



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

JOSIVÂNIA DA CRUZ VILELA

**ILHAS URBANAS E SUJEITOS EXPERIMENTAIS NA NARRATIVA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA**

**CAMPINA GRANDE – PB
2023**

JOSIVÂNIA DA CRUZ VILELA

ILHAS URBANAS E SUJEITOS EXPERIMENTAIS NA NARRATIVA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves

**CAMPINA GRANDE – PB
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

V695i Vilela, Josivânia da Cruz.
Ilhas urbanas e sujeitos experimentais na narrativa latino-americana contemporânea [manuscrito] / Josivânia da Cruz Vilela. - 2023.
161 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves , Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "

1. Narrativa latino-americana contemporânea. 2. Sujeito experimental. 3. Pós-autonomia. 4. Análise literária. I. Título

21. ed. CDD 801.95

JOSIVÂNIA DA CRUZ VILELA

**ILHAS URBANAS E SUJEITOS EXPERIMENTAIS NA NARRATIVA
LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência parcial para obtenção do grau de mestre.

Aprovada em: 08/03/2023

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB



Prof. Dra. Brenda Carlos de Andrade
Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

AGRADECIMENTOS

De modo especial, gostaria de agradecer a todos que, direta ou indiretamente, me apoiaram durante a realização desta pesquisa. Entre eles quero agradecer:

A Deus, pela vida!

À minha mãe e ao meu pai, pelo apoio incondicional e pela compreensão nos (diversos) momentos em que eu fiz do meu quarto um retiro e dos livros meus únicos companheiros. Aos meus irmãos e irmãs, pelas alegrias da vida e pelo companheirismo. A todos eles agradeço com os versos da música *Trem-Bala*, de Ana Vilela: “Não é sobre ter todas as pessoas do mundo pra si/ É sobre saber que em algum lugar alguém zela por ti [...]/ Não é sobre chegar no topo do mundo, saber que venceu/ É sobre escalar e sentir que o caminho te fortaleceu”.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Wanderlan Alves, pela atenção, disponibilidade, ensinamentos, imprescindíveis comentários, e pelos livros presenteados. Agradeço pela confiança e por ter acreditado no meu potencial quando eu ainda estava na Graduação. As pesquisas que desenvolvemos desde 2018, quando o mestrado ainda era um sonho muito distante, foram de sua importância na minha formação enquanto pesquisadora. Agora, quando o sonho tornou-se realidade, agradeço por tê-lo sonhado (e concretizado) comigo. É uma dádiva poder contar com um profissional assim!

À FAPESq, pela bolsa de estudos, que possibilitou minha dedicação exclusiva à pesquisa.

À UEPB e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, pela seriedade e comprometimento durante a realização do meu mestrado.

Aos colegas do mestrado, pelos ensinamentos compartilhados!

Aos professores, Dr. Luciano Barbosa Justino e Dra. Brenda Carlos, que compuseram a banca de qualificação e aceitaram participar desta banca examinadora, pelos comentários e sugestões para o aperfeiçoamento da pesquisa.

Aos professores Dra. Thays Albuquerque, Dr. José Veranildo, e Dr. André Gomes, os primeiros leitores do meu projeto.

Ao prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva, pela contribuição na minha trajetória acadêmica!

RESUMO

Na presente dissertação, analisamos quatro romances latino-americanos cujas narrativas apresentam territórios periféricos e sujeitos em permanente constituição de si, a saber: *La Villa* (2001), do escritor argentino César Aira, *Sorria, você está na Rocinha* (2004), do escritor brasileiro Julio Ludemir, *La Virgen Cabeza* (2009), da escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara, e *Deus foi almoçar* (2012), do escritor brasileiro Ferréz. A partir da análise desse *corpus*, objetivamos discutir as imbricações entre ilha urbana, cidade e sujeito experimental. Nossa hipótese é que o trânsito pelos espaços e o cruzamento das fronteiras funciona nos relatos como uma via possível de aproximação crítica a essas narrativas, em que a experiência da vivência em trânsito possibilita o aparecimento de figuras e territórios complexos. Para isso, mobilizamos uma constelação teórica que ancora nossas reflexões e análises, especialmente a partir do pensamento de Josefina Ludmer (2006; 2007; 2010) acerca dos debates pós-autônomos, e de Reinaldo Laddaga (2006, 2010) e Daniel Link (2004) acerca das novas comunidades experimentais do presente e da configuração de formas experimentais e alternativas de vida. Também são imprescindíveis contribuições de Boaventura de Souza Santos (1999), que discorre acerca das transformações no contexto da pós-modernidade, as concepções de Fredric Jameson (2006) sobre certa dinâmica pós-moderna em relação à lógica cultural do capitalismo tardio, Yi-Fu Tuan (1983) para pensar a relação espaço/experiência nas narrativas recentes, Friedrich Bolloow (2019) para refletir sobre os processos de afecção entre sujeito e espaço, Michael Hardt e Toni Negri (2000) para tratar das fronteiras transpassadas e da constituição de virtualidades e do presente como fluxo e devir, e Renato Ortiz (1998) para refletir acerca da dinâmica global do mundo contemporâneo, assim como dos processos de atravessamento sujeito/território. Além disso, o pensamento dos filósofos Deleuze e Guattari (1996) é mobilizado para refletir acerca dos agenciamentos territoriais a partir da imagem do rizoma, assim como dos novos experimentos de vida, e o de Judith Butler (2015) em relação aos processos de reconhecimento e constituição de sujeitos. Desse modo, se lêem e analisam reconfigurações de vida em territórios que se metamorfoseiam nas narrativas do *corpus*. Ao apostar em meios e formas provisórias de existência, tais sujeitos levam a repensar certas práticas e concepções acerca do território, em prol da configuração de comunidades abertas e da exploração dos sentidos dessa coletividade, em diversos textos literários das últimas décadas.

Palavras-chave: Narrativa Latino-americana Contemporânea; Ilha urbana; Sujeito Experimental; Pós-autonomia.

ABSTRACT

In the present dissertation, we analyze four Latin American novels whose narratives present peripheral territories and subjects in permanent constitution of themselves, namely: *La Villa* (2001), by the Argentine writer César Aira, *Sorria, você está na Rocinha* (2004), by the Brazilian writer Julio Ludemir, *La Virgen Cabeza* (2009), by the Argentine writer Gabriela Cabezón Cámara, and *Deus foi almoçar* (2012), by the Brazilian writer Ferréz. From the analysis of this *corpus*, we aim to discuss the overlapping between urban island, city and experimental subject. Our hypothesis is that the transit through spaces and the crossing of borders works in the reports as a possible way of critical approximation to these narratives, in which the experience of living in transit enables the appearance of complex figures and territories. For this, we mobilized a theoretical constellation that anchors our reflections and analyses, especially based on the thinking of Josefina Ludmer (2006; 2007; 2010) about post-autonomous debates, and Reinaldo Laddaga (2006, 2010) and Daniel Link (2004) about the new experimental communities of the present and the configuration of experimental and alternative forms of life. Also essential are the contributions of Boaventura de Souza Santos (1999), who discusses the transformations in the context of postmodernity, the conceptions of Fredric Jameson (2006) on certain postmodern dynamics in relation to the cultural logic of late capitalism, Yi-Fu Tuan (1983) to think about the space/experience relationship in recent narratives, Fredric Bolloow (2019) to reflect on the affection processes between subject and space, Michael Hardt and Toni Negri (2000) to deal with crossed borders and the constitution of virtualities and of the present as flux and becoming, and Renato Ortiz (1998) to reflect on the global dynamics of the contemporary world, as well as the processes of subject/territory crossing. In addition, the thought of philosophers Deleuze and Guattari (1996) is mobilized to reflect on territorial assemblages from the image of the rhizome, as well as new life experiments, and that of Judith Butler (2015) in relation to the processes of recognition and constitution of subjects. In this way, life reconfigurations in territories that are metamorphosed in the narratives of the *corpus* are read and analyzed. By betting on provisional means and forms of existence, such subjects lead to rethinking certain practices and conceptions about the territory, in favor of the configuration of open communities and the exploration of the meanings of this collectivity, in several literary texts of the last decades.

Keywords: Contemporary Latin American Narrative; Urban Island; Experimental Subject; Post-autonomy.

RESUMEN

En esta tesis de maestría se analizan cuatro novelas latinoamericanas cuyas narrativas presentan territorios periféricos y sujetos en permanente constitución de sí: *La Villa* (2001) del argentino César Aira; *Sorria, você está na Rocinha* (2004) del brasileño Julio Ludemir; *La Virgen Cabeza* (2009) de la argentina Gabriela Cabezón Cámara; y *Deus foi almoçar* (2012) del brasileño Ferréz. Desde dicho *corpus* buscamos analizar las interrelaciones de la isla urbana, la ciudad y el sujeto experimental. Se parte de la hipótesis de que el recorrido por los espacios y el cruce de las fronteras en los relatos sirven de aporte posible al acercamiento crítico a dichas narrativas, en las que la experiencia de la vida en tránsito vuelve posible la emergencia de figuras y territorios complejos. Para ello el estudio se vale de una constelación teórica, especialmente a partir del pensamiento de Josefina Ludmer (2006; 2007; 2010) con respecto a los debates posautónomos, y de Reinaldo Laddaga (2006, 2010) y Daniel Link (2004) en torno a la nuevas comunidades experimentales del presente y la configuración de formas de vida experimentales y alternas. Asimismo, resultan imprescindibles los aportes de Boaventura de Souza Santos (1999) con respecto a los cambios en el contexto de la posmodernidad; las concepciones de Fredric Jameson (2006) sobre cierta dinámica posmoderna con relación a la lógica cultural del capitalismo avanzado; de Yi-Fu Tuan (1983) en lo que respecta a la relación entre espacio y experiencia en las narrativas recientes; de Friedric Bolloow (2019) con respecto a los procesos de afección entre sujeto y espacio; de Michael Hardt y Toni Negri (2010) en cuanto a las fronteras desbordadas y a la constitución de virtualidades y del presente en tanto flujo y devenir, además de los procesos de atravesamiento entre sujeto y territorio. También se apela al pensamiento de los filósofos Deleuze y Guattari (1996) para la reflexión sobre la agencia territorial desde el rizoma, así como de los nuevos experimentos de vida, y al pensamiento de Judith Butler (2015) con respecto a los procesos de reconocimiento en la constitución de los sujetos. Así que se leen y analizan reconfiguraciones de vida en territorios que se metamorfosean en las novelas del *corpus*. Al apostar por medios y formas provisionales de existencia, dichos sujetos invitan a replantear el pensamiento sobre ciertas prácticas y concepciones en torno al territorio, apuntando a la configuración de comunidades abiertas y a los sentidos de dichas colectividades en textos literarios de las últimas décadas.

Palabras-clave: Narrativa latinoamericana contemporánea; Isla urbana; Sujeto Experimental; Posautonomía.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	08
2. (DES)ARTICULANDO TERRITÓRIOS E SUJEITOS.....	16
2.1 As ilhas urbanas e a construção da narrativa das últimas décadas.....	16
2.2 Ilha urbana: território de múltiplas aproximações.....	26
2.3 (Re)dimensões do espaço narrativo.....	44
2.4 Sujeitos Experimentais: múltiplas metamorfoses.....	52
2.4.1. Corpos sem órgãos e vidas anônimas: algumas intersecções nos sujeitos experimentais.....	61
2.4.2. O comum, a multidão e as multiplicidades: ainda sujeito experimental.....	68
2.4.3 Formas corais: uma acepção (possível) de sujeito experimental.....	71
3. DO ESPAÇO PARA O SUJEITO: LA VILLA E SORRIA, VOCÊ ESTÁ NA ROCINHA	74
3.1 Labirintos que cintilam, sujeitos que se (des)velam em <i>La Villa</i>	74
3.2 Um contato imediato com um OVNI desafiador: <i>Sorria, você está na Rocinha</i>	90
4. DO SUJEITOS PARA O ESPAÇO: LA VIRGEN CABEZA E DEUS FOI ALMOÇAR.....	109
4.1 Santas <i>villeras</i> entre vielas: <i>La Virgen Cabeza</i>	109
4.2 Chegando ao Portal: <i>Deus foi almoçar</i>	132
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS.....	154

1 INTRODUÇÃO

Pensar as relações de afecção que se estabelecem entre territórios e sujeitos em alguns textos literários produzidos na América Latina pós-2000 é a proposta central da presente dissertação. Buscamos, pois: a) refletir sobre a favela como zona interior-exterior, em relação à cidade; b) investigar a relação entre pobreza e capital simbólico; e c) analisar o devirexperimento de certos sujeitos ligados à periferia. Tomando como *corpus* os romances *La Villa* (2001), do escritor argentino César Aira, *Sorria, você está na Rocinha* (2004), do escritor brasileiro Julio Ludemir, *La Virgen Cabeza* (2009), da escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara, e *Deus foi almoçar* (2012), do escrito brasileiro Reginaldo Ferreira da Silva (mais conhecido pelo pseudônimo Ferréz), objetivamos analisar como certos sujeitos e territórios latino-americanos aparecem nessas narrativas, para investigar como a alteridade e seu papel no processo de intercâmbio de subjetividades são tratadas no âmbito do relato. Com isso, também procuramos compreender os desafios que a leitura dessa literatura coloca para a crítica literária atual.

Partimos, pois, do pressuposto de que a trânsito através dos espaços, o cruzamento das fronteiras, funciona na atualidade como uma possibilidade de interpretação, em que a experiência da vivência em trânsito possibilita a criação de figuras complexas. Em outros termos, se o nosso século se configura como uma época em que as fronteiras são concebidas como interstício ou franja (CONTRERAS, 2001), vale pensar como se apresentam certa topologia na literatura das últimas décadas, assim como, também, o modo como esse processo é interpretado pela crítica literária recente.

Os romances que compõe nosso *corpus* de estudo trazem à tona a perspectiva subjetiva de múltiplas vozes implicadas na escritura acerca da periferia e dos sujeitos que a constituem. São vozes que não se confundem, mas possibilitam (curto-)circuitos nos tecidos literário e social. Um dos aspectos fundamentais dos romances analisados é o de que se instalam localmente em uma determinada realidade do cotidiano e constroem um presente em (de) periferias latino-americanas. Vale ressaltar que esses textos problematizam certos limites literários consagrados pela instituição literária (ao apresentar a periferia e os sujeitos marginalizados a partir de um olhar reconfigurado, ao fundir realidade e ficção, ao produzir escritos corais, que mesclam escrita jornalística, relato antropológico, etc.), mas, ao mesmo tempo, não são pura representação da realidade, visto que a realidade também se encontraneles permeada pela ficção.

No romance *La Villa*, César Aira cria na escrita uma periferia em Buenos

Aireschamada de Bajo Flores, como aquela homônima que pode ser localizada na realidade histórico-geográfica portenha, assim como focaliza as relações sociais que se estabelecem entre os sujeitos que residem nesse local e no seu entorno, ou ainda, que transitam nele e o atravessam. No romance, é justamente do Bajo Flores de onde vêm os *cartoneros*, os quais ocupam os centros urbanos provocando fricções nas redes de relacionamentos que constituem a malha social. Nesse livro, a partir do personagem Maxi, a villado Bajo Flores adquire ares positivos, e, nisso, desvincula-se das imagens midiáticas que vinculam a periferia à violência e à criminalidade.

Em *Sorria, você está na Rocinha*, por sua vez, Julio Ludemirescreve a história do personagem Luciano Madureira, jornalista que passa seis meses inserido na favela da Rocinha, com o objetivo de pesquisar sobre o lugar e seus habitantes para, posteriormente, escrever um livro. Por meio de uma narrativa que funciona à maneira de capas que se despregam com o fluxo da leitura, o escritor acaba desvelando as relações de afetos e intrigas que se estabelecem entre os moradores da favela ficcionalizada.

Já em *La Virgen Cabezaa* história narrada ambienta-se em El Poso, uma favela localizada também em Buenos Aires, que é destruída para dar lugar a atividades imobiliárias. Em meio a eventos que acontecem no presente da enunciação, mesclam-se fatos de um passado próximo, de tal modo que, não raro, a narrativa flutua em uma espécie de tempo zero. Narrado, ora por Cleopatra, personagem que vê e se comunica com a Virgem Maria, ora por Qüity, sua namorada jornalista, o romance (con)funde espaços e tempos.

Por fim, no último romance que compõe o *corpus*, *Deus foi almoçar*, narra-se a vida do personagem Calixto, trabalhador assalariado que vive em meio a uma crise existencial. Nada para Calixto faz sentido ou o anima; ao contrário, o personagem passa sua vida como se fosse alheio a ela. Da casa, possivelmente localizada na periferia da cidade de São Paulo, para o trabalho, imobilizado em um estado de desânimo e descrença, Calixto não acredita e nem confia em ninguém, nem em si mesmo.

Dada a produtividade de textos literários que tratam da favela e dos seus habitantes desde pelo menos a década de 1950, quando as periferias começam a se proliferar rapidamente na América Latina, é importante justificar aqui a escolha desses quatro romances para análise. Para tanto, começamos retornando ao que poderíamos chamar de gênese dessa dissertação, que remonta à época da Graduação. No ano de 2018, quando cursava Licenciatura em Letras-Língua Espanhola, tive a oportunidade de cursar a disciplina de Literatura Hispano-americana III, ministrada pelo prof. Dr. Wanderlan Alves. Nessa disciplina, cujo plano de curso tratava, em boa parte, da literatura hispano-americana

contemporânea, analisamos, entre outros textos literários, alguns romances que tematizam a pobreza e a periferia, entre eles, cabe ressaltar *La Villa*, de Aira, e *Oscuro monótona sangre*, de Sergio Olguín. O interesse pela temática estapou os limites da disciplina, pois começamos ali uma orientação que resultou em textos apresentados em congressos e artigos publicados em revistas. A partir desse momento, tive contato com romances como *Capão Pecado* e *Manual Prático do Ódio*, de Ferréz, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *Mano de Obra*, de Diamela Eltit, *Sorria, você está na Rocinha*, de Julio Ludemir, entre outros. Faltando aproximadamente um ano (em 2019) para o término da Graduação, comecei a pensar na possibilidade de ingressar no mestrado, e a temática a ser escolhida para a pesquisa foi ficando cada vez mais clara. Sabendo que queria pesquisar espaços e sujeitos periféricos, restou definir o *corpus*, momento em que decidi por *La Villa*, *Capão Pecado*, *Mano de Obra* e *Sorria, você está na Rocinha*. Depois de ter o projeto aprovado, na primeira orientação tive contato com mais dois outros romances de uma potência avassaladora, quais sejam: *La Virgen Cabeza* e *Deus foi almoçar*. Precisei refletir sobre a escolha que tinha feito no ato da escrita do projeto, pois essas duas narrativas abriam novos horizontes de análise dentro da temática que me interessava.

Por fim, decidi analisar os quatro romances mencionados no início dessa Introdução: *La Villa*, porque apresenta uma perspectiva meio fantasmática e claramente não estereotipada da periferia e dos seus habitantes e pela configuração estética da narrativa; *Sorria, você está na Rocinha*, pelo jogo com o estilo realista (ou fantasia do real) e, ao mesmo tempo, pela perspectiva livre na criação da história narrada e por apresentar uma personagem homossexual irreverente e forte, como Paulete; *La virgen Cabeza*, pelo modo como se entrelaçam as vozes das duas narradoras na contação (construção) da história de El Poso e dos habitantes do local, assim como por trazer à tona sujeitos como Cleopatra, mulher trans e negra; e *Deus foi almoçar*, que além de escapar ao filão da representação da favela como lugar da delinquência, coloca em cena a discussão sobre a favela como território que existe enquanto lugar para onde são direcionados os pobres e marginalizados em função de um sistema brutal que retroalimenta a miséria. Juntos, esses quatro romances oferecem diferentes prismas para se ver, ler e analisar a favela, a periferia e seus sujeitos, ao mesmo tempo em que se aproximam-se no que diz respeito a escolhas pelas margens e os comuns.

Enfim, os quatro romances, cada um a sua maneira, transtornam os paradigmas mais frequentes de representação das relações subjetivas na cultura latino-americana, que, frequentemente pautadas na hierarquização e estratificação da vida, dos corpos e das funções bio-sociais dos sujeitos e dos grupos sociais, segrega os pobres, especialmente se forem

negros, valendo-se de perspectivas que, historicamente, os relega à condição de bandidos ou delinquentes.

Os romances analisados se apresentam como peças singulares em sua materialidade linguística, pois suas narrativas problematizam os discursos que aparecem na mídia compondo a imaginação pública acerca do que é ser pobre, periférico ou morador da favela, por exemplo. Ao mostrar a periferia e os sujeitos que a constituem a partir de uma ótica que leva em conta suas multiplicidades e potencialidades, tais romances operam uma curvatura nas artes contemporâneas, como se pode pensar a partir da hipótese de Laddaga no livro *Estética de la Emergencia* (2006). Por sua vez, a emergência desses relatos no campo literário, trazendo consigo uma multiplicidade de vozes dissonantes, acaba por intensificar um tipo de fricção na instituição literária, recolocando em cena o debate sobre certos grupos e categorias (raciais, econômicas, políticas) por vezes marginalizados não somente no contexto literário, mas também no tecido social.

Além disso, essa fricção se acentua se levarmos em conta as trajetórias de Reginaldo Ferreira (conhecido como Ferréz, junção dos nomes Virgulino Ferreira e Zumbi dos Palmares), e de Julio Ludemir, por exemplo. O primeiro, negro, nascido na periferia de São Paulo, filho da doméstica Maria Luisa e do motorista Raimundo, e criador da 1DaSul— grupo que promove eventos culturais em Capão Redondo. O segundo, branco, nascido no seio de uma família de classe média, mas que se viu pobre após o pai adoecer e perder o emprego, órfão aos 16 anos, criado em periferias do Recife e do Rio de Janeiro, idealizador da Festa Literária das Periferias. Por si mesmo, o histórico desses escritores já problematiza certas estruturas pretensamente rígidas do sistema literário, e o que eles fazem ao ocupar esse campo é justamente corroer os paradigmas de representação das margens a partir de dentro, do interior. O fato de estreiar com um romance “impertinente” também faz (ou fez, inicialmente, já que ela vem recebendo reconhecimento) de Gabriela Cabezón Cámara uma “intrusa” nas (das) letras argentinas. Já César Aira, dos quatro escritores selecionados, talvez seja o que menos tenha tido impecilhos ao publicar *La Villa* (o que não significa que o livro tenha causado menos ruído à crítica), devido a sua já vasta produção literária (ele já era um escritor altamente reconhecido em 2001), e ao fato de que ele não advoga, na vida pública, por causas sociais determinadas. Mesmo assim, a fricção se acentua justamente porque acaba problematizando os modos de ler sua obra e o discurso da crítica sobre seu projeto literário.

Ao reunir escritores com trajetória diferentes e com perspectivas distintas, buscamos explorar o potencial dos romances que compõe nosso *corpus* para o tratamento da questão que norteia o estudo. Contrariando as perspectivas mais tradicionais de análise literária, nossas

análises desobrigam tanto a literatura quanto os escritores de atender a certas circunscrições (origem, cânone, pertencimento, centro, periferia), sem negar, no entanto, seus importantes e constitutivos vínculos com elas, de modo a ler tais escrituras a partir de um olhar que não pressuponha qualquer transparência nas relações potencializadas pela representação literária, evitando, pois, tomar a literatura como mera representação do pré-construído. Nessa dissertação, tentamos fazer justamente esse movimento, ao ler a periferia inclusive onde ela não está ou não é clara (como em César Aira), num processo que permite, também, ler a consciência estética dos autores e a preocupação com a linguagem ali onde a suposta transparência do relato poderia sugerir uma relação de pertencimento imediato (Férez) que, no entanto, as narrativas tratam de colocar em dúvida, permanentemente.

Para refletir sobre essas questões nos romances estudados, duas concepções serão de suma importância no presente estudo, quais sejam: ilha urbana e sujeito experimental. Caudatária da concepção de território, a ilha urbana, para a crítica argentina Josefina Ludmer (2010), seria uma zona interior-exterior, território dentro da cidade e ao mesmo tempo fora de toda divisão. O território enquanto ilha plasma, então, um conjunto de relações que aproximam espaços e sujeitos plurais, os quais se situam dentro e fora desses lugares ao mesmo tempo, como se esses sujeitos vivessem uma posição transversal e ambivalente em relação a noções como nação e sociedade. Já a noção de sujeito experimental, sugerida pelo escritor argentino Daniel Link (2004), nos permite pensar em alguns sujeitos que aparecem nos romances aqui analisados, e que não apenas experimentam, mas, principalmente, se constituem como experimentos de (formas de) vida em lugares e situações complexos e, por vezes, improváveis.

Dialogando com essas duas concepções, acerca de ilha urbana (LUDMER, 2010) e sujeito experimental (LINK, 2004), há que destacar que, nos romances analisados, não se trata apenas de conceber a relação sujeito/território, mas de perceber que a configuração de um desses “elementos”, por vezes, está intrinsecamente interligada ao outro. Encarando essa cartografia do mundo contemporâneo de um modo dinâmico e subjetivo, podemos compreender o território como um tipo de linguagem dos afetos, permeada por sentidos. Nessa cartografia, a inexistência de um centro naturalizado de coordenadas aponta para a possibilidade de vários pontos de partida e de chegada, de rotações e devires. Tais agenciamentos entre território e sujeito permitem, então, o imbricamento de afetos e conexões que sugerem a criação de circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações.

Para levar a cabo tais reflexões, a presente dissertação estrutura-se em três capítulos.

No primeiro, intitulado “(Des)articulando territórios e sujeitos”, partimos do pressuposto de Boaventura de Souza Santos (1999) de que a pós-modernidade corresponde a um período de grandes transformações que afeta os mais diferentes setores da sociedade; passamos pelas concepções de Fredric Jameson (2006) sobre certa dinâmica pós-moderna em relação à lógica cultural do capitalismo tardio; até chegar aos pressupostos da crítica argentina Josefina Ludmer (2006; 2010), que reflete sobre os “novos” modos de fazer e pensar literatura na América Latina nas últimas décadas.

Logo após isso, passamos por alguns textos escritos pela mencionada crítica, em que ela debate a produção literária latino-americana produzida nas últimas décadas e sinaliza algumas transformações no seu estatuto, na sua forma, e nos procedimentos estéticos e linguísticos colocados em prática nos textos literários. No texto “Literaturas Postautônomas”, por exemplo, Ludmer toma como objeto de análise os romances *Montserrat* (2006), de Daniel Link, e *Bolivia Construcciones* (2006), de Bruno Morales (pseudônimo de Sergio Di Nucci) para problematizar o estatuto da literatura no início do século XXI. Ao fazer isso, propõe a concepção de literaturas pós-autônomas para pensar um conjunto de escritos produzidos na América Latina depois dos anos 1990.

Esse texto escrito por Ludmer, com pequenas modificações, vai sendo publicado em diversos meios, como blogs e revistas, até o momento em que sai a publicação do seu livro *Aquí América Latina: una especulación* (2010). Esse percurso que fazemos pelos escritos de Ludmer é importante, na medida em que são nesses textos, e especialmente no seu livro, que a crítica trabalha e aprofunda a concepção de ilha urbana, para pensar a (re)configuração de alguns espaços e territórios latino-americanos, como as periferias, na narrativa dos anos 2000. Assim, analisando algumas escrituras que tematizam a pobreza e a periferia, trabalhando entre as noções de realidade e ficção, Ludmer afirma que parte da literatura contemporânea na América Latina, por vezes, entraria na imaginação pública para criar vidas cotidianas em ilhas urbanas latino-americanas. Ao percorrer essa trajetória, perceberemos ainda que, se nos primeiros textos de Ludmer, como os que são publicados em blogs e revistas acadêmicas, a crítica trata da noção de ilha urbana enfocando a concepção de território, no livro *Aquí América Latina: una especulación* ela dá mais destaque aos modos de habitar esses espaços. Com isso, confere-se mais atenção aos sujeitos que residem ou transitam por eles.

