhante a Ponciá, diga-se de passagem, revela a mesma preocupação de Lispector com a alteridade, porém sob outra perspectiva. No conto, não encontraremos um narrador em conflito; ao contrário, teremos uma narradora interessada em descobrir Macabéa e se descobrir nessa alteridade. Conceição Evaristo constrói essa personagem sincronizada com a tendência de sua poética em dar visibilidade às mulheres negras no campo literário e capturá-las do estereótipo ou do silenciamento recorrentes no campo literário legitimado. A narrativa faz uma referência explícita ao autor do realismo francês Gustave Flaubert para demarcar justamente a diferença da postura da narrativa que parte do mesmo olhar de sua protagonista:

Depois atinei com o porquê da visita do francês a meu pensamento. Se ele, para se defender da severa moral da época, precisou afirmar que Emma Bovary era ele, eu não preciso de nenhum ardil para garantir que Macabéa, a Flor de Mulungu, sou eu. Tal é minha aparência-mulher com ela. Repito, sou eu e são todos os meus. (EVARISTO, 2012, p. 16)

O trecho é emblemático porque marca uma narrativa comprometida com o gênero e a classe, a narradora se vê em Macabéa e toda a coletividade que ela representa. A expressão *parecença-mulher* é uma marca textual que nos permite fazer essa inferência, mas também pode ser lida como uma provocação às narrativas tradicionais cuja trama está centrada no homem branco e burguês, como Lispector também demarca em sua obra.

Essa não foi a única vez que Conceição Evaristo se valeu da intertextualidade para aproximar personagens que dialogam com sua perspectiva estético-política de representação e visibilidade. A pesquisadora Assunção Maria Sousa e Silva, em artigo sobre a tessitura poética da escritora, urde uma consideração de muita relevância acerca de uma possível transtextualidade – conceito de Gerard Genette – nos poemas evaristianos estudados. Ao analisar “Carolina na hora da estrela” e “Clarice no quarto de despejo”, a autora mostra a coerência de Evaristo e seu empenho em uma literatura que se quer reflexiva do ponto de vista político, porém esteticamente sofisticada:

O ato de poetar de Conceição Evaristo recupera Macabéa para um mundo onde a própria personagem tem a possibilidade de identificar-se (e por isso talvez encontrar-se) com os outros de mesma miséria e espoliação, como corpo em viacrúcis, tal qual de Carolina. Noutro momento, o corpo-escrita evaristiano se “entrebrea” para a personagem-autora Clarice, convocando-a para presenciar e sentir momentos de “despejos-desejos”. A conversa entre as personagens é o artifício para mostrar a possível diferença de perspectiva e, ao mesmo tempo de cumplicidade no exercício da autorrepresentação social. (SOUSA E SILVA, 2007, p. 121)

Aqui, perceberemos o quanto a escrevivência se faz presente, uma vez que a experiência da pobreza é o elo que integra as personagens em questão. A parença-mulher nos poemas ganha força pela promoção de encontros tão marcados pelo gênero, pela classe. Em “Carolina na hora da estrela”, são evocados os títulos claricianos como uma forma de revisitar o cânone por meio das personagens periféricas. O crítico alemão Wolfgang Iser, ao tratar da intertextualidade como um fenômeno comum a qualquer texto, afirma que “cada texto é uma reescrita de outros textos que são incorporados e armazenados” (ISER, 1999, p. 174) e acrescenta que essa reescrita pode ser uma transgressão de fronteiras e os fragmentos apresentados em um texto são postos em confronto, rasurando, apagando ou encaixando elementos excludentes de seu antigo contexto. Podemos ver neste conceito a escrita de Evaristo, na medida em que ela agrega ao espaço comum de sua obra uma outra perspectiva capaz de dialogar com as realidades ali tratadas:

Carolina na hora da estrela

No meio da noite
Carolina corta a hora da estrela.
Nos laços de sua família um nó
– a fome.
José Carlos masca chicletes.
No aniversário, Vera Eunice
desiste do par de sapatos,
quer um par de óculos escuros.
João José na via-crúcis do corpo,
um sopro de vida no instante-quase
a extinguir seus jovens dias.
E lá se vai Carolina
com os olhos fundos,
macabeando todas as dores do mundo...
Na hora da estrela, Clarice nem sabe
que uma mulher cata letras e escreve
“De dia tenho sono e de noite poesia”

Carolina Maria de Jesus, a escritora que viveu como catadora de papel, no poema de Evaristo revisita cenas da literatura canônica como sempre desejou. O eu-lírico incorpora ao drama da linguagem de Lispector uma realidade diversa, mas não distante. Carolina “corta a hora da estrela” porque do seu quarto de despejo conhece a fome e a solidão, mas consegue “macabear” as dores do mundo, transmutá-las em palavra literária, esse era o seu deslumbre, a hora de sua estrela brilhar. Para Sousa Silva, “Ao encenar a realidade dos situados na subalternidade do circuito familiar de Carolina, o eu poético de Evaristo os ilumina no interior do quarto com propósito de dar-lhes assento – lugar que há tempo lhes foi negado como sujeitos dentro da literatura brasileira canonizada” (SOUSA E SILVA, 2007, p. 122). O eu poético evidencia o desejo de iluminar o que esteve obscuro ou dar voz ao que foi silenciado

nas três últimas estrofes, quando destaca o brilho de Clarice, fazendo referência a sua importância na cena literária brasileira, diante do anonimato de Carolina. O último verso é a reprodução de uma fala de *Quarto de despejo*, num gesto pontual de dar voz à escritora.

No mesmo caderno de poemas, *Journal for Brazilians Studies*,³³ encontramos “Clarice no quarto de despejo”, presente também na análise de Assunção Sousa e Silva. Nele, a possibilidade de diálogo entre o centro e a periferia é ainda mais intenso:

Clarice no quarto de despejo
No meio do dia
Clarice entreabre o quarto de despejo
pela fresta percebe uma mulher.
Onde estiveste à noite, Carolina?
Macabeando minhas agonias, Clarice.
Um amargor pra além da fome e do frio,
Da bica e da boca em sua secura.
De mim, escrevo não só a penúria do pão,
cravo no lixo da vida, o desespero,
uma gastura de não caber no peito,
e nem no papel.
Mas, ninguém me lê, Clarice,
Para além do resto.
Ninguém decifra em mim
a única escassez da qual não padeço,
– a solidão –

E ajustando o seu par de luvas claríssimas
Clarice futuca um imaginário lixo
e pensa para Carolina:
– a casa poderia ser ao menos de alvenaria
– E anseia ser Bitita inventando um diário:
páginas de jejum e de saciedade sobejam,
a fome nem em pedaços
alimenta a escrita clariciana.
Clarice no quarto de despejo
lê a outra, lê Carolina,
a que na cópia das palavras,
faz de si a própria inventiva.
Clarice lê:
– despejo e desejos –

A lógica da pluralidade de vozes e obras se mantém no poema transcrito. Aqui é a vez de Clarice virar personagem do quarto de despejo onde “entreabre” a porta. A escolha do vocábulo denota um afastamento ideológico já apresentado no poema anterior: “Clarice nem sabe que uma mulher cata letras e escreve”. Ao entreabrir a porta, notamos certo cuidado ou falta de intimidade com Carolina. Esse distanciamento é motivo de várias reflexões na poética clariciana no que tange à alteridade. O conflito com as empregadas domésticas, o exame de consciência e a honestidade diante dos gestos de caridade tratados na seção anterior são

³³ Disponível em [HTTP//ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/download/17777/15545](http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/download/17777/15545).

exemplos da compreensão de que há um espaçamento ideológico entre as personagens aqui expostas. A aproximação dos dois universos enriquece o poema com a própria diversidade presente no campo literário brasileiro, além de ratificar a perspectiva evaristiana de uma poética voltada para o quarto de despejo, numa tradição na qual Carolina Maria de Jesus possui um valor inestimável.

O poema evidencia o lugar de enunciação em que política e cultura estão imbricados. Lembremos aqui do prefácio de *A hora de estrela* em que S.M., “na verdade, Clarice Lispector”, afirma ser aquela uma obra “em estado de emergência e calamidade pública” (LISPECTOR, 1999a, p. 10). Ali, a questão política e econômica está posta, sem dúvida. A autora atualiza *Vidas secas* ao tratar da extensão da miséria do retirante que desce para o Sudeste na esperança de que a abundância possa fazer parte de sua vida. Constatado o engano, a obra se ocupa de tratar do conflito entre o narrador que se vê obrigado a abordar a questão social e todo o drama de sua linguagem que transita entre se reconhecer no outro e não gostar do que vê, rejeita, desqualifica. A narrativa de Evaristo, pelo contrário, posiciona-se dentro da realidade de Macabéa e se ocupa de capturar aspectos de sua humanidade ausentes na narrativa original. A questão do lugar da enunciação do sujeito feminino e negro, a que Eduardo de Assis (2011)³⁴ faz referência ao delinear o conceito de literatura afro-brasileira, fica notório neste caso. O discurso tecido tanto nos poemas transcritos anteriormente quanto no conto sobre a flor de mulungu procura reverter o processo de submissão ou estereótipos a que esses sujeitos estavam subordinados em outros textos de circulação legitimada. Embasado nas reflexões de Zilá Bernd sobre a ruptura de um padrão de linguagem “branco”, Assis nos coloca diante de uma importante característica da literatura afro-brasileira, que alia experiência e linguagem para trazer ao corpo do texto uma tradição que por muito tempo teve a sua grandeza silenciada. Vejamos como isso ocorre nos textos em estudo.

O último poema aqui transcrito coloca Clarice e Carolina como personagens dentro de um mesmo espaço, o quarto de despejo. Nele também obras importantes de ambas as autoras são referidas e contextualizadas. Clarice chega com certo pudor ao quarto de Carolina, mas não a despreza, pergunta onde esteve à noite e Carolina tem a oportunidade de responder invocando Macabéa, a personagem da escritora que mais dialoga com a realidade ali exposta.

A fome, o lixo e a miséria são tema da vida e da obra de Carolina, abordados também em *A hora da estrela*, estampados pela palavra tecida no poema, gritando a experiência do corpo subalterno em oposição às luvas claríssimas de Clarice, que busca em seu imaginário

³⁴ Disponível em: <http://150.164.100.248/literafro/>.

alguma proximidade. O eu-lírico persiste enfático: “a fome nem em pedaços/ alimenta a escrita clariciana”. O desfecho do poema traz o próprio discurso literário como ponte entre uma e outra. Uma presente no espaço da outra, uma capaz de ler a fome estampada na palavra da outra, “despejo e desejos” são produtos de experiências diversas que, pela expressão literária, comungam do mesmo texto. Numa última análise, é preciso lembrar a emblemática fotografia em que Clarice e Carolina estão juntas por ocasião do lançamento, no mesmo lugar, de seus respectivos livros:



Coloca aqui a fonte desta foto

A fotografia revela, mais uma vez, as duas ocupando o mesmo espaço, muito embora Clarice continue na sua hora da estrela e Carolina reclame: “Mas ninguém me lê, Clarice,/ para além do resto”.

O conto “Macabéa, Flor de Mulungu” também se apropria da personagem clariciana para refletir sobre a condição da mulher subalterna na sociedade, partindo, inclusive, da relação entre Rodrigo e Macabéa, descrita no início desta seção. A narrativa também retoma outras obras para demarcar a reversão de valores apontada por Duarte em seu importante artigo “Por um conceito de literatura afro-brasileira” na mesma perspectiva de trazer as vozes diversas do discurso, inclusive do opressor, para o corpo do texto:

Nas angústias de “Macabéa, Flor de Mulungu”, outras histórias me vieram à mente. Algo como o poema de um dos livros de Agatha Christie, em que nenhum negrinho dos 10 – charada para a trama policial - sobrevive para contar a história. Colado ao poema de Christie, nasce o descolado arranjo de Bráulio Tavares. Na composição brasileira, em meio à mortandade dos negrinhos, também por casas diversas, há uma multiplicação dos vivos nos últimos versos: “E um negrinho vem surgindo/ do meio da multidão:/ por trás desse derradeiro/ vem um milhão.” (EVARISTO, 2012, p. 16)

A referência ao texto da escritora inglesa torna-se metonímia da figura do negro na literatura de grande circulação. A morte do negrinho é vista como o apagamento da memória, o silenciamento daquele que pode testemunhar o ocorrido. Em resposta, surge o negrinho de Tavares que se multiplica, como Macabéa, “Uma e Múltipla”.

A “Béa” criada por Evaristo traz a história da Macabéa de Lispector, mas carrega muito de Ponciá, reforçando a escrita socialmente comprometida com o coletivo a que a autora se propõe. Há, durante o conto, um esforço para tirar de Macabéa o estigma do ser autômato criado por Rodrigo como um gesto de resgate de identidade, bem como sua aproximação de Ponciá que também denota a multiplicidade da personagem. Essa aproximação ocorre principalmente pelo viés do silêncio. No conto, a narrativa cria a oportunidade de discorrer sobre esse véu de silêncio que envolve a minoria subalterna:

Macabéa não era uma pessoa de raso conhecimento. Era capaz de fingir de morta, para enganar o coveiro. Passava despercebida para muitos enquanto nem sombra se movia longe dos sentidos dela. [...] A bem da verdade, Macabéa residia na casa da linguagem, embora não fosse de muito dizer, de muito falar. Aprendera com os seus determinadas máximas. [...] Entre o ouro do silêncio e a prata da palavra, escolhia o recolher-se em si, em muitas ocasiões. [...] Béa sabia que o mundo falava desde o seu silêncio. (EVARISTO, 2012, p. 12)

O trecho comprova a ideia de reversão de valores ou de reconhecimento da humanidade e dignidade da personagem, como os poemas também apontam. Atribuir conhecimento e justificar o silêncio na tradição de uma família são exemplos disso. O tom coloquial da narrativa, marcado pela expressão “a bem da verdade”, por exemplo também é um recurso que nos remete à tradição afro-brasileira, baseada nas narrativas orais, nas histórias que se contavam ao pé do ouvido impedindo a morte da memória, ao contrário do proposto no poema de Christie citado. A opção pelo acolhimento do silêncio como estratégia é herança de Ponciá que recolhe em si o vazio de sua existência e se fecha para a linguagem cartesiana e o mundo das convenções.

Em um importante artigo sobre silêncio e trauma em Conceição Evaristo, Terezinha Taborda Moreira (2016) apoia-se em Susan Sontag para reconhecer o silêncio como estratégia de recusa de uma linguagem que carrega o peso da acumulação histórica, uma imposição de significados de segunda ordem que adulteram e comprometem seu sentido original. Dessa toada, o silêncio “seria a abertura dialética do texto para dizer do que é provável, do que a linguagem não diz, mas circunda” (MOREIRA, 2016, p. 110). Esse é o caso do silêncio transgressor que vimos tratando no decorrer desta tese. Ele reverte o silenciamento imposto em estratégia discursiva que nos permite ver sob outra ótica o vazio da palavra. Em certa

medida, o silêncio das três personagens em questão se encontra nesse lugar da transgressão; todas subvertem a lógica da fala no poema mudo que desestabiliza a atmosfera burguesa e patriarcal em que vivem.

Em *A hora da estrela*, S.M. reconhece o vazio, o vazio como um meio de chegar à plenitude: “Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Nesse momento, o narrador tagarela percebe o silêncio como lugar de pleno significado, acesso ao mistério, ou seja, é nele que se pode perceber o que há de original na linguagem, é pela ausência que a presença demarca sua importância. A narrativa desloca a plenitude do vazio para a nordestina, enquanto Rodrigo reforça o *logocentrismo* no seu papel de homem letrado responsável pela construção da mulher em condição subalterna. A autoria feminina por trás da narrativa, num gesto *performático*, desestabiliza a construção de S.M., deixando-o inseguro diante de sua personagem que é algo além do *Logos*, que lhe escapa exatamente pela negação da palavra:

Ela era de leve como uma idiota, só que não o era. Não sabia que era infeliz. É porque ela acreditava. Em quê? [...] basta acreditar. Isso lhe dava às vezes estado de graça. Nunca perdera a fé.

(Ela me incomoda tanto que fiquei vazio. Estou vazio desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? [...] Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente) (LISPECTOR, 1999a, p. 26)

No excerto transcrito, percebemos uma atenuação na descrição da protagonista, era idiota, mas, na verdade, não, estava em estado de graça. Há aí uma voz que destoa de S.M. na tentativa de salvar a nordestina deste *falo-cêntrico* que a subestima, como a narradora de Evaristo, assumidamente cúmplice de Macabéa. O parágrafo seguinte, num tom confessional, indicado pelos parênteses, ratifica nossa premissa de que há um desconforto do criador diante da estabilidade da criatura silenciosa. Sua vingança está numa narrativa toda contra ela, mas, como a própria narrativa assume, era resistente como capim, nada a atingia.

Em *Ponciá Vicêncio*, como já postulamos, o silêncio surge a partir da constatação de que a cidade grande não poderia oferecer o que se esperava. Ele parte de uma consciência extrema de Ponciá sobre sua condição e um pessimismo mudo como resposta à sua condição. A reação do marido da protagonista, já descrita no capítulo anterior, não difere da de Rodrigo:

Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a e puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. [...] E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou quase muda. Falava somente por gesto e pelo olhar. (EVARISTO, 2003, p. 98)

A surra é a vingança do *falo* que se coloca no centro da situação e se desestabiliza diante do silêncio. Vale ressaltar a ideia de “fazê-la doer também” como retaliação por deixá-lo oco. Podemos perceber, com Moreira (2016), que o silêncio é a resposta à condição de subalternidade imposta pela ordem patriarcal, de gênero e de classe. O silêncio é uma estratégia de resistir a essa condição, por isso o chamamos de transgressor, pois coloca o opressor na mesma situação do oprimido, diante de uma situação da qual não pode controlar, isso “explica” a violência imposta a essas mulheres nas narrativas.

Em “Macabéa, Flor de Mulungu”, a questão do silêncio como tática fica mais evidente na medida em que descreve uma tomada de consciência da personagem que se nega a fazer parte da tagarelice sem sentido que a circundava. A onomatopeia “tec-tec” pode ser lida como a metonímia do *logocentrismo* criticado pela narrativa. A busca desmedida pela razão, a técnica impressa em tudo, acaba tornando a vida sem sentido e criando sujeitos autômatos, cuja rotina se resume em um viciado e pobre refrão. Diante disso, a protagonista se cala. O gesto da outra Macabéa nos remete à Maca de Lispector descrita pelo narrador como chuva rala, inerte, sem reação. Sua atitude também incomoda as demais personagens do conto que

até tarde da noite, mesmo cansadas, preocupadas com Macabéa, tentativas faziam para arrancar a moça de seu mutismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. Mas o pior era a hora do encontro com Olímpico de Jesus. [...] Tudo em Olímpico era tec-tec-tec e ele trazia em si um defeituoso dom, falava demais. (EVARISTO, 2012, p. 21)

Devemos concordar que a análise feita por Moreira (2016) a respeito do silêncio encontrado em *Ponciá Vicêncio* vai ao encontro do que desejamos tecer ao longo desta pesquisa e pode ser estendida às demais personagens tratadas e à crítica da tradição que silencia essas personagens. O silêncio, ao mesmo tempo, “projeta na escrita literária da autora também uma resistência a uma tradição literária patriarcal, racial e de classe que tenta impor-lhe uma condição de subalternidade com a qual ela, no entanto, não se identifica” (MOREIRA, 2016, p. 111). A ideia do silêncio como resistência é justamente a que defendemos no *silêncio transgressor*, pois deve ser como resposta à opressão e ao silenciamento.

Essa leitura sobre o silêncio só é possível por meio de uma narrativa que, mesmo em terceira pessoa, “dela [da personagem] se aproxima em exercício de perscrutar sua essência, recebê-la e traduzi-la em uma fala-escrita que revela seu corpo em pura epifania” (MOREIRA, 2016, p. 111). No caso do conto, essa aproximação com o objetivo de tradução fica ainda mais explícita. Desde o primeiro período do texto – “Desde quando a vi e não só a

olhei de relance a moça Macabéa, caída e semimorta no chão, imaginei que a Flor de Mulungu seria para ela, ou melhor, seria ela” (EVARISTO, 2012, p. 15) – a narradora estabelece uma afinidade com a personagem em contraposição ao narrador do texto original, fazendo referência, neste caso direta, à maneira como Rodrigo descreve o primeiro contato com Macabéa – “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma nordestina” (LIESPECTOR, 1999, p. 12). Essa referência, assim como as outras, entram justamente nesse movimento de aproximação da personagem para salvá-la do silenciamento submetido pela tradição literária patriarcal, como Lispector exemplifica em seu texto e Moreira define.

O silêncio desafiador das mulheres estudadas aqui nos remete ao conto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio”, em que a ausência do pai é uma presença incômoda, desestabilizadora. Embora o enredo não coincida com as questões tratadas aqui, temos o rio, metáfora da permanência e da evidência de que há algo entre a família abandonada pelo pai e a outra margem. Ele é elemento crucial também na obra de Evaristo, porque indica conexão com a ancestralidade e o fluxo da vida. Rosa nos apresenta um pai silencioso que decide morar em uma canoa, no rio. A falta de explicação é mais significativa no conto que a falta do próprio pai. Como poderia essa família viver nesse imenso vazio de uma pergunta que nunca é respondida? A delicadeza do conto coloca o leitor diante do filho angustiado com a falta da palavra e preso a essa situação. O pai, em seu silêncio, consegue criar um outro espaço além daqueles já conhecidos pela família, a terceira margem. Não era nem ao lado da família, nem do outro lado, criou-se um terceiro espaço ao qual somente ele teria acesso. Os demais, apenas de longe, vislumbravam a tristeza do homem solitário no meio do rio:

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele agüentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. (ROSA, 1994, p. 410).

Vemos, dialogando com essa imagem, Ponciá distanciando-se num primeiro momento da família, ao ir para a cidade; depois, num movimento de retorno, de volta às águas, deixando o marido se entender com seu vazio. Vale ressaltar que o destino dos dois personagens se difere no momento em que a narrativa de Ponciá ressignifica as águas, permitindo, com isso, que Ponciá se encontre a partir de seu vínculo com a terra e com a família.

Caetano Veloso, na canção homônima ao conto, capta esse silêncio desconfortável a que o pai submete a família e o relaciona ao “oco” da palavra:

“A Terceira Margem do Rio”

Oco de pau que diz:
Eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz
Risca certa
Meio a meio o rio ri
Silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz:
Risca terceira

Água da palavra
Água calada, pura
Água da palavra
Água de rosa dura
Proa da palavra
Duro silêncio, nosso pai

Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai

Meio a meio o rio ri
Por entre as árvores da vida
O rio riu, ri
Por sob a risca da canoa
O rio riu, ri
O que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi
A voz das águas

Asa da palavra
Asa parada agora
Casa da palavra
Onde o silêncio mora
Brasa da palavra
A hora clara, nosso pai

Hora da palavra
Quando não se diz nada
Fora da palavra
Quando mais dentro aflora
Tora da palavra
Rio, pau enorme, nosso pai
(Caetano Veloso e Milton Nascimento, 1991)

As metáforas para o silêncio presentes na música são valiosas, pois nos remetem às nossas considerações sobre a perspectiva do silêncio como resposta, resistência e liberdade. O primeiro verso já traz a ideia do *oco* que diz, como a falta de sentido aparente na atitude do

pai, uma possível contradição, como Rodrigo S.M., que reconhece estar oco diante do silêncio de Macabéa (“Ela me incomoda tanto que fiquei oco”, p. 26). Em ambos os casos temos uma *oquidão* comparada ao ato de se esvaziar de sentido, o que pode ser pleno para quem vive e angustiante para um interlocutor. A ideia de água da palavra, assim como asa da palavra nos remete ao silêncio transgressor que vê na ausência a possibilidade de fuga do mal causado. Ponciá busca, no silêncio das águas, sua conexão, sua mudez possibilita a liberdade e a sinceridade da expressão máxima da subjetividade, como John Cage buscou em suas composições. A ausência de som, margem da palavra, é o prenúncio do que será dito, o sofrimento da expectativa, “todo silêncio é grávido de som”. Ele descentraliza a lógica falocêntrica e viabiliza outras formas de comunicar. Evaristo chama a atenção para isso ao dizer que Flor de Mulungu não se prendia às palavras porque conhecia outras formas de comunicar-se.