Nesse primeiro capítulo, apontamos para novas reconfigurações de vida em territórios que se metamorfoseiam, nas narrativas. Sugerimos ainda que, ao apostar em meios e formas provisórias de existência, os sujeitos que figuram em alguns desses textos literários levam a repensar certas práticas que questionam e/ou problematizam concepções acerca do território,

em prol da configuração de novas comunidades abertas e da exploração da significação dessa coletividade.

Já no segundo capítulo, intitulado “Do espaço para o sujeito: *La Villa e Sorria, você está na Rocinha*”, tomamos como foco de análise o romance de Aira e o de Ludemir, respectivamente, para compreender como os territórios criados nesses romances se vinculam aos personagens. Logo no início dessa parte, analisando o romance escrito por Aira, apontamos para a importância da dimensão espacial do relato, o que é perceptível desde o título. Fundindo tempos e espaços (para utilizar concepções de Ludmer), Aira experimenta modos de interseccionar territórios, tempos e sujeitos, ao criar um tipo de ilha urbana vertiginosa, como o é o Bajo Flores no romance. Com isso, nessa narrativa os sentidos potenciais do texto, assim como a própria estrutura da favela se abrem a múltiplas possibilidades interpretativas, como potência enunciativa, e não como mera representação. Sem a pretensão de ser representação de uma suposta realidade periférica factual, o romance cria, no âmbito da linguagem, um universo onde tudo é possível, e é também por isso que Aira torce os paradigmas representacionais vigentes. O escritor cria uma pluralidade de *outros* que fogem aos estereótipos, potencializando uma reflexão sobre quais sujeitos ganham voz e visibilidade. É desse modo, também, que Aira cria personagens fragmentados e experimentais, que vão se constituindo no decorrer da história em relação ao território, como elementos complexos em permanente processo de afecção.

Ressaltamos ainda que, embora Aira dê visibilidade a uma problemática social, como é o alto índice de pobreza e o aumento acelerado no número de favelas na Argentina, o objetivo do romance não é defender alguma causa social, ele apenas cria cartografias e sujeitos camaleônicos, em permanente devir. Essa opção do autor por não focar questões sociais (mas deixá-las em entredito) lhe confere liberdade para criar sem ressalvas, sem pudores e sem compromisso com questões *a priori*, a não ser com o próprio texto literário, com sua escrita.

Quanto ao romance *Sorria, você está na Rocinha* (2004), ao construir a partir da linguagem um mosaico coral de uma sociedade perpassada por conflitos, diferenças sociais, e redes de solidariedade, o relato cria um tipo de ilha urbana alucinante. Por meio desse processo de criação de mundo e sujeitos, os pobres e periféricos emergem sob aspectos e configurações fugidios, e nisso reside a potência desse romance quanto ao tratamento e à representação da pobreza e da periferia. Ao escrever o romance intercalando certo efeito que é realista no estilo, mas livre quanto aos modos de criação e, mesmo, de fantasia do real, Ludemir consegue distanciar-se das tradicionais dicotomias representacionais que relacionam a favela à delinquência e à barbárie. Outro aspecto que destacamos no romance é o modo

como é realizado certo jogo com a linguagem, e como nesse processo são relacionados personagens (dentrofora, experimentais) ao território da favela ficcionalizada. Nesse sentido, procuramos entender, nessa parte do estudo, como Ludemir aposta na construção de uma cartografia do espaço periférico e nos modos de afecção território/sujeito, de modo a levar os leitores a “entrar” na periferia ao passo que se colocam em contato com o relato.

Por sua vez, no terceiro capítulo, intitulado “Do sujeito para o espaço: *La Virgen Cabeza e Deus foi Almoçar*”, analisamos os romances de Gabriela Cabezón Cámara e de Ferréz, para compreender como nesses relatos se estabelecem as relações de afecção que vão do sujeito para o espaço. Com isso, abordamos uma das hipóteses centrais dessa dissertação, que diz respeito ao fato de que em alguns textos literários das últimas décadas em contexto latino-americano sujeito e território se constituem concomitantemente. Nesse ponto da dissertação, tomamos mais detidamente a noção de sujeito experimental como um operador de leitura para analisar o modo como alguns sujeitos periféricos se constituem à maneira de um *devir* experimento nesses relatos.

Inicialmente, analisando o romance *La Virgen Cabeza*, apontamos para o modo como Cabezón Cámara alterna as vozes das personagens Cleopatra e Quity durante a narração da história que engloba o percurso villa-massacre-Miami. A partir disso, apontamos para os diversos modos de narração que, para além da narrativa, propõem formas de apreender vidas que se constroem à maneira de uma singular rede de afecções. Ainda nessa parte, analisamos a relação entre pobreza e capital simbólico, visto que, nesse romance, os personagens periféricos não são desprovidos de conhecimento; pelo contrário, Cleopatra, por exemplo, transita pela *cumbia villerae* pelos versos de Luís de Góngora, mesclando o que é considerado alto e baixo em termos de cultura literária. Aliás, transitar (por territórios, gêneros, culturas, religiões, línguas), situar-se no meio, é uma característica importante de Cleopatra, e o que a torna um sujeito experimental. Negra, lésbica, médium, imigrante, *pop star* são algumas das faces da vida experimentada pela personagem na narrativa.

Posteriormente, ainda no terceiro capítulo, analisando o romance de Ferréz, discutimos como a narrativa flutua por tempos distintos, se constituindo em meio a *flashbacks* e a *flashforwards* do personagem Calixto. No plano da história narrada, Calixto é a figura central e também quem mais experimenta modos alternativos de vida em relação ao sistema capitalista no qual ele está inserido. Não se adequando a uma vida regida pela busca de um suposto progresso, o personagem encontra no trabalho imaterial uma forma de continuar resistindo às agruras do regime político/social/econômico no qual está imerso. Nesse caso, o trabalho imaterial se constitui como um recurso à disposição do sujeito experimental.

2. (DES)ARTICULANDO TERRITÓRIOS E SUJEITOS

“Descomunal”

Sem papo de mocinho nem de bandido mal
 Prefiro um caminho que seja fora do normal
 Que a mente que se abre pra uma ideia
 Nunca mais voltará ao seu tamanho original
 O céu é meu vizinho, não tosozinho
 A terra é meu quintal, navego nesse espaço
 grandão
 E a cada passo que eu dou é no sentido do
 descomunal
 Se quiser te levo comigo!
 Onde mora o verso da minha canção
 Então vêm comigo que eu te mostro a maneira
 Que meu verso atravessa as fronteiras
 Lá onde é tudo nosso ‘mulecote’
 Não tem pista e camarote nem precisa pulseira
 É forte o axé da benzedeira, massagem de
 cachoeira
 É a verdadeira ostentação
 [...]
 Os Mc de lá não são modinha
 E a cada verso/linha é a serviço da libertação
 Dizendo que o futuro só pertence a quem
 Se liberta da ideia de trabalho como obrigação
 Sem munição, separação, nem algo assim.
 Que nem Martin Luther King, eu tive um sonho
I have a dream
 Se quiser te levo comigo!

(Ao som do rap “Descomunal”, de Rael –nome artístico de Israel Feliciano)

2.1 As ilhas urbanas e a construção da narrativa das últimas décadas

No contexto da América Latina, a pós-modernidade corresponde a um tempo de profundas transformações nos âmbitos político, econômico, social e cultural, que apontam para uma época de turbulência, de bifurcações que alteram o estado de vida e o modo de viver dos sujeitos, sejam eles de classe baixa, média ou alta. De acordo com Boaventura de Souza Santos, esse processo de intensificação de mudanças sucede, principalmente, ao fato de que desde as três últimas décadas do século XX, pelo menos, entrou em curso “uma dramática intensificação das práticas transnacionais, da internacionalização da economia à translocalização maciça de pessoas, das redes planetárias de informação e de comunicação” (SANTOS, 1999, p. 20). Com o desenvolvimento acelerado de uma cultura midiática disseminada no meio capitalista por mediação de empresas de comunicação, entretenimento e

publicidade, assim como por meio do advento da interação instantânea entre sujeitos localizados nos lugares mais distantes, as relações sociais passam por um processo de desterritorialização, potencializando o cruzamento de fronteiras e a criação de experiências deslocadas no tempo e no espaço que lhes são habituais.

Analisando a dinâmica pós-moderna em relação à lógica cultural do capitalismo tardio, Fredric Jameson (2006) chega a propor a concepção de que nos encontramos diante de uma mutação no que concerne ao próprio espaço, pois este não seria mais concebido como local estático, mas como componente fluido. Por essa perspectiva, as linguagens culturais colocadas em prática no diaadia, assim como as experiências do sujeito, sejam elas corporais ou psíquicas, para com o território adquirem novos contornos, já que o espaço se apresenta como potência ou intensidade que aponta para o deslocamento¹. Em outros termos, “estamos submersos no que são, a partir de agora, volumes dilatados e saturados a um ponto que nossos próprios corpos estão desprovidos de coordenadas espaciais [precisas]” (JAMESON, 2006, p. 74), pois as locomoções já não ocorrem somente no plano físico (as quais não cessam), mas se dão, também, no plano das virtualidades.

Desse modo, o Estado nacional, até então marcado por formas de regulação e de poder territorializantes, deixa de ser a instância e unidade privilegiada de interação social e mercantil. Como consequência, o intercâmbio de bens não só materiais, mas simbólicos, não regrados pelo Estado, se multiplica em escala mundial, criando um quadro de espacialidades em conjunto, ou, se se quiser, um mosaico, no qual cada peça pode ser conectada, criando uma rede de agenciamentos coletivos. Vale ressaltar, também, que este modelo de interação não circunscrita ao domínio do Estado não deixa de ser excludente, pois as hierarquias sociais e econômicas não são abaladas por essa nova ordem do mercado; o que muda é somente quem agencia as trocas de bens. Isso explica o fato de que nessa nova ordem econômica o princípio do mercado assuma contornos extremos, dando respaldo ao sistema neoliberal que funciona como mecanismo esmagador de subjetividades em sociedades onde a mais-valia é retroalimentada para abarcar, também, o tempo social, da vida pessoal, convertendo o tempo

¹Para Masao Miyoshi (2001), no artigo intitulado “Turn to the Planet: Literature, Diversity, and Totality”, a criação das corporações econômicas, surgidas a partir do estabelecimento de alianças empresariais em nível internacional, foram pouco a pouco suplantando as fronteiras geográficas e propondo novos modos de conectar sujeitos entre si, e estes com os mais variados produtos de consumo. No entanto, Miyoshi também alerta para o fato de que o global não o é do mesmo modo para todos, uma vez que ainda há bastante segregação. Mais do que isso, o autor afirma que esse processo de globalização do capital está intrinsecamente relacionado ao crescimento da pobreza e que essas questões que envolvem política e economia afetam (ao mesmo tempo em que constituem) a produção artística e cultural das últimas décadas. Nesse sentido, para Miyoshi (2001, p. 293), “literary and cultural critics must look out at the world and interconnect all the workings of political economy and artistic and cultural productions. We must keep reminding our selves that the ‘global’ economy is not global at all, but an exclusionist economy. We must recover the sense of true totality that includes everyone in the world”.

livre em tempo de (e para a) produção, o que age aprofundando as diferenças econômicas entre as classes sociais. Assim, o problema da distribuição de bens que se arrasta há anos levando à desigualdade emerge como uma das faces da modernidade ainda sem resolução, conforme Santos (1999).

Tendo como horizonte esses acontecimentos, teríamos entrado na “era de gerações de realidade e de imagens, em um tempo social instantâneo, da realidade virtual, da experiência televisiva” (SANTOS, 1999, p. 105), onde o íntimo nunca esteve tão público, e onde a rapidez e a profundidade das informações e das interações inauguram uma espécie de tempo zero, complexo, que é difícil de ser pensado a partir de categorias fechadas, lineares ou cronológicas. Nesse tempo e espaço, o sujeito se caracteriza como “um arquipélago de subjetividades que se combinam diferentemente sob múltiplas circunstâncias pessoais e coletivas” (SANTOS, 1999, p. 107). Por sua vez, esses acontecimentos que marcam os sujeitos e que vão do âmbito cultural ao econômico afetam os modos de conhecer e produzir conhecimento, os quais estão ligados aos modos de ver e apreender essas transformações que integram a vida na contemporaneidade. Isso explica o fato de que, para Fredric Jameson (2006), a criação estética das últimas décadas, em alguns casos, tenha se integrado à produção de mercadorias em geral, processo que pode apresentar como característica principal certa urgência no feitiço de obras, como se a produção em série garantisse uma de novidade (estética) que seja vendável.

Para Jameson, a arquitetura é um bom exemplo dessa relação entre arte e economia, que tem na forma de terrenos e encomendas uma sintonia virtualmente imediata. Nesse sentido, não é de se estranhar o desenvolvimento da arquitetura, não obstante, com projetos financiados por empresas multinacionais, as quais também passam por um processo de expansão que é concomitante ao da arquitetura. Por sua vez, a literatura não está livre do princípio do mercado, já que mesmo as obras que não necessariamente são construídas para ser mercadoria, acabam por se tornar produtos na vitrine literária. Como exemplo, podemos mencionar o romance *Mano de Obra* (2002), escrito pela chilena Diamela Eltit. Nesse texto, a escritora focaliza as relações que se estabelecem entre os sujeitos em dois espaços particulares. O primeiro, um supermercado construído no relato como expressão de um Chile neoliberal, onde transcorre a primeira parte da narrativa, intitulada “Despertar de los Trabajadores”, que se configura por meio de um emaranhado de relações conflitantes. Narrada em primeira pessoa, essa parte da narrativa revela a tensão e o medo dos trabalhadores (a voz que se apresenta em primeira pessoa pode advir de trabalhadores diferentes, uma vez que nada a conecta a um único personagem) ante a chegada dos clientes

ao estabelecimento. Já a segunda parte, intitulada “Puro Chile”, está ambientada na casa onde vive um grupo de trabalhadores do supermercado. Na realidade, a casa pode ser pensada também como uma extensão do supermercado, visto que as relações que se desenvolvem em seu interior aproximam-se daquelas que se desencadeiam no local de trabalho. No romance o que se apresenta é, então, a persistente problemática entre a força de trabalho e o regime neoliberal implantado. Através da escrita, Eltit coloca em cena certa imagem da classe trabalhadora emergente: são os “outros”, cuja existência é “justificada” para que desde “baixo” o sistema possa crescer criando mão de obra domesticada a serviço da mercadoria e de consumidores com suas pseudo-necessidades. O supermercado se constitui, pois, num espaço de produção e circulação de um tipo de controle social e político, enquanto que os funcionários, fragmentados, móveis, em crise, equivalem a organismos que tornam possível e viável a compra. Contudo, se *Mano de Obra* vai de certa forma de encontro ao sistema neoliberal, também não podemos perder de vista o fato de que sua inscrição dentro desse contexto histórico, político e econômico é porosa, haja vista sua inserção no mercado como produto (o livro).

Dessa maneira, para além *defin de siècle*, a virada dos anos 1990 para os anos 2000 marca o início de certa efervescência nos debates acerca da literatura, motivados em grande medida pelas supostas transformações no seu estatuto, na sua forma, e nos procedimentos estéticos e linguísticos colocados em prática no texto literário. O que ocorre é que a literatura, enquanto materialidade, e a própria concepção do que seja literatura se transformam ou se atualizam, de modo a problematizar (novamente) os limites que tinham definido o literário com relativa comodidade até meados do ano de 1960, pelo menos, em prol da mescla, do jogo, da hibridização com os signos literários (linguísticos, culturais, sociais), os quais parecem problematizar quaisquer enquadramentos em gêneros literários concebidos como unidades fechadas².

² Inclusive, há quem se questione se essas mudanças não implicariam o fim da literatura, ao menos, tal como ela foi concebida até o século XX. Essa é pauta de discussão, por exemplo, do crítico Marcelo Topuzian (2013), que em texto intitulado “El Fin de la Literatura”, discorre sobre a produção literária recente e os modos como a crítica vem se posicionando acerca dela, que tem na dissolução dos limites do campo literário uma de suas características principais. Por sua vez, para citar somente mais um crítico que se propõe a pensar sobre essa questão, Alberto Giordano, ao escrever “¿A donde vala Literatura?”, questionando-se sobre os rumos da literatura recente, chega à conclusão de que “la literatura [va] hacia algo indefinido, ni novela, ni poesía, ni ensayo, que ya no parece conveniente seguir llamando ‘literatura’, en el sentido burgués de la expresión” (GIORDANO, 2017, p. 134), ao mesmo tempo em que sustenta que esse princípio é inerente à própria literatura, e não um traço que distinguiria a produção contemporânea propriamente da de outras épocas. Na realidade, concepções acerca do fim, nos mais diversos âmbitos, marcam certa tradição discursiva Ocidental. A começar pela concepção do fim dos tempos, também chamada pela tradição cristã medieval de escatologia (do grego *éskhato* + *logia*) que aponta para o estudo das últimas coisas. Nessa perspectiva filosófica e religiosa, que toma o livro do Apocalipse como base de investigação, o futuro se apresenta carregado de negatividade e melancolia.

Na América Latina, uma das estudiosas que se propôs a refletir sobre esses “novos” modos de fazer e pensar a literatura das últimas décadas foi a crítica argentina Josefina Ludmer (1939-2016). Acerca de certa produção literária surgida no início dos anos 2000, Ludmer publica em tom de manifesto, no blog de Daniel Link, em 2006, um texto intitulado “Literaturas Postautônomas”, em que, tomando como exemplo os romances *Montserrat* (2006), do próprio Link, e *Bolivia Construcciones* (2006), de Bruno Morales (pseudônimo de Sergio Di Nucci), problematiza o estatuto da literatura no início do século XXI. Ao fazer isso, propõe a concepção de literaturas pós-autônomas para pensar um conjunto de escritos produzidos na América Latina depois dos anos 1990. Segundo Ludmer, embora conservem o formato livro, vinculem-se a um autor e estilo literário, sejam pensadas como literatura, essas obras não se limitariam (ou não se circunscreveriam tranquilamente) às leituras literárias. Seu aspecto fundamental seria o de que se instalam em uma determinada realidade para construir (na e a partir da escrita) um presente. Desse modo, os traços escriturais que levariam a identificar e classificar determinados textos como pertencentes a um segmento do meio literário seriam tênues, opacos. Sob tal perspectiva, tais escrituras ultrapassariam os limites literários consagrados pela instituição literária, mas, ao mesmo tempo, não seriam pura representação da realidade, visto que a realidade também estaria permeada pela ficção.

Para Ludmer, as literaturas pós-autônomas seriam baseadas em dois postulados: “el primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras del presente sería que la realidad es

Nesse sentido, juntamente com o sentimento de “expectativa” para saber o que vem depois do fim, a virada do século também reativa o sentimento de medo. No livro *História e memória* (2003), Jacques Le Goff chama a atenção dos/as leitores/as para o fato de que essa noção de fim dos tempos pode ter influências não só religiosa, mas também política e econômica, o que explicaria o fato de que, nos países desenvolvidos, a revolução industrial, o salto tecnológico e a interrogação sobre o sentido da história se mesclam ao medo da produção de armas atômicas. Nesse sentido, de acordo com Le Goff (2003, p. 56), se a Idade Média é “diferença em relação ao que somos hoje, essa diferença se expressa tanto nas residualidades medievais que são atualizadas no mundo atual, quanto em medos muito singulares, típicos e atinentes que fazem parte de um mundo onde a desigualdade estrutura nossas relações, as políticas governamentais e a distribuição dos benefícios”. Mas as ideias do fim não eclodiram somente no meio religioso, econômico e político, também se fizeram sentir em âmbito tecnológico. Basta pensarmos no que ficou conhecido como “Bug do Milênio”, que, de um problema relacionado à informática, se converteu em uma preocupação em âmbito mundial. Nesse caso, o que ocorreu foi que os sistemas eletrônicos de computadores antigos, desenvolvidos em meados do século XX, eram configurados para gerenciar e interpretar datas utilizando-se dos dois últimos dígitos, devido à necessidade de economizar *megabyte* de espaço e memória, que na época custava em média US\$ 761. Desse modo, originou-se certo medo de que, na virada do século, tais sistemas eletrônicos reconhecessem o ano 2000 em termos de 1900. Caso isso acontecesse, os impactos nos Bancos, nas aplicações, nos investidores, seriam gigantescos, o que afetaria as mais variadas empresas e a população em geral, já que a crise se instalaria em âmbito global. Em suma, retomando as palavras de Fredric Jameson (2006, p. 27), as últimas décadas “têm sido marcadas por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a ‘crise’ do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar)”, todos podendo apontar para uma nova reconfiguração nos modos de pensar o tempo e o espaço presente, assim como as manifestações artísticas, literárias, culturais e sociais.

ficción y que la ficción es la realidad” (LUDMER, 2006, s/p). Em outros termos, nessas escrituras todo o cultural e o ficcional estariam em sincronia e em fusão com a realidade, seja ela econômica, política, social, cultural, midiática. Além do conteúdo veiculado nesse texto, há que notar, também, o suporte do qual a crítica argentina se utiliza para difundir suas ideias nesse momento. Ao invés de divulgar tais concepções em livros, revistas especializadas ou mesmo em congressos da área, a pesquisadora opta por publicar em um blog, o que pode apontar para certo questionamento da própria crítica literária enquanto parte de uma instituição capaz de fundamentar ou definir o literário. Aliás, se o tipo de literatura estudada por ela é constituída por “estas escrituras que salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc)”, então, ao escolher o blog na Internet como meio de divulgação, Ludmer estaria se utilizando, para tecer seus postulados críticos, de suporte semelhante ao utilizado por algumas escrituras que ela mesma analisa. Além disso, com esse movimento discursivo, ela problematiza os limites não somente entre realidade e ficção, mas também entre crítica e literatura, possibilitando que pensemos também na crítica como um exercício de escritura.

Em 2007, um ano após ser difundido em blog, esse texto, com poucas alterações, é publicado pela revista *Ciberletras*, o que significa que, se um dos objetivos iniciais era provocar uma desestruturação da literatura e da crítica como instituição por meio de certa expansão do seu campo de divulgação e discursivo, o alcance de tal objetivo mostra-se poroso nesse contexto, na medida em que ao movimento de desinstitucionalização e desterritorialização da crítica segue-se um movimento de (re)institucionalização e reterritorialização (primeiro um blog, depois uma revista especializada no assunto). Nesse artigo, além das postulações que já apareciam no escrito de 2006, um aspecto acrescentado merece destaque: ainda que brevemente, Ludmer afirma que as literaturas pós-autônomas modificam e são modificadas pelos modos de ler. Ou seja, que o ciclo que compõe a dinâmica constitutiva da pós-autonomia só se completaria pela leitura. Nesse sentido, um texto não se configuraria como pós-autônomo somente pelos modos de escrita do autor; por mais híbrido, sincrônico e fundido ao real que ele seja, seria necessário que o leitor esteja apto e disposto a ver e ler isso no texto.

No livro intitulado *O que vemos o que nos olha* (1998), Georges Didi-Huberman, ao falar sobre o declínio da aura no contexto da modernidade, levanta uma questão que particularmente nos interessa para pensar essa possível relação entre obra de arte e modos de ler. Nesse texto, o autor dedica um capítulo a falar sobre a dupla distância. Concebida como um tipo de distância virtual entre o sujeito e a obra, a dupla distância permite que o sujeito

toque a obra a partir do olhar, ao passo que é tocado por ela. Nesse caso, a dupla distância passa a sugerir certa conexão entre quem olha (quem lê) e o objeto olhado (lido), e é nesse processo que emerge o sentido. Se um dos elos se rompe ou não se completa minimamente nesse processo, a dinâmica constitutiva da própria obra não se realiza a contento. Se pensarmos nessa concepção relacionando-a à noção de um modo de ler pós-autonomista, poderemos notar que os modos de ler/ver a obra (que nos olha) são parte constitutiva da própria dinâmica de algumas dessas literaturas (e, talvez, da própria crítica) recentes.

Em outros termos, aqui a pós-autonomia é compreendida como um modo de ler pós-autonomista, e não simplesmente como um diagnóstico de época. Vale ressaltar que a distinção entre pós-autônomo (como um suposto estado do literário) e pós-autonomista (como modo de ler), que retomamos no presente trabalho, é oriunda de anotações de aula do curso “Pós-Autonomia e Literatura Contemporânea na América Latina”, ministrado pelo Prof. Dr. Wanderlan Alves em 2020, no Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana da Universidade de São Paulo, e de anotações provenientes de sua comunicação “O arquivo crítico pós-autonomista de Ludmer”, ainda inédita, apresentada durante o *XII Seminário Nacional sobre Ensino de Língua Materna, Estrangeira e de Literaturas* (2021). Ainda a respeito dos debates acerca da pós-autonomia, caberia destacar as postulações de Alves acerca da precariedade da noção de pós-autonomia como diagnóstico de época. Para o autor, a pós-autonomia não é necessariamente o que vem depois da autonomia literária, mas o que constitui a literatura, ou a literatura mesma enquanto vínculo e interseção com o que não pode ser pensado (tranquilamente) como literatura, autonomia atravessada por heteronomias. Por isso,

[...] la afirmación intempestiva de Ludmer respecto de la posautonomía como un diagnóstico de época aparece a destiempo, fuera de lugar, anacrónicamente, y viene a confirmar lo insoslayable: la historicidad institucional de la literatura y sus batallas con los restos de lo inmutable de la literatura. Se suman, pues, otros fantasmas a la discusión, ya no en tanto lógica constitutiva de lo literario, sino en el marco de las disputas en torno a la literatura, su fin o sus reenvíos hacia sí misma (ALVES, 2020, p. 03).

Se as disputas em torno da literatura se intensificam com as publicações de Ludmer, um dos avatares dessas disputas remete à crítica literária, especialmente no que tange à diferença entre uma crítica polemista e o aplicacionismo da noção de pós-autonomia, e sua conversão em conceito pela crítica: “Nesse sentido, a polêmica pós-autonomista recoloca uma disputa que, dizendo de modo simplificado, reestabelece uma tensão entre ‘crítica

conteudista’ e ‘crítica pugilista’” (ALVES, 2021a, p. 145). Para Alves (2021a), nesse jogo discursivo somente uma prática crítica que adote operadores de leituras provisórias poderia manter a potência (polemista e crítica) da noção de pós-autonomia tal como fora formulada por Ludmer originalmente. Isso porque, ao passo que a noção de literaturas pós-autônomas vai se institucionalizando e que a crítica apropria-se das categorias provisórias tornando-as passíveis de aplicação, essa noção pode perder a potência enunciativa que inicialmente fora capaz de provocar fricção no campo crítico.

Vale destacar que esses debates se ligam a tentativas de atualizar e problematizar a literatura e a história literária. Como afirma,

[...] frente a dicho reto volvemos a encontrarnos con la intervención de Ludmer: ¿cómo escribir una historia literaria del presente y con el presente? Y la respuesta podría ser: ‘Todo depende de cómo se lea la literatura hoy. O desde dónde se la lea’. No se trata de incurrir en un nuevo relativismo, sino de tener en cuenta que, según la respuesta sea una u otra, podremos tener un capítulo más en la historia literaria o tendremos otras historias literarias. Pensar la literatura en fusión y en sincro aporta al debate dos instrumentos que pueden reordenar temporalidades y espacios, y ser movilizados para pensar la literatura en perspectiva histórica y posautonómica (ALVES, 2021b, p. 08).

Note-se que Ludmer não descarta a possibilidade de continuarmos lendo a literatura recente com categorias já amplamente desenvolvidas no âmbito dos estudos literários, mas alerta para o fato de que esse tipo de leitura pode deixar de lado alguns aspectos que são importantes para as literaturas das últimas décadas, ao menos no contexto da América Latina, o que também implica dizer que a atualização, assim como a problematização, da literatura e da história literária passam necessariamente pelos modos como lemos a produção literária recente.

Os pressupostos acerca das literaturas pós-autônomas e dos modos de lê-las que são abordados por Ludmer desde a publicação do seu texto no blog de Daniel Link são retomados por ela em 2010, quando a pesquisadora volta a publicar, dessa vez no seu próprio blog, algumas “notas” tratando de “ver modos de imaginar y narrar que son modos de pensar y de leer, y por lo tanto formas posibles de agitación cultural” (LUDMER, 2010a, s/p) apresentados em alguns textos literários então recentes, que jogam com palavras, imagens e movimentos, fabricando realidades por meio da fusão e sincronia de tempos e espaços. No entanto, o aprofundamento dessas questões que vinham sendo esboçadas por ela anteriormente só ocorre no livro intitulado *Aquí América Latina: una especulación* (2010b) que está dividido em duas partes principais. Na primeira parte (que teria sido iniciada no ano

2000), referente à Temporalidade, escrita à maneira de um diário, Ludmer começa anotando os fatos que ocorrem na Argentina no ano 2000, desde os acontecimentos difundidos pelos jornais até conversas com amigos, romances publicados, estreias teatrais, etc.

Vale ressaltar que nessa época Argentina passa por uma efervescência de acontecimentos, em decorrência, principalmente, dos experimentos fracassados do regime neoliberal que culminou na forte crise econômica que se inicia na virada do ano de 1999 para o ano 2000, e tem seu auge em 2001. Essa reestruturação econômica teve impacto nas relações sociais e urbanas, que não mais adotam o lema da solidariedade e da integração social, mas investem em certa lógica privada que intensifica a segregação dos pobres e a exclusão sócio-espacial. Chegando à Argentina para desfrutar de uma licença sabática, Ludmer se depara com tal temporalidade, que vê como sendo correlata a modos de ver e pensar que apareciam, também, em narrativas publicadas no mesmo período, a partir das quais passa a especular sobre o que chamaria de literaturas pós-autônomas, inclusive porque “especular desde aquí América Latina es tomar una posición específica y como prefijada, como un destino” (LUDMER, 2010b, p. 10). Comisso, ela constrói um “tiempo aquí”, onde “el año 2000 funcione como un régimen de realidad ficción y un régimen en sincro” (LUDMER, 2010, p. 118). É importante observar, então, que o tempo não se configura por si mesmo como sincrônico, mas se sincroniza a partir da escrita, assim como da leitura proposta por Ludmer. É esse processo de que se serve a fábrica de criar *realidad ficción* que estaria na base de sua noção de literaturas pós-autônomas. E, aqui, a porosidade entre discurso crítico e discurso literário, entre escritura e modos de ler se acentua. A própria Ludmer, em entrevista concedida a Daniel Molina e republicada em seu blog no ano de 2010, ao falar sobre a primeira parte do livro *Aquí América Latina*, afirma que se trata de uma fusão entre ficção e ensaio:

Debo confesar que este libro me dio mucho trabajo. Me costó encontrar la forma de esa primera parte. Cuando descubrí esa amalgama de ficción y ensayo pude escribirlo. De ahí que esa primera parte esté surcada por las voces de los otros y por mi propia voz en primera persona. La segunda parte sigue siendo crítica, y está bien, pero quería ver si podía ir más allá de eso y creo que es a lo que apuesto en la primera parte. Me interesó ver qué podía hacer yo en un más allá de la crítica (LUDMER, 2010, s/p).

Ainda nesse livro, mas já na segunda parte, intitulada Territórios, Ludmer elabora um trajeto pela literatura produzida na primeira década dos anos 2000 na América Latina (porém, mais centrada em produções argentinas) para ver como certos textos publicados nesse período formam cadeias, grupos, séries, fundindo-se e desagregando-se ao mesmo tempo. Esse fato nos interessa na medida em que é justamente através dessas análises que ela trabalha e

aprofunda uma noção que já perpassava os seus textos sutilmente, desde a publicação no blog de Daniel Link, e que se refere à concepção de ilha urbana, noção utilizada para pensar a (con)figuração de certos espaços latino-americanos na narrativa dos anos 2000. Estudando algumas escrituras que exploram a pobreza e a periferia, trabalhando entre os conceitos de realidade e ficção, Ludmer afirma que parte da literatura contemporânea na América Latina, por vezes, entraria na imaginação pública para criar vidas cotidianas em ilhas urbanas latino-americanas. Por ilha urbana, Ludmer entende um tipo de regime específico de significação, um regime territorial, que coloca corpos e territórios em relação e tensão, ao mesmo tempo. Para a crítica argentina, “en la fábrica de realidad, el territorio es un articulador, es una delimitación del espacio y una noción electrónica-geográfica-económica-social-cultural-política-estética-legal-afectiva-y-de-sexo todo al mismo tiempo” (LUDMER, 2010b, p. 122). Caudatária da concepção de território, a ilha urbana, para Ludmer, seria, pois, uma zona interior-exterior, território dentro da cidade e ao mesmo tempo fora de toda divisão.

Por essa perspectiva, a ilha urbana não se constitui como um microcosmo da sociedade, inclusive porque os modos de representação por sinédoque não mais encontrariam lugar fértil em parte significativa das narrativas contemporâneas, inclusive nos textos analisados por ela. Tomada como um operador de leitura, como fábrica de imagens e de enunciados, por vezes ambivalentes, a ilha urbana expressa uma (nova) maneira de viver a relação sujeito/território, assim como abre caminho para modos de narrar o “menor”, o “pequeno”, sem a pretensão de uma ficção de fundação de nações ou de cidades. Aliás, os textos literários nos quais essas ilhas poderiam ser lidas nem sequer têm plenamente garantido seu estatuto de ficção literária – por isso seriam pós-autônomos, para Ludmer –, visto que eles estariam em constante fusão e sincronia com a realidade dos meios. Nesse sentido, a favela, seu território reduzido, onde vivem personagens reunidas pela condição à margem, faz pensar nas ilhas urbanas de que fala Ludmer, que podem ser concebidas como “zonas sociais”, ilhas que se definem territorialmente como espaços dentro fora em relação a alguma esfera ou ideia, como cidade, nação, sociedade.

Enquanto no texto de 2007 Ludmer trata a concepção de ilha urbana focando na noção de território, em *Aquí América Latina*, uma das ênfases recai sobre os modos de habitar esses espaços e, conseqüentemente, nos sujeitos que os ocupam ou habitam. É por isso que se supõe que nas últimas décadas não somente aparecem novos territórios e configurações do mundo, mas também novos modos de habitá-lo. Para Ludmer (2010b, p. 131), “los habitantes de la isla se definen en forma plural” constituindo uma comunidade, embora nem sempre ligada por laços de solidariedade. Nessas ilhas “los sujetos están al mismo tiempo afuera y adentro de

esas divisiones: afuera y atrapados simbólicamente en el interior” (LUDMER, 2010a, p. 01-02). São esses sujeitos que fazem com que, mesmo estando à margem, a favela, enquanto ilha urbana, crie elos com o restante do mundo, sugerindo que os limiares contaminantes das fronteiras e seus rearranjos são fluidos, passageiros, descartáveis, líquidos, mutantes.

Dessa forma, desterritorializando-se e reterritorializando-se novamente, como em movimento nômade, esses sujeitos periféricos não somente estariam dentro e fora dos espaços urbanos, mas seriam eles mesmos como ilhas humanas à deriva. Ou melhor, se utilizarmos uma categoria desenvolvida há décadas por Eugênio Barba (1994) no *Odin Teatret*, poderíamos afirmar que esses sujeitos se configuram como ilhas flutuantes³. As “ilhas flutuantes” se referem a sujeitos que não “fixam raízes” em território algum, que “flutuam” entre os espaços sociais. Para estes sujeitos, o deslocamento entre territórios constitui uma forma de vida. A periferia constitui-se numa dessas zonas sociais por onde se movimentam constantemente os sujeitos, nos relatos que Ludmer considera em seus escritos sobre a pós-autonomia.

2.2 Ilha urbana: território de múltiplas aproximações

Por que nossos corpos deveriam terminar na pele?
(Donna Haraway, *Manifesto for Cyborgs*)

De acordo com Yi-Fu Tuan (1983), até meados da segunda metade do século XX apenas uma quantidade pequena de textos tentaram analisar a relação dos espaços com os sujeitos, e menos ainda se encarregaram de compreender o que os sujeitos sentem, as diferentes maneiras de experimentar e interpretar o espaço com suas imagens complexas, por vezes ambivalentes. Se essas relações são/eram pouco analisadas e exploradas como fator relevante de interpretação do texto literário, quase nada se ouve ainda hoje sobre o modo como, em certas narrativas recentes, sujeito e espaço se constituem e se afetam reciprocamente, à maneira de vetores. A ausência de textos que abordem essas questões deve-se ao fato de que,

[...] quando na vida diária falamos de espaço sem uma reflexão mais cuidadosa, iremos pensar costumeiramente no espaço matemático, o espaço mensurável em suas três dimensões, em metros e centímetros, assim como o

³ Originalmente utilizada por Eugenio Barba para pensar os deslocamentos constantes dos atores que participavam da sua companhia de teatro, a concepção de ilha flutuante permite imaginar os sujeitos como zonas de/em movimento. Nesse sentido, no presente trabalho, ao utilizarmos essa concepção apontamos para uma visão mais fluida acerca dos sujeitos da periferia.

conhecemos na escola e o tomamos por princípio sempre que, na vida prática, tenhamos de fazer uso das relações espaciais mensuráveis. Do contrário, raramente nos damos conta de que este é apenas um aspecto determinado do espaço e que o espaço concreto, vivenciado diretamente na vida, de modo algum [ou, nem sempre] coincide com esse espaço abstrato (BOLLNOW, 2019, p. 14).

Não descartamos aqui a importância da interpretação do espaço em suas disposições métricas, mas apontamos para o fato de que nem sempre esse modo de concebê-lo dá conta de explicar expressões literárias nas quais o sujeito aparece como uma extensão (ou, mesmo, como parte) do território, como é o caso dos personagens analisados por Ludmer no livro *Aqui América Latina*, ou nos seus textos publicados em blogs, conforme apontamos anteriormente. Isso porque, como afirma Santos (1999), em um espaço social global definido por uma rede prodigiosamente complexa, se torna inviável reduzir a percepção às três dimensões da geometria clássica. Dessa forma, “a multiplicação dos sistemas das relações concretas e invisíveis que assumem uma dimensão planetária e já não guardam senão pontos de contato estratégicos com o espaço definido requerem que se reconsidere em seu conjunto as noções de dimensão, distância e espaço” (SANTOS, 1999, p. 16).

A partir dessa perspectiva, ao analisar um texto literário teríamos que levar em consideração que o território, seja ele qual for, plasmado no texto, “não se reduz a relações geométricas, como se nós mesmos nos encontrássemos externos a ele – vivemos e agimos no espaço e no espaço se dá tanto nossa vida pessoal, como a vida coletiva” (BOLLNOW, 2019, p. 17). É isso que se pode perceber em obras nas quais há uma relação humana de afetação entre os sujeitos e o território, o qual se apresenta como elemento que, não sendo neutro, se preenche com os significados vitais. Assim, se, por um lado, os sujeitos sentem o espaço por meio de seus órgãos, por outro lado, o corpo é, ele próprio, um espaço e, dessa forma, parte e extensão do espaço que o rodeia. Bollnow, no livro *O homem e o espaço*, afirma que

[...] o homem não se encontra no espaço como um objeto se encontra numa caixa, e não se relaciona com o espaço como se primeiro houvesse um sujeito sem espaço que então, posteriormente, passasse a se relacionar com um espaço. Antes, a vida consiste originalmente nessa relação com o espaço (BOLLNOW, 2019, p. 21).

O que implica dizer que o espaço não se constitui como elemento independente do sujeito, assim como também não se constitui de antemão, mas em relação paralela, o que evoca novamente o papel da vivência/experiência como elemento indispensável à sua constituição. A própria palavra experiência, que deriva da mesma raiz latina de experimento

(*per*), pode sugerir uma rede de relações que são colocadas em prática por sujeitos que vivenciam modos de vida alternativos na contemporaneidade. Por meio dessa perspectiva, que é também um modo de utilizar os signos espaciais e suas dimensões potenciais e simbólicas,

[...] “o corpo como um todo, ganha um sentido extraordinário para a compreensão da espacialidade humana. O mundo é dado a mim através do corpo, de certo modo perpendicularmente através do meu corpo, perpassando-o, já ele próprio também é algo espacialmente expandido, mas particularmente indefinido” (BOLLNOW, 2019, p. 305).

Ou seja, paradoxalmente, ainda que saibamos que a materialidade do nosso corpo é finita, assim como vemos nossos contornos corporais, não há uma fronteira que delimite onde começam e onde terminam esses espaços, o que há é limiar.

No romance *Deus foi almoçar*, Ferréz trabalha com essas indeterminações em sua escrita. Podemos perceber esse procedimento especialmente quando o personagem Calixto afirma que não tem nenhum interesse em definir onde começa e onde termina a cidade em relação ao seu próprio corpo. Aliás, o personagem não somente se conecta aos espaços geográficos urbanos, mas também ao próprio espaço textual, quando em meio a um fluxo de consciência afirma que ele próprio é uma história em algum papel, um personagem melodramático, que posteriormente será editado. Dessa forma, o espaço no/do romance se constitui como um tipo de projeção do personagem Calixto, uma vez que é através de suas lembranças que os espaços passam a existir para o leitor. É como se toda a narrativa se constituísse em meio a vivências e recordações do personagem fragmentado.

Nesse processo de constituição mútua, a partir do qual se configuram algumas das narrativas produzidas nessas primeiras décadas do século XXI, exercem papel importante as relações de afeto que os sujeitos estabelecem com o território, o que age ativando sentidos plurais, por vezes ambivalentes, os quais se (re)desenham e articulam-se no movimento ininterrupto do cotidiano do sujeito. Cabe ressaltar que esses sentidos não estão no território, tampouco estão no sujeito, por mais que advenham dele, mas se apresentam na relação desses dois elementos, que nunca se completam totalmente, antes se instauram como potência. Se a vida cotidiana se configura entre o real e o virtual, como imagina Ludmer (2010), em giro potencial, então, os territórios nos quais os sujeitos situam-se e/ou movimentam-se se inscrevem como fragmentos de realidades que se mesclam à maneira de cartografias afetivas⁴.

⁴ No livro intitulado *Memória, espaço e afeto*, Karla Guerra (2018) analisa cartografias alternativas para pensar a relação entre recordações e emoções relacionadas aos espaços, propondo um tipo de cartografia afetiva que apresenta, como uma de suas características principais, o papel da mente para o trânsito dos sentidos. Para a

Para pensarmos nesses processos de afecção de que Ludmer fala, e que se estabelecem na relação território/sujeito, poderíamos nos valer da metáfora da vespa e da orquídea de que tratam Deleuze e Guattari (1996) em *Mil Platôs*. Como avessa e a orquídea, que se conectam em múltiplos pólos (sempre provisórios) fazendo passar intensidades que levam à constituição de novas configurações experimentais de vida, os sujeitos que aparecem em algumas narrativas recentes se constituem concomitantemente ao território. Agenciamentos subjetivos e agenciamentos territoriais possibilitam uma espécie de duplo reconhecimento que está na base desses processos de afecção. Tais agenciamentos entre território e sujeito permitem, então, o encadeamento de afetos e “conexões que supõe circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, território e desterritorializações” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21). Nesses encontros, sujeito e território se interseccionam em ramificações que os transformam, ao passo que, em duplo movimento, os constitui. Pensar transversalmente essas interações nos permite, pois, vislumbrar territórios possíveis, com os quais (e/ou a partir dos quais) os sujeitos “não se dão como um em-si, fechado sobre si mesmo, mas como um para-si precário, singular, singularizado, capaz de bifurcar em reiterações ou em abertura processual a partir de práxis que permitam torná-lo ‘habitável’ por um projeto humano” (GUATTARI, 1990, p. 37). São essas práticas efetivas/afetivas de experimentação com (e para) o território que levam às mutações existenciais que constituem a vida cotidiana dos sujeitos, no relato.

Já podemos, então, entrever ao menos três formas de aproximação do sujeito em relação ao território, que se interligam e se complementam: primeiro, por meio da ligação espaço/corpo; segundo, através do sistema sentimento/espaço; e, terceiro, a partir da complexa relação dos sujeitos entre si, e destes com os espaços. A justaposição desses movimentos que congregam um tipo de vivência e/ou experiência do/no território, proporciona uma visão plural do espaço e dos seus diversos agentes. Através dessas redes de agenciamentos, podemos

[...] não apenas desvendar o mundo sensível que se encerra nas

mencionada pesquisadora, “o conceito de mente é, portanto, fundamental para a compreensão do conceito de afeto, uma vez que entende-se que na mente há uma ideia de corpo e o que passa pelo corpo são afecções corporais, são ideias dessas afecções” (GUERRA, 2018, p. 76). A concepção de afeto, nesse caso, se origina como afecções do corpo e da mente, cuja potência de agir pode ser ativada ou diminuída, estimulada ou refreada, de acordo com as relações que se estabelecem no/com o espaço. Ou seja, o sujeito é, de alguma forma, afetado e a própria afecção é também um afeto. Nesta definição de afeto, “corpo e mente estão constantemente expostos ao contato com outros corpos e mentes, os quais são mutuamente conservados ou transformados de acordo com a intensidade ou complexidade das relações entre eles” (GUERRA, 2018, p. 77). Em outros termos, cumprem papel importante as relações dos sujeitos entre si para a composição do espaço.

subjetividades, como também detectar e compreender de que forma o espaço, ou melhor a relação do indivíduo com o espaço colabora/interfere na formação dessas emoções, nas relações e na constituição das identidades presentes na contemporaneidade (GUERRA, 2018, p. 78).

Dessa forma, o espaço exterior ao sujeito se torna também espaço interior e afetivo, enquanto que o território é (re)desenhado a partir das suas experiências e deslocamentos. “Por sua vez, a força com que esse espaço está ligado como correlato ao homem que nele vive deriva do seguinte: o espaço não somente é diverso para os diversos homens, mas varia para o próprio indivíduo de acordo com sua constituição” (BOLLNOW, 2019, p. 18), o que aponta para o fato de que cada transformação que ocorre com o sujeito pode desencadear uma mudança no território vivido ou, ao menos, como este passa a ser visto e/ou sentido. Assim, o território não pode ser encarado como um conceito fixo, mas como ente que carrega e absorve certos significados que cotidianamente são vivenciados nas práticas culturais e sociais e atualizados. Nesse caso, concordamos com a perspectiva de Guerra (2018, p. 97) quando, ao falar sobre as relações de afeto e espaço, afirma que este “não corresponde necessariamente a limites geopolíticos estabelecidos, mas, sobretudo, a um território que se expande a partir de uma rede de significados e sentidos [que podem ser ou não] tecidos e compartilhados por uma dada comunidade”. Tendo isso em mente, pode-se entender o motivo pelo qual Ludmer pensa o território como um regime de significação (sempre provisório e ambivalente).

Mas ainda caberia o questionamento acerca dos modos como os sujeitos tecem essas relações de construção mútua com o espaço. Pode-se indagar sobre o que está na base dessas relações de afecção que apontamos há pouco. O afeto não se origina *a priori*, como algo que sempre esteve ali. No livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Jutith Butler se propõe pensar como pode ser possível conceber a questão da filosofia moral dentro de um referencial social contemporâneo⁵. Nesse livro, a autora elabora um trabalho de aprofundamento de uma concepção ainda pouco explorada pela crítica, qual seja: o reconhecimento. Como afirma,

[...] o reconhecimento se torna um processo pelo qual eu me torno outro diferente do que fui e assim deixo de ser capaz de retornar ao que eu era. O

⁵Para analisar essa problemática, a filósofa retoma Adorno, para quem o *éthos* contemporâneo é particularmente descontínuo, e nessa descontinuidade residiria um tipo de ética que contraria certo *éthos* coletivo, o qual, pautando-se em uma moral falha e conservadora, levaria à repressão e à violência. Em seguida, Butler se vale de Nietzsche de *Genealogia da Moral*, para destacar que o sujeito se torna reflexivo de suas ações a partir do momento em que se coloca em posição de relatar as relações que se estabelecem nos processos sociais nos quais se envolve durante sua existência. Por meio desse percurso, ela também retoma Foucault, para quem o questionamento de si torna-se uma questão ética, e Hegel, que ao escrever *Fenomenologia do Espírito*, leva em conta os modos por meio dos quais os sujeitos são transformados pelos encontros que vivenciam.

encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno. No decorrer dessa troca reconhece-se que o si-mesmo é o tipo de ser para o qual a permanência dentro de si prova-se impossível. O si-mesmo descobre que a única maneira de se conhecer é pela mediação que acontece fora de si (BUTLER, 2015, p. 24).

Butler utiliza-se da noção de reconhecimento para falar de como um sujeito pode se (re)conhecer e (re)construir a partir do contato com outros sujeitos. No processo de aproximação e distanciamento, o sujeito nunca volta a ser o mesmo, posto que, nesse percurso, passa por transformações. A partir desse postulado, poderíamos expandir e mobilizar a concepção de reconhecimento para pensar as inter-relações constitutivas entre sujeitos e territórios, que agem na base das relações de afeto que nos interessam para analisar as narrativas que constituem o corpus deste estudo⁶. Por essa perspectiva, sujeito e espaço passam a ser percebidos em termos de agenciamentos e territórios em afecção (DELEUZE; GUATTARI, 1996), o que implica dizer em seus múltiplos (des)encontros. Esse reconhecimento não significa a identificação simultânea com o território, mas, sim, a configuração concomitante de ambos. Toda relação de contato compõe um novo sujeito e um novo espaço (ou os redimensiona), marcados pelas experiências que vieram antes, mas, acima de tudo, abertos a reconfigurações. Correlacionando essas noções de território e sujeitos fluidos aos pressupostos acerca das ilhas urbanas, poderíamos conjecturar que nenhum sujeito continua o mesmo depois da imersão em uma ilha, nem ela (a ilha) volta ser a mesma, tudo se transforma e se afeta.

Tratando de ver modos de narrar que são também modos de ver e experimentar os tempos e espaços em sincronia e em fusão, Ludmer (2010) afirma que nas ilhas urbanas cada ideia, cada imagem, cada território, assim como cada sujeito, contém a sua história e o seu passado. É nesse movimento que sincroniza os outros (territórios, sujeitos, ideias, etc) que se dá a transformação. Nesse sentido, conter tudo o que veio antes não implica que o elemento presente seja o mesmo; ao contrário, nesse processo de aproximação que constitui as ilhas urbanas, a diferença reside como potência, de modo que “o mesmo” só aparece na diferença, já se configurando como outro.

Ainda para pensarmos esses tipos de aproximações e reconhecimentos entre sujeitos e territórios/ilhas, poderíamos nos utilizar de duas séries televisivas, uma argentina e outra

⁶ Vale ressaltar que, enquanto há no pensamento de Butler resquícios de uma essência do sujeito (visto que na perspectiva da filósofa o sujeito, de certo modo, pré-existe, ainda que seja por meio do reconhecimento que ele passa a ser consciente de si), no presente trabalho não consideramos o sujeito como algo dado. Outro aspecto que merece atenção é que Butler propõe o reconhecimento entre sujeitos, mas na presente dissertação pensamos na afecção entre sujeitos e territórios, sem, no entanto, dar ao espaço um papel e uma dimensão semelhantes aos de sujeito.

norte-americana, *Okupas* e *Lost*, ambas referidas pela própria Ludmer em seu debate sobre as ilhas urbanas, para exemplificar. Na primeira série, que aborda certa decadência social, política e econômica de uma Argentina de finais dos anos 1990 marcada pelas consequências nefastas da crise desencadeada pelo neoliberalismo, o protagonista Ricardo, juntamente com seus amigos, Pollo, Walter, Chiqui, ocupam uma casa antiga, tendo como vizinhos Peralta e sua família/amigos, os quais tinham ocupado a casa abandonada por não terem onde morar. Separados apenas por uma parede, Peralta, pouco a pouco, ocupa/invade a “casa dos vizinhos”, transformando as fronteiras que separam as habitações e os sujeitos.

Essa construção antiga (a casa) também sinaliza a separação e a conexão entre uma Argentina da “Idade de Ouro”, do final do século XIX e início do século XX, que é representada pela casa enquanto monumento arquitetônico, agora uma construção decadente, e outra Argentina, do final do século XX, movida pelas políticas neoliberais e marcada pelo crescimento da pobreza (o estado precário do velho casarão ressalta a ideia de decadência). A casa conecta e separa não só espaços e sujeitos, mas também tempos, funcionando como um elemento que se apresenta em “fusión” e em “sincro”. Em *Okupas*, a casa precária permite pensar nas ilhas urbanas latino-americanas que, de acordo com Ludmer (2010), se configuram como territórios de estranheza e vertigem, com cartografias que delineiam zonas entre fragmentos e ruínas.

Já na segunda série, *Lost*, a queda de um avião da companhia aérea *Oceanic Airlines*, que viaja da Austrália para os Estados Unidos, acaba juntando sujeitos de personalidades díspares em uma ilha misteriosa, possivelmente localizada no Oceano Pacífico. A partir do momento da queda do avião, os sobreviventes precisam da cooperação uns dos outros para continuar a salvo, o que os força a conviver com as diferenças, em um ambiente em que intriga, conflito e solidariedade marcam as relações sociais e pessoais. Os problemas se acentuam ainda mais quando tais sujeitos percebem que ter sobrevivido ao acidente talvez não tenha sido o mais difícil; continuar vivo exige-lhes (muito) mais. Nesse sentido, essa ilha funciona como um espaço de agenciamento de subjetividades, em que sujeitos diferentes, provenientes dos mais variados locais, de diferentes épocas, são testados a todo momento.

Nessa série, se os vínculos entre os sujeitos são, por vezes, problemáticos, as relações de afecção sujeito-território não estão livres de impasses, isso porque tal espaço guarda mistérios que nunca se deixam conhecer totalmente. Essa ilha pode proteger (como servem de exemplo os recantos de refúgio que há nela), como também é potencialmente inclinada à morte (há várias armadilhas nesse espaço), o que confere às relações de afecção sujeito-território um caráter ambíguo, e potencialmente produtivo para pensarmos nas ilhas urbanas

de que fala Ludmer:

En sincro: en la isla de *Lost* están todos sus pasados, desde los mitos de fundación hasta hoy; los personajes anteriores y los originarios coexisten en el presente y se relacionan: todos son contemporáneos. La historia de la isla es su presente y su narración. En sincro también se imagina la casa vieja urbana de *Okupas*, que es otro territorio de los años 2000 que contiene su historia hasta hoy, y también (con los túneles subterráneos), la historia de la ciudad de Buenos Aires desde la colonia (LUDMER, 2010a, s/p).