A questão do gênero é outro aspecto que pode nos render uma importante reflexão. O silêncio do pai é assustador, silêncio duro, silêncio sério, imprevisível, já que nega o falo, vive à margem do que lhe foi socialmente conferido. A narrativa roseana coloca a família perplexa diante da mudez do pai, mas a voz da mãe não se faz em momento algum presente. O que vemos nesse conto é a história do vazio, um silêncio lacunar cuja narrativa se vê incapaz de expressar por palavras a dor e a ausência. A trama tece uma “casa da palavra onde o silêncio mora”:

E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos. [...]. A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. (ROSA, 1994, p. 410).

Durante as refeições, hora da palavra, não se dizia nada. A família contaminada pelo silêncio é também um aspecto do enredo de *Ponciá Vicêncio*. Primeiro a mãe e o irmão vivem solitários a ausência da menina, depois o marido que nada participa da introspecção da esposa. Para a pesquisadora Terezinha Moreira (2016, p. 112), “confundir-se com o vazio implica negar os fundamentos e a substância que conformam seu corpo a partir de um discurso cujo sentido é único, pré-estabelecido”. Ao envolver toda a família com essa presença ausente, tanto Ponciá quanto o pai ressignificam um estatuto dentro daquele núcleo. O pai relativiza o lugar do *pater* na família, questiona a instituição tradicional e suas regras, tanto que sai do lugar, mas continua ali por perto, não o abandona definitivamente. Ponciá

abre uma fenda na sociedade patriarcal e logocêntrica com a sua resignação por evidenciar a opressão e o silenciamento a que são destinadas as mulheres negras no espaço urbano, principalmente.

A imbricação das três protagonistas silenciosas nos instiga a pensar que tipo de intertextualidade pode ser válida para a compreensão dessa relação entre textos de natureza tão diversa. O silêncio é, sem dúvida, a linha que utilizamos nessa trama em que a alteridade é discutida ou refletida ou até mesmo colocada em xeque; o substantivo se difere por natureza nas duas personagens, mas ambas se abrigam no silêncio. O conto “Macabéa, Flor de Mulungu” possibilita uma leitura suplementar ao romance de Lispector por imprimir um novo olhar sobre a protagonista que não fosse sob a ótica de Rodrigo. Recriar Macabéa a partir de um olhar de dentro de seu universo, feminino e subalterno, é fazer uma leitura espiralar desses sujeitos, pois a autora busca no cânone um diálogo com as minorias e aponta no discurso falocêntrico de S.M. uma fragilidade pela ausência de interlocução. A imagem espiralar é circular e dinâmica; a ensaísta Leda Martins conceitua o tempo espiralar como

[...] uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados. (MARTINS, 2007 p. 79).

No caso dos textos explorados nesta pesquisa, vemos a voz de Evaristo dando vazão à questão levantada por Lispector no que se refere ao silenciamento daquelas vozes consideradas minoritárias. O conto supracitado dialoga com Macabéa e Ponciá numa perspectiva hipermoderna em que a subjetividade se reduz ao estridente som de “tec-tec-tec”. Nele também há uma fusão temporal cujo passado e futuro se confundem ao mesmo som que nos remete à ultrapassada máquina de escrever, mas também à obsessão pela *tec-nologia* em que a reificação é também um ponto em comum. Sendo assim, os textos se encontram e se separam nas tramas de Flor de Mulungu, pois a narrativa revisita Ponciá e sua revolta revestida de resignação; salva Macabéa, dando-lhe um passado e ressignificando seu silêncio; e rasura Rodrigo S.M., trazendo-o para a teia da alteridade e preenchendo suas lacunas discursivas. É também nesta encruzilhada que encontramos o silêncio como negação da continuidade da opressão, como resposta à mão de ferro que se impõe e *performance* da resistência. Essa mudez pode ser lida, à luz de Iser, como uma

Negação que não só gera lacunas no repertório textual selecionado, nos campos de referência textual, mas também desloca o leitor para uma posição intermediária entre o que foi cancelado e o que precisa ser suprido como motivação para tal

cancelamento. O leitor é instigado a assumir nova posição em relação ao que foi negado. (ISER, 1999, p. 31)

Encontramos na citação duas esferas de entendimento dessa negação que elucida nossa leitura acerca do silêncio estudado. É possível, se considerarmos Conceição Evaristo leitora de Clarice Lispector, o desejo de suprir a mudez de Macabéa, como uma negação que deva ser reparada. É um gesto previsível se pensarmos na relação estabelecida entre o narrador e sua personagem, baseado quase exclusivamente na ausência. Macabéa é composta a partir daquilo que lhe falta, o que já caracterizamos aqui como *poética da negação*. A criação do conto de Evaristo dialoga, então, com essa concepção de falta que desencadeia uma nova postura do leitor diante do que é negado no texto lido. Nesse sentido, o conto poderia ser considerado um suplemento em relação não somente ao romance *A hora da estrela*, mas a todo um sistema literário oco de representatividade, como a pesquisa de Regina Dalcastagnè, já citada, evidencia. Iser afirma que tal ausência desencadeia no leitor um desejo de suprir a lacuna no texto lido, e Eduardo de Assis Duarte (2011) nos remete ao termo derridiano para demarcar a postura dos escritores afro-brasileiros diante da escrita canônica e tradicional: “É inegável que a afro-brasilidade, aplicada à produção literária enquanto requisito de autoria e marca de origem, configura-se como perturbador suplemento de sentido apostado ao conceito de literatura brasileira, sobretudo àquele que a coloca como ‘ramo’ da portuguesa”.³⁵

Para entender a relação intertextual entre o conto de Conceição Evaristo e o romance de Clarice Lispector, devemos nos apoiar nas duas concepções abordadas aqui. Do ponto de vista da estética da recepção, há uma necessidade de preencher o espaço vazio deixado por escritores do qual Rodrigo S.M. faz parte. A construção de uma personagem sem memória, destituída de qualquer complexidade, demarca o silenciamento imposto ao povo negro e uma verdade criada a partir de discursos que engessam identidades e delimitam os espaços ocupados pelos sujeitos em questão. Esse tratamento é um reflexo daquilo que notamos na realidade e, ao mesmo tempo, projeta-se nessa mesma realidade criando um círculo vicioso em que a entidade ali representada não vê alternativa para essa condição marginalizada. Se pensarmos na constituição do sistema literário, segundo Antonio Candido – em que haja um autor que produza sua obra, contextualizada ao seu meio e sua realidade, que chega ao público e forma leitores dando continuidade a esse sistema (1993) –, entenderemos que escritores como Conceição Evaristo, intelectuais negros e acima de tudo leitores, viram nesse sistema literário uma falha ou lacuna no que diz respeito aos seus e decidem rasurar essa continuidade

³⁵ Disponível em: <http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoeduardoassis2.pdf>.

ou criar um sistema que possa suprir a falta sentida naquele legitimado até então. Esse sistema não estaria fora da chamada literatura brasileira, mas, por querer complementá-la, caminha a sua margem, funcionando como um suplemento, conforme Duarte postula.

O conceito de suplemento surge nas discussões de Derrida (1995) acerca da linguagem e escritura. Ele dialoga com a origem, embora irá riscá-la, pois não apenas completa o que está posto, como também suplanta ou acresce. Outra construção válida para explicar o conceito em questão seria uma “prótese de origem” (DERRIDA, 2004, p. 29), pois sugere um suplemento necessário que parte de um corpo originalmente incompleto. A prótese surge para suprir o pedaço que falta. Com isso, Derrida desestabiliza a tradição e reafirma o marginalizado como algo integrante do todo. Podemos considerar que, ao dissolver a oposição, o suplemento promove uma nova lógica, diferente da simples oposição, desconstruindo os estereótipos e criando um lugar de diálogo em que as diversas identidades que circulam entre nós tenham espaço e representatividade no sistema literário.

É o caso das obras de Evaristo. No caso de *Ponciá Vicêncio*, é possível ler o seu silêncio a partir dessa negação em que a “mão de ferro” insiste na submissão e na obliteração. Quanto a isso, Moreira afirma que

O apagamento da presença negra na literatura, na história e na cultura brasileiras se dá por um processo duplamente traumático. Primeiramente, pela fixação do corpo da mulher negra ao lugar de um mal não redimido, nas palavras de Evaristo (2005). [...] Para ele, portanto, não existe a redenção da maternidade, não existe salvação. Por isso, sua inclusão na história e na cultura brasileira, feita por meio da literatura e dentro dos padrões ocidentais de escrita literária, se realiza por um signo que garante sua exclusão. [...]

Esse processo duplamente traumático gera um problema para a representação literária brasileira e afrodescendente, como também para a crítica literária. (MOREIRA, 2016, p. 118)

Essa exclusão performatizada em silêncio é uma forma de suplementar essa literatura dentro dos padrões ocidentais, promover uma nova leitura do passado e dos estereótipos criados ao longo da historiografia e da tradição literária. Nessa linha, a escrita como suplemento pode ser lida, dentro das poéticas do silêncio, como um gesto de transgressão e resiliência. Ao apossar-se da pena, a intelectual negra se vê no direito de ressignificar sua história e promover um novo olhar sobre, inclusive, outras personagens que também são capazes de desafiar o estigma imposto pela tradição.

Este é o caso de Macabéa, pois parte de um projeto que aponta exatamente para um sistema literário cuja pena está sob o comando de homens burgueses que, mesmo interessados pela temática da pobreza e da mulher, não conseguem tecer a palavra literária de outro lugar que não seja o da supremacia fálica e discursiva. O conflito de S.M. denota esse projeto e

deixa escapar a mão da intelectual imigrante consciente do conflito sobre alteridade que a literatura pode abarcar e problematizar. Evaristo versa abertamente sobre esse conflito preenchendo os espaços vazios deixados pelo narrador angustiado.

O diálogo que a narradora de “Flor de Mulungu” estabelece com Rodrigo nos é válido, pois evidencia a importância do uso da linguagem na (des)construção dos discursos, seus sujeitos e identidades. A mudez e nulidade do texto original são substituídas por sabedoria e sapiência por parte de Béa (codinome escolhido para designar a protagonista) e evidenciam a ignorância de seu narrador. Isso, aliado a outras passagens em que a narrativa coloca narradora e personagem numa mesma esfera de pertencimento – “dor e aflição também me consomem”, afirma a narradora ao descrever a quase-morte de Béa –, constrói uma nova perspectiva de gênero e subalternidade na literatura, esvaziando o discurso opressor já denunciado por Lispector.

Rodrigo S.M. descreve Macabéa perdida em seu silêncio – “Faltava-lhe jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma”. Essa espécie de ausência nos leva a perceber o processo de dessubjetivação apontado por S.M. Numa tentativa desesperada de lidar com um objeto que lhe é silencioso, pois Rodrigo não tem acesso a Macabéa, não tem nenhuma substância capaz de fornecer elementos de construção dessa personagem, a não ser sua própria alteridade e a ideia que esse homem letrado e burguês teria de uma mulher pobre nordestina perdida numa grande capital. Por isso afirmamos que seu discurso se pauta na “falha”, metaforicamente, lida como ausência ou lacuna, como se o narrador “pulsasse” algumas informações por falta de conhecimento ou por julgamento prévio.

Enquanto em Lispector o vazio perturba o narrador, que não sabe como proceder diante dele, em Evaristo ele é desvelado. A ausência de palavras se desprende de seu sentido original – pejorativo –, dialogando com a intenção de Blanchot (1987) ao defender a existência de uma linguagem literária. Nela, o autor pode recriar o sentido das coisas sem deixar de se referir a elas. O vazio, nas obras abordadas, está ligado ao silêncio da negação, suas personagens denunciam o silenciamento sofrido no dia a dia. Entretanto, ele vai além do reflexo disso e o subverte pela narrativa que desloca o olhar do leitor para outra concepção de mudez, traduzida em uma nova linguagem, e não no esvaziamento dela resultando em um silêncio transgressor. O próprio Rodrigo reconhece a existência desse sistema literário capaz de transcender o sentido das coisas quando adverte que “para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história é feita de palavras que se agrupam

em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1999a, p. 14).

O conceito de falha discursiva no romance clariciano está justamente nessa instabilidade do narrador diante do silêncio de seu objeto. Em diversos momentos, ele deixa escapar sua incapacidade de apreender a essência de sua protagonista, tocar seu “delicado essencial”. Evidenciar a figura de um escritor cheio que se julga incapaz de tal ofício, mas mesmo assim insiste em ter e usar o recurso da escrita, pode ser uma estratégia da autora para colocar em evidência o vazio do logocentrismo que silencia os sujeitos tidos como minoritários ou que não fazem parte do seu universo comunitário. Ao restaurar um discurso ordinário, presente no mundo real, e deslocá-lo para um ambiente de escrita caótica na voz de um autor frustrado, Lispector cria um texto capaz de enfatizar as lacunas (falhas) presentes na sociedade que limitam sujeitos a um estereótipo ou os silencia negando suas identidades. Devolver a esses sujeitos o direito à fala ou evidenciar sua incapacidade de se comunicar, não por faltar capacidade, mas sim pela ausência de escuta, no campo literário, são formas de reparar performaticamente essas lacunas, suprir o que a leitura detecta como falta. Por isso podemos afirmar que há uma relação suplementar entre o conto e o romance sobre Macabéa. A epígrafe de “Flor de Mulungu” demonstra como, em relação à alteridade, a obra de Evaristo dá um passo firme em direção ao rompimento da interdição à fala. “Se essa história não existe, passará a existir” (EVARISTO, 2012, p. 15) é uma forma de partir da denúncia implícita na obra de Lispector e retirá-la do conformismo da tradição. É a narradora de Mulungu que fala entre as falhas de S.M. rasurando seu discurso, trazendo à tona outra Macabéa.

Vemos em Béa, protagonista do conto, o reflexo de Ponciá na ânsia de encontrar na cidade grande uma saída para a pobreza vivida no campo, para a submissão determinada pela família dona das terras que não aceita o fim da escravidão. Béa é também reflexo do silêncio das mulheres em condições subalternas, como Maca e Ponciá, que num gesto de resiliência acolhem o vazio como resposta à opressão, à diluição da subjetividade nos centros urbanos. A metáfora do reflexo comunica-se com a questão da alteridade, uma vez que pode ser lida como a possibilidade de se ver no outro ou em outro lugar. Logo nas primeiras descrições de Macabéa, Rodrigo se vale do espelho para indicar sua relação com a personagem. Ela (Macabéa) aparece refletida nele (Rodrigo) e vice-versa. Ambos reproduzem uma ambiguidade, ou dialética da imagem, que se instala no momento em que se olham no espelho: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos” (LISPECTOR, 1999a,

p. 22). A dialética da percepção, entendida aqui como a constatação da presença do outro em mim e como a consciência da própria existência ou subjetividade, é uma motivação para que Rodrigo decida falar sobre essa nordestina. Essa mesma dialética da percepção está presente no conto de Evaristo em que a narradora se vê refletida na personagem clariciana semimorta. Há, porém, uma diferença que define o olhar sobre o qual as narrativas se compõem, pois S.M. olha e não gosta do que vê, nesse conflito declara o desejo de se ver livre do estigma imposto ao imigrante perdido na cidade grande. Já a narradora do conto procura em Macabéa as semelhanças que ligam ambas, mas também uma multiplicidade de vozes “e assim era Béa. Uma e múltipla” (EVARISTO, 2012, p. 16). A imagem da estrela também nos remete a essa multiplicidade pela composição de múltiplas pontas que refletem sua luz própria, mesmo que distante e silenciosa, mesmo que já morta. Evaristo ressuscita Macabéa para salvá-la do silêncio confinado à exclusão, assim como devolve Ponciá ao rio para restaurar sua memória e se conectar com sua ancestralidade. Essa seria a escritura da alteridade que privilegia a escrevivência e cria um projeto que, como um suplemento, preenche os vazios deixados pela tradição literária ocidental.

3.4 Performatizando o silêncio: a potência da mudez

Os mais humilhantes detalhes morrem na minha garganta, mas nunca nas minhas lembranças.
Conceição Evaristo, *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011).

Ler o silêncio como resistência implica reverter seu uso no senso comum ou criar um novo sentido que seja mais coerente com a realidade que as obras estudadas suscitam. Neste ínterim, a concepção de performance, no sentido de transformação, é um aporte teórico bastante pertinente. O crítico Richard Schechner (2003) entende que a *performance* pode levar o público para uma outra dimensão, pois aquele sentido antes negativo pode ser revisto e transmutado. Esse seria um meio de entender as possibilidades de leitura do silêncio como potência ou resistência. Em seu ensaio “O que é performance?” (2003, p. 25-50), Schechner insiste na presença da performance no cotidiano apontando a importância de se delimitar o uso e a função que se quer da palavra para que o conceito não se perca na sua vastidão de significados. De sua longa explanação sobre os tipos e usos da performance, importa-nos em especial o fato de ela estar ligada à ideia de recuperação atrelada a ações, comportamentos e relacionamentos. Para ele, “performances são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver” (SCHECHNER, 2003, p. 26). Dessa forma, se

estamos trabalhando com a noção de silenciamento e acreditamos na possibilidade de uma nova versão para essa situação, o discurso literário presente nas obras aqui estudadas está restaurando a ideia de silêncio, *performatizando-o*, marcando seu comportamento num plano (realidade) a partir de outro (ficção).

Podemos dizer que há uma performatização dos espaços vazios nessas obras que redimensionam o lugar em que as personagens ocupam e viabilizam uma nova leitura desses sujeitos na sociedade. A narrativa clariceana performatiza o silêncio no corpo do texto produzindo e reproduzindo o mal-estar latente da condição de Macabéa. Já o conto de Evaristo procura reproduzir o silêncio apontando uma nova leitura deslocada para um lugar de potência, pois se torna mecanismo de defesa e de resistência. A leitura do conto nos faz pensar nas formas de silêncio existentes fora do senso comum que o aproxima exclusivamente da resignação e da subserviência. O discurso metalinguístico de S.M. poderia ser uma tentativa de preencher os espaços em branco ou encobrir as falhas de uma história sobre o desconhecido. Há no romance uma escrita performática em que estão à mostra os bastidores da produção da personagem e a relação com seu possível autor e, ainda além, o fato de esse autor ser também uma personagem. Quanto a isso, Schechner define a performance do “mostrar-se fazendo”, “sublinhar e demonstrar a ação”. Os desdobramentos dessa escrita sempre ocorrem nas duas instâncias: Lispector *deixa escapar* a necessidade de criar um autor do sexo masculino para escrever sobre a nordestina: “[...] também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1999a, p. 14). Há nesta passagem uma inscrição que usa como aporte a metalinguagem para justificar a escolha do gênero da autoria, num gesto *performático* que denuncia toda uma estrutura social reprodutora dos axiomas sobre o universo feminino. A presença da voz masculina na obra traz o outro para dentro do texto e o coloca ativo no processo de escrita para reproduzir a mesma estrutura social em que o homem branco da classe média tem mais direito à voz.

Esse discurso que oscila entre a metalinguagem e a rasura está delineado também nas considerações da crítica Graciela Ravetti (2011) a respeito da *escrita performática*. Assim, se pensarmos que “escreve-se como *performer* quando se consegue subtrair da vida o que está em jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim, e se lhe devolvem outras versões desses jogos, outras iluminações” (RAVETTI, 2011, p. 40, grifo da autora) e associarmos essa apropriação do jogo para trazermos novas concepções ou versões dele, encontraremos tanto Clarice Lispector quanto Conceição Evaristo apoiando-se no silêncio instaurado sobre Macabéa por Rodrigo para demarcar a opressão da mulher em

condição subalterna na sociedade. O conto sobre a Flor de Mulungu dialoga diretamente com S.M. e se propõe imprimir um novo olhar sobre seu objeto: “E tantas eram as verdades inventadas acerca de Macabéa”; “Explodiria de tanto ser aquilo que ela nem sabia se era”; “A sofrida invenção que criaram para Macabéa doía bem mais no criador e, talvez, bem menos, na criatura”; “Nas angústias de Macabéa, Flor de Mulungu, outras histórias me vieram à mente” (EVARISTO, 2012, p. 15-16). As passagens evidenciam a constatação de que a narrativa proposta pelo narrador-personagem clariciano vão de encontro à perspectiva criada pela narradora de Evaristo. Temos aqui um exemplo do que estamos discutindo acerca da *performatização* do silêncio, isso porque entendemos que há uma transformação no horizonte que retrata os sujeitos aqui em questão.

O silêncio instaurado em torno de Macabéa revela o silenciamento imposto violentamente sobre essa identidade. Para Rodrigo, não há o que falar dessa personagem porque nada é interessante ou produtivo vindo dali, é solo infértil, capim rasteiro. Lispector evidencia o mecanismo de opressão a partir da sua própria encenação, ou seja, ela reproduz ou *performatiza* o discurso que coloca Macabéa na condição subalterna presente no plano da realidade, ou, ainda, permite que o leitor tenha acesso por meio da ficção aos artifícios de manutenção do silenciamento das mulheres cuja Macabéa torna-se metonímia. Esse jogo proposto pela autora de *Felicidade clandestina* ocorre no conto em questão, mas sob outra ótica, já que o projeto literário das autoras é diverso. Evaristo não representa o falocentrismo denunciado por Lispector, mas o critica ao trazer o recorte do narrador para seu texto. A narradora de Mulungu se posiciona de forma distinta, marcando a preocupação autoral com a classe ali representada. Enquanto no discurso da primeira permanece o pessimismo da escrita rascunhal, na segunda, a escrevivência permite que narradora e personagem reverberem o drama coletivo da minoria subalternizada numa condição múltipla, pois figuram a violência da opressão imposta, mas também concebem outra possibilidade de leitura dessas identidades, *performatizando* a experiência do silêncio em resistência ou resposta a uma realidade que urge transformação.

Ainda tratando da escrita e performance, Ravetti cita Víctor Turner para aproximá-la dos “elementos estruturalmente arredios, que se furtam às tentativas de homogeneizar. Tais pesquisas se interessam por agramaticalidades, atos falhos, elipses, hesitações, incoerências, erros e ruídos, no intuito de hipotetizar reconstruções possíveis do mundo” (RAVETTI, 2011, p. 41). Enquanto esse aspecto da escrita performática pode ser considerado uma das condições de produção do silêncio lacunar, o anterior é base para pensarmos naquela relacionada ao transgressor. A linguagem “falha” de Rodrigo é a manifestação dessa impossibilidade de

representação do real no campo literário. A ideia de falha de memória ou dificuldade de acessar a silenciosa Macabéa é uma maneira de representar a escrita que reconhece e representa na ficção a incompletude ou incoerência da representação. Lispector, nesse sistema, propõe uma leitura a contrapelo transgredindo a ordem cartesiana que reconhece o linear e o espaço preenchido como o legítimo e dialogando com outros saberes, referentes de outras identidades como considerações de Ravetti ratificam.

O narrador de Lispector assume um caráter opaco da obra em várias passagens configurando o silêncio lacunar. Ao apresentar sua personagem, por exemplo, Rodrigo diz: “O que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos. Mas sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível da própria lama” (LISPECTOR, 1999a, p. 19), numa tentativa de traduzir o que Blanchot chama de indizível. Fica claro aqui a intenção de apalpar o que é impossível, apreender em forma de linguagem uma personagem que dispensa o seu uso convencional. A remissão à lama pode ser lida como uma tentativa de se chegar ao cerne do seu objeto, a uma compreensão que ultrapassa os limites cartesianos de compreensão. Também Ponciá precisa do contato com a lama, o barro, para reencontrar o significado de sua vida.

No entanto, essa opacidade pode também revelar o enredo de uma trama fundamentada na negação. Neste caso, há uma performatização do olhar que o outro imprime sobre o sujeito socialmente em desvantagem. A posição de escritor, dono da pena, coloca S.M. num patamar que o autoriza a falar por uma mulher que julga ser um autômato. Apoiada em Rancière, Ravetti tece uma importante consideração sobre o que seria a arte pensada como “serviço social”. Para ela, o vazio em que a cena política se encontra levou artistas de todo o mundo a utilizarem seus meios para testemunhar “uma realidade das desigualdades, das contradições e dos conflitos que o discurso consensual tende a tornar invisíveis, assim como opor suas propostas de intervenção ao fatalismo reinante” (RAVETTI, 2011, p. 42). A contradição encontrada no discurso do narrador-personagem é uma forma de produção dessa arte que pode tecer uma outra possibilidade de leitura das minorias e relativizar o pensamento hegemônico pautado em valores eurocêntricos, por exemplo. Além disso, o texto clariciano evidencia o citado fatalismo reinante e num gesto performático leva o leitor a compreender a construção desses estereótipos e os mecanismos de manutenção desse discurso, pois se pauta no silêncio. A pesquisadora ainda afirma que

[...] a performance possui um germe interno que a constitui de forma sutil, e é justamente esse ponto que incita a contradição, o ataque, que chamo aqui de jogo de

espelhos, convocando à defesa do que seria “o paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar esse fazer como espetáculo; entre o ser em si e o ser para outro” (RAVETTI, 2003, p. 32).