O território como ilha plasma, então, um conjunto de relações que aproximam espaços e sujeitos plurais, os quais se situam dentro e fora desses lugares ao mesmo tempo, como se estes sujeitos experimentassem uma posição transversal e ambivalente em relação a noções como nação e sociedade. Em outros termos, “las identidades de estos personajes están pluralizadas y multiplicadas para formar, en la isla, comunidades (y guerras) de otros tipos. Las comunidades de las islas, siguen siendo territoriales pero ahora son provisorias y diaspóricas”, afirma Ludmer (2010a, s/p). Nas ilhas urbanas, as múltiplas aproximações se dariam por meio de um processo ambíguo de (re)conhecimento que se, por um lado, revela afecções experimentadas pelos sujeitos quanto às coisas, objetos, e o próprio território, por outro, manifesta a forma plural pela qual o sujeito é afetado.

Interligando a noção de ilha urbana proposta por Ludmer à de experiência, no sentido usado por Tuan (1983, p. 10), para quem “experimentar é aprender, significa atuar sobre um dado e criar a partir dele, uma criação de sentimento e pensamento”⁷, vê-se que o sujeito vai construindo sua própria subjetividade a partir do contato com os outros, que é proporcionado pelas múltiplas aproximações no interior/exterior das ilhas urbanas. Nesse caso, as relações de afecção cumprem papel importante para o (re)conhecimento de si próprio e do lugar que o rodeia. Por essa perspectiva, as lembranças se interconectam a cada lugar criando um quadro de espacialidades em conjunto. O passado se configura como o ressurgimento de espaços e tempos superpostos ao espaço e ao tempo imediatos, que se circunscrevem na/e a partir das lembranças do sujeito, voltando à tona através das relações de afecção, que, não obstante, podem ser ativadas em meio à movimentação dos sujeitos pelo território⁸.

⁷ No livro intitulado *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1974), Tuan cria o termo “topofilia” para nomear o elo afetivo entre pessoas e lugares. Com esse termo, o autor oferece novos horizontes de reflexão não somente para geógrafos, arquitetos, ecologistas, economistas, mas também para críticos literários, posto que descortina os modos como esses afetos se inserem no âmbito das vivências, sejam elas sociais e/ou imaginativas.

⁸ Aqui, retomamos uma concepção que potencializa a reflexão acerca dos sujeitos e dos caminhos que estes mobilizam no território, qual seja: espaço hodológico. Desenvolvida pelo psicólogo Kurt Lewin para estudar a estrutura do espaço vivido, essa noção problematiza o sistema de rotas pelas quais podemos passar de um lugar

Dessa forma, o sujeito passa a ser compreendido, então, como processo, meio e resultado dos movimentos de deslocamentos que vivencia no território. Portanto, não somente os sujeitos “tendem a indicar um mundo além de si mesmos, mas esse movimento além de seus próprios limites, um movimento da fronteira em si mesma, parece ser fundamental para aquilo que os corpos ‘são’” (BUTLER, 2019, p. 08). Essas vivências que se constituem por meio de deslocamentos, e que apresentam continuidades e rupturas, por vezes, também podem ser pensadas como movimentos de transgressão e reconfiguração de sentidos, sentimentos e afetos. “Constata-se com isso a influência mútua que sujeito e espaço protagonizam tanto no que concerne ao trânsito pelos e através dos ambientes/espacos, como na construção das subjetividades desses mesmos sujeitos, agora deslizantes” (PESSOA; SCHNEIDER, 2021, p. 98). Nesses casos, habitar o limiar pode ser uma forma de experimentar o mundo, onde corpos reconfigurados testam constantemente modos de viver e se (re)conhecer a si próprios nas dinâmicas das relações sociais e territoriais. A “simples” ação de um personagem andar por uma cidade ou campoganha relevância na medida em que também concretiza o contato dos sujeitos com os espaços e com outros sujeitos, ativando sentidos e afetos. Nesse caso, o afeto consiste no

[...] conjunto de impressões e sensações que se constituem a partir da relação do indivíduo com o mundo experienciado por ele. Quando relacionado com o espaço, o afeto consiste em uma capacidade inata do ser humano, de sentir e perceber o seu entorno, o ambiente que o circunda. O afeto é, portanto, resultado do contato corpóreo do indivíduo com o mundo e forma um conhecimento sensível, uma forma de leitura da realidade (GUERRA, 2018, p. 17-18).

O afeto coloca em ação modos de ver, que implicam simultaneamente formas de sentir e compreender o mundo que nos rodeia e, como tal, desencadeia ações que vão do sujeito para o território, e vice-versa. Assim, dialogando com os postulados de Ludmer (2010), apontamos para o fato de que o afeto também pode agir como máquina de criar realidades, as quais podem ser singulares ou comunitárias, já que essas realidades podem ser experimentadas por um sujeito, ou por um conjunto deles. Como afirma Sava (2013, p. 70):

para outro, comparável a uma rede de linhas de força que perpassam o território. No presente estudo, nos utilizamos dessa concepção para refletir acerca de cartografias de intensidades que apontam para constelações afetivas e sujeitos em permanente devir. A hodologia impulsiona aspectos que podem reativar a vitalidade do espaço para pensarmos as ilhas urbanas e, assim, compreendermos os sujeitos diante de si mesmos e dos lugares, já que essa noção não reduz a percepção a marcos descritivos e/ou estáticos, mas possibilita a percepção dos fragmentos, que podem ser de territórios ou sujeitos. Diante disso, não é possível pensar em sujeito e território Uno, porque estes sempre estão no plano do vir a ser, mas se optarmos por conceber tais elementos com o mínimo de unidade, poderemos notar que, por vezes, o sujeito monta o espaço, quase como um quebra cabeça, a partir de suas experiências. Por sua vez, paradoxalmente, o espaço o singulariza.

[...] la actividad de la mente toma forma en aquellos lugares y espacios en que los seres humanos viven, y que aquellos lugares mismos pueden influenciar en los recuerdos, sentimientos y pensamientos. De esta manera, los espacios de lo dentro y de lo fuera, de la mente y del mundo, se transforman uno en otro, a medida que el espacio interior llega a ser exterior y al revés.

Dessa maneira, não se trata apenas de novos modos de conceber a relação sujeito/território, mas de observar que a configuração de um desses “elementos”, por vezes, está intrinsecamente interligada à do outro. Encarando essa cartografia de um modo mais dinâmico, podemos compreender o território como um tipo de linguagem dos afetos, permeada por sentidos. Nessa cartografia, a inexistência de um centro naturalizado de coordenadas aponta para a possibilidade de vários pontos de partida e de chegada, de rotações e devires. O que há são trajetórias, mas que não podem ser rastreadas facilmente, ou, ao menos, sua origem não se deixa perceber com tranquilidade, posto que se (con)funde no ir e vir. Nesse processo, que é de aproximação, mas também de distanciamento, há, pois, territorialidades espacialmente expandidas, em permanente mutação. O modo como o sujeito organiza o mundo à sua volta se reflete, portanto, na sua própria experiência de vida nos (ou entre) territórios. Em outros termos, o espaço compreende suas necessidades de localização, de posição, mas também de mobilidade, interação com objetos e outros sujeitos. Por sua vez, esse modo de perceber o espaço implica uma noção de corpo, de estar no mundo, de existir e coexistir que coloca em jogo um conjunto de forças motrizes que estão na base do impulso que rege a vida do sujeito. Dessa forma, os sujeitos apreendem a realidade dos objetos, assim como a (des)estruturação do território. É nessa imbricação que se estabelece entre sujeitos, espaços e objetos que os afetos são construídos, cabendo-nos, então, analisar como esse processo ocorre e como isso afeta os sentidos potenciais do texto literário.

Nesse caso, os objetos captados a partir dos sentidos pelos sujeitos podem proporcionar a criação de espaços simultaneamente reais e reflexivos, nos quais as zonas de contato entre objetos e personagens permitem ler a gestualidade dos sujeitos postos em relação. Sendo a práxis de cada sujeito fragmentada, criam-se fragmentos de realidade que se interconectam no mundo globalizado. Vale ressaltar que, por meio desse processo, o espaço potencializa uma gama de especulações de ordem afetiva, mas também econômica, ideológica, política, que podem ser vividas isoladamente ou em comunidade (LUDMER, 2010b), o que aponta para um espaço global que altera as dimensões geográficas da atividade humana. Esses aspectos podem ser percebidos em “uma literatura que assume o espaço contemporâneo como

problematizador das formas de estar no mundo dito globalizado. Falamos, então, de territórios, fronteiras e deslocamentos, mas também de classe, raça e gênero, questões que seimplicam e reelaboram as compreensões de sujeitos” (PESSOA; SCHNEIDER, 2021, p. 95-96) e de alguns territórios, os quais têm na ilha urbana uma figura emblemática. Nesses complexos mecanismos de distribuição do território em zonas residuais, nas quais, por vezes, cidades pequenas ou médias são subjugadas ao papel de distribuidoras de mão-de-obra barata para cidades desenvolvidas, a sobrevivência torna-se luta diária. Processo semelhante acontece também com os países em desenvolvimento em relação a países desenvolvidos, o que leva à formação de diversas ilhas.

Ludmer (2010b) também concebe a ilha urbana como uma topologia atravessada por forças e conflitos, os quais estão na base do regime neoliberal implantado desde a década de 1970 em países como o Chile, por exemplo. Aliás, para ela, pensar territorialmente essas questões referentes à ilha urbana e aos sujeitos que a constituem seria “ver las líneas y los mapas que trazanel capitalismo, el tráfico y las políticas de muerte” (LUDMER, 2010b, p. 124) que constituem o neoliberalismo contemporâneo. No entanto, em suas discussões sobre a noção de ilha urbana a autora não faz qualquer observação quanto ao fato de que a ilha nem sempre está destituída de uma relação de tensão com os sujeitos, isto é, nem sempre habitar ou constituir uma ilha urbana implica, necessariamente, comodidade para tais sujeitos. Nesse caso, é importante refletir sobre o fato de que uma noção formulada para pensar uma saída lateral ao neoliberalismo talvez revele em alguma medida uma face dessa própria lógica neoliberal, tendo em vista que, numa perspectiva global em que o cultural e o econômico não se separam, nada está fora do capital (ALVES, 2021; LUDMER, 2006; 2007; 2010b; JAMESON, 2006; 2015; HARDT; NEGRI, 2000). Por essa perspectiva, a ilha urbana é, em si mesma, uma noção que tem suas contradições, “porque elrégimen de significación de laisla urbana no solamente es territorial y provisorio, también es ambivalente em cuanto a las posiciones políticas o ideológicas” (LUDMER, 2010b, p. 137).

Como se sabe, “a lógica neoliberal articula-se a uma problemática temporal que é, simultaneamente, política, econômica, tecnológica, social, ideológica, racial, genérica, cultural e estética, a qual está muito arraigada à história latino-americana, ao menos desde o início do século XX” (ALVES, 2021, p. 549), e entra em tensão na discussão posta por Ludmer quanto às noções de pós-autonomia e de ilha urbana. Visto que o debate desenvolvido por Ludmer, principalmente no livro *Aquí America Latina*, surge atrelado ao capitalismo e às suas formas de organização social, seus postulados não estão fora das dinâmicas do neoliberalismo. Em outros termos, “o neoliberalismo constitui-se numa espécie de força ou

sombra fundamental para a reflexão desenvolvida na especulação de Ludmer” (ALVES, 2021, p. 547). Ao passo que ela fomenta uma crítica ao neoliberalismo, apostando no desvelamento dos seus modos de ler e no descortinamento de suas políticas e modos de ver, suas considerações contraem uma relação porosa com a lógica neoliberal. Isso porque, como afirmam Negri e Hardt (2000), na era da globalização já não há mais possibilidade de criação de concepções ou de pontos de vista totalmente externos à lógica do capital, tudo (ou quase tudo) se conecta ou é agenciado no movimento ininterrupto do capitalismo. O momento em que Ludmer elabora suas concepções acerca da pós-autonomia, assim como das ilhas urbanas é, pois, o período de contágio universal, “em que o cultural passa a ser mercado, e o mercado passa a ser cultural” (PINHEIRO, 2013, p. 157). Contudo, cabe ressaltar que se as noções desenvolvidas por Ludmer não estão fora dessa dinâmica, nem por isso deixam de ser operadores de leitura que colaboram para um desmascaramento das lógicas mercadológicas e de suas ações sobre representações e produções discursivas (trabalho imaterial), no contexto da cultura das últimas décadas. De certo modo, coerente com seus postulados, as concepções propostas por ela estão “dentrofora” do universo que ela critica.

Então, se certa lógica neoliberal atravessa as dinâmicas e práticas (culturais, simbólicas, econômicas e sociais) contemporâneas, o debate sobre a pós-autonomia também corre o risco de acomodação e efetivação de sistemas políticos, modos de representação e de ler. Talvez por isso esses territórios que têm na ilha urbana uma figura preeminente se configurem por vezes como lugares de estranheza e vertigem, formando cartografias que marcam zonas residuais entre fragmentos e ruínas, e onde as políticas de morte se fazem sentir principalmente sob a população marginalizada⁹.

⁹ Ao analisar noções como soberania e estado de exceção, frequentemente associadas às colônias, ao nazismo e aos campos de concentração e extermínio, Achille Mbembe (2016) problematiza o lugar destinado à vida e à morte e, inclusive, ao corpo como materialidade, em contextos nos quais a política se manifesta como formas de guerra. O que faz o mencionado filósofo é, pois, apontar para uma espécie de instrumentalização de caráter predatório da existência humana e da destruição de corpos considerados depositários de vidas insignificantes. Ele propõe a existência de necropolíticas e necropoderes que explicariam as diversas formas a partir das quais, na época contemporânea, “armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de ‘mundos de morte’, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de ‘mortos-vivos’” (MBEMBE, 2016, p. 146). Mbembe parte da concepção de Foucault (1976), no que concerne à biopolítica, responsável pelas formas através das quais, a partir da disciplina, se controlam os corpos e, por extensão, a vida de populações inteiras, o que sugeriria que o foco das relações de poder não está tão somente centrado na vida, mas também na morte, nas sociedades capitalistas. Por sua vez, essa linha de pensamento encontra eco no que Agambem, ao escrever o livro *Home Sacer: o poder soberano e a vida nua* (2002), chama de tanatopolítica. Ou seja, uma política cuja característica fundamental é que a morte estaria no centro dos investimentos de poder, balizando sua prática. Nesse sentido, poderíamos conjecturar que, ao afetar a instância da vida, noções como necropolítica e tanatopolítica colocam em primeiro plano a morte como meio de controle social. No que se refere ao nazismo, poderíamos visualizar essa forma de controle na solução final levada a cabo por Hitler, que culmina na morte de milhares de sujeitos considerados indesejáveis socialmente, entre eles, judeus, deficientes, ciganos, revolucionários. Em consonância com Mbembe (2016), poderíamos afirmar que a solução final de Hitler foi uma

Embora a princípio tenha-se pensado em necropolítica como expressão do necropoder do governo nazista, tal noção também pode ser empregada para pensar outras formas de poder que, não obstante, também se manifestam por intermédio da morte, da violência, da segregação e dos modos que visam a diferenciar os indivíduos (seja pela raça, pela cor da pele, pela condição econômica, ou ainda pelo local que habitam) nas lhas urbanas latino-americanas. Nesse sentido, se, por um lado, a pós-autonomia pode corroborar certa legitimação do apropriado (PINHEIRO, 2013), minando as tensões e oposições constitutivas das disputas entre o eu e o outro, os centros e as periferias, ricos e pobres, e a noção de necropolítica aponta para a consequência nefasta a que o apagamento dessa tensão dialética pode levar, por outro lado, ler as porosidades implicadas na noção de ilhas urbanas pode consistir numa maneira de desvencilhar os encontros e as intensidades (as potências) dos agenciamentos que a dinâmica das ilhas também supõe. Nesse sentido, sem negar a inscrição dessas noções no universo do capital, elas também podem funcionar como um ponto de partida para a crítica das consequências do capital sobre os sujeitos da periferia do mundo, num contexto global.

Assim, na esteira de Lima (2018), apontamos para o fato de que a necropolítica, como expressão do poder de morte e de implantação da violência, em suas mais diversas manifestações, atravessa o nazismo e o colonialismo, manifestando-se na atualidade como mecanismo de extermínio de sujeitos negros, pobres e/ou periféricos em certos territórios da América Latina, ao menos. Nesse sentido, guardadas as devidas proporções, não seria errôneo afirmar que as periferias são como as colônias, onde supostamente a força que preza pela ordem estaria a serviço da “civilização”, e onde a “paz” assumiria feições de guerra. Como afirma Penkala (2006), as favelas são espécies de campos de concentração modernos nos centros urbanos da sociedade tida como civilizada, lugares para onde vão os excluídos e marginalizados. A autora associa o espaço da favela ao campo de concentração por dois motivos:

- a) toda a violência contida na história faz pensar que esse espaço se encaminha para o extermínio não da mistura de “raças”, da criminalidade e da pobreza, mas dos negros, nordestinos, dos criminosos e dospobres; [e] b)

das primeiras (senão a primeira) expressão da necropolítica posta em prática em grande escala, tendo por base de execução o necropoder. Assim, se “o poder ainda depende de um controle estreito sobre os corpos, as novas tecnologias de destruição estão menos preocupadas com a inscrição de corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los, na ordem da economia máxima, agora representada pelo massacre” (MBEMBE, 2016, p. 141). Daí que se pense a população em termos de uma divisão em dois grupos: por um lado, os sujeitos que merecem viver e, por outro, os que são matáveis. Tal divisão assenta-se, então, em pressupostos como raça, sangue, descendência, cor, classe social, “anomalias”.

a favela é, se considerarmos sua história desde o princípio, uma “máquina” criada pelo estado e lubrificada pela sociedade, que repete e realimenta essa realidade, excluindo, criminalizando, confinando os pobres e negros (PENKALA, 2006, p. 16).

Essa maquinaria de exclusão de que fala Penkala não cessa; pelo contrário, cada vez mais sujeitos são direcionados para as margens. Ao mesmo tempo em que se fala em crise das fronteiras, a quantidade de favelas se multiplica a cada dia em todo o mundo. Não seria errôneo afirmar que são as favelas, tanto brasileiras¹⁰ quanto argentinas¹¹ neste trabalho,

¹⁰De acordo com Queiroz Filho (2011), embora o relevante crescimento das favelas no Brasil data de meados dos anos 1950, quando do início da industrialização, seu surgimento é anterior, remontando ao início da colonização portuguesa, no século XIX. Outros fatores que influenciam nesse processo de crescimento da periferia é o abandono ao qual foi relegada a população escravizada depois da sua libertação, assim como a crise da agricultura em 1888. No primeiro caso, após a abolição da escravatura, as pessoas negras foram deixadas de lado, à própria sorte. Sem emprego e sem moradia, a esses sujeitos só lhes restaram as margens da cidade, lugares considerados indignos aos olhos das classes média e alta da sociedade. No segundo caso, tendo seu trabalho desvalorizado, uma parte dos agricultores se direcionaram para os centros urbanos, no entanto, ao chegarem nesses locais, muitos deles não conseguiram empregos, e tiveram o mesmo “destino” das pessoas negras libertas. Nessa época, surgem os primeiros cortiços, que se configuravam como conjunto de casas onde moravam diversas famílias. O cortiço é, pois, considerado como a semente das favelas. Por sua vez, a palavra favela tem origem no nome popular da planta brasileira *Cnidoculus quercifolius* (comumente conhecida como favela, faveleira ou faveleiro), que pertence à família das euforbiáceas, e apresenta flores brancas e espinhos, além de frutos denominados de fava, de onde vem a origem do nome. No livro *A invenção da favela* (2005), Valladares afirma que, devido à presença de um grande número dessas plantas na encosta do arraial de Belo Monte de Canudos, um dos bairros dessa cidade ficou conhecido como o Alto da Favela. Posteriormente, com a guerra de Canudos, esse local foi cenário de diversos combates entre os anos de 1896 e 1897. Depois do fim dos conflitos, uma parte dos combatentes sobreviventes direcionou-se para o Rio de Janeiro, instalando-se em um dos seus morros, onde teriam construído uma capela e pregado uma cruz em homenagem a Antônio Conselheiro. Esse local passou a ser chamado, a partir de então, de Morro da Favela. Vale ressaltar que essa concepção de favela também se difunde no relato dos acontecimentos de Canudos, quando Euclides da Cunha escreve *Os Sertões*. Note-se, então, que a palavra favela passa a ser empregada no morro do Rio de Janeiro podendo conotar resistência. Só anos depois, já no século XX, quando esse morro começa a ser ocupado por pessoas que não têm condições financeiras para morar nos centros urbanos, é que a palavra favela passa a ser utilizada para denominar aglomerações de pessoas em assentamentos precários. Nos últimos anos, mais especificamente a partir de 2010, o IBGE passou a denominar as favelas de aglomerados subnormais.

¹¹Na argentina, as *villasmiserias* (também conhecidas como *pueblosjóvenes* no Peru, *cantegriles* no Uruguai, *callampas* no Chile e *ranchos* na Venezuela, só para citar algumas nomenclaturas utilizadas em âmbito hispano-americano para se referir a elas) se originam no início do ano de 1930, quando o país começa a passar por grandes transformações econômicas, políticas e sociais, tais como a crise da Bolsa de Valores de Nova York, que ficou conhecida como “Crack da Bolsa”, ou a industrialização, processo que culminou na saída das pessoas do campo para a cidade, ou na imigração, desde o final do século XIX, de outros países para a Argentina. A primeira *villa*, também conhecida como *Villa Desocupación* (Puerto Viejo), se caracteriza, de acordo com La Comisión Municipal de la Vivienda de la Ciudad de Buenos Aires, como assentamento ilegal de famílias em terras fiscais, constituída por construções que não cumprem as normas arquitetônicas, nem de infraestrutura ou de salubridade, apresentando um alto grau populacional e familiar. Esta *villa* foi habitada inicialmente por pessoas vindas do interior ou de países vizinhos, as quais não possuíam muitos recursos econômicos. A partir de 1955, surgem as primeiras tentativas de aniquilação das favelas na Argentina, plano que se intensifica em meados de 1976, quando da última ditadura militar no país. De acordo com Cadron (2010), nessa época o número de habitantes das *villas* diminuiu drasticamente de um total de 220.753 pessoas no ano de 1976 para 34.554 em 1980. Esses dados apontam para o extermínio massivo dessa população periférica que foi empurrada para as margens, e logo depois quase dizimada. Contudo, essas tentativas de aniquilação não frearam totalmente o crescimento das *villas*. A partir de 2001, com a crise econômica decorrente das consequências do regime político neoliberal implantado, mais pessoas passaram a morar nesses locais. Para Cadron (2010), surgiram na Argentina dessa época mais duas novas classes de pobres, quais sejam: os “empobrecidos” e os “novos pobres”. “Los empobrecidos son aquellos que ya no tienen acceso a todos los servicios de los que gozaban antes, mientras

espaços de segregação, fronteiras porosas que se constituem em uma espécie de entre-lugar, que é também o limiar contaminante entre a vida e a morte, o centro e a periferia, a riqueza e a pobreza, o negro ou índio e o branco. Conjuntura semelhante aparece nos romances *La Villa*, *Sorria, você está na Rocinha*, *La VirgenCabeza* e *Deus foi almoçar*. Como veremos mais adiante, resguardadas as devidas singularidades, esses romances trazem à tona a pobreza e certa *mise-en-scène* do cotidiano de sujeitos marginalizados, discriminados, periféricos, e ao fazerem isso a partir de uma visão subjetiva, mas não testemunhal, apresentam (ou criam) imagens da periferia que, por vezes, problematizam as representações correntes que aparecem na grande mídia acerca desses espaços e dos seus habitantes.

Assim como ocorre em alguns romances de escritores brasileiros, a exemplo de *Eles eram muitos cavalos* (2001), de autoria de Luiz Ruffato, de acordo com Marcela Buiturón, fica explícito que

[...]las ficciones de autores argentinos de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI reelaboran, configurando un modo diferente de representar la pobreza encarnada en la figura de la villa, ya no tan ligado a la estética realista tradicional de aquellos escritores “que sostenían una función social para la literatura”, y discuten una y otra vez las posturas tradicionales con respecto a la frontera, sus límites e (im)posibles definiciones que, en definitiva, no son más —ni menos— que un cuestionamiento a las definiciones positivistas que tienden a la homogeneización de la identidad personal y cultural (BUIURÓN, 2014, p.16).

Nesse sentido, as favelas que são criadas nas narrativas desses romances se constituem como “comunidad[es] de los cuerpos, que está[n] hecha[s] de lenguajes, evidentemente, pero también está[n] hecha[s] del nudo opaco, el revés incierto, indeterminado de los lenguajes: de las vibraciones, los sonidos, los gritos, y los silencios mismos que salen de los cuerpos” (GIORGI, 2014, p. 120), corpos que se inscrevem em espaços além da periferia, ocupando territórios controlados, um deles, inclusive, o território identificado como literário. Nesse sentido, nos romances aqui analisados o deslocamento espacial pode se constituir numa forma de sobrevivência, e nesse deslocamento os sujeitos se constituem. O deslocamento dos sujeitos no âmbito da favela ou fora dela “pode ser uma decisão política, econômica ou, simplesmente, expressão de busca pela sobrevivência. A questão liga-se à economia financeira, mas também a uma economia linguística, racial, afetiva, de classe” (ALVES, 2021, p. 555-556).

que el término ‘nuevos pobres’ designa a los integrantes de la clase media que terminaron en la pobreza” (CADRON, 2010. p. 09).

Mesmo que “las villas miserias del tercer mundo se sitú[en] al borde de las explosiones espaciales urbanas” (LUDMER, 2010, p. 139), enquanto ilha estes territórios se sobrepõem, fundem-se e sincronizam-se, funcionando à maneira de um rizoma, tal como esse caule é pensado por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995). Ao escreverem esse livro, no qual é desenvolvida uma teoria da multiplicidade que toma o território como base fundamental para pensar o devir humano, animal e vegetal, em suas múltiplas articulações, Deleuze e Guattari utilizam-se da imagem do rizoma, que, originalmente, vem da botânica, para pensar as territorialidades transpassadas, de um lado a outro, por linhas de fuga que evidenciam a presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização:

[...] o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 31).

O rizoma não apresenta começo nem fim determinado, mas funciona como linhas que conectam os mais diversos planos de um território, de modo que, nessas articulações, se transformam, a depender da necessidade. Dessa forma, o rizoma constitui-se como um elemento capaz de estabelecer um elo, ainda que de modo provisório, entre as mais diferentes superfícies. Sabendo disso, Deleuze e Guattari utilizam-se dessa imagem para falar de cadeias que não param de se conectar, assim como das organizações de poder, ocorrências que remetem às artes e às ciências. A partir dessa perspectiva, “escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 19-20) coincide com certo movimento da literatura das últimas décadas, a qual se articula aos diversos suportes e meios, inclusive midiáticos, para produzir realidades nas ilhas urbanas latino-americanas.

Pensar a própria ilha urbana como rizoma é, pois, pensar as suas múltiplas articulações, e, mais especificamente neste trabalho, pensar a favela como ilha urbanarizomática é pensá-la à maneira de um dossiê, que se pode, mas nem sempre se consegue, abrir a partir de diferentes “entradas”, já que estas entradas abrem uma nova (e diferente) cartografia que pode levar a lugares e subjetividades distintos. Nestas

circunstâncias, ser periférico é ser rizomorfo, e ser “ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 24). Produzir estranhamento e experimentar vivências por vias laterais ao sistema dominante e hegemônico parece ser a forma encontrada pelos sujeitos periféricos, nessas narrativas, para driblar as imposições (de ordem econômica, política, por exemplo) e continuar sobrevivendo às opressões de forças que tentam condená-los ao aniquilamento.