Podemos associar o jogo de espelhos referido à ideia de suplemento como intertextualidade já tratada. Ponciá reflete uma perspectiva diferente da mulher em condição subalterna, porém igualmente oprimida, Flor de Mulungu reflete a angústia de Ponciá e preenche as lacunas deixadas por Rodrigo ao resgatar Macabéa da escuridão, anonimato e amnésia. O conto mencionado parte justamente do espetáculo criado por S.M., a hora da morte é a encenação da contradição que a escrita performática carrega. Naquele momento, Macabéa encena o desejo de seu narrador de colocar fim à agonia de conviver com o paradoxo desejo de praticar a alteridade e não ter condições para tanto por partir de uma realidade diversa daquela tratada. Ali, a estrela representa a luta muda pela sobrevivência diante do dono da pena que não vê outra saída para essa personagem a não ser a morte. Há a representação agônica do autor fatalista, a ânsia de colocar fim em um projeto que está distante das suas pretensões literárias, mas que lhe foi imposto por uma questão de “urgência e calamidade pública”.

A análise do discurso (AD) nos serviu para iniciar uma discussão importante sobre a representação do silêncio no campo literário como um espaço demarcado no processo de interlocução. Essa mudez está refletida tanto nas lacunas existentes no corpo do texto já mencionadas aqui quanto na caracterização das personagens. Ao nos aprofundar nas questões levantadas pela AD, na perspectiva materialista, chegaremos à performance como manifestação das lutas de classe e gênero, isso porque o silêncio aqui tratado é uma maneira de manifestar, por meio da lacuna, do vazio, a ausência. Isso provoca no leitor um impulso de negociar a falta, compreender o vazio ali estampado, como Iser define ao se aprofundar na estética da recepção, ao lado de Jauss. Na sua visão, “Lacunas e negações impõem uma estrutura peculiar a essas atividades constitutivas do processo de leitura e estimulam o leitor a suprir que falta.” (ISER, 1999, p. 29). Na contramão do estruturalismo, as considerações do crítico nos permitem compreender o caminho que parte da obra e sua relação com o leitor e o contexto em que se insere para perceber nela as possibilidades de relativizar aquilo colocado como absoluto. As obras que dialogam com a realidade aqui apontada produzem aquilo que podemos considerar um repertório performático, cujo vazio estimulante pode ser uma forma de representar o refratário, isso seria, nas palavras de Ravetti, se rebelar contra a

[...] necessidade de elaborar enredos para conferir inteligibilidade ao representado e, ainda, é escorregadio à interpretação, uma vez, que sua condição consiste em

expressar, agir, realizar. Alheio também às tentativas de redescrição totalizante de ações humanas, o performático conserva os vazios de sentido e as aporias, as incompreensões milenares, sem naturalizar o – ainda não compreensível. (RAVETTI, 1999, p. 45)

Esse repertório performático está presente na trama das obras discutidas, uma vez que ambas procuram reproduzir as incompreensões do sujeito diante da situação em que vivem, bem como o paradoxo de estar vivo e teoricamente livre, mas amarrado por estereótipos e engessado pelos mecanismos de opressão ou alienação provenientes do sistema capitalista. No caso da tessitura do texto, encontramos nas duas obras a questão da opacidade e da fragmentação. Em *Ponciá Vicêncio*, a falta de linearidade reconstitui o funcionamento da memória, mimetizando o momento de reflexão sobre o presente em que o passado se insere para dar sentido ao pensamento:

Depois de andar algumas horas, Ponciá Vicêncio teve a impressão de que havia ali um pulso de ferro a segurar o tempo. Uma soberana mão que eternizava uma condição antiga. Várias vezes seus olhos bisaram a imagem de mãe rodeada de filhos. De velhas e velhos sentados no tempo passado e presente de um sofrimento antigo. Bisavam também a cena de pequenos, crianças com uma enxada na mão, ajudavam a lavar a terra.

A casinha de pau-a-pique de Ponciá continuava de pé. [...] Com o coração aos pulos, reconciliou-se com o lugar. Continuou procurando e remexendo nos objetos tão conhecidos. Foi ao velho baú de madeira, tirou de lá algumas palhas secas e viu, então, lá no fundo, o homem-barro. Vô Vicêncio olhava para ela como se estivesse perguntando tudo.

Ponciá tirou o homem-barro de dentro do baú, colocando-o em cima da mesa. Estava cansada, tinha fome, emoção e um pouco de frio. [...] Veio então, a profunda ausência, o profundo apartar-se de si mesma.

Quando Ponciá voltou a si, já era quase meia-noite. Quanto tempo ficara alheia? Não sabia ao certo. [...] Saboreou na lembrança da língua o gosto do café da mãe. Contemplou a figura do homem-barro e sentiu que ela cairia em prantos e risos. (EVARISTO, 2003, p. 48-49)

Aqui temos um trecho longo que se inicia com a volta de Ponciá ao seu vilarejo. A caminhada já suscita uma reflexão sobre a condição do negro subjogado pelo escravismo eternizado pela “mão de ferro”. As imagens surgem como lampejos e confundem passado e presente, denúncia e constatação da presença da escravidão na vida das crianças. Ao avançar na caminhada, a reconciliação com a família e com a terra representada pelos objetos evidencia ainda mais a importância da memória no processo de restituição da identidade. O clímax da cena descrita está no encontro com a estátua do avô. Ali, o homem-barro é um interlocutor e cúmplice de toda a ausência vivida pela neta, a privação (fome e frio) reforça a presença da mão de ferro. O mergulho no vazio é um importante exemplo desse repertório performático que trazemos a fim de esclarecer o que seria a performatização do silêncio. A narrativa lida com esses lampejos de Ponciá com naturalidade e afasta qualquer tipo de

juízo. Em nenhum momento encontramos a hipótese de loucura, por exemplo, nem um discurso que insere uma atmosfera fantástica ou sobre-humana às personagens.

Há uma naturalidade que permite percebermos as aporias presentes na realidade e evidenciadas na palavra literária. O repertório da escrevivência a que Evaristo se insere está estampado no seu corpo literário, as contradições presentes na vida de Ponciá partem das reflexões presentes na experiência do corpo negro-feminino na sociedade. O questionamento sobre a condição de subalternidade e a resignação diante da mão de ferro são outros exemplos desse repertório descrito. O temperamento audaz da protagonista que arrisca sair de sua zona de conforto, do seu núcleo familiar, para encontrar uma perspectiva diversa na cidade grande e a brusca queda em um silêncio absoluto são evidências das contradições a que estamos sujeitos quando defrontamos sonho e realidade, expectativa e frustração. A narrativa conduz o leitor pelo mesmo caminho da desilusão percorrido por Ponciá, mas também localiza o ponto de equilíbrio na memória e no encontro com as águas, num gesto de compreensão do ciclo da vida e apoio da ancestralidade. O rio, com seu silêncio vigoroso, traz para aquela família outra possibilidade de leitura da vida, não conformista, mas acolhedora: “Lá fora, no céu cor de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio” (EVARISTO, 2003, p. 132).

No romance de *Lispector*, as contradições ficam a cargo do discurso *falho* de S.M., como já descrevemos. A opacidade das considerações do narrador revela dois pontos de vista importantes sobre a obra. Vários são os momentos em que S.M. assume não saber com quem está lidando, o silêncio de Macabéa vai blindá-la impedindo que o homem a compreenda. Neste caso, a atmosfera misteriosa que envolve a personagem é performaticamente revertida e esse silêncio vira uma potência que acaba por desvelar o segundo ponto que defendemos. Este se refere à escolha da autora em eleger um homem para falar de uma mulher tão frágil. Rodrigo aparece na narrativa, como ele mesmo reconhece, para conseguir narrar uma história tão delicada; se pensarmos nas *falhas* cometidas pela autora na construção do discurso de seu narrador, perceberemos que a presença dele é a denúncia do próprio silenciamento de Macabéa. Rodrigo narra porque Maca não tem voz, é muda aos olhos da sociedade que vê no falocentrismo a única manifestação do saber. A mudez da personagem é a evidência de seu silenciamento e a incapacidade de S.M conseguir decifrá-la. O repertório performático está manifestado nessa peleja do autor em compreender um objeto que não lhe oferece nenhum recurso, mesmo porque ele não vê ali nada de interessante:

Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com essa história. Queriam os deuses que eu nunca descreva Lázaro porque senão me cobriria de lepra.) (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu.) (LISPECTOR, 1999a, p. 39)

O discurso do narrador reproduz a escrita caótica a que Ravetti se refere. Notemos que o parágrafo se inicia com uma descrição, mas a informação é aparentemente desprezada no decorrer no texto. Isso ocorre em vários momentos da narrativa, quando o narrador-personagem começa a descrever sua protagonista e se perde em meio às reflexões sobre seu processo de escrita. Neste trecho especificamente, o exagero no parêntesis denota, além de uma ânsia de se posicionar por meio da metalinguagem, uma justificativa pela dificuldade em desenvolver seu texto, uma série de confissões em que demonstra a motivação da história. A questão da alteridade surge na imagem de Lázaro, como uma forma de indicar certa identificação com o objeto narrado, pois ao falar da pobreza mergulha em toda a atmosfera de dor e privação da qual o narrador julga fazer parte; se estivesse falando de um leproso, estaria com o corpo ferido. Essa matéria é problematizada exatamente a partir de uma situação conflituosa que é o olhar que não se desloca para o outro. Rodrigo continua vendo Macabéa como a chuva rala descrita em outro momento, mesmo reconhecendo seu sopro de vida. Esse repertório performático está presente principalmente nas crônicas de Clarice, quando a vontade de ajudar o próximo se choca com o desprezo que a hegemonia burguesa carrega em relação à classe subalternizada. O desfecho do parágrafo concentra esse paradoxo e não revela nenhuma possibilidade de intervenção ou solução. Considerar a frágil Macabéa uma verdade da qual não se queira tomar conhecimento é se indispor para uma mobilização diante de uma situação de “urgência e calamidade pública”, ou seja, trazer esse repertório para o corpo do texto é evidenciar a dificuldade de lidar com a alteridade quando se tem um olhar distante daquele que se quer representar. Essa indisposição nos remete ao refratário a que Ravetti utiliza para explicar a escrita performática, pois conserva o vazio como ausência de resposta para o problema estampado no texto, os parênteses do parágrafo também nos remetem ao questionamento sobre a subalternidade que ressoa no vazio e se afasta da tentativa de totalizar aquilo que já está fragmentado.

Estamos desenhando aqui a *performatização* do silêncio como potência ligada à possibilidade de sobreviver no indizível, como foi o caso das comunidades africanas advindas das diásporas, que precisavam do sincretismo, à época da colonização, para preservar seus

mitos, diferente da história da Grécia, por exemplo. O discurso hegemônico presente tanto em *A hora da estrela* quanto em “Macabéa, Flor de Mulungu” nos fornece ferramentas para questionar essa concepção cultural totalizadora. O que nos interessa, então, é o cuidado da autora com a construção de uma linguagem que reflete um ponto de vista cultural que pode ser lido a contrapelo. Como poderia afirmar ser a voz da minoria, encontrada na coxia, a grande estrela do espetáculo? À luz de Ravetti, podemos afirmar que é na impossibilidade de restituir aquilo que o processo colonizador silenciou que a escrita *performática* vai reivindicar, recuperar, reabilitar, reintegrar. Dessa forma, o que se pode pensar é em restituir a palavra não dita por meio do trauma que cobre e descobre a lacuna provocada pela hegemonia. Nesse sentido, o *grand finale* da hora da estrela tão anunciado e discutido metalinguisticamente fala desse trauma – “o de ter visto a própria cultura ser arrasada e ter recebido a sobre-impressão de outra, e dessa sobre-impressão manter as marcas – da escravidão, da subalternidade, do gênero” (RAVETTI, 2003, p. 47).

Do anonimato ao estrelato, o corpo da protagonista é exposto num ato de subversão que performaticamente recupera ou inventa a diferença silenciada por um discurso totalizador. É dessa forma, então, que a linguagem como *falha* está instaurada: na transgressão do final feliz, na estrela a contrapelo, que emerge na performance do não dito e tem a morte como a grande mentora de uma tragédia verossímil. É a ausência da voz dessas mulheres-motores que faz eclodir, irromper violentamente, a subjetividade delas, como representantes de um coletivo anônimo-trágico. É a reivindicação do direito ao grito e do direito à existência que passa a se fazer notar a partir dali: “Algumas pessoas brotaram no beco [...] e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência” (LISPECTOR, 1999a, p. 81). Vemos, assim, que Lispector constrói uma narrativa que requer o grito, mesmo que mudo, morto, performance que chama a atenção para os processos de trauma e silenciamento, os quais passamos ou somos ainda imputadas a passar. Observemos que a morte aqui, associada ao espetáculo, não aparecerá como a impossibilidade ou o fim da fala. Ao contrário, se pensarmos nas lacunas do que é dito ou posto como verdade, a morte está aqui como a potência maior do silêncio transformador.

Percebemos, assim, o quanto a ausência, seja do corpo, seja da fala, marca a intenção de deixar o espaço em branco para que essa lacuna seja sentida e reivindicada pelo leitor, como Iser aponta. Esse silêncio *performatizado* cria todo um campo semântico que une a crítica à manutenção dos estereótipos da mulher em condição subalterna na sociedade e o desejo de subverter esse paradigma. Dessa forma, é possível considerar certa subversão da

linguagem nos textos estudados como uma forma de descartar o falocentrismo como único recurso expressivo. Nesse sentido, a ideia de transgênero performático (RAVETTI, 2003), cuja manifestação se dá por meio de uma entrega do escritor que se propõe a registrar e comunicar um saber que escapa ou escapou das convenções para sensibilizar outras pessoas capazes de compreender essa performance, também nos parece norteadora. A narração de “Macabéa, Flor de Mulungu” pode explicar como o silêncio se relaciona com esse tipo de escrita, pois há ali uma autora preocupada em conectar-se com outras vozes semelhantes à sua cuja tonalidade foi ficando cada vez mais baixa em decorrência dos processos históricos de silenciamento – “das angústias de Macabéa eu carecia, para agradecer as minhas” (EVARISTO, 2012, p. 15), diz a narrativa para corroborar o que estamos defendendo.

Nas narrativas aqui estudadas, deparamo-nos com um desejo em reproduzir uma outra realidade diferente daquela já sabida pela historiografia. Rodrigo S.M. é um outro narrador que a autora cria para contar a história de Macabéa; no conto, a narradora reconhece e se identifica com uma outra Macabéa, que poucas pessoas conseguem ver; em *Ponciá Vicêncio*, a busca por uma outra vida faz a menina sair do interior e o encontro com uma outra realidade a faz cair em resignação profunda – o pronome *performatiza* a visão do leitor sobre a mulher subalterna e sobre o silêncio que a cerca. Esse silêncio *performatiza* o matiz da negação da qual usamos para designar a escrita que se desenvolve a partir de uma motivação para suprir a falta na qual os sujeitos aqui narrados estão imersos. Ele indica que há mais coisas sobre esses sujeitos que se pode conceber, então decifrar a lógica dessa escrita implica decifrar um arquivo que nos escapa, “tornar inteligível parte do que não se pode ser formulado pela escrita” (RAVETTI, 2003, p. 5), trazer para a cena o que esteve excluído dela, sem corrompê-lo ou modificá-lo em sua subjetividade. Quando a pesquisadora argentina acredita que a escrita performática pode contribuir para a restituição da fala dos sujeitos silenciados pelos processos de colonização, por exemplo, ela abre precedente para se pensar na representação do silêncio nas obras como um processo de performatização, como apontamos em relação às instâncias *lacunar e da negação*.

Ainda na perspectiva da performance na tese, os estudos de Diana Taylor são esclarecedores, pois o apanhado histórico feito pela autora em seu livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* nos fornece subsídios para comprovar a possibilidade de uma escrita que *performatiza* o silêncio. A pesquisadora, na linha de Schechner, acredita que a performance está relacionada à reiteração de comportamentos. Soma-se a isso uma espécie de restauração ou transferência da memória atrelada ao sentido de identidade social (TAYLOR, 2013, p. 27). Sua tese toca no ponto que

defenderemos aqui, pois reconhece ser o silêncio um ato performático capaz de recuperar ou restaurar diversas possibilidades para a palavra. Esse aspecto está relacionado à terceira perspectiva da poética do silêncio defendida nesta tese: o *silêncio transgressor*. Nele, a ideia de restauração está ainda mais evidente, pois encontramos nos textos escolhidos uma contranarrativa capaz de subverter a lógica habitual de escrita e representação da mulher em condição subalterna. Essa afirmação se baseia na possibilidade de lermos as obras aqui mencionadas dentro do horizonte da experiência coletiva restaurada seja pela memória, no caso de Ponciá, seja por sua ausência, como em *A hora da estrela*. É o silêncio como o poema mudo que estampa o corpo do texto para evidenciar que a palavra literária pode ser lida a contrapelo, num gesto de resiliência que performatiza a dor da mudez e se esforça para levar essa experiência ao leitor sem a pretensão de amenizá-la ou passá-la pelo filtro da benevolência. A vivência silenciosa dessas mulheres está figurada na transgressão da palavra que insiste muda para representar o delicado essencial do qual Macabéa conhece e o vazio acolhedor que Ponciá abriga.

O silêncio transgressor é um caminho para a constatação de que há um saber que exala performaticamente da experiência e reivindica aquilo que não habita o campo da visibilidade, ou do não dito. Essa manifestação está atrelada à memória e à representação de uma voz coletiva, ela performatiza o desejo da (re)construção identitária das minorias silenciadas. Esse é um dos desdobramentos de performance que Ravetti delinea, pois invoca um saber que está submerso porque foi subjogado, como Macabéa, nas descrições de S.M. – “Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com seu vestido de Chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário” (LISPECTOR, 1999a, p. 15).

Quando pensamos nas culturas que se serviram da escrita ou do saber institucional para o arquivo de suas memórias e daquelas que julgavam dominar, a performance pode ser um contradiscurso capaz de dar voz ao silenciamento provocado pela escrita do outro, ela insurrecciona-se contra as consolidações de posições já cristalizadas que servem de manutenção de um poder hegemônico que aniquila as diferenças (RAVETTI, 2003). A leitura que Conceição Evaristo faz de Macabéa como flor de mulungu é um exemplo desse silêncio transgressor que pode performaticamente restaurar um discurso criado a partir desse poder homogeneizante para mostrar um conhecimento que caminha à margem da tradição. Há um destaque para outro tipo de tradição, também encontrado em *Ponciá Vicêncio*, relacionado ao saber ancestral e à oralidade:

De onde Macabéa, Flor de Mulungu, tirava suas sabedorias? De seus bons antecedentes. Sapiência ancestral. Aliás, era muito difícil, impossível quase, traçar

com exatidão a árvore genealógica de Macabéa. As ramagens se embaralhavam. Procelas, invasões, travessias, exílios, batismos forçados, aldeias queimadas, tutela da igreja [...] (EVARISTO, 2012, p. 17)

O trecho concentra tanto a ideia da sabedoria quanto da experiência coletiva. Flor de Mulungu reúne a memória da dor e da tradição ancestral como se tivesse passado por um processo de renascimento, mas não de apagamento da bagagem adquirida. O nome escolhido para o conto já carrega a alegoria da resistência, uma vez que a árvore de Mulungu apresenta um aspecto seco e sem vida antes da floração que é de um laranja vigoroso:



Fonte: <https://appverde.wordpress.com/2015/09/17/mulungu-erythrina-velutina/>

Essa descrição inicial nos remete à caracterização de algumas personagens claricianas lidas nesta pesquisa, como a própria Macabéa ou a Eremita, personagem da crônica “Como uma corsa”, de *A descoberta do mundo*:

[...] às vezes o seu rosto se perdia em uma tristeza impessoal e sem rugas, essas ausências iam e vinham sem muita explicação como tudo na vida de Eremita. [...] Quando voltava, estava mais rica, não se sabe em que fonte bebera, mas devia ser antiga e pura. [...] Voltava como um cabrito recém-nascido que se ergue sobre as pernas. [...] Se alguém descesse às suas profundezas, não encontraria nada além de profundezas. Seguindo muito além, talvez encontrasse um indício de caminho guiado por um bater de asas ou um rastro de bicho. Ela mesma não poderia narrar o que lhe sucedia, porque ela não sabia. (LISPECTOR, 1999a, p. 71).

A crônica coloca a personagem como uma estranha, silenciosa e indiferente, mas não nega o vigor que apresenta ao retornar de suas digressões. O conto pode ser lido como um suplemento da crônica que “falha” ao relatar esse lugar obscuro no qual Eremita se refugiava. O olhar da patroa sobre a origem da empregada é o da indiferença ou desconhecimento, enquanto a narrativa de Evaristo descreve que é nessa escuridão que a personagem encontra sua sabedoria e força. O conto restaura, num gesto performático, a memória e a história dessas mulheres subalternas a partir de um ponto de vista próximo, um olhar que se faz do interior

desse discurso. Ele transgride a imagem que a patroa carrega da silenciosa Eremita e indica outras leituras para essa mudez.

Os estudos sobre performance completam nossa trajetória a respeito das poéticas do silêncio e seus desdobramentos no corpo do texto. Longe de encerrar a discussão, eles validam a ideia de que o silêncio presente na história dessas mulheres em condição subalterna pode reverberar no texto a partir de suas próprias contradições. A linguagem que falha é uma forma de expressar o discurso da falta presente na realidade das pessoas representadas nas obras aqui estudadas. O cuidado com a alteridade, seja expondo seu paradoxo, seja apontando caminhos para seu reconhecimento, é um gesto que *performativamente* representa nosso intuito em discutir as esferas do silêncio na linguagem literária, pois, inerente à literatura, a presença do outro é lugar-comum, mas a maneira como o outro é representado, atualizado ou restaurado é crucial para uma leitura de mundo mais justa

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar na língua muda associada à escrita literária como contraponto do arquivo seria um caminho para entender um sistema das relações entre o dizível e o não dizível de toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de ser por meio da fala. O discurso literário, no nosso caso, retrata a impossibilidade de dizer o que veem em Macabéa e Ponciá e a sua reversão em uma potência linguística surpreendente, como a narradora de “Macabéa, Flor de Mulungu” descreve, cujas palavras não significam só as palavras, elas são capazes de transcender o tec-tec-tec das grandes cidades. O vazio existente (existencial?) nas personagens dialoga com o impossível – um narrador que não consegue decifrar sua personagem – uma mulher que perde sua subjetividade em meio ao concreto – e a opção das autoras em reverter tal mudez ao criar uma voz textual que indica esse silêncio é bem mais preciosa e dolorosa do que aparenta, como a narradora de Evaristo (2012, p. 15) sugere, “e de que viver, o que escrever se não sangrassem em mim, as dores da estrela?”.

A palavra silêncio e seus desdobramentos pertencem a um campo semântico, político e social muito vasto e esse talvez tenha sido o maior desafio desta pesquisa. Tratar do silêncio na literatura que é fundamentalmente uma manifestação verbal e como esse silêncio leva para a palavra literária a problemática das mulheres em condição de subalternidade na sociedade, sem reforçar o estereótipo do silêncio ligado à submissão foi outro aspecto delicado do percurso. A proposta foi mostrar uma contraleitura dos aspectos que envolvem fala/ mudez/ discurso/ poder na sociedade e como isso seria representado na literatura. Por isso optei por trazer a poética e a performance, porque carregam, ao mesmo tempo, a concepção da representação por meio do trato estético, além da transformação ou relativização de um termo que habitualmente possui uma leitura e pode ser subvertido ou revertido em outra.