Concepções como transversalidade e atravessamento permitem pensar tais sujeitos, levando-se em conta como transitam por essas linhas de forças que se fazem presentes nas periferias latino-americanas, nos relatos, ao mesmo tempo em que as constituem. Nesse sentido, a noção de periferia tomada como ilha urbana vai se configurando como uma noção de território que não é apenas físico/material, mas também simbólico. Por essa perspectiva, os sujeitos que ocupam tais territórios não são somente *da* favela, mas *são* a favela. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que não se trata de uma relação totalizante de representação via sinédoque da favela ou dos sujeitos que a habitam, mas de uma relação multidirecional, na qual sujeito e espaço se constituem e se afetam reciprocamente.

Dessa forma, mesmo quando em alguns romances que constituem o *corpus* desta dissertação são trabalhadas referências topográficas verificáveis, como o faz Julio Ludemir, ao escrever *Sorria, você está na Rocinha*, joga-se com o efeito de realidade criado, o que leva o leitor que desconhece a favela a, provavelmente, se guiar pelas construções discursivas e imagísticas sobre a favela que lhe chegam pelo texto literário e pelos meios de comunicação, tomando-os como substrato para a construção, na leitura, de um efeito de referencialidade que confere ao texto uma aparência de representação do real¹².

¹² No livro *O choque do real: mídia, estética e cultura* (2007), Beatriz Jaguaribe trabalha com construções imagéticas do real que se fazem presentes no imaginário popular e na cultura midiática. Para a mencionada crítica, nos novos códigos do realismo estético as fronteiras entre realidade e representação, ficção e vivência, imaginação e evidência tornam-se porosas e negociáveis. Como resultado, tem-se, então, a produção de realidades repletas de “efeitos do real” que “aguça[m] a percepção de nossa condição no mundo por meio de imagens e narrativas que desestabilizam clichês” (JAGUARIBE, 2007, p. 13). Ao mesmo tempo, é importante lembrar que essas produções são interpretações da realidade e não necessariamente representação dessa realidade. Por sua vez, essas postulações de Beatriz Jaguaribe encontram eco no que Hal Foster chamou de o retorno do real, no livro cujo título homônimo faz jus a essa concepção, publicado em 1996. Ou seja, concepções acerca da produção do “real” que são tidas como promissoras na atualidade já estavam em processo no pensamento de Foster no ano de 1996, pelo menos. Fazendo um passeio pela história da arte atualizada pela crítica da cultura, da psicanálise freudiana renovada por Lacan, da tradição marxista revista pelas correntes pós-estruturalistas, assim como do movimento que ficou conhecido como “virada textual” na literatura e nas artes, Foster, em *O retorno do real*, monta um mosaico teórico-crítico no qual alguns pressupostos contemporâneos seus são conectados a produções artísticas de longa data, desde pelo menos o ano de 1910. É isso que ocorre, por exemplo, com o mote da “reconexão da arte com a vida”, um dos pontos-chave da vanguarda histórica, que foi retomada pelas neovanguardas e que é analisada por Foster. Dessa forma, na intersecção entre arte, teoria cultural e capitalismo global, o autor monta um panorama da literatura e das artes dos últimos anos enfatizando os modos

Nesse caso, os espaços estão definidos com base em certa mobilidade, uma vez que se apresentam em mutação no que concerne à ocupação dos personagens nesses meios. É como se, habitadas por esses sujeitos, tais geografias se encontrassem desconexas em relação às coordenadas de mapas, ainda que apareçam as rasuras do que ali figura. A esse respeito, discutindo os modos que subjazem à dinâmica global e os processos que compreendem os grupos sociais, as classes, as nações e os sujeitos, no livro intitulado de *Otro Territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Renato Ortiz (1998, p. 42) afirma que nas últimas décadas “los individuos poseen, por cierto, referencias, pero no propriamente raíces que los fijan físicamente. En este sentido, las sociedades contemporáneas viven una territorialidad desarraigada”. Como já vínhamos sinalizando, no caso das cidades latino-americanas, conforme aparecem nos textos literários de que esta dissertação trata, esses territórios estão atravessados por forças que colocam em cena tensões, linhas hierárquicas e de dominação, que se fazem sentir principalmente por sujeitos periféricos, marginalizados, excluídos.

Nesse sentido, ao “considerar el espacio como conjunto de planos atravesados por procesos sociales diferenciados, debo, entonces, dejar de lado los pares de opuestos – externo/interno, cercano/distante – o la idea de inclusión para operar con la noción de líneas de fuerza” (ORTIZ, 1998, p. 34). Dessa forma, categorias como território passam a ser, de certa forma, ocupadas de maneiras distintas, posto que dependem desse conjunto de forças sociais. Retomando Molina (2020), diríamos que não é a ausência de espacialidade que está em questão nos romances que nos interessa analisar (nem o que estamos propondo nesse trabalho), mas, sim, uma particular “tensão” entre uma topologia fragmentada que é posta em relação às posições móveis e nunca enclausuradas dos sujeitos que ocupam esses territórios¹³.

como o real retorna nessas produções. Cabe ressaltar que esse retorno de que fala Foster não significa a volta às representações do real, mas um “retorno para o futuro”, como ele indica. Nesse sentido, o real do presente contém o seu passado, mas de outra forma.

¹³Essas ideias encontram eco no que Bourriaud (2009), ao analisar arte e multiculturalidade em tempos de globalização, chama de radicante, podendo se referir aos “sujeitos” que fazem da mobilidade uma forma de vida. Estrutura capaz de colocar-se em marcha em contextos e formatos heterogêneos e inespecíficos, o sujeito radicante torna possível a existência de trajetórias, mas não pressupõe limites e/ou pontos rígidos e estáticos. Por essa perspectiva, “el desplazamiento [sería] una manera de utilizar el mundo, una erosión solapada de las geografías establecidas (BOURRIAUD, 2009, p. 17), o que permitiria ver “el mundo como un conjunto de universos espacio-temporales (de sociedades, de culturas, de comunidades que representan, cada una en sí, una excepción; nada existe sino casos producidos por encuentros (BOURRIAUD, 2009, p. 180), como se os trajetos não construíssem caminhos delimitados, mas apontassem para uma experiência/vivência em rede. Aliás, “el mundo contemporáneo se estructura de manera tanto más implacable cuanto que se puede descifrar su imagen sólo como una anamorfosis, un dibujo aparentemente abstracto que el ojo no puede abarcar” (BOURRIAUD, 2009, p. 191), ou pelo menos não pode decifrar tranquilamente. O que ganha relevância aqui é o apagamento das fronteiras topográficas e um crescente movimento de desterritorialização do espaço, lugares que se articulam e se mesclam e, por vezes, articulam relações de outra natureza, e não de ordem geográfica. A tecnologia, enquanto recurso que promove o atravessamento do espaço por meio de códigos, possibilitando uma vivência em rede, também aparece em obras recentes desterritorializando sujeitos e espaços. Todo esse processo modifica os

Nesse contexto, o sujeito que não se atém a nenhum ponto específico do espaço, tampouco a tempos restritos, se apresenta como um agenciador que coloca concomitantemente em contato e em tensão territórios que se encontram separados em termos de distância física; espaços que, à primeira vista, poderiam não se interligar, a não ser por esse elo estabelecido pelo viajante. Inclusive, para Ortiz (1998, p. 36), “una primera implicación de la idea de transversalidad está en la constitución de territorialidades desvinculadas del medio físico”, o que pode apontar para a constituição de cartografias espaciais desvinculadas em relação às coordenadas de mapas, abertas pela reconfiguração global, conforme observa Ludmer em *Aqui América Latina*. Diante disso, a própria concepção do que seja território se modifica, passando a sugerir não mais espaços estáticos, que podem ser vislumbrados tal como aparecem tracejados em escalas e coordenadas, mas em permanente transmutação.

Nesse contexto, analisando a dinâmica do tempo e do espaço na literatura latino-americana das últimas décadas, no livro intitulado *Travessias críticas: temporalidades e territórios na narrativa latino-americana das últimas décadas*, Wanderlan Alves afirma que:

Atualmente, no entanto, como problemática inerente à globalização, a noção de território mobiliza imagens de diferentes temporalidades, numa espécie de *dejà vu*. [...] Na literatura, ao falar do global, haveria que pensá-lo como uma noção que é, simultaneamente, real e ficcional, a qual tanto força os limites do território para fora de si, quanto os implode, cultivando tensões entre o local e o global, o particular e o geral, América Latina e o mundo (ALVES, 2022, p. 169-170).

Note-se que as transformações e reconfigurações do território na literatura das últimas décadas afetam e são afetadas pelas transmutações do tempo, em uma relação que é de transbordamento e atravessamento. Por sua vez, as práticas escriturais em que são verificadas essas ações de traspassamento apontam para a dificuldade de separar o local e o global, em uma era em que o real e o virtual atravessam as fronteiras da realidade e da ficção, ao mesmo tempo em que potencializam uma reflexão acerca das experiências experimentadas em conjunto, em uma profusão de tempos simultâneos e interconectados.

2.3 (Re)dimensões do espaço narrativo

Mergulhados, pois, no espaço e no tempo, movendo-nos despreocupados no espaço e

modos de compreender o próprio território, que não mais é visto apenas em termos físicos, mas também midiáticos. Por outro lado, nesse processo de vinculação através das redes, ganha relevância o modo como as relações são estabelecidas entre os sujeitos.

no tempo, sendo nós próprios espaço e tempo, experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada. E se ouvimos os que sobre o assunto meditam, eis-nos entre as teorias (Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*).

Como viemos sinalizando acima, o território plasmado em alguns textos literários latino-americano dessas primeiras décadas do século XXI pode ser entendido como elemento que sofre metamorfoses e processos de afecção. No entanto, para entendermos como essa questão se inscreve na ordem do dia, cabe ressaltar as transformações no estatuto do espaço romanesco ao longo de sua trajetória na América Latina. Esse passo para trás, que pode se configurar como uma “volta para adiante”, é importante na medida em que permite compreender como Ludmer chega, via especulação, à noção de ilha urbana, da qual nos valem na presente dissertação como um operador de leitura (possível) para a análise do *corpus*.

Até o início da Idade Média, a concepção de espaço que se desenvolveu nos mais diversos âmbitos, sejam eles literários, filosóficos, matemáticos, físicos, revestiu-se de imprecisão, o que levou à elaboração de posturas diferentes em relação à temática em questão. Somente a partir do Renascimento, com a formulação da noção de perspectiva para a interpretação do espaço, e posteriormente com as primeiras grandes navegações, por conseguinte a elaboração de cartografias das terras descobertas que substituiriam o geocentrismo ptolomaico pelo heliocentrismo defendido por Galilei, Giordano, Copérnico e Kepler, a concepção de espaço adquiriu contornos mais precisos.

No âmbito literário, no contexto da América Latina, somente a partir de meados dos anos de 1800 o espaço começa a ser mais trabalhado pelos escritores em suas narrativas, uma vez que até essa época, não raro, o espaço aparece como pano de fundo para a trama que se desenrola entre os personagens de um enredo¹⁴. Possivelmente, a acentuação dessa nova

¹⁴No livro *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*(1998), Mikhail Bakhtin, um dos primeiros estudiosos a dedicar-se à análise do espaço em textos literários, discorre acerca dos modos como a humanidade organiza suas experiências por meio de representações de mundos concebidas através de categorias como espaço e tempo. Nesse sentido, essas categorias teriam natureza e significação históricas, uma vez que populações distintas teriam formas diferentes de conceber o tempo e o espaço. É justamente por entender que tempo e espaço estão inteiramente relacionados aos modos de constituição das sociedades, que Bakhtin postula dois períodos principais em que o tempo se diferencia. O primeiro período postulado por Bakhtin concerne às formas básicas do tempo concreto, produtivo e coletivo, que remonta ao estágio agrícola, aos primórdios da humanidade. Já o segundo período refere-se ao tempo abstrato, época na qual o capitalismo e a vida sócio-estatal passam a se desenvolver, e o tempo concreto da vida humana cinde-se. Nesse sentido, não seria errôneo dizer que esse último estágio apresentado pelo autor se constitui como o tempo da produção, dividido em fragmentos, transformado pela indústria e movimentado pelas pseudonecessidades. Partindo dessas proposições, Bakhtin observa como essas formas de tempos e espaços que estão em constante movimento de atravessamento afetam a

forma de conceber o espaço e de representá-lo no texto literário se deve, não só, mas principalmente, a certo giro do romance para um realismo formal que inclui não somente a particularização do espaço, mas também dos personagens e do tempo¹⁵. Nesses casos em que se almeja o realismo formal através da linguagem literária, o espaço passa a ser representado com certo nível de mimetismo, como se houvesse uma busca pela caracterização dos lugares ao nível mais próximo da realidade exterior ao texto. Como afirma Mônica Sava (2013, p. 29):

[...] si en la novela tradicional, el aspecto temporal solía tener más importancia que el espacial, puesto que lo que interesaba al autor era la narración de los hechos y de las peripecias de sus personajes, en la novela del siglo XX, el papel de las descripciones espaciales, que representan una pausa en la narración, ha ido adquiriendo cada vez mayor relieve.

É, pois, entremeados do século XIX e o início do século XX que o espaço ganha destaque no romance latino-americano; sendo que nesse momento a ênfase recai sobre aspectos descritivos, o que, por vezes, confere certa cadência à leitura. Isso explica o fato de que, não raro, encontremos obras produzidas nesse período que prezam pelo detalhe, por descrever minuciosamente cada lugar, assim como os objetos que o compõem. Por meiodessaestratégia escritural de criação do espaço romanesco, “es posible tocar su consistencia en su atmósfera, que tiene tal próxima relación con los objetos que podría incluso afirmarse que depende de los objetos, que son las cosas las que fijan la atmósfera” (SAVA, 2013, p. 40). Nesse caso, por vezes, o espaço deixa de conotar passividade, adquirindo maior importância na relação com os personagens, especialmente ao sugerir ação nas narrativas de cunho realista.

Em outros termos, nesse momento “el universo exterior descrito por el novelista remite también a los personajes, de los que se constituye en una especie de prolongación,

(e são afetadas pela) produção literária em períodos históricos determinados. A partir disso, o estudioso passa a conceber o tempo e o espaço como uma das principais urdiduras da literatura, de modo a colocar em marcha a concepção de cronotopo-artístico: “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os indícios do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (BAKHTIN, 1998, p. 210). Note-se que o tempo e o espaço são tidos como categorias inseparáveis, que se afetam mutuamente, assim como também determinam a imagem do sujeito, do enredo e da história na literatura. Desse modo, poderíamos afirmar que o cronotopo artístico pode ser entendido como uma categoria conteudístico-formal determinante dos gêneros literários. Aliás, a partir de Bakhtin (1998), poderíamos falar de cronotopo não somente no singular, mas também no plural, levando em consideração que diferentes espaços-tempos podem se entrecruzar em um mesmo texto literário. É por essa perspectiva que o filósofo russo sugere o aspecto dialógico do cronotopo.

¹⁵Cf. WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Especialmente o primeiro capítulo, “Realism and the Novel Form” (1957), que trata do aparecimento do romance como uma nova forma literária, assim como da tomada do realismo como um, entre vários outros, *modus operandi* colocado em prática na escritura.

obstáculo o revelador (SAVA, 2013, p. 40). A partir desse *modus operandi*, ora se disponibiliza ao leitor, desde o início da narrativa, o máximo de detalhes úteis sobre o espaço onde os personagens desenvolverão as ações durante a trama, ora se disseminam alusões fragmentadas sobre o lugar, que o leitor pode recompor a partir do ato de leitura. Nesse processo, o que ganha relevância é que o leitor consiga visualizar mentalmente aquilo que o escritor está concebendo como espaço; como se esse processo de representação configurasse uma espécie de projeção guiada. Por meio do que poderíamos chamar de pacto de leitura, o leitor pode (mas nem sempre isso acontece) acabar encontrando no texto literário aquilo que o autor projetou, como se estivesse vendo através dos olhos do narrador; daí se explica a minúcia, o cuidado em deixar pistas para a reconstrução do espaço. Por essa perspectiva, o espaço passa a suscitar nos personagens (e, possivelmente, também nos leitores) as mais variadas sensações, e não somente as reflete.

Osman Lins (1976), ao analisar os modos como aparecem o espaço, o tempo e os personagens na obra de Lima Barreto, formula a noção de ambientação para pensar a junção dos processos conhecidos, ou mesmo possíveis, que compõem o ambiente narrativo, o qual, uma vez complementado pelas experiências dos personagens, pode configurar o espaço romanesco. Por essa via de pensamento, podemos ressaltar ao menos três tipos de ambientação que podem aparecer em um texto literário, quais sejam: ambientação franca; ambientação reflexa; ambientação dissimulada. O primeiro tipo de ambientação se caracteriza principalmente pela presença de um ou mais narradores (podendo também dividir essa função com outros personagens) que descrevem, no mais das vezes, objetivamente os fatos que se passam na trama, assim como também foca nos lugares e objetos que se apresentam à sua vista. O segundo tipo de ambientação geralmente é mais frequente em narrativas que se utilizam da terceira pessoa no momento de enunciação, isso porque o foco narrativo tende a se manter em um personagem. No caso de personagens que também são narradores, estes, não obstante, tendem a direcionar a percepção do espaço através de outros sujeitos que estejam presentes nos locais onde se desenvolve toda a trama ou mesmo parte dela. Já o terceiro tipo de ambientação ocorre quando os atos dos personagens são responsáveis por fazer surgir o espaço que os rodeia, como se o lugar se desvelasse através dos modos de agir dos sujeitos envolvidos. Ressaltamos que não necessariamente uma narrativa apresentará apenas um tipo de ambientação específica, pelo contrário, é comum que haja o imbricamento de duas ou mesmo das três.

Esses tipos de ambientação não portam em si um caráter determinista, isso porque pela perspectiva de Osman Lins não se estabelece limite entre personagem e espaço, o que há é um

limiar que sugere essa posição vacilante entre esses elementos constitutivos do relato. Os indícios disso vêm do próprio Lins em um questionamento que, deslocado de seu lugar de origem, serve para pensar as configurações do espaço e suas relações com os corpos dos personagens em romances produzidos nas últimas décadas. O questionamento feito pelo escritor diz respeito ao fato de ser possível ou não haver uma separação do espaço em relação aos personagens. A conclusão a que Lins (1976, p. 69) chega é que “cada vez mais essa separação começa a apresentar dificuldade quando nos ocorre pensar que mesmo a personagem é espaço”. Nesse ponto o pensamento de Lins acerca da noção de ambientação que desemboca nas relações entre espaço e personagem se aproxima dos postulados de Ludmer (e vice-versa), especialmente quando a crítica argentina discorre acerca dos processos de afecção entre personagem e território. Então, se nos valermos dessas perspectivas para pensar certos romances no âmbito da América Latina, no escopo temporal de que esta dissertação trata, veremos que há uma extensão do espaço através do corpo dos personagens, o que pode apontar para uma reconfiguração do espaço na narrativa recente.

Quando se fala em espaço, outro aspecto que merece atenção concerne aos modos como este se vincula aos afetos dos personagens, isso porque, “quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir corpo na medida em que evoca sensações” (LINS, 1979, p. 92). A partir dessa observação Lins interliga o espaço às diferentes manifestações de afetos dos sujeitos, de modo que lugar, corpo e emoções aparecem relacionados. Ao menos desde o romantismo, mas de forma intensa nas últimas décadas, o espaço construído em algumas narrativas se reveste de múltiplos sentidos, isso porque nesses casos os corpos dos personagens se imbricam no espaço, e a linguagem empregada não se restringe mais a descrições, passando a ser utilizada para construir mundos e não apenas para representá-los¹⁶.

¹⁶No livro *Espaço e romance*, Antônio Dimas (1985, p. 33) chega a afirmar que “na questão do espaço romanesco, o ponto central que orienta a discussão (o divisor de águas, por assim dizer) diz respeito à utilidade ou inutilidade dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance. Em outras palavras: até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo”. A partir da concepção de Antônio Dimas, diríamos, inclusive, que o ápice da questão reside não somente no modo como esses recursos são usados como elementos decorativos, mas como esses mesmos recursos saem do plano do ornamental (e por vezes, do viés secundário de uma dada história narrada) e passam a ser determinantes para a construção da própria narrativa. E quando falamos que o espaço torna-se importante para a trama, não somente referimo-nos ao fato de, algumas vezes, ele propiciar a ação, mas também por ser o espaço elemento fundamental para a construção da narrativa, ao menos no que concerne a certos textos produzidos nas últimas décadas no contexto da América Latina, como servem de exemplo os romances *Cidade de Deus* (1997), do escritor brasileiro Paulo Lins, e *Oscuro monótona sangre* (2010), do escritor argentino Sérgio Olguín. Em *Cidade de Deus* (a começar pelo título, que faz referência a uma favela localizada no Rio de Janeiro), o espaço é de suma importância na história narrada. Por meio de um narrador heterodiégetico (onisciente), desvelam-se o modo como se originou a favela e as relações de afetos e desafetos, motivadas em grande medida pelas construções dos primeiros pontos de venda de drogas que surgem daí em diante na região, como vemos no seguinte trecho do romance: “Um dia essas terras foram cobertas de verde com carro de boi

Para tanto, a linguagem passa a se configurar como o meio por excelência dessa construção de universos, cabendo ao escritor apreender os sentidos e significados desses espaços que serão (re)configurados a partir da palavra. A esse respeito, Mónica Sava tece importantes considerações:

[...] si actualmente en el lenguaje, el espacio aparece como la más insistente de las metáforas, no es porque constituyera un único recurso, sino porque es en el espacio que se desarrolla el lenguaje, allí determina sus opciones y sus figuras. En el espacio “se metaforiza”. A su vez, el espacio textual cesa de ser mero decorado para la acción. La puesta en escena revela que entre el lenguaje y el espacio hay un vínculo más amplio que una simple descripción. La narración provoca la aparición de un espacio preciso, poblado de eventos. En tal caso, la descripción no se limita a reproducir sino más bien intenta descifrar meticulosamente ese conjunto de lenguajes distintos que son las cosas (SAVA, 2013, p. 27-28).

O espaço se metaforiza, a depender do modo como o escritor se utiliza da linguagem, naturalmente. Desse modo, os objetos, as figuras, assim como os sujeitos passam a existir em conformações espaciais nas quais absorvem e são absorvidos pela trama, de tal forma que a concepção de espaço absoluto e passível de descrição é frequentemente deixada de lado em prol de um espaço que se metamorfoseia. A linguagem já não é concebida somente como uma maneira de revelar coisas, mas se constitui numa hipóstase do existir (SAVA, 2013); e é nessas circunstâncias que o espaço na narrativa potencializa (e constitui-se a partir de) um conjunto de relações entre sujeitos e destes com o território. Ou seja, o modo como o escritor se utiliza da linguagem é decisivo para as feições que o espaço terá dentro de uma narrativa, assim como também na maneira como este se interligará (ou não) aos personagens. Se a

desafiando estradas de terra, gargantas de negros cantando samba duro, legumes e verduras, cobra alisando o mato. [Mas essa] região seria destinada à construção de um conjunto habitacional. Cidade de Deus deu voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do rio e Os Apês [...]. Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. A princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao dia a dia. Tudo concorria para a interação dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre essas pessoas reunidas pelo destino” (LINS, 1997, p. 30). Por sua vez, em *Oscuro monótona sangre*, Sérgio Olgúin edifica uma matriz de percepção acerca de distintos cenários, nos quais a vida se desenvolve quase sempre em espaços precários. Não é por acaso que o romance está dividido em cinco partes, que, por sua vez, apontam para tais localizações espaciais: “La Villa (primera parte)”, “El edificio (segunda parte)”, “La fábrica (tercera parte)”, “La calle (cuarta parte)”, “El cielo (Quinta parte)”. Nestes lugares, valendo-se de um narrador heterodiégetico onisciente, é narrada a história de Julio Andrada, personagem que nasce numa favela em Lanús (Argentina), mas logo consegue ascender socialmente, convertendo-se em um empresário de prestígio, e passa a viver em um bairro de classe média alta, em Recoleta. Nesse caso, ao escrever o romance, Olgúin investe em uma cartografia do espaço periférico, de modo a levar os leitores a entrarem na periferia ao passo que estão lendo, como vemos na narrativa: “salía con su auto deledificio de Charcas donde vivía, dabalavuelta hasta llegar a Pueyrredón y seguía derecho por esa avenida que cambiaba dos veces de nombre en su recorrido. Pueyrredón se llamaba luego Jujuy y más adelante Colonia, que terminaba en el estadio de Huracán” (OLGUÍN, 2010, p. 08).

dimensão enunciativa de uma obra instaura a presença de um sujeito que vai sendo esboçado concomitantemente ao desenrolar de suas experiências no espaço, então, isso significa que a “leitura do espaço requer perceber de que modo a instância do sujeito faz representar-se na linguagem; e de que modo esta, em termos formais, marca a experiência cultural e estética do sujeito que lê a cidade, a partir de um lugar e de um tempo” (BUSATO, 2015, p. 85). Estamos falando, pois, de uma escrita que delinea os sujeitos em relação com a linguagem, uma linguagem que deflagra as dobras de um espaço que surge na interação com o sujeito. De acordo com Mônica Sava, entre a linguagem e o espaço há um vínculo amplo que se faz sentir no modo como a narrativa provoca uma aparição de um espaço povoado de eventos. Seria justamente nisso que residiria a força da linguagem, que no espaço, por sua vez, o faz existir. Diantedisso, é de se destacar na narrativa recente “el modo en que la palabra crea el espacio, impulsada por su movimiento natural, creativo, en cuanto mucho de lo emergente en ese ámbito aparece sugerido por lo que va diciéndose y, a la vez, el modo en que del espacio verbal surgen otros espacios que la palabra suscita” (SAVA, 2013, p. 39). Nesse sentido, retomamos Antônio Dimas quando, no livro *Espaço e romance*, afirma que:

[...] na medida em que tamanha disparidade de locais e coisas se articula por intermédio da linguagem, o cerne mesmo da literatura, trabalha-se no nível das imagens, da semântica, da etimologia e das homofonias, arrancando desse conjunto um sistema de articulação onde tudo se toca e se transforma, num processo de contaminação recíproca interminável (DIMAS, 1985, p. 14).

Essa reestruturação do espaço narrativo, que parece ganhar relevância em alguns romances escritos nas últimas décadas, faz parte de uma reconfiguração mais ampla, uma reformulação nos modos de perceber o território que nos rodeia¹⁷. É por isso que a própria concepção de espaço, que se constrói a partir da linguagem, se modifica na conjuntura da mundialização da cultura e da globalização, de modo que essa concepção se amplia, passando a incorporar as relações da vida cotidiana e os processos de construção, ou mesmo fragmentação de identidades¹⁸. É por isso que a cartografia contemporânea se encontra aberta,

¹⁷É essa reconfiguração nos modos de perceber e conceber o território enquanto espaço que compreende múltiplos processos de afecção que Ludmer parece flagrar no livro *Aqui América Latina*, especialmente na segunda parte, em que a crítica argentina se detém em alguns territórios plasmados em textos literários pós-2000.

¹⁸De acordo com Dimas (1985, p. 40), “a atenuação do descritivismo, romântico ou realista, só se daria por empenho e re-orientação dos escritores que fundaram o romance contemporâneo”. Contudo, isso não significa que a descrição de espaços tenha sido deixada de lado nos últimos anos; pelo contrário, ela aparece com outro tipo de funcionalidade. De modo geral, “o lado mais vulnerável da descrição (e o que aparecia em alguns textos anteriores ao século XX) é a sua forte tendência ao detalhismo, para o objetificação e congelamento dos seres e coisas para a inércia, em contraposição ao dinamismo da narração, sempre interessada num fato potencialmente carregado de tensão. [Nas últimas décadas do século XX], a crítica reconhece uma outra possibilidade funcional

com possibilidades de conexões nas suas mais variadas dimensões, propiciando modificações e adaptações dos sujeitos/personagens em relação ao espaço, como nota Ludmer em *Aquí América Latina*

É isso que podemos ler no romance *La Villa*, no qual César Aira propõe formas de apreender a vida de personagens periféricos a partir de uma cartografia que mais parece uma rede de nós, sem começo ou fim determinado. Essa aposta na vida em comunidade não quer dizer que se deixe de reter a singularidade dos personagens no romance, mas, sim, de concebê-la a partir de uma experiência subjetiva que possa englobar o que elas têm em comum. Trata-se, pois, de captar uma singularidade plural, que porta noções de povo, comunidade (GARRAMUÑO, 2018) e espaço. Daí que “un autor como César Aira en *La Villa* en vez de tomar la villa miseria como un problema de estado o contenido social trabaja una forma geográfica” (CADRON, 2010, p. 13). Esse fato torna compreensíveis as várias menções ao Bajo Flores, no decorrer da história narrada. Neste espaço, somente os anônimos moradores da periferia conseguem orientar-se por entre as ruas estreitas, sem sistema de numeração, já que se guiam pelas luzes das casas, que formam figuras, as quais funcionam como um tipo de linguagem cifrada, que muda todas as noites ou várias vezes por noite.

No romance de Aira, a composição desses espaços periféricos forma (e é formada por) um tipo de marginalidade que não se configura como imóvel, estática; pelo contrário, aposta no deslocamento, seja dos personagens ou da própria favela, como meio de sobrevivência e, nesse deslocamento, os sujeitos se constituem. Esses espaços, marcados por redes ideológicas que colocam em tensão os modos de habitar, são “contrageografias da globalização”, lugares simbólicos que se configuram em meio a relações de poder, “pero el punto importante es que portan en su forma mismalafractura y la fuga, ya que el movimiento, aquello que impede la fijez, se convierte en la única forma de insubordinación a las diferentes formas de poder” (BARRIENTOS, 2019, p. 06).

Dialogando com a noção de ilha urbana, poderíamos afirmar que a estrutura cartográfica que se constrói em alguns textos literários produzidos nos anos 2000, como *La Villa*, assemelha-se à imagem do *coptotermes havilandi*, espécie pertencente à ordem *Isoptera*, mais comumente conhecido no Brasil como cupim ou itapicium. Nesta peça que,

na descrição que não apenas a que se presta para exaltar ou condenar um espaço ou ajudar na elaboração externa/interna do personagem. Essa é uma outra possibilidade em termos de estrutura narrativa, *stricto sensu*, pois trata de verificar em que medida o parêntese descritivo auxilia na criação do ritmo narrativo, precipitando-o ou retendo-o” (DIMAS, 1985, p. 41). Esta citação merece destaque na medida em que possibilita uma visão acerca do giro descritivo operado por alguns escritores ao menos desde as últimas décadas do século passado, aproximadamente, os quais optam por utilizar o recurso da descrição sem, no entanto, derrapar na explicitação do detalhe pelo detalhe com função ornamental.

feita de terra, irrompe do subsolo com potência de transformação, provocando, ao mesmo tempo, uma ruptura com a estrutura preconcebida no/do espaço e uma nova re/configuração deste, há construções de circuitos, modos de intercâmbio entre formas instáveis e modos de vida, que impelem a uma arquitetura por onde se deslocam, em permanente movimento para dentro e para fora (LUDMER, 2010), sociedades de sujeitos anônimos, cujas identidades fragmentadas são marcadas pelas trajetórias que os sujeitos constroem ao longo da vida.

Nesse caso, o espaço onde vivem esses sujeitos, assim como o próprio *coptotermeshavilandi*, apresenta uma configuração radicante, fruto de seres/artistas/escritores/as semionautas (para recorrer à terminologia utilizada por Bourriaud, 2009) que criam caminhos entre os signos culturais, sociais, linguísticos, colocando em movimento o próprio espaço onde se inscrevem, o qual se encontra dilatado, composto por franjas independentes, mas que se amalgamam num todo, na medida em que compõem uma mesma natureza que se metamorfoseia. Nesse lugar, que é de contato, mas também de linhas de fuga, as posições são cambiantes e os sujeitos interconectam modos alternativos de experimentar o espaço, seja ele de vivência ou de passagem. Na narrativa das últimas décadas, conceber o espaço onde circulam os sujeitos como elemento atravessado por forças de atração e de repulsão significa encarar concepções como local, nacional e mundial em seus atravessamentos, como território de entrecruzamentos em situações determinadas e, logo, propiciar uma abertura para repensar os debates acerca das concepções de território, linguagem e sujeito (experimental).

2.4 Sujeitos Experimentais: múltiplas metamorfoses

Ao analisar algumas iniciativas de artistas que articulam simultaneamente ideias, instituições, imaginários, práticas e modos de vida, Reinaldo Laddaga, no livro intitulado *Estética de laemergencia* (2006), propõe um inventário do que considera uma nova cultura das artes, que se vincula a processos mais vastos de transformações políticas, econômicas e científicas. Um dos aspectos principais que estaria no cerne dessa cultura das artes em desenvolvimento seria o de que possibilita, e até mesmo requer, a participação de grupos, por vezes, oriundos de diversas áreas do conhecimento, para a criação de projetos em que se associam a realização de ficções e/ou de imagens em espaços públicos e/ou privados. Mesmo válida para pensar algumas produções artístico-literárias dos últimos anos, fazemos uma ressalva quanto a essa concepção da existência de uma “nova cultura das artes” de que fala Laddaga (2006), pois o mencionado autor analisa práticas artísticas pontuais, o que torna

arriscada uma generalização como feita por ele. No livro *Estética de la emergencia* (2006) não são apresentados elementos suficientes que esclareçam, de fato, tal mudança no mundo das artes, ou qual a real diferença entre aquilo que as artes já potencializavam e o que seria característico dessa “nova cultura das artes”. O que parece é que outras produções que até então não eram analisadas como arte, passam a ser vistas como criações artísticas, prescindindo das tradicionais hierarquizações entre gêneros e materiais. O próprio Laddaga dá a entender isso quando enfatiza que poderia ter analisado outras criações, como o coletivo italiano *Multiplicity*, que nos últimos anos tem se detido no desenvolvimento de um projeto de mapeamento dos deslocamentos migratórios pelo mar mediterrâneo.

Assim, as transformações não estariam (ou não somente) na produção artística em si, mas nos modos de ver (e ler) tais criações. Possivelmente seja esse um dos motivos das tensões críticas entre os postulados de Laddaga (2006) e os de Jameson (2006) acerca da produção artística recente: enquanto o primeiro pensa em uma nova cultura das artes, o segundo questiona o que é arte e como ela poderia ser relacionada à cultura, à tecnologia, à política, chegando à conclusão de que “esas nuevas ‘obras’ no son objetos, porque de hecho son acontecimientos” (JAMESON, 2015, p. 115). Concebendo essa tensão como potência, há a possibilidade de lermos os postulados de ambos os pesquisadores em conjunto, principalmente se concebermos que as práticas artísticas e literárias recentes estão ligadas a modos de ver/ler que também são formas de produzir realidades.

Mesmo quando executadas em pontos localizados do espaço, tais práticas artísticas que, não obstante, fundem música, artes plásticas, arquitetura e literatura, colocam em circulação esses elementos em âmbito global, o que pode explicar certo interesse por modos de estabelecer pontes e vínculos, ainda que provisórios, entre os sujeitos envolvidos, sejam eles artistas ou espectadores. Nesse elo de relações constituídas na e pela arte, os artistas despontam como sujeitos que constituem suas próprias trajetórias, configurando o que Laddaga (2006, p. 53) denomina de “formas de vida polígamas respecto al lugar”; ou seja, modos de viver que se realizam à deriva. O significativo é que tal deriva, não raro, leva esses artistas a perscrutarem as margens, seja para nelas erguer suas produções ou para reivindicar novos modos de ler esse processo de reorientação das artes.

E não utilizamos o termo “erguer” por mera casualidade; uma das práticas artísticas analisadas por Laddaga no livro *Estética de la emergencia* refere-se à construção do *Park Fiction*, em Hamburgo, na Alemanha. Em 1995, um grupo de artistas que vinha debatendo a questão da arte em espaços públicos desde a década de 1980, entre eles Christoph Schaefer e Cathy Skene, se incorporam a um protesto que propunha o desenvolvimento de um conjunto

de ações que culminaria na edificação de um parque em St. Paulli, um dos bairros pobres e densamente habitados da cidade, o qual também contava com casas de prostituição. Entre realizações de entrevistas e congressos, gravação de documentários, construções arquitetônicas, *tour* pela cidade alemã (com direito a fotos) e várias outras ações forma-se pouco a pouco “una comunidad que movilizasusimágenes en función de una práctica de resistencia y de modificación de un estado de cosas en un espacio público” (LADDAGA, 2006, p. 88), criando, assim, um tipo de construção que coloca em xeque a própria concepção do que seja arte.

Se, nesse contexto, alguns artistas que se propõem a mobilizar modos alternativos de conceber a obra artística alinham-se a essas formas de vida *polígamas* em relação ao espaço, não obstante, alguns personagens que são criados em textos literários também experimentam novos modos de vida em territórios mutantes, de estabilidade provisória e/ou instabilidades; são essas vidas camaleônicas, esses sujeitos dentrofora, para utilizarmos a expressão de Ludmer (2010), em permanente devir que aqui nos interessam. Ainda no mesmo livro, Laddaga desenvolve uma noção que, utilizada a princípio para pensar em modos de socialização de artistas que reagem ao suposto “esgotamento” do paradigma moderno das artes, nos permite pensar nos sujeitos “adentroafuera” de que Ludmer falaria ao discorrer acerca das ilhas urbanas.

Tal concepção diz respeito à existência de ecologias culturais no meio artístico. Na presente dissertação, dialogando com Laddaga (2006) e Ludmer (2010), poderíamos pensar em ecologias culturais no âmbito da favela, essa espécie de ilha urbana que vemos no nosso *corpus* de análise. Nas favelas que aparecem na narrativa em *La Villa*, *Sorria, você está na Rocinha*, *La VirgenCabeza* e *Deus foi almoçar*, tal ecologia concerne a modos de sociabilidade que se constroem menos em torno de focos tradicionais de identificação (trabalhadores em relação à instituição, sujeitos em relação à nação) do que em grupos, por vezes, pequenos de mobilidades constantes. Valendo-nos das palavras de Laddaga, podemos dizer que a ecologia cultural se compõe de vidas vividas no “meio”:

Estas ‘vidas en el medio’ se despliegan, sobre todo, en los puntos de mayor pobreza y de mayor riqueza. Porque es en ellos donde se multiplican las migraciones, temporarias o definitivas. Pero no son sólo los migrantes los que experimentan esta movilización del territorio. Es que el incremento en las comunicaciones –especialmente donde las redes de computadoras se extiende tanto en la trama de la vida cotidiana que se vuelve incierto el límite entre el espacio de las imágenes– induce a una conciencia incrementada de interdependencia: la conciencia de que el menor fenómeno depende de la organización de una multitud irreductible de fuentes, y que lo local está desde el principio articulado con las distancias más remotas. Claro

que esto vuelve a cada punto inmediatamente más turbulento: cada punto tiene menos la forma de un territorio asegurado que la de un vehículo (donde estamos, precisamente con otros) que parece al borde de la descomposición (LADDAGA, 2006, p. 54).

São vidas que emergem em um entre-lugar (para utilizarmos um termo de Silviano Santiago, 2000), e é a partir dessa posição (no meio) que os personagens de alguns romances recentes potencializam uma transfiguração dos signos linguísticos, literários, culturais, possibilitando a mescla, o jogo nas narrativas. Nesse espaço textual, “o significante circula uma outra mensagem, uma mensagem invertida” (SANTIAGO, 2000, p. 12), podendo constituir um tipo de literatura menor, no sentido em que Deleuze e Guattari (2002) utilizam o termo para falar de expressões literárias que se erguem como linguagem desenraizada em relação ao sentido hegemônico, que produz uma neutralização desse sentido, encontrando na inflexão a tônica da palavra. Nesses casos, a língua passa a funcionar como um *medium* que potencializa tensões no interior da própria linguagem literária, apontando para “zonas linguísticas de terceiro mundo”, por onde uma língua escapa e se desterritorializa no movimento de abertura e envergadura da palavra.

O âmbito literário é o lugar pluripotente para esse jogo com os signos linguísticos, pois, como afirma Barthes (1977, p. 18-19), a literatura coloca em relação e em movimento os saberes, “porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la. As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias”. E se, para a semiótica literária, a obra é uma das modalidades de organização da linguagem, e a linguagem se configura como o meio no qual acontece a experiência do mundo, então, não seria de se estranhar que alguns dos escritores da América Latina se utilizem da linguagem literária para configurar territórios de outra natureza (como as ilhas urbanas), construindo personagens que apostam em modos alternativos de experimentar o território e a própria vida.

É isso que acontece, por exemplo, em *La Ansiedad*: novela trash, romance escrito por Daniel Link, publicado em 2004, em que o escritor trabalha com a interface literatura e ciberespaço, potencializando uma dinâmica de relacionamentos, afetos e desejos em rede, permitindo um questionamento acerca das possibilidades de extensão e experimentação de subjetividades intermediadas pela tecnologia. Conferindo lugar na escritura do romance a elementos do espaço cibernético (o romance é construído a partir desses elementos), torna-se difícil separar a linguagem literária da linguagem utilizada em *chats*, por exemplo. Por meio dessa estratégia de escrita, Link potencializa um debate acerca da (im)possibilidade de separar

o mundo real do universo tecnológico, assim como aponta para conexões entre real e ficcional. Inclusive, o romance acaba se constituindo como uma forma de (ou para) pensar a própria configuração do literário, intercalando, pois, texto literário com crítica literária.

Até porque, como afirma Link, ao ser questionado sobre as relações (possíveis) entre crítica e ficção em entrevista anexada (ou incorporada) ao romance em questão, “la novela siempre fue (y continua siendo) un capítulo importante de la crítica del mundo” (LINK, 2004, p. 09). Assim, se “aislarla escritura ficcional de otras formas cotidianas de escritura no tiene demasiado sentido hoy por hoy”, não seria de se estranhar que o escritor conectasse o seu romance à crítica, como o próprio autor afirma logo no início do texto: “manipulo ciertas ideas y esas ideas aparecen tanto en las reseñas de libros que publico, en los ensayos que leo en los congresos de literatura, en las cartas que escribo o en las ficciones que construyo” (LINK, 2004, p. 09). Entre essas ideias propostas por Daniel Link, e que nos interessa no presente estudo, está a concepção de “sujeito experimental”, termo brevemente abordado nessa entrevista (provavelmente ficcionalizada) e que figura como título de uma das partes do de *La Ansiedad*. Se, como parte do texto literário, Link não se propõe a explicar a noção de sujeito experimental, porque a própria configuração dos personagens e das relações entre eles, assim como dos usos que no relato se faz da tecnologia como mediadora de afetos e erotismos, aponta para tal concepção, na entrevista que aparece antes do início do romance, o escritor afirma:

Somos, en este momento, sujetos experimentales (de la tecnología, de la química, de las nuevas formas de Estado, lo que se quiera) y no sabemos en qué puede desembocar este proceso que caracteriza al capitalismo actual [...] al carácter experimental de la subjetividad en el tercer milenio (esta pax capitalista) que empezamos a vivir (LINK, 2004, p. 15)

A experiência em universos hipercomplexos, nos quais já não se tem controle sobre a dinâmica constitutiva da própria vida, leva os sujeitos a um estado de constante mutação e intercâmbio no espaço real e/ou virtual. No entanto, quando falamos em sujeito experimental, nos interessa pensar também nesse “lo que se quiera” da citação acima, posto que isso abre caminho para a compreensão de novos modos de experimentação do sujeito, que não estão ligadas necessariamente à tecnologia ou as novas formas de Estado. Por sua vez, essa concepção formulada por Link acerca dos sujeitos experimentais também pode corroborar a noção de sujeito “adentrofuera” de Ludmer (2010b).

Então, intercalando essas duas concepções, acerca de sujeito experimental (LINK, 2004) e sujeito dentro-fora (LUDMER, 2010b), com a noção de ecologia cultural

(LADDAGA, 2006), e mobilizando-as para pensar o nosso *corpus* de análise, poderíamos afirmar que os personagens periféricos que aparecem nos romances aqui analisados não apenas experimentam, mas, principalmente, que se constituem como experimentos de vida em lugares improváveis. Em “sitios de indagación de las posibilidades de relación inter-humanas, [de] exploración de relaciones entre criaturas que han caído en espacios donde el horizonte no es visible y deben persistir en relación como puedan” (LADDAGA, 2010b, p. 16), já que são essas redes de relacionamentos, nem sempre harmônicas, que reside a possibilidade de vida. Nesse sentido, Laddaga enfatiza que:

A los individuos en los universos contemporáneos se les propone e incluso se los fuerza a que conciben sus trayectorias, a través del espacio y del tiempo, como secuencias abiertas. [...] De manera que los individuos viven bajo la conciencia de confrontarse con una serie de mutaciones y de crisis que no se insertan más en un porvenir determinado. En estos universos, los procesos se vuelven opacos y les puede (les suele) parecer a los agentes que están en ellos implicados que escaparán por completo a su dominio. Mutaciones a veces catastróficas puntúan la vida en espacios cotidianos que cobran una densidad peculiar y se vuelven territorios del vértigo, tejidos de micro-eventos de los cuales puede ser difícil especificar en qué dirección se mueven lo que suscita en sus habitantes una disposición particular: la urgencia (LADDAGA, 2010, p. 23).

O que conecta esses territórios vertiginosos são as relações que se estabelecem entre os sujeitos. Por sua vez, um dos fatores que conecta os sujeitos é um tipo de urgência que diz respeito, por um lado, à necessidade de sobreviver e, por outro, à emergência de uma sociedade como aglomeração de nichos. São também esses sujeitos que emergem como experimentos de vida que agem problematizando qualquer noção de fronteira. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que tais sujeitos agem fundindo espaços e temporalidades, também se mostram atopológicos, experimentais (para utilizarmos a expressão de Link, 2004), dentrofora (para nos valeremos de Ludmer, 2010b), ex-cêntricos, e colocam em evidência e em tensão a configuração instável desses lugares. Ao passo que isso ocorre, em um movimento contínuo e fluido, vão-se formando grupos interligados por redes de solidariedade. E mesmo quando as relações que se dão nesses espaços não são das mais amistosas, há algo que os une, ainda que provisoriamente, nem que seja somente o fato de dividirem num espaço e num tempo determinados a mesma “sorte”. Vão-se criando, então, tipos de comunidades experimentais, no sentido em que Laddaga (2010, p. 13) utiliza o termo para falar de “comunidades que se conciben como sistemas capaces de producir ciertos resultados, pero también como experimentos de vida en común en entornos improbables”.

Esses tipos de sujeitos que formam tais comunidades também aparecem, por exemplo, no romance *La Virgen Cabeza*, escrito por Gabriela Cabezon Cámara. Nele, todos os moradores de uma favela localizada em Buenos Aires deixam as rivalidades de lado quando é necessário unir-se para lutar em prol da não demolição de suas casas, já que a polícia tem ordem para destruir o local, incluindo os indivíduos que resistam à ação de demolição. Essa luta vai desde o plano simbólico, no momento em que a personagem Cleopatra passa a organizar favela a partir de sua comunicação com a virgem Maria, servindo, pois, de porta-voz da mãe celestial, até o confronto direto, quando os policiais armados chegam ao local atirando nos moradores, adultos ou crianças. Ainda que massacrados, já que os moradores da favela não têm preparo e nem armas para lutar de forma igualitária contra as formas repressoras do Estado, todas essas ações mostram que “esa unión era fuerza, y eso de que ‘los Hermanos sean unidos porque esa es la ley primera’ en la Argentina los aben hasta los analfabetos”, como afirma a voz narradora do romance de Cámara (2009, p. 35), numa alusão irônica ao conselho de Fierro a seus filhos, na segunda parte do *Martín Fierro* (1879), de José Hernández.

Em alguns textos literários, pode-se perceber, pois, que vai se criando um elo entre os moradores da favela, que funciona à maneira de correntes de solidariedade, como se, em um momento de profundas incertezas, o afeto estabilizasse algo, ainda que momentaneamente. Essa incerteza não diz respeito apenas a como será o futuro, mas também a como permanecer vivo; a questão não reside, pois, em não se ter perspectiva de futuro, mas no seguinte questionamento: como viver no presente, momento em que as políticas de morte se fazem sentir dia-a-dia? Uma solução (possível) encontrada para isso parece ser a formação dessas comunidades que experimentam modos de vidas alternativos ao sistema hegemônico, driblando, por vias laterais, as opressões que as direcionam para o aniquilamento. À guisa de exemplo, no romance *Capão Pecado*, ao narrar a “história” de Rael, jovem morador da favela chamada de Capão Redondo, Ferréz enfatiza a vivência dos moradores da periferia, e como estes sujeitos, mesmo em meio a conflitos oriundos de dentro e de fora da favela, vão construindo laços de solidariedade e driblando as dificuldades. No romance, filho de Zé Pedro, funcionário mal pago da Metalco, e da doméstica Maria, Rael, seguindo a corrente, “deveria” ter o mesmo destino dos seus pais, pois “assim se iam famílias inteiras condicionadas ao mesmo barraco; padrão de vida inteiramente estipulado, [em uma época em que] as correntes foram trocadas pelos aparelhos de televisão [e] a prisão foi completada pelo salário que todos recebem, sem o qual não podem ficar de jeito nenhum, pois todos têm que comer” (FERRÉZ, 2005, p. 89). No entanto, contrariando expectativas, a necessidade por que

passam tais sujeitos não necessariamente leva o menino a enveredar pelo mundo das drogas ou da criminalidade.

O trabalho, ainda que com salário extremamente baixo, mostra-se no romance como elemento que humaniza o sujeito, como espécie de certificado de que se honesto, batalhador: “A necessidade de roupas e de um material melhor para a escola o fez começar a trabalhar numa padaria. Nos fins de semana, ele fazia curso de datilografia no mutirão cultural” (FERRÉZ, 2005, p. 18). Assim, mostra-se a precária situação de sujeitos marginalizados socialmente, que têm de submeter-se a regimes de exploração para sobreviver, posto que, se o trabalho funciona como elemento dignificador do sujeito, também se afirma como via de exploração e aprisionamento. O importante é que, em *Capão Pecado*, Ferréz dá a entender que, mesmo a situação econômica estando ruim para todos, a única forma de ascensão social dos moradores da periferia é o estudo. Em diversos momentos, e com personagens diferentes, enfatiza-se a importância de se estudar, de ter preparo profissional para se colocar em igualdade com os indivíduos de classe média alta, os quais têm mais oportunidades. O próprio Rael vive “lendo que nem um louco” (FERRÉZ, 2005, p. 31).

Nem sempre, no entanto, essas operações são suficientes para impedir as destruições (do espaço e de sujeitos), mas apontam para uma perspectiva acerca dos modos de convivência em grupo, do ser e do estar no mundo com outros. Apostando nas relações sociais e afetivas que se estabelecem entre os sujeitos e “compreendendo que nas sociedades contemporâneas todo ato se insere numa rede de múltiplos agenciamentos, sociais, afetivos, econômicos, de lugar e memória, de etnia e classe, de gênero e geração” (JUSTINO, 2017, p. 05), alguns escritores contemporâneos criam espaços que, assim como os sujeitos que vivem neles, são marginalizados.

Por meio de um processo de aproximação e distanciamento em relação aos sujeitos e ao espaço da periferia, vão se criando linguagens indiretas e formas de subjetividade que emergem como modos de resistência e potência de singularização da favela e de seus habitantes. Por sua vez, essa “singularidad no significa individualidad, sino que remite a un ‘cada cual’ que deviene plural y que no se reduce a un todo; por lo tanto, no es [o no solo] una unión de individuos con tareas y bienes en común” (BARRIENTOS, 2019, p. 04), “sino que la comunidad es la repartición en común de eso que comparten en un espacio determinado. Su característica es precisamente la resistencia para definirse en un todo y exigirse la apertura” (BARRIENTOS, 2019, p. 04) a múltiplas formas que não se encerram em uma única interpretação. Entendida nesses termos, tais comunidades se apresentam como formas de vida construídas de forma heterogênea, não conformando uma propriedade, mas sugerindo que se

trata mais precisamente da prática de uma desapropriação, do que não é próprio, mas comum, aos que ali residem. Essas comunidades relativamente orgânicas investem nas:

[...] relaciones entre criaturas que no poseen de antemano un horizonte común [...], y que al haber caído juntas en el entorno en el que se encuentran, inventan o improvisan las cambiantes normas que regularán, bien o mal, la relación en el curso de su despliegue. Estas composiciones de individuos, estas redes de relaciones están montadas en una fluctuación de la cual son remansos o crestas (LADDAGA, 2010, p. 15).

Nessas comunidades experimentais, os sujeitos se configuram à maneira de um mosaico, onde o flutuar da vida cotidiana vai construindo histórias e afetos¹⁹. Se há alguma lógica verificável nessas articulações, talvez seja a da coexistência; nesse caso, aos sujeitos lhes cabe procurar ou inventar novas formas de experimentar-se, o que passa também pela revisão das possibilidades de (des)articulação em relação ao território. Se as trilhas da vida pelo território aparecem, surgem como rabiscos de trajetórias, mas não como caminhos delimitados previamente. Fica claro, pois, que, nos textos literários que se propõem a pensar esses sujeitos, “no se trata de presentar individuos de identidades estables en comunidades estabilizadas, sino sujetos en trance de conversión, en curso de invención de una comunidad posible, que, en sus trayectorias ‘no cesan de pasar la frontera entre lo real y lo ficticio’ (LADDAGA, 2006, p.173).

A configuração experimental desses sujeitos implica que a construção de si mesmos nessas circunstâncias se apresenta como potência ou devir, como aquilo que sempre escapa, porque faz parte de um movimento maior, de mutação sempre inacabada, do tornar-se ou vir a ser, que é paradoxal, pois nunca se conclui, mas sugere que a incompletude está na base dessa busca. É nesse processo que têm cabimento os encontros entre os sujeitos e destes com o espaço, e é nesse movimento que tais sujeitos se (re)constroem concomitantemente às (trans)formações territoriais. Esses encontros seriam, pois, o ponto de intersecção, de ligação, entre os sujeitos experimentais e as ilhas urbanas; um ponto, no entanto, sempre provisório e fugidio de (re)conexão. As ilhas urbanas se configuram, pois, como um tipo de laboratório, onde tais sujeitos vão se moldando.

¹⁹Como afirmam Hardt e Negri (2000), em uma época em que as corporações transnacionais estão diretamente relacionadas às novas intersecções geográficas, assim como à formação de comunidades de “estranhos”, a produtividade dos sujeitos e o valor do afeto se tornam centrais. Nesse caso, o “cuerpo [de esos sujetos] se vuelve lenguaje porque es una multitud de cuerpos singulares y determinados que buscan relación” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 30). Nesse sentido, o território funciona à maneira de uma rede rizomática, na qual as relações se estabelecem a partir de vários pontos, e “esa red pareciera estar, paradójicamente, al mismo tiempo completamente abierta y completamente cerrada a la lucha y la intervención. Por un lado, la red permite formalmente que todos los sujetos posibles en la red de relaciones estén presentes simultáneamente, pero, por otro lado, la propia red es, propiamente, un no-lugar real” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 274-275).

Como os artesãos de que fala Jacques Rancière (2005), os sujeitos experimentais que compõem as ilhas urbanas têm de se reinventar a cada dia driblando, por vias indiretas, aquilo que é o “forçar a dizer/ser deste ou daquele modo por dada condição” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). A diferença em relação aos artesãos é que os sujeitos experimentais não necessariamente fabricam objetos ou produtos, mas constroem-se a si próprios, tecendo por vias laterais as teias de sua própria história, como um tecelão de vidas. E se a ocupação, como acredita Rancière (2009), define o que somos, então, por isso mesmo, no caso dos habitantes das ilhas urbanas, há múltiplas subjetividades, pois há diversos modos de ocupações. Os *Outros* são, na favela, os eletricitistas, carpinteiros, recicladores, etc.

São estes sujeitos como os “frutos estranhos” de que fala Florencia Garramuño (2014), difíceis de definir, porque fogem às configurações consideradas “normais”, porque apostam em meios e formas diversas de existência, em misturas e combinações inesperadas, e, ainda, porque fazem da fragmentação da sua própria subjetividade uma possibilidade de desenquadramento em relação a suas supostas origens²⁰. Nesse movimento de (des)inserção do sujeito reside a possibilidade de se (re)pensar essas práticas de vida que questionam noções de território, em prol da configuração de novas comunidades abertas e da exploração da significação dessa coletividade, em textos literários latino-americanos destas décadas iniciais do século XXI.

2.4.1 Corpos sem órgãos e vidas anônimas: algumas intersecções nos sujeitos experimentais

A noção de sujeito experimental, que vimos utilizando para pensar os personagens moradores das favelas que aparecem nos romances que compõem nosso *corpus* de estudo, poderia ser pensada também em relação à concepção de “corpo sem órgãos” que aparece no

²⁰Analizando algumas práticas escriturais contemporâneas, Florencia Garramuño afirma que elas “apontam para a desconstrução da categoria de pessoa explorando formas do impessoal ou anônimo que insistem em interrogar a intensidade de uma vida que é irredutível a um eu” (GARRAMUÑO, 2017, p. 11) e ao indivíduo. Nesse sentido, nessas escrituras “as noções de sujeito, de indivíduo e de subjetividade – como a própria noção de uma experiência atrelada à suas noções – parecem ter sido substituídas por figuras diferentes, irredutíveis à noção de indivíduo” (GARRAMUÑO, 2016, p. 11). Poderíamos conjecturar que alguns escritores contemporâneos parecem ter se “despojado de uma noção de sujeito individual, desenhando modos diversos da narração que, para além do romance, propõem formas de apreender uma vida anônima e impessoal que se constrói – em oposição ao seguimento de uma vida individual” (GARRAMUÑO, 2016, p. 12) – à maneira de “uma minuciosa cartografia de redes, nós, relações e situações vistas pelo prisma de uma vida considerada para além do sujeito; e para além também do indivíduo” (GARRAMUÑO, 2016, p. 12). Por outro lado, não se trata de deixar de reter a singularidade dos personagens, mas, sim, de concebê-los a partir de uma experiência subjetiva que possa englobar o que elas têm em comum.

livro *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* (2005), de Deleuze²¹. No mencionado livro, ao discorrer acerca dos entrelaçamentos entre o capitalismo recente e algumas experiências cotidianas, clínicas, biológicas, musicais, literárias, o filósofo aprofunda essa concepção para pensar nos modos de constituição em fluxo de seres humanos, animais, comunidades e/ou territórios que, por vezes, parecem porosos e transversalmente conectados com os mais diversos organismos. Nas palavras de Deleuze (2005, p. 199), “el cuerpo sin órganos puede ser cualquier cosa – un cuerpo viviente, un lugar, una tierra, lo que ustedes quieran – designa un uso. Suponemos que un cuerpo sin órganos es siempre experimental, por eso nunca está dado”. Note-se que, nesse caso, uma das características do corpo sem órgãos, pode ser seu caráter experimental, o que confere a tal organismo ou espaço certa condição de devir. No presente estudo, dialogamos com essa concepção de corpo sem órgão para pensar, principalmente, alguns sujeitos que experimentam modos alternativos de vida e se constituem a partir de conexões de toda ordem.

Aliás, a existência dos corpos sem órgãos é uma condição para que haja esses agenciamentos e conexões de que falamos ao longo da presente dissertação. E é também devido a essas conexões e agenciamentos que os sujeitos estão sempre em processo de metamorfose, de transformação. Por isso, não são organismos acabados, mas em constituição contínua. Nessas condições, a vida desses sujeitos se configura sempre como um “vir a ser” provisório, que aponta para as possibilidades e potencialidades do (con)viver com outros. Esse “inacabamento” é o que permite ao corpo sem órgãos testar seu potencial, a partir de relações recíprocas de afecção. Utilizando essa noção como um operador de leitura para pensarmos nos sujeitos periféricos que são apresentados nos romances aqui analisados, experimentar equivale a tentar de todas as formas possíveis, inclusive por vias laterais, novos modos de (sobre)vivência. Nessa acepção, experimentar também tem a ver com resistir e com existir, processos que se fundamentam sob a mesma base, ao menos no tocante aos sujeitos analisados nesse estudo.

Nessas relações, tudo é possível porque o corpo sem órgãos (eo próprio sujeito experimental) passa a configurar-se como um experimento de vida que possibilita a criação de redes de agenciamentos e linhas de fuga que não cessam, antes encontram em outros corpos sem órgãos um modo de composição rizomática e contaminação. Se, por um lado, esse

²¹*Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* é o resultado das aulas ministradas por Deleuze na Université de Vincennes – Saint Denis, e algumas noções que aparecem nesse livro, como o conceito de “corpo sem órgão”, foram desenvolvidas anteriormente em parceria com Félix Guattari no livro *Capitalismo y Esquizofrenia (El Anti-Edipo e Mil Mesetas)*, cujas edições podem ser encontradas traduzidas para o português. No entanto, aqui a referência será feita apenas a Deleuze por tratar-se de livro assinado por ele, e não em colaboração.

processo de experimentação possibilita a experiência com diferentes faces da vida, por outro, não podemos descartar o risco que está implicado nesse ato. Experimentar implica estar aberto a perigos de toda ordem, desde problemas de viés econômico até sanitários; no limite, experimentar pode significar a morte, isso quando não se experimenta com a própria morte, ultrapassando os limites de resistência do corpo. Por isso, ao passo que Deleuze (2005) concebe essa experimentação levada ao extremo como um processo de desestratificação, também reconhece a necessidade de seu complemento, a estratificação. Se essa dupla de vetores não se complementar, o resultado pode ser a morte, pois não há corpo que suporte ser continuamente esvaziado: “Me parece que este es el arte de la experimentación, que siempre implica prudencia. El riesgo suicida es la otra cara de la desestratificación” (DELEUZE, 2005, p. 216). Saber dosar o nível de experimentação parece ser a única via possível para deslocar-se de si mesmo e ainda assim permanecer vivo.

Vale ressaltar que tais processos de estratificação e desestratificação pressupõem movimentos de territorialização e desterritorialização. Se nos tópicos anteriores utilizamos essas noções em consonância com a concepção de território proposta por Ludmer (2010), podemos dialogar com essas mesmas noções para pensar nos modos erráticos em que os sujeitos experimentais, enquanto corpos sem órgãos, saem de si mesmos e retornam num ato que congrega o escape e a volta/complementação. Por sua vez, esses processos de territorialização e desterritorialização, assim como estratificação e desestratificação que são experimentados por tais sujeitos têm a ver com as formas do tempo pulsado e não pulsado que os atravessam transversalmente. Nas palavras de Deleuze,

[...] un tiempo pulsado es siempre un tiempo territorializado. Regular o no, es el número del movimiento del paso que marca un territorio. Puedo recorrer mi territorio de mil modos, no forzosamente en un ritmo regular, pero cada vez que recorro o frecuento un territorio, cada vez que asigno un territorio como mío, me apropio de un tiempo pulsado o pulso un tiempo. Un movimiento de desterritorialización es el desarrollo de un tiempo no pulsado (DELEUZE, 2005, p. 351).

Tempo e espaço se interseccionam no plano da experiência vivida pelos sujeitos. Porém, há que ressaltar que, assim como não é possível permanecer vivo em caso de uma desterritorialização ou desestratificação permanente, também não se pode sobreviver em um tempo não pulsado contínuo. A pulsação do tempo é uma condição para a estabilização (ainda que provisória) das formas de que necessitamos para sobreviver. Assim, tais corpos se encontram em um misto de tempo pulsado e não pulsado, e essa é a premissa básica para sua

existência. Situar-se no meio, em um entre-lugar, em um espaço dentro-fora (para dialogar com Ludmer, 2010b) é mais do que uma opção, é uma urgência, um requisito basilar dos sujeitos experimentais para se manterem minimamente integrados. Em um movimento em que todos os componentes do organismo fluem, conectando-se e desconectando-se de modo intenso e contínuo, o que estabiliza tais organismos são os elos de afecção estabelecidos no meio do percurso, seja para consigo mesmo (auto-afecção), seja no contato com os outros.

Nesse caso, o importante é que ao se deslocarem de si e sobre si mesmos, ao experimentarem esse tempo não pulsado, os corpos nunca voltam a ser como antes, porque todo ato de saída pressupõe encontros que modificam tais sujeitos, assim como o modo como eles mesmos se reconhecem. É, pois, no contato com os outros que tais organismos se constituem em relação paralela, já que “para hacerse un cuerpo sin órganos [es necesario algo] que va a ser el punto de partida de un agencimiento capaz de funcionar sobre tal cuerpo” (DELEUZE, 2005, p. 167).

Através desses contatos ambivalentes dos corpos para com os outros, vão se formando grupos comunitários que engendram intensidades comunicantes em uma linguagem própria, que não se restringe ao signo, mas tem a ver com experiência de vida. Por vezes, são experiências comunitárias que atravessam a linguagem, mas que não se acomodam em nenhuma representação, porque partem de multiplicidades irreduzíveis e irrepresentáveis (ou, ao menos, cuja representação seria problemática se tomada de modo mimético). Assim, se a primeira característica de um corpo sem órgãos pode ser a produção de redes rizomáticas, “la segunda cosa que pasa sobre el cuerpo sin órganos son las multiplicidades. Esas multiplicidades que se producen sobre el cuerpo sin órganos son precisamente multiplicidades intensivas” (DELEUZE, 2005, p. 218). Essas multiplicidades constituem as comunidades experimentais, e seus vetores de intensidade geram um tipo de cartografia inusual, composta por linhas de afecção que não pré-existem, mas são traçadas no movimento ininterrupto de cada sujeito; em outras palavras, cria-se um tipo de cartografia corpóreo-existencial composta por intensidades irreduzíveis ao “eu”. A substância desse corpo cartográfico fragmentado é composta de experiências de vida, por vezes comum a alguns sujeitos, mas sempre irreduzíveis a eles próprios, posto que são experiências cartográficas vividas em face dos muitos. Conforme Deleuze:

[...] lo que cuenta en la vida de alguien o grupo es un cierto conjunto que puede llamarse una cartografía. Una cartografía está hecha de líneas. En otros términos, nosotros estamos hechos de líneas que varían de grupo a grupo, pudiendo haber en ellas tramas comunes (DELEUZE, 2005, p. 303).

As linhas cartográficas desses corpos são constituídas a partir do contato com outras cartografias, e o conjunto dessas cartografias origina grupos de toda espécie. Como nas comunidades que ocupam as ilhas urbanas de que fala Ludmer (2010), nesses grupos os sujeitos podem partilhar de aspectos comuns, nem que seja o fato de estarem imersos na mesma realidade. Uma das consequências do compartilhamento dessas experiências com os outros pode ser a despersonalização, o abandono da categoria de pessoa, em prol da noção de grupo. Inclusive porque “el efecto inmediato del cuerpo sin órganos sólo se produce con la experimentación de una despersonalización” (DELEUZE, 2005, p. 167). É como se houvesse a necessidade de abandonar a categoria de pessoa para que se instaurasse uma nova forma de comunidade que não se resume a um membro, nem pode ser representado por ele, devido a suas múltiplas faces.

Para pensar acerca desse processo de despersonalização do corpo sem órgãos e, por extensão, do que estamos chamando no presente estudo de sujeito experimental, poderíamos dialogar com a concepção de vida anônima e impessoal, desenvolvida por Florência Garramuño em *La vida imprópria* (2018) e *O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana* (2016). Nesses escritos, a autora reflete sobre um conjunto de transformações que podem ser observadas na literatura, nas artes e na cultura latino-americanas das últimas décadas.

Uma dessas transformações em voga em parteda literatura contemporânea concerne justamente ao desprendimento das histórias narradas em relação à vida dos sujeitos que integram as comunidades. Não é que o sujeito deixe de ser importante na trama ficcional, pelo contrario, ele é imprescindível como ponto de partida de reflexões intensas e amplas. Para Garramuño (2018, p. 02), construir narrativas e imagens a partir de uma noção de vida imprópria e impessoal significa desprender-se das histórias de um sujeito para dar ênfase a uma vida, sendo que essa vida compreende as experiências de vários sujeitos. Não é uma vida no sentido Uno que ganhará destaque, mas uma vida plural e singular, ao mesmo tempo; uma vida que congregue várias outras. Essa é uma das características principais dessas vidas impróprias: não pertencer a um sujeito específico, mas atravessá-los como energia, como potência, indo além de corpos individualizados. Nisso, essas vidas também se assemelham aos corpos sem órgãos, que se fundamentam na experimentação de linhas intensivas de desterritorialização e reterritorialização. Conforme a autora:

La opción por una vida impersonal permite analizar una suerte de continuidad entre vida humana y naturaleza, entre vida humana y otras

formas de vida. La vida vista desde el prisma de la experiencia impersonal parece abrir a nuestro mundo la exposición de una potencia de vida que, más allá del acceso al poder de los sujetos, sobrevive e insiste (GARRAMUÑO, 2018, p. 05).

Essa opção pela construção de vidas impróprias parece ser colocada em prática, no plano narrativo, por Gabriela Cabezón Cámara, em *La Virgen Cabeza*. Isso porque a história da personagem Cleopatra e dos outros moradores da favela que aparecem no romance se coaduna a outras tantas histórias de vidas (anônimas, por vezes), de modo que nesse caso o impróprio o é justamente pela ausência de propriedade, de exclusividade. Em outras palavras, a vida desses sujeitos é imprópria na medida em que a história de Cleopatra, por exemplo, poderia ser a de “alguma Maria”. Isso não significa que a personagem seja esvaziada de singularidade, pelo contrário, o caráter singular da personagem aparece justamente através da imersão em tantas outras histórias e experiências vividas em favelas e periferias latino-americanas.

No romance de Cabezón Cámara, essa “suerte de continuidad entre vidas humanas y otras formas de vida” (para recorrer à citação acima) também parece prevalecer, especialmente se pensarmos no modo em que a vida dos moradores de El Poso se interliga à criação de carpas. Literalmente, a criação desses peixes é responsável pela continuidade da vida dos sujeitos que residem nesse local, já que supre as necessidades básicas de subsistência dessa população. Nessas circunstâncias, para além de uma história individual, o que vemos no romance é a potência de vidas que insistem e resistem, experimentando com todas as possibilidades, em “uma comunidade precária cujo horizonte de expectativa é dado pela incerteza e intercambialidade” (GARRAMUÑO, 2016, p. 18). São essas vidas experimentais e resistentes que ocupam as ilhas urbanas latino-americanas, e com as quais Ludmer especulano livro *Aquí América Latina*. Mas há outro fator da discussão proposta por Garramuño que pode ser pensado em sintonia com as ideias de Ludmer, especificamente no que concerne ao modo como o tempo é trabalhado em alguns textos produzidos nos últimos anos em esses sujeitos experimentais, dentro-fora, aparecem. Conforme Garramuño, em algumas narrativas recentes:

Un montaje de tiempos heterogéneos desplaza esos sujetos, dejando ver agenciamientos colectivos – siempre contingentes– en los cuales figuras de lo impersonal y anónimo muestran su potencial para pensar acciones colectivas. Vestigios, discursos, memorias y fragmentos de mundos diversos se arremolinan en un texto que busca, en la irreductibilidad de sus discursos, otros modos de pensar experiencias compartidas de modos complejos y críticos (GARRAMUÑO, 2018, p. 02).

Enquanto Ludmer (2010) fala em sincronização de tempos (em que o passado estaria no

presente) e Deleuze aborda o tempo pulsado e não pulsado (em termos de atravessamento), Garramuño discorre acerca de tempos heterogêneos que se interconectam. Essas noções não são sinônimas, nem expressam necessariamente a mesma coisa, mas podem dialogar na medida em que sugerem outros (vários) modos de experimentar o tempo por parte de sujeitos e coletividades. Por sua vez, esses pressupostos apontam para certa inflexão no que concerne a modos reconfigurados de imaginar a organização da experiência de comunidades e grupos que já não se assentam em individualidades, mas tem nas relações de afeto/afecção um dos seus pontos principais de sustentação. Assim, se as relações de afecção fazem com que tais sujeitos se desterritorializem no tempo e no espaço, conformando corpos sem órgãos que experimentam continuamente, são também essas redes que possibilitam a reterritorialização do sujeito ou de dada comunidade.

Nessa irredutibilidade da vida à forma individual, a trama das relações nas quais se manifesta uma vida impessoal adquire protagonismo num entorno de relações e afetos. Diagramar o espaço de uma relação, daí a importância que adquire nessas práticas a exposição do afeto. A exposição de um ser em comum (GARRAMUÑO, 2016, p. 12).

Dialogando com o tipo de cartografia de que fala Deleuze ao abordar as linhas que compõem os corpos sem órgãos, de que tratamos há pouco, poderíamos dizer que, no caso dessas comunidades anônimas e impessoais apresentadas por Garramuño, são as redes de afeto que traçam as rotas formando comunidades rizomáticas, e estas, por sua vez, atravessam tempos e espaços. Nessas circunstâncias, o sujeito experimental o é sempre em contato com outros, com os quais ele organiza suas experiências, para logo tecer novos vínculos quase sempre provisórios. Nessas comunidades,

[...] sin propiedad, impropia, la vida no solo carece entonces de identificaciones o adjetivos que la individualicen sino que se vuelve una reflexión sobre lo común y sobre la experiencia compartida. Es, en ese sentido, una vida impersonal, donde lo impersonal viene a instituirse en vector que deconstruye la vida subjetiva para compartir estas prácticas en una colectividad o en una elaboración sobre la coexistencia: sus posibilidades, sus limitaciones, pero también sus fortunas y potencialidades (GARRAMUÑO, 2018, p. 03).

Trata-se de experiências coletivas que colocam em pauta noções contemporâneas acerca do modo como os sujeitos exploram até as últimas instâncias o “viver com outros”, no que essa premissa pode ter de positivo e negativo. Tais agenciamentos coletivos reclamam, então, uma discussão sobre o comum da comunidade, tido como umas

das potencialidades dessas vidas anônimas e impessoais. Nesse caso, o comum deixa entrever modos de partilha do sensível (para remeter a Racière, 2009) que congrega os muitos, a partir de vivências, memórias, desejos, felicidades e dificuldades experimentadas em conjunto. É por isso também que nessas comunidades (e não somente nelas) as fronteiras entre íntimo e público se esgarçam até, por vezes, desaparecerem. Caberia, então, uma discussão mais detida sobre essas formas do comum e da multiplicidade, ou do comum na multiplicidade, que assumem alguns sujeitos experimentais nas ilhas urbanas latino-americanas.

2.4.2 O comum, a multidão e as multiplicidades: ainda sujeito experimental

Ao analisar a etimologia da palavra “comum” e seus usos em diversas línguas neolatinas, Roberto Esposito (2003) recoloca a discussão sobre próprio e impróprio, dessa vez em relação à concepção de comunidade. Diferentemente do que se pode pensar, para o mencionado autor, o comum não diz respeito ao que é próprio a determinado sujeito ou comunidade, mas se define justamente pela ausência de propriedade, pela carência de traços que lhe sejam específicos. Nesse aspecto a concepção de comum tal como pensada por Esposito pode ser posta em relação com os postulados de Garramuño, acerca das vidas impróprias e impessoais de que tratamos há pouco. Nessas condições, o comum apontaria, pois, para um transbordamento da categoria do eu e se aproximaria mais de uma noção de singularidade plural, que abarque o que os sujeitos têm de impróprio e, por isso, de comum. Dito em outros termos, “no es lo propio, sino lo impropio o, más drásticamente, lo otro, lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento parcial o integral de la propiedad en su contrario, una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salirse de sí mismo, a alterarse” (ESPOSITO, 2003, p. 31). Ao ser forçado a sair de si mesmo e alterar-se por dada necessidade, o sujeito precisa experimentar-se e experimentar possibilidades de reconstituição de sua subjetividade, algo que o mantenha minimamente ajustado em um contexto que o desafia continuamente.

Esse movimento que puxa o sujeito para fora de si mesmo, que o faz estar sempre dentro e fora (LUDMER, 2010), testando suas potencialidades e resistências, contribui para, ou pelo menos influência, o modo como as relações com os outros sujeitos se darão. Isso porque “el desbordamiento del yo se determina al mismo tiempo también en el otro mediante el contagio que se comunica a todos los miembros de la comunidad y a la comunidad en su conjunto” (ESPOSITO, 2003, p. 198). Numa comunidade definida pela experiência compartilhada do comum, todo ato de um sujeito que a integre pode afetar os outros

componentes; nesse sentido, todo e qualquer ato se insere numa rede de agenciamentos coletivos.

É como se, ao territorializaros corpos sem órgãos (para dialogar com Deleuze, 2005) em relação a uma coletividade, o grupo formasse um só corpo. Por sua vez, esse corpo precariamente estável, fraturado e exposto a perigos de toda natureza, logo se desintegra novamente, apartando-se dos organismos que o integravam, em uma busca errática por novos modos de complementaridade. Em consonância com Hardt e Negri (2000), poderíamos afirmar que o movimento contínuo dessas comunidades de corpos impróprios e experimentais reunindo cada vez mais estranhos em uma coletividade diaspórica é tanto um meio como um fim, ou meio sem fim, desses agenciamentos.

Alertamos nas páginas anteriores que experimentar é estar aberto ao perigo, mas há que ressaltar que não experimentar com o que se pode se tem à disposição também pode ser perigoso, especialmente em comunidades nas quais as políticas de morte se fazem presentes diaadia. Experimentar e, no limite, experimentar-se significa estar em constante movimento de metamorfose, e quanto mais transmutado, mais difícil de ser apreendido por forças de aniquilamento. Nesse sentido, o gesto de saída de si mesmo diante de formas (de poder, de governo, de vida) opressoras, a possibilidade de encarar o comum como experimentação, reconfigura e redefine a vida de certos sujeitos a partir de novas composições e distribuições afetivas. Em outras palavras, essas concepções acerca do comum apontam para a importância que adquirem as conexões afectivas entre os sujeitos nas ilhas urbanas latino-americanas.

Dialogando com Luciano Justino (2015, p. 132), poderíamos dizer que nas ilhas urbanas “o comum é o fundamento da partilha e o que o define é a cooperação, é o comum que torna a multidão cooperante, ele vincula, torna exterior e coletiva a vida, com suas muitas singularidades e produção de subjetividade”. Em consonância com essas noções do comum, partilhadas por Esposito (2003) e Justino (2016), nos interessa pensar também nas formas de multidão que caracterizam os sujeitos experimentais em dadas comunidades, lugares que abrigam multiplicidades singulares e cooperantes. Vale ressaltar que esse tipo de singularidade não se opõe ao comum, pelo contrario, o constitui, e essa seria a potência ontológica da multidão (JUSTINO, 2017). A substância básica da multidão seria, pois, o sujeito em suas fraturas, e é esse aspecto multifacetado “dos muitos” que possibilita o estabelecimento da multidão. De outro modo, sem o mínimo de abertura para a experimentação, por exemplo, não seria possível o estabelecimento desses tipos de agenciamentos que constituem a multidão. Assim, embora “os contatos est[e]jam em toda parte e fa[çam] linkagens de toda espécie, territoriais, ética, de gênero e sexualidade,

nacionalidade, construindo negociações complexas” (JUSTINO, 2016, p. 13), é preciso estar minimamente apto a participar dessas redes que vão se formando, o que pode significar estar disposto a experimentar a instabilidade que pode ser uma vida vivida em face dos muitos.

No livro intitulado *Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente*, analisando a potência da multidão na literatura brasileira contemporânea, Justino afirma que:

É preciso compreender as personagens e os espaços pelos quais trafegam e negociam suas formas de vida e produção de subjetividades, sobretudo na cidade densamente povoada dos pós dos pós, não como ‘individualidades identitárias’, mas pelo que produzem na relação que estabelecem entre si e com tantas outras produtividades, não só as mídias de massa e seus sistemas de produção semiótica, mas as redes de solidariedade e de exclusão, os vários modos e estratos de vivência cotidiana e de lazer em suas várias conexões, de ordem material, simbólica, social, afetiva, técnica e tecnológica, entre sujeitos, coletividades, linguagens, máquinas: multidão (JUSTINO, 2015, p. 13).

Poderíamos expandir essa concepção para pensar a (ou certa) literatura latino-americana que se constitui justamente a partir da multiplicidade de sujeitos e subjetividades potenciais, mas que não se centra somente neles (nos sujeitos), explorando suas relações e simbioses em territórios vertiginosos. Estamos falando das escrituras chamadas por Ludmer de pós-autônomas. Inclusive, há que destacar que para Justino a multidão se constitui como um dos avatares desse tipo de literatura. Se, para Ludmer (2010), as chamadas literaturas pós-autônomas se caracterizam, não só, mas também pela constante fusão entre realidade e ficção, para Justino (2016, p. 05) a “literatura de multidão é uma literatura que só pode ser compreendida num contexto de contaminação ininterrupta entre o texto e os foras, pois o primado epistemológico da multidão implica a consciência de nunca estar só”. Por essa perspectiva, a literatura de multidão e os múltiplos sujeitos que a constituem engendram um processo de semiotização da experiência coletiva de grupos marginalizados socialmente. Entre esses grupos estão os sujeitos periféricos e, no que analisamos neste trabalho, os sujeitos experimentais, em razão de sua capacidade de colocar-se à prova constante.

A noção de sujeito experimental, interligada à ideia de multidão e de multiplicidades intensivas, surge então como uma potência cuja capacidade de expansão testa a todo momento os próprios limites dos sujeitos postos em relação. Nessa conjuntura, “lo común es la encarnación, la producción y la liberación de la multitud” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 262), em um contexto em que as práticas de contaminação ininterrupta apontam para um certo “crescimento das dimensões [potenciais dos sujeitos] numa multiplicidade que muda

necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 17). Nas narrativas em que essas formas de vida camaleônica aparecem, “os muitos são tanto do lugar, partilham uma vizinhança próxima e problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos, literários” (JUSTINO, 2015, p. 132). No plano narrativo, a profusão de sujeitos e vozes dissonantes é a consequência direta desses encontros.