O silêncio, no nosso caso, seria uma forma de reclamar uma falta, de demarcar a lacuna de uma representação ou denunciar um grande vazio na história e na memória sobre essas mulheres mudas e aparentemente resignadas. Traçado esse primeiro objetivo, dentre várias narrativas que trazem a questão do silêncio e da subalternidade como Carolina Maria de Jesus, Graciliano Ramos, Carola Saavedra, optei não essencialmente por Clarice e Conceição, mas por Macabéa e Ponciá. Percebi que nessas personagens há uma vastidão e complexidade de questões relacionadas ao silêncio que me possibilitaria um maior aprofundamento no conceito, mas também um grande desafio. Aproximar obras aparentemente distintas é uma possibilidade que a literatura comparada ampara, mesmo porque o inusitado pode ser um ponto de partida para uma leitura mais enriquecedora dos textos literários.

Essa distinção e sua especificidade está no próprio título da tese. “As pontas de uma estrela: poéticas do silêncio em Macabéa e Ponciá” já carrega a ideia dos extremos ou pontas, mas também de uma interseção, pois pertencem a uma mesma estrela, bem como o termo poética no plural que nos lembra da amplitude do conceito de silêncio e seus desdobramentos nas obras.

Macabéa e Ponciá estão nas pontas de um sistema que as empurra para a condição de subalternidade. De um lado, Macabéa em sua profunda solidão, muda e resignada transita entre os sonhos burgueses e uma narrativa baseada na negação. A indústria cultural seduz e conforta a personagem alimentando um sonho inverossímil e tornando a vida relativamente mais fácil, pois não há profundidade. O narrador coloca a personagem no plano raso, embora deixe nas entrelinhas o quão complexo seja lidar com um objeto que, silencioso, não oferece condições satisfatórias de produção e por isso inventa. Notamos, então, que a superficialidade do comportamento de Maca fica a cargo de Rodrigo. Essa constatação me foi cara, pois parti dela para demonstrar como a questão de classe está viva na narrativa Clariciana. Embora a crítica da época julgue a obra de Clarice distante das questões tão latentes do país em meados século XX, a figura do escritor burguês que se vê na obrigação de falar da pobreza não deixa de ser uma alfinetada quase machadiana na geração de 30 que traz o pobre, o imigrante para a cena literária, mas, muitas vezes numa visão mais romântica que problematizada, salvo exceções. O que me salta aos olhos é a destreza de Lispector em trazer, com a metadiscussão sobre o romance, questões sobre alteridade. Há uma honestidade em desenvolver o tema da alteridade que beira a coragem em reconhecer o campo minado que é falar do outro ou pelo outro. Vemos aí que a autora tem consciência de seu olhar distanciado sobre as classes em subalternidade e leva essa complexidade para seu texto na figura de um narrador que escolhe uma personagem que vê de relance na rua e, apesar de pouco saber sobre ela, reconhece há algum em comum.

De outro lado, apesar de estar no mesmo plano, o da pobreza, encontramos outra mulher, Ponciá, cujo silêncio soa como grito agudo, denúncia das marcas da escravidão, busca pela identidade. Há uma diferença crucial entre as personagens marcada, sem dúvida, pela postura dos narradores. Conceição Evaristo cria uma narrativa que parte de uma perspectiva mais íntima e não preciso aqui me referir às marcas biográficas das autoras que definem a dicotomia apresentada por esses olhares. Minha postura diante dessa diferença foi preservá-la para que o conceito de silêncio pudesse ser percebido em sua vastidão, isso talvez justifique a opção por comparar as duas obras e não aproximá-las, embora haja, sim, seus pontos de encontro, como o próprio silêncio incômodo não para quem se cala, mas para seu entorno. O

que me chamou atenção em todos esses anos de pesquisa foi justamente esse lugar demarcado pelo silêncio nos processos de interlocução. Ele afeta tanto quanto o grito, desestabiliza, evidencia o embate, a ausência, a opressão. O silêncio de Ponciá performatiza a negligência da história perante o povo negro e suas identidades, mais que isso, ele traz à baila a questão da exclusão desde o processo de uma aparente abolição em que o negro se viu livre e pobre, obrigado a se submeter aos maus tratos do trabalho subalterno, à migração para os grandes centros urbanos resultando na diluição de sua identidade, mas também na prova de sua resistência. Outra característica comum às duas personagens.

O conto “Macabéa, Flor de Mulungu” surgiu num primeiro momento da pesquisa como uma necessidade de aproximar as duas obras, de demarcar Evaristo leitora de Lispector, contudo, à medida que a pesquisa foi avançando pude compreender que ali havia mesmo uma outra Macabéa, com traços fortes de Ponciá, mas que poderia ser lida dentro da sua especificidade, além da simples comparação ou intertextualidade. O conto de Evaristo fala de resistência e superação. Aspectos presentes em ambas as personagens. Por isso opto por dizer que o conto suplementa a leitura do romance clariciano, uma vez que o falocentrismo de SM e o coloca em contraposição ao silêncio potente e resignado de Macabéa. Dediquei algumas reflexões sobre a ideia de que essa fala desmedida que precisa preencher todo o vazio, o tec tec tec, acaba por reproduzir o próprio vazio das grandes cidades, a falta de sentido, de memória e de história que o narrador de Lispector impõe à sua personagem e a narradora de Evaristo cria um passado e uma caracterização mais justa, menos incômoda para suprir essa lacuna criada pelo falo. Há aí uma questão de gênero forte pela qual poderíamos também nos debruçar, pois SM se vê no direito e dever de falar, sua voz, por mais que haja certo desequilíbrio ou incoerência terá seu lugar garantido. O conto de Evaristo traz a tradição da costura, do parto, da tradição feminina no fazer e trazer a vida. Como o barro de Ponciá que tem o poder de restaurá-la. A Macabéa de Evaristo, assim como Ponciá, abandona sua terra para buscar novas formas de aprender e de se superar, mas também é tomada pela desilusão diante do tec tec tec da cidade. A falta de interlocução, a exclusão, a ausência de sentido a sua volta a faz mergulhar no profundo silêncio da indiferença. A morte no conto é a tomada de consciência para o fim dessa resignação, é a proposta para uma nova leitura de Macabéa que pode sair vigorosa dos embates impostos.

A ideia de ponta também remete ao silêncio aguçado, lança capaz de perfurar o discurso habitual. Essa metáfora nos leva a outro aspecto do silêncio na tese, a resistência. É nela que me apoio para defender a ideia de que há outras leituras para o silêncio além da submissão. Nesse sentido, o texto de Eni Orlandi é esclarecedor, pois traz as várias formas de

silêncio e a subversão é uma delas. Foi dele que percebi a importância do diálogo com a Análise do discurso e sua corrente materialista. Optei por fazer no segundo capítulo uma genealogia dos estudos de linguagem para delimitar a questão do silêncio no campo da linguagem propriamente dita. Partindo das considerações de Bakhtin, introduzi a ideia da fala relacionada ao contexto e sua repercussão no meio social e as reflexões sobre a intersubjetividade dos processos de interlocução.

Pensar na fala como forma de expressar o que pensamos e na interação comunicativa como construção da subjetividade levou ao questionamento de como se dá o processo de interação que parte do silêncio. Se a questão do silêncio está atrelada às discussões de classe e poder, a Análise do Discurso seria um caminho para compreender esse processo de interlocução, pois atrela linguística e materialismo histórico numa tentativa de refletir sobre os mecanismos de fala e produção em que as questões de classe não são deixadas de lado. Nesse sentido, a pesquisa de Pêcheux sobre o funcionamento do texto e a formação discursiva em que defende a ideia de que a linguagem carrega um valor ideológico e social suas condições de produção revelam o que ou quem possui poder de fala. Seria, então, no interdiscurso, nas entrelinhas da fala, que poderíamos compreender esse valor seja da fala, seja da mudez. Ampliando para o campo da filosofia e sociologia a questão da linguagem e do silêncio, as concepções de Foucault sobre verdade e poder e Spivak com o questionamento sobre fala e subalternidade foram imprescindíveis, embora tenha optado por continuar na discussão materialista sobre linguagem por achá-la mais coerente que a filosófica de Foucault, por exemplo, que se baseia principalmente no discurso.

O filósofo e linguista George Steiner trabalha diretamente com o fracasso da linguagem no período pós-segunda guerra e traz o silêncio como uma possibilidade de reversão ou manifesto contra a barbárie. A discussão do crítico francês está diretamente relacionada à ideia de performatização do silêncio que desenvolvemos ao longo da pesquisa. O que ele chama de poema mudo, chamamos de silêncio grito, pois é uma forma de demarcar a opressão a partir do próprio mecanismo do opressor. Vimos com essa genealogia do silêncio que essa não fala possui dentro do discurso um espaço importante de manifestação e principalmente de denúncia.

A ideia de pontuar as poéticas do silêncio partiu do exame de qualificação, quando percebi uma necessidade de conceituar as dimensões do silêncio tratado na tese no que diz respeito às personagens em questão. Sendo que o silêncio lacunar por dialogar diretamente com os mecanismos de produção se aproxima mais da escrita clariciana, por carregar o aspecto rascunhal do ensaio, da metadiscussão. A dimensão lacunar do silêncio reverbera o

dilema da alteridade na literatura, abordado abertamente pelo narrador personagem de Lispector. A questão da representatividade deixa algumas “falhas” quando um sujeito deseja falar pelo outro mesmo não vendo potencial de voz ali. O que ocorre, então, é uma falha do processo de representação, resultando na criação de estereótipos ou uma visão deturpada das ditas minorias e evidencia a problemática já levantada por Spivak sobre voz e subalternidade. O texto apresenta essas lacunas ou espaços vazios e pode ser notado inclusive pela desconexão de ideias ou falta de linearidade para evidenciar essa complexidade da representação.

Um desdobramento dessa falha na representação seria a negação da subjetividade da personagem escolhida para representar determinada minoria, por exemplo. Vimos que tanto Macabéa quanto Ponciá possuem esse discurso da negação cerceando sua trama. Em medidas diferentes, encontramos, como diria Rodrigo S.M., toda uma cidade contra elas. Percebemos um véu que as separa dos parâmetros de construção do sujeito no texto literário. Há uma tendência a caracterizá-las apenas a partir daquilo que não possuem, a começar pelos bens materiais. No caso de Macabéa, S.M. se encarrega dessa descrição, sem família, sem memória, sem história, a personagem começa no momento em que seu narrador a vê de relance. Paira sobre Macabéa um silêncio que nega a possibilidade de construção ou recuperação de sua identidade.

Em Ponciá, essa negação está na descrição de seu entorno. A superficialidade das relações existentes na cidade grande não possibilitam troca de experiência e partem do princípio de que o sujeito nada tem a oferecer. A narrativa luta contra esse estereótipo e evidencia a memória e história de Ponciá, inclusive como mecanismos de reversão para o ambiente de negação evidenciado, por exemplo, logo na chegada à cidade, na escadaria da igreja em que uma legião de pobres se espalha para conseguir o pão daquele dia. Os espaços e sua descrição denotam a diluição da subjetividade no ambiente árido de um centro urbano.

Numa última esfera, podemos ler o esforço da narrativa de Evaristo em reverter esse processo de negação como uma atitude de resiliência. Essa perspectiva se desdobra em dois campos. O primeiro na constatação de que ambas escritoras percorreram um árduo caminho até alcançarem o mercado editorial. Lispector, apesar de ter o privilégio de pertencer a uma classe mais privilegiada, enfrenta um meio de produção ainda predominantemente masculino e, embora se distancie dos rótulos de feminista ou engajada em alguma causa social, traz o universo feminino para o campo literário com sua complexidade ora desnudando os estereótipos, como a antologia *Laços de família* aborda ora problematizando os conflitos, como em *A hora da estrela* ou *Paixão segundo GH*. Conceição Evaristo, enfrenta dificuldades

ainda maiores seja pela origem humilde, seja pela “cor da pele” estampada em seu texto. A obra de Evaristo aborda essencialmente situações em que a resistência predomina. É um tema recorrente: mulheres resistem à violência impressa, comunidades resistem à destruição da favela, a cultura resiste ao eurocentrismo e ao embranqueamento. A resiliência estaria aí, na insistência em produzir, mesmo que seja na contracorrente, uma literatura que faça sentido para as identidades que essas autoras desejam refletir em suas obras.