2.4.3 Formas corais: uma acepção (possível) de sujeito experimental

Definir o que são os sujeitos experimentais é correr o risco de sempre estar em falta, de não alcançar com palavras o que é da ordem do devir. É como tentar definir o sopro, aquele sopro, indefinível e indescritível de uma brisa, fim de tarde. Deixando de lado as metáforas (só por alguns momentos, já que com elas também estamos a experimentar), quando pensamos em uma definição de sujeito experimental, alguns questionamentos começam a surgir no horizonte: como definir algo que foge a todo e qualquer enquadramento? Como caracterizar o que sempre muda? No exato momento em que se escrevem essas linhas, alguém pode estar experimentando algo novo; pode estar experimentando-se, inclusive. Por isso, o ato de definir o que são os sujeitos experimentais já aparece em meio a uma falta, que diz respeito à impossibilidade da linguagem de dar estabilidade a uma vida feita metamorfose. Mesmo sabendo de todas essas premissas, preferimos assumir todos esses riscos e experimentar com a linguagem, ou experimentar a linguagem, como diz Maurice Blanchot, em *O Espaço Literário*, na tentativa de chegar a uma definição do que, nos parece, são os sujeitos experimentais, ou, pelo menos, do que em nosso estudo estamos chamando de sujeito experimental.

Como se podem notar a partir dos tópicos anteriores, noções como corpos sem órgãos (DELEUZE, 2005), vida anônima e impessoal (GARRAMUÑO, 2016, 2018), comum (HARDT, NEGRI, 2000; ESPOSITO, 2003), multidão e multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 2005; JUSTINO, 2015, 2016) foram utilizadas como operadores de leitura para refletirmos acerca do que vimos chamando de sujeito experimental. A razão pela qual dialogamos com todas essas concepções diz respeito ao fato de que os sujeitos experimentais congregam todas essas características e, logo, não se resumem a uma delas em particular. Nesse sentido, ao mobilizarmos essas categorias de análise, buscamos uma aproximação possível entre a concepção de sujeito experimental, tal como a utilizamos no presente estudo, e as noções teóricas dos referidos pesquisadores acima mencionados. Isso porque, para falar

conforme Ludmer (2010a), a característica principal desses sujeitos seria o fato de ocuparem uma posição dentro-fora; dentro-fora dessas noções que mobilizamos, inclusive.

Mas há, ainda, uma última noção relevante para pensarmos sobre esses sujeitos experimentais, qual seja: coralidade. Ao escrever o texto *Objetos verbais não identificados* (2013), Flora Süssekind discorre acerca de certa vertente da literatura (e da arte) brasileira contemporânea que joga com um conjunto de elementos e imagens, dotando tais escrituras de um aspecto indefinido, inespecífico. Nas palavras da mencionada autora: “afirmam-se na literatura brasileira contemporânea experiências com multiplicidades de vozes e registros. Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura” (SÜSSEKIND, 2013, p. 01). São escrituras que além de trabalharem com certa indefinição formal, ou talvez por isso mesmo, também congregam uma multiplicidade de vidas irredutíveis ao “eu”. Nesse sentido, tais escrituras flagriam

[...] uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos (SÜSSEKIND, 2013, p. 01)

São essas experiências corais provindas de subjetividades coletivas que caracterizam a vida dos sujeitos experimentais que figuram em algumas narrativas recentes produzidas não só no Brasil, mas também em outros países da América Latina. No plano narrativo, a partir dessas coralidades é possível perceber o movimento sutil de corpos e vozes postos em relação, o que possibilita a produção de modos expansivos de associação e criação de experiências compartilhadas por sujeitos que se deslocam no tempo e no espaço. Como afirma Süssekind,

[...] coralizações como as que se verificam sinaliza[m], não é difícil perceber, um esforço de figuração da dimensão coletiva apresentada, por vezes, de modo espectral como “comunidade ausente”, e por vezes, no entanto, como falta ativa que, no campo literário, tem intensificado processos de redefinição movidos a formas diversas de prática coral (SÜSSEKIND, 2013, p. 05)

Na presente dissertação, as práticas corais na (da) literatura as últimas décadas poderiam ser pensadas, então, a partir de duas perspectivas não dicotômicas, mas complementárias: (1) coralidade como atributo/característica do sujeito que estamos chamando de experimental; (2) coralidade como uma das faces da (ou de certa) narrativa (e

das artes) produzida nos últimos anos, nas quais, por sua vez, esses sujeitos experimentais aparecem. Nesse sentido, se os sujeitos dessas práticas corais são experimentais, a literatura coral também pode ser pensada como um tipo de experimento literário. Feita essa ressalva, enfatizamos, embora sem a pretensão de categorizar, já que toda categorização pode mostrar-se redutora em alguma medida, que nesse estudo usamos a noção de sujeito experimental como um operador de leitura (possível) para tratar dos sujeitos que, no interior do relato, residem ou transitam (ao menos, provisoriamente) em alguma ilha urbana da América Latina, em alguma periferia, e que são levados constantemente a se reinventar, seja por necessidade, seja pelo prazer de testar as suas potencialidades, ou ambas as coisas.

3. DO ESPAÇO PARA O SUJEITO: *LA VILLA E SORRIA, VOCÊ ESTÁ NA ROCINHA*

Puede ser un hogar para aquellos que se han aceptado como exiliados del jardín del Edén [...] Tales espacios alteran la condición de los cuerpos que penetran en el círculo mágico (Richard Sennett, *Carne y Piedra*, 1994).

3.1 Labirintos que cintilam, sujeitos que se (des)velam em *La Villa*

No romance *La Villa*, César Aira cria uma favela localizada em Buenos Aires, situada no Bajo Flores, assim como também focaliza as relações que se estabelecem entre os personagens nesse espaço e no seu entorno, incorporando à história narrada elementos do cotidiano dos catadores de papel, vidro e lata. Nesse processo de escrita, o escritor implode as visões estereotipadas difundidas pela grande mídia, segundo as quais o morador da favela é delinquente e a periferia é local de crimes, mostrando a *villamiseria* como um espaço meio fantasmático, como um tipo de ilha urbana vertiginosa.

Vale ressaltar que, segundo Daniel Link, o fantasma pode ser compreendido como “figuras, fantasmas, unidades de loimaginario como fuerzas, potencias o movimientos que están más allá de lo artístico” (LINK, 2009, p. 70-71). Nessa acepção, há que entender a fantasmagoria não necessariamente como imagem falsa, tal como se convencionou na esteira do marxismo. Como sabemos, uma fantasmagoria é, sempre, produto de uma imagem, signo no lugar de outra coisa, concepção reconhecida tanto no campo da história e da sociologia quanto da psicanálise. O importante, contudo, é compreender a lógica por meio da qual uma determinada fantasmagoria opera (por inversão, por alteração, a partir de uma pretensão realista, por recalque, etc.), conforme Alves (2021). De fato, “no es que lo imaginario funcione como máscara (eso ya se sabe, y es tan sabido que no tiene sentido detenerse en ello), sino que en lo imaginario se nota la potencia, la fuerza de lo real” (LINK, 2009, p. 61). Nesse caso, a representação dos sujeitos e da própria favela adquire ares positivos, porque “no se construye un mundo marginal en el que los habitantes villeros aparecen como sujetos carentes, que en consecuencia tomarían su situación como pretexto para participar en actividades ilegales” (CADRON, 2010, p. 28-29), os catadores se destacam na narrativa pela sua capacidade de colaboração e de agir dia após dia.

O fato de viverem na periferia, de passarem necessidades, não afeta o caráter desses sujeitos experimentais. O país, a região, a cidade ou a periferia não definem por si só o que

são, nem suas necessidades os levam a cometer delitos. Vale ressaltar que, embora o território não defina quem são, os sujeitos que vivem na periferia geralmente são excluídos socialmente. Essa exclusão vai desde um olhar de recriminação direcionado a eles até a negação de sua participação em espaços e tomadas de decisões na sociedade. Refletindo sobre política, arte e estética, Jacques Rancière (2009) escreve o livro *A partilha do sensível: estética e política*, no qual, utilizando o termo que faz jus ao título (“partilha do sensível”), enfatiza a relação existente entre sujeitos, espaços, tempos, contextos e discursos. Nesse livro, o filósofo francês afirma que há uma divisão na sociedade entre o que é comum a todos os indivíduos e o que é exclusivo de apenas alguns: “denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Uma partilha do sensível implica, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 15-16). Essa diferenciação entre comum e particular se dará em virtude dos espaços, tempos e formas de atividades exercidas por cada sujeito em determinado lugar. Nesse sentido, não é a todos que é permitido ocupar determinadas posições no tecido social, nem exercer certas atividades, já que estas estão inter-relacionadas a formas de pensar o tempo e o espaço. Assim, será “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo” (RANCIÈRE, 2009, p. 16) em dada sociedade.

Em seu romance, Aira cria uma pluralidade de *outros* que fogem aos estereótipos, potencializando uma reflexão sobre quais sujeitos ganham voz e visibilidade. O resultado desse jogo de inversão com a representação negativa da favela, que se faz presente no imaginário coletivo e nos *mass media*, é que o romance cria outra visão da população da favela, outro universo. Em muito essa nova visão acerca desse espaço e dos sujeitos que ali residem se deve ao modo como Maxi, jovem de classe média que poderia ser pensado como protagonista pela recorrência de sua aparição na narrativa do romance, percebe o território do Bajo Flores, assim como os catadores, com os quais ele passa a conviver. Não é que o personagem não saiba das condições precárias dessa região, pelo contrário, Maxi tem consciência das dificuldades pelas quais passam tais sujeitos, mas, por isso mesmo, pela

capacidade de sobrevivência dos moradores do Bajo Flores, tudo lhe parece extraordinário. Mesmo as casas precárias que são construídas pelos próprios catadores, com restos de madeira, papelão e alumínio, dispõem de uma beleza singular e funcional aos olhos de Maxi – que, no entanto, não é um idealista. Isso diz muito acerca da perspectiva adotada por Aira ao escrever *La Villa*. Ainda que Aira dê visibilidade a uma problemática social, como é o alto índice de pobreza e o aumento acelerado no número de favelas na Argentina, seu objetivo não parece ser advogar por causa alguma, mas criar cartografias e sujeitos camaleônicos, em permanente devir. Nancy Fernandez (2005, p. 35-36) afirma:

Aira nos hace notar que defiende programáticamente, en ficciones y ensayos, la médula misma de la literatura entendida como invención creativa. Desde este punto de vista, Aira hace de la trivialidad y del detalle fuera de foco, el inequívoco trazo de su singularidad pero en el sentido de una extremada radicalidad o estado previo al cedazo o la poda que las normas de regulación imparten en la producción literaria.

Não há dúvida de que Aira torce os paradigmas vigentes no âmbito literário através da escrita, seja jogando com os signos linguísticos ou fazendo do erro, do equívoco, um modo de driblar o senso comum, assim como as possíveis expectativas do leitor¹. Em *La Villa* o “erro” é um dos motores que faz a narrativa avançar, isso porque é justamente a confusão entre personagens que têm o mesmo nome e sobrenome o que desencadeia uma busca vertiginosa pelo inspetor (de polícia) corrupto Ignacio Cabezas, na narrativa, homônimo de outro Ignacio Cabezas, esse último pai de Cynthia Cabezas, jovem assassinada perto do Bajo Flores. Diante disso, nota-se como a narrativa de Aira se nutre de metamorfoses e transmutações, as quais

¹Inclusive, um dos romances escritos por César Aira se intitula *El Error* (2010). Nesse livro, Aira trabalha com os sentidos potenciais da linguagem, assim como com realidades alternativas. Logo no início do romance, o narrador sugere a existência de uma espécie de portal com uma placa onde estaria escrito o termo “error”. Ao entrar nesse espaço, desenvolve-se toda a trama que se constitui (e avança por meio) de equívocos, como vemos no seguinte trecho: “Había una sola puerta, con un cartel encima que decía: ERROR. Por ahí salí. No era como en los restaurantes o en los cines, donde hay dos puertas vecinas, una de ‘Damas’ y otra de ‘Caballeros’ y uno elije la que le corresponde. Aquí había una sola. No había elección” (AIRA, 2010, p. 01). A partir dessa passagem do romance, nota-se, pois, que o erro (enquanto portal) se inscreve como uma saída (possível) para o personagem, o que pode servir de metáfora para pensarmos a própria escrita de Aira (aqui, o erro como estratégia e/ou procedimento, também como errância). Ao analisar os modos de inscrição e arquivamento em romances escritos por Aira, Kelvin Falcão Klein (2021, p. 108) afirma que “são muitos os “erros” mobilizados por Aira ao longo d[os] romance[s], todos eles servindo, em última instância, como reiteração do “erro” principal e fundador: o deslizamento permanente da linguagem que torna a literatura possível (ao demarcar a impossibilidade de fixação dos significados). Todo erro está ligado a uma inscrição ou conjunto de inscrições dentro de um contexto interpretativo errôneo ou desviado”. Klein ainda é mais enfático (e concordamos com ele), ao observar que “é possível afirmar que um dos principais temas da ficção de César Aira é o erro, o equívoco, o desvio – são inúmeros os nomes trocados, as engenhocas defeituosas, as operações falhas, as coordenadas equivocadas em muitos de seus livros (‘A magnitude do erro se fazia patente com uma evidência horrenda’”, escreve o narrador de *El congreso de literatura* quando percebe que clonou os bichos-da-seda que fizeram a gravata de Carlos Fuentes). O ‘erro’ é [uma das] espinha[s] dorsal[is] do projeto de Aira, uma literatura que funciona a partir de ‘um saber frustrado’” (KLEIN, 2021, p. 106).

levam a (e/ou produzem) um deslizamento dos sentidos do texto, fazendo a narrativa “girar para frente”². Assim, no texto de Aira o sentido, como a cartografia da favela do Bajo Flores, se abre a múltiplas significações e combinações, como potência enunciativa, e não como algo pré-determinado e/ou dado de antemão.

No âmbito da linguagem, no universo criado por Aira, tudo é possível. A começar pela configuração da *villa miseria*, que é construída como uma espécie de labirinto mágico (“mil vueltas del laberinto” (AIRA, 2001, p. 37)). Como num labirinto borgiano, em *La Villa* nenhum dos caminhos levam ao centro do espaço facilmente, posto que, embora o Bajo Flores seja apresentado como um círculo iluminado, não há clareza sobre como ele é formado, principalmente quando percebemos que quanto mais se entra nesse território, menos iluminado ele parece: “era un anillo de luz, con radios muy marcados en una inclinación de cuarenta y cinco grados, respecto del perímetro, ninguno de los cuales llevaban al centro, que se quedaba oscuro, como un vacío” (AIRA, 2001, p. 148). Nenhum caminho pode levar ao centro da favela porque simplesmente este centro não existe, ou se transforma a depender da situação que se prenuncia a cada dia, a cada momento, no relato. A única via de acesso ao Bajo Flores que se disponibiliza aos leitores é Maxi (embora outros sujeitos, como policiais e/ou narcotraficantes, rodem a *villa miseria*, não (a)portam informações sobre esse espaço, no plano da narrativa), pois somente a partir desse personagem conseguimos saber um pouco mais sobre o lugar e os moradores. Nesse sentido, à medida que Maxi entra na favela,

²Em *Ars Narrativa* (1993), César Aira define o procedimento de sua escrita como uma fuga para frente, onde os giros, as torções e os erros (deliberados) encontram respaldo ao fazerem a narrativa avançar em espiral. Nas palavras de Aira (1993, p. 02-03), “mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la ‘huida hacia adelante’. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o el estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que haciéndolo no bien (o mejor: haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... Mi estilo de ‘huida hacia adelante’, mi pereza, mi procrastinación, me hacen preferible este método al de volver atrás y corregir; he llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva. Más que eso: encontré en este procedimiento el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas con un tiempo orgánico... Novelas biólicas, mutantes... No creo haberme apartado mucho de la esencia de la novela, género autojustificador por excelencia. El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me precipité por ese rumbo. Si las flaquezas del capítulo uno son graves, si son de veras aberrantes, la extensión que habrá que cubrir en el capítulo dos para redimir las será muy grande, se abrirá a lo sideral; todo surrealismo es poco; y los disparates en que habrá que incurrir para hacerlo obligarán a un capítulo tres de mutaciones ya insospechadas, a una expansión de las fronteras imaginativas más allá de nuestras miserables capacidades. Directamente empieza a parecerse a la realidad. Y lo mejor es que después vendrá el capítulo cuatro... La exaltación a que da lugar el procedimiento hace parecer melancólica en comparación la prudencia de escribir bien, razonablemente, con una cautela que desde esta perspectiva podemos ver cómo estéril y en última instancia mortífera, por inadecuada a la economía temporal de los seres vivos, bueno sólo para los objetos”.

transportando os carrinhos dos catadores, a quem ajuda voluntariamente, já que não estuda, nem tem trabalho oficial, os leitores passam a conhecer através de seus olhos, ou melhor, de uma perspectiva colada à de seu olhar, um pouco mais acerca do território do Bajo Flores, assim como dos sujeitos que vivem lá e no seu entorno:

A medida que se iba acercando noche tras noche a la villa la luz que emanaba de ella se iba precisando. Una vez Maxi llegó al fin donde la calle Bonorino se ensanchada. En esa ocasión descubrió que era realmente una avenida, como decían los carteles... Pero lo era solo allí, y allí se terminaba: a un costado había una hilera de casitas y negocios, al otro, el corralón de un vago depósito. En realidad, la avenida era tan ancha y tan corta que parecía menos una calle que una gran playa cuadrada. Al fondo, se continuaba en un camino estaba la villa, brillando como una gema encendida por dentro. El espectáculo era tan extraño que se quedó inmóvil (AIRA, 2001, p. 28).

Além das particularidades geográficas desse território, ou talvez por isso mesmo, a cena vista por Maxi adquire um matiz estético. A alternância da luz que emana da vila com a sombra ao seu redor, e no mais profundo do seu interior, cria um tipo de quadro quase barroco, no qual cada figura desempenha um papel no jogo de contrastes, e todas apontam para a (im)possibilidade de ler a favela, ou mesmo de compreender o seu funcionamento, a partir de uma posição dentrofora. Nessa dificuldade de deixar-se entender reside o encanto do Bajo Flores, no relato de Aira; nesse caso, é como se a *villa miseria* funcionasse como um tipo de ímã, que atraios sujeitos em sua direção. No caso de Maxi, esse aspecto maravilhoso se acentua ainda mais pela quantidade de luz que emana desse lugar, assim como pela cegueira noturna (nictalopia) do personagem. Vale ressaltar que esse tipo de problema de visão, que se caracteriza pela dificuldade ou incapacidade de enxergar em locais com muita luz, se intensifica quando o personagem passa diretamente de um ambiente com pouca luz para outro com muita luz (ou vice-versa), como ocorre quando ele passa diretamente as vielas e envereda pela favela.

Não é de se estranhar que Maxi fique tão seduzido pela *villa miseria*; a claridade para o personagem funciona, pois, como o canto da sereia. A atração que Maxi sente pela vila é semelhante ao que acontece com os siriris ou as libélulas em relação à luz, quando estes chegam tão perto de lâmpadas que parecem querer fundir-se a elas, como vemos na narrativa: “Quizásinsaberloestabarespondiendo a un impulso fisiológico: elatractivo que ejercía sobre sus pupilas alteradas elexceso de luz” (AIRA, 2001, p. 28-29). Por outro lado, há que ressaltar que, no âmbito da escrita, esse ponto luminoso que caracteriza a favela também pode ser pensado como uma forma de (ou para) borrar os supostos limites entre realidade e ficção na

narrativa. Seja pelo excesso de luz ou pela escuridão total que se alternam no Bajo Flores, em nenhum momento do romance é possível saber ao certo o que se divisa no horizonte, o que pode sugerir a opção pela não representação dos pobres ou da periferia na narrativa, que opera por sugestão, distanciando-se nisso das imagens vulgarizadas pela grande mídia.

A própria *villa* não dispõe de limites definidos, “porque no habría ni fin ni principio” (AIRA, 2001, p. 31). Desse modo, as vielas que a compõe funcionam, pois, como vasos comunicantes, como caminhos secretos utilizados principalmente pelos personagens periféricos. Nesse labirinto sem centro, nesse espaço alternativo em que se reivindicam valores como solidariedade e comunidade, somente os anônimos moradores conseguem orientar-se por entre as ruas estreitas, sem sistema de numeração, já que se guiam pelas luzes das casas, que formam figuras: “[las] guirnalda caprichosas de foquitos a la entrada de cada calle en ángulo, todas distintas, eran los ‘nombres’ de las calles” (AIRA, 2001, p. 149), “un lenguaje cifrado que se cambiaba todas las noches, o varias veces por noche; eran como los dibujos de Nazca (AIRA, 2001, p. 150).

Por isso, quando policiais, narcotraficantes de outras regiões e a própria mídia entram nesse local, facilmente se desorientam e se perdem, pois as coordenadas se deslocam e se redefinem ao passo que as figuras feitas de luz também mudam. Se o conjunto das luzes de cada casa podia compor uma figura única, vista de forma fragmentada, cada casa com suas luzes formava uma imagem própria. Nessa configuração arquitetônico-elétrica, cada figura feita de luz sempre está dentro fora de outra, o que permite que a *villa* gire ao redor de si mesma: “¿Pero entonces la Villa podía ‘girar’? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin” (AIRA, 2001, p. 168).

Nessa realidade, a favela, enquanto arquitetura, apresenta uma linguagem singular, espécie de “idioleto/diaeto arquitetônico” que funciona como uma linguagem não compartilhada por quem não vivência as dinâmicas constitutivas de seu território. Como propõe Fernandez (2005, p. 45-46), “lo que surge como efecto de semejante significación es el proceso de transformación de límites, bordes y fronteras en espacios entre, diríamos en intersticios o grietas en los cuales los significados [pre-fijados] van perdiendo peso y consistencia, y se desestabilizan”, dando lugar a variadas interpretações:

[...] aquí ya podríamos leer las claves de un espacio que incluye o envuelve un tiempo y reparte por imperio del azar algo así como nuevas tiradas, golpes de suerte donde nada es como se esperaba, donde la sorpresa escapa a la doxa o al modelo; por la experimentación paradójica, o a través de los pliegues y rugosidades de avatares extraños, comienza a filtrarse la fuga y la

permanencia (FERNÁNDEZ, 2005, p. 124-125).

Disso resulta que a *villa* passa a aportar noções de território que não se encaixam em coordenadas geográficas até então vigentes, isso porque a ilha urbana criada por Aira está mais próxima de uma imagem de um rizoma (nos termos de Deleuze e Guattari, 1996) do que da cartografia de um mapa. Como podemos observar no romance:

Había otra cosa que también se apartaba de la geometría racional, y era el ángulo que tenían las calles. Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser ‘radios’; y desembocar todas al centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vista desde afuera, hacia la derecha). Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida. ¿adónde determinaban? Eso Maxi nunca lo supo (AIRA, 2001, p. 35).

Nada na favela do Bajo Flores é como “deveria” ser, já que a previsibilidade não é uma de suas características. Ao contrário, o choque, as torções bruscas que, por vezes, deixam o leitor atônito fazem parte de uma escrita que instaura o caos para dele compor uma “ordem” própria, e dela voltar ao caos, em um movimento ininterrupto. Isso explica o fato de que, não obstante, a narrativa de Aira adquira velocidade em momentos precisos, nos quais há uma mudança no rumo da história que está sendo narrada. Nesse sentido, “la construcción del espacio, este sentido, hace de la frontera y del margen el eje de todas las transformaciones posibles y, nuevamente, el continuo entre proceso y resultado signa el pasaje reversible entre las calles recorridas y los relatos inventados” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 155). Assim, intempestivamente, Aira constitui a textualidade de sua narrativa de dobras e costuras que, por sua vez, mostram o revés da trama romanesca, sem, no entanto, descortinar totalmente o espaço da vila, o qual se insurge como potência.

Por meio desse processo escritural, também podemos observar como personagens fragmentados vão se constituindo em relação ao território, como elementos complexos em permanente processo de afecção. Nesse sentido, “cada uno de esos personajes como si estuvieran compuestos de pequeños yoés que afirman la metamorfosis como movimiento y detención” (FERNÁNDEZ, 2005, p. 73), e assim, à medida que experimentam cada um desses “eus”, vão se (re)descobrir. No caso de Maxi, por exemplo, até completar aproximadamente vinte anos ele experimenta várias faces de si mesmo, mas não consegue se reconhecer em nenhuma delas. Maxi entra na universidade, mas não se reconhece na posição de estudante, por isso tranca a matrícula várias vezes, além de ser reprovado em diversas provas. Pelo ofício de comerciante do pai o personagem não nutre nenhum interesse. Em momentos pontuais da

narrativa, Maxi aparece tentando ajudar a mãe a fazer origami (vale ressaltar que a mãe de Maxi trabalha ensinando artes manuais em um colégio), porém, isso ocorre mais por curiosidade do personagem de ver como funcionam as figuras dobradas do que mesmo por qualquer outro interesse. Sem nenhum traquejo nesse tipo de arte, não tarda muito para Maxi rasgar os origamis feitos pela mãe.

Por outro lado, o personagem se adapta perfeitamente às vielas da favela, e parece ter sido criado especialmente para transportar os carrinhos dos catadores. Para Maxi, jovem forte e de corpo musculoso, não custa carregar, ao menos por alguns instantes, o peso que os catadores carregam durante toda uma vida³. E não é somente Maxi que se reconhece na *villa* e na função de carregador, os moradores do Bajo Flores também passam a reconhecê-lo como alguém que pertence à sua comunidade, fator que os leva a se identificar com a figura de Maxi, como vemos na narrativa: “más identificados con el gigante bueno que llevaba a lossuyos, y echándole de reajo una mirada de admiración y orgullo a los grandes músculos que se hinchaban a la luz de la luna” (AIRA, 2001, p. 19). Parte dessa identificação o fato de que Maxi e os catadores não precisem trocar nenhuma palavra, posto que somente pelo olhar conseguem se entender⁴. Devido a isso, quando Maxi saírepentinamente, já se toma como entredito que mais alguém está precisando da sua ajuda: “era como si reconocieran que otros un poco más allá necesitaban más que ellos” (AIRA, 2001, p. 16).

Por todas essas atitudes, e também por ser o único sujeito de classe média que ajuda os catadores da região, Maxi se torna popular entre os moradores da favela, chegando a ter sua figura envolta em mitos e fábulas, que passam a ser transmitidos oralmente pelos catadores da região: “Quizá no habían necesitado verlo antes para saber quién era, porque se había corrido la voz de su existencia entre ellos, como una leyenda realista, y real, que no asombraba cuando se hacía realidad” (AIRA, 2001, p. 18-19). Com isso, Maxi passa a se configurar também

³ Um dos poucos personagens a quem se atribui nome na narrativa, Maxi já traz inscrito nas suas iniciais o sentido de força e grandeza. De origem latina, o nome próprio “Maxi” significa “o maior, mais excelso”, e é com esses atributos, já sugeridos desde o nome do personagem, que ele ajuda os catadores: “sucerpo de titán hacía de enlace solidario para esse pueblo minúsculo y hundido” (AIRA, 2001, p. 16).

⁴No romance, esse silêncio é potente, pois, como lembra Barthes (1997), se toda e qualquer língua pode ser mobilizada a serviço de um determinado poder, o silêncio problematiza tais formas de poder, ao interromper os fluxos da linguagem, esbarrando nessas redes e relações que estão na base de qualquer sociedade. Nesse sentido, “a linguagem pode ser fascinada/combatida pelas formas de seu vazio — que é o contrário absoluto de seu oco” (BARTHES, 1997, p. 16). Se a língua, fascista como é, segundo o próprio Barthes, não impede os indivíduos de falar, mas, ao contrário, obriga-os a falar, então ao calarem-se, os *villeros* de Aira acabam por atravessar, interrompendo parcialmente, os sentidos impostos à favela a partir de fora. O silêncio figura, desse modo, como uma opção entre outras: ausência de necessidade de comunicação por palavras, percepção do silenciamento como forma de marginalização e de resignação com sua situação; exploração de suas possibilidades de resistência às imposições da cultura social, linguística e representacional hegemônica