Um segundo movimento em que a resiliência pode ser encontrada é na atitude das personagens, numa aparente resignação que pode ser lida como mecanismo de defesa em meio à aridez já mencionada. O silêncio transgressor seria esse desdobramento do silêncio imposto em resposta à opressão. A mudez de Maca e Ponciá desestabiliza o falocentrismo e o logocentrismo por obrigar o sistema linguístico ou interacional a se reestruturar diante da ausência de interlocução. Sem a resposta, as perguntas ecoam no vazio e retornam para o enunciador, a mudez das personagens é uma contranarrativa em que o sistema de opressão precisa dar conta de um movimento criado por ele mesmo, é beber do próprio veneno. As obras escolhidas promovem essa transgressão do silêncio, performance da resistência, em que autoras, personagem e leitores têm a oportunidade de compreender o processo histórico que engessa mulheres, negras e pobres na condição de subalternas.

Num último gesto, pensemos sobre o vazio do fim da pesquisa, a ausência dos dias de escrita e leitura que agora reverberam entre o que foi dito e que ficou por dizer. Uma última instância do silêncio deve ser tratada entre as considerações finais, embora esteja latente desde o segundo capítulo, quando encontramos em Eni Orlandi as reflexões sobre o silêncio e a opressão. O país atravessa hoje tempos temidos em que a democracia está em xeque. Como não pensar no silêncio de uma nação que vê os direitos conquistados sendo destruídos e a apatia tomar conta? Como deixar o silêncio invadir meu espírito e não registrar a indignação de acompanhar, fora da ficção, o processo de silenciamento pelo qual o país está passando? Neste sentido, os Estudos Literários podem ser norteadores para que novas leituras e concepções sobre o sujeito e suas identidades possam surgir e com elas uma reflexão sobre nossa realidade e o vislumbre de uma mudança a partir da compreensão proporcionada pela ficção. No nosso caso, esperamos que as dimensões do silêncio delineadas nesta tese possam ser um ponto de partida para a compreensão das mulheres em condição subalterna tanto na trama ficcional quanto na sociedade em que vivem.

Compreender a lógica do silêncio e seus complexos desdobramentos foi o maior desafio encontrado durante a pesquisa. Espero ter alcançado não a pretensão de solucioná-lo, mas o objetivo de problematizá-lo, indicando o quanto os Estudos Literários podem ser

importantes na leitura de mundo, reversão de estereótipos e discussão sobre alteridade no diálogo entre literatura e realidade.

REFERÊNCIAS

Obras das autoras:

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) da dupla face. MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (Org.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

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

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. Depoimento. In: COLÓQUIO DE ESCRITORAS MINEIRAS, 1., maio de 2009. **Anais...** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. Disponível em <<http://150.164.100.248/literafro/data1/autores/43/dadosatualizados3.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 132-141.

EVARISTO, Conceição. Macabéa, Flor de Mulungu. In: GUIMARÃES, Mayra R.; MAFFEI Luís (Org.). **Extratextos 1 – Clarice Lispector, personagens reescritos**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 13-23.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2014

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: A noite, 1946.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. Disponível em: <https://new.vk.com/doc259715455_315285577?hash=b2db88aec5eca9de52&dl=159a0fdf4246d96d98>. Acesso em: 23 jun. 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

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

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

Referências sobre as autoras

ARRUDA, Aline Alves. **Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro.** Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ARRUDA, Aline Alves. *Ponciá Vicêncio e Becos da memória: memória e olhar coletivo na prosa afro-brasileira.* **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, v. 17-B, p. 77-84, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

CRUZ, Adélcio de Sousa. Revelações de Olhos d'água. **O Tempo**, Belo Horizonte, 5 abr. 2015. Magazine, p. 5.

CRUZ, Adélcio Sousa. **Narrativas contemporâneas da violência:** Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector.** Chapecó: Argos, 2001.

DUARTE, Constância Lima. **Gênero e violência na literatura afro-brasileira.** Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoconstancia.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2016.

DUARTE, Eduardo Assis; LOPES, Elisangela. **Conceição Evaristo: literatura e identidade.** Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/>>. Acesso em: 16 maio 2016.

GOTLIB, Nádia. Quando o objeto, cultural, é a mulher. **Organon**, Instituto de Letras - UFRGS, v. 16, n. 16, 1989.

GOTLIB, Nádia. **Clarice: uma vida que se conta.** São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádya Battella. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: MOTA, Lourenço Dantas; JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). **Personae**: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Senac, 2001.

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance**: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LISBÔA, Noeli Tejera. **A pontuação do silêncio**: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Escola de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LOPES, Luiz Carlos Gonçalves. **Formas da alegria**: resíduos do trágico em Clarice Lispector. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MACHADO, Bárbara Araújo. **“Recordar é preciso”**: Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro contemporâneo (1982-2008). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Silêncio, trauma e escrita literária. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário Alves. **Escrevivências**: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2016. p. 109-119.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de. Deslocamentos e estratégias de resistência em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Hibisco Roxo*, de Chimamanda Ngozi Adiche. **Anais do SILEL**, Uberlândia, EDUFU, v. 3, n. 1, 2013.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector, uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PRESSLER, Gunter Karl. Um metadiscorso literário... **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 80-87, junho/agosto 2000. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/46/06-gunter.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

SANTANA, Marluce Freitas. Ecos do silêncio em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. In: SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA – SENALIC, 5., 29-30 maio 2014. **Anais...** São Cristóvão: GELIC/UFSE, 2014. v. 5, p. 1-9.

SENA, Tatiana. Trançando identificações: a poética de Conceição Evaristo entre os movimentos negro e feminista. **Pontos de Interrogação**, Alagoinhas, v. 2, n. 1, p. 285-301, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/volume2-n1/vol2n1-285-301.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

SILVA, Marcos Fabrício Lopes da. **A poética da ancestralidade em poemas de Conceição Evaristo**. Disponível em: <<http://nossaescrivencia.blogspot.com.br/2013/03/a-poetica-da-ancestralidade-em-poemas.html>>. Acesso em: 10 maio 2016.

SOUZA E SILVA. Assunção de Maria. Ponciá Vicêncio, memórias do eu rasurado. In: LEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (Org.). **Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. p. 73-84.

Referências gerais:

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo das Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar na negatividade**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **La potencia del pensamiento**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005a.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ASSIS, Machado de. Mariana. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Mariana,%201871.htm>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad.: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBOSA, Márcio. Questões sobre literatura negra. In: QUIMLOMBHOJE (Org.). **Reflexões sobre a literatura afro-brasileira**. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, 1985.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BASEVI, Anna. Silêncio e literatura: as aporias da testemunha. **Aletria**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 15, p. 152-169, jan./jun. 2013.

BELCHIOR. Alucinação. Álbum: **Alucinação**, 1976.

BELCHIOR. Fotografia 3x4. Álbum: **Divina comédia humana**, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas v. I.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Pontes: Campinas, 1988.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães. Pontes: Campinas, 1989.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 2.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 124-131.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 10. ed. São Paulo: José Olympio, 1996.

CLIFFORD, James. **Dilemas de La cultura**. Antropologia, Literatura y arte em La perspectiva pós moderna. Barcelona: Gedisa, 1995.

CROCCO, Fábio Luiz Tezini. Georg Lukács e a reificação: teoria da constituição da realidade social. **Kínesis** - Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia, São Paulo, v. I, n. 2, p. 49-63, out.-2009. Disponível em <<http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4308>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, 2005. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf> Acesso em: 4 maio 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, no 31, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9620>>. Acesso em: 4 maio 2016.

DELEUZE, G. **Conversações**. Trad. Peter Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. Disponível em: <http://www.rogerioa.com/resources/Opt_Lit/Deleuze---Literatura.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.

DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jaques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jaques. **Força de lei**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIAS, Sousa. “Partir, evadir-se, traçar uma linha”: Deleuze e a literatura. **Revista Educação**, Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 277-285, maio/ago. 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/download/558/388>>. Acesso em: 16 out. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. v. 4 (História, teoria, polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG.

ECO, Umberto. **Conceito de texto**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Edusp, 1984.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representação de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FLORES, do Nascimento Valdir; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO, Bocorny Maria. José; TEIXEIRA, Marlene (Orgs.). **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. 3. ed. Rio de Janeiro: NAU, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo e Eduardo Cordeiro. 7. ed. Nova Vega: Lisboa, 2009a.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin: estética e experiência histórica. In: **Pensamento alemão no século XX**: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. I.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

GONZALÉZ, Elena Palmero. Deslocamento/Desplazamiento. In: BERND, Zilá (Org.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 109-128.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Tese. (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. , 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgan. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João César (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma Waddington e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

JUSTINO, Luciano Barbosa. A potência oralizante da multidão: porque os estudos culturais ajudam a compreender a experiência dos muitos na literatura contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 44, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/12511>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIBÓRIO, Renata Maria Coimbra; CASTRO, Bernardo Monteiro; COELHO, Angela Elizabeth Lapa. Desafios metodológicos para a pesquisa em resiliência: conceitos e reflexões

críticas. In: AGLIO, Débora Dalbosco Dell; KOLLER, Sílvia Helena; YUNES, Maria Angela Mattar. **Resiliência e psicologia positiva: interfaces do risco à proteção**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006. p. 89-115.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. [s.d.]. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/17062062/Os-Tempos-Hipermodernos-Gilles-Lipovetsky>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **Culturas, contextos e discursos – limiares críticos no comparatismo**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

SILVA, Marta Regina Santos da; LUNARDI, Valéria Lerch; LUNARDI FILHO, Wilson Danilo; TAVARES, Katia Ott. Resiliência e promoção da saúde. **Texto e Contexto - Enfermagem**, v. 14. n. spe, 2005. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em: 3 jun. 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. **O eixo e a roda: revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 15, p. 55-84, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262/3196>. Acesso em: 10 maio 2016.

MARTINS, Leda. Lavrar a palavra: uma breve reflexão sobre Literatura afro-brasileira. In: _____. (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p.132-141.

NASCIMENTO, Aline Maia. Artigo escrito para o grupo de trabalho “Trajetórias e Estratégias de Ascensão Social de Afrodescendentes”. In: **V Reunião Equatorial de Antropologia e XIV Reunião de Antropólogos do Norte e do Nordeste**. s.d. Disponível em: <http://eventos.livera.com.br/trabalho/98-1021282_30_06_2015_23-34-23_9537.PDF>. Acesso em: 31 ago. 2016.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. (1975). A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas In GADET, f. & HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, Michel **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. Cantopoemas: uma literatura silenciosa no Brasil. In: _____. (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 132-141.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 100-110.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. de Viviane Araújo. São Paulo: Edusc, 2005.

PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PINHEIRO, Paulo César; BETHÂNIA. Carta de amor. Álbum: **Carta de amor**, 2013.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. 15. ed. São Paulo: Globo, 1993.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas: obras póstumas**. 9. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1981.

RAVETTI, Graciela. *Performances* inscritas: o diáfano e o espaço da experiência. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lisley; ROJO, Sara (Org.). **O corpo em performance**. Imagem texto e palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Esmeralda. Olhar Negro. In: QUILOMBHOJE. **Cadernos Negros: os melhores poemas**. São Paulo: Quilombhoje, 1998. p. 64-66.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, João Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: _____. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2, p. 409-413.

SANTIAGO, Silviano (Sup. Geral). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SELIGMANN-SILVA. Narrar o trauma. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SCARDINO, Rafaela. A fala fora de lugar: testemunho, resto, tempo e linguagem em Ricardo Piglia. **Aletria: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 171-183, jan./jun. 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Maria Regina Santos. **A construção de uma trajetória resiliente durante as primeiras etapas do desenvolvimento da criança**: o papel da sensibilidade materna e do suporte social. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em enfermagem, Universidade Federal de Santa Catarina.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEINER, G. **Extraterritorial**: a literatura e a revolução da linguagem. Trad. Júlio Castanon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e a memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIBURI, Márcia. Sobre a prepotência. Para ouvir o canto das sereias. **CULT**, n. 208, jan. 2015. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/01/sobre-a-prepotencia>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

VELOSO, Caetano; NASCIMENTO, Milton. A terceira Margem. Álbum: **Circuladô**, 1991.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Mulheres: Florianópolis, 2007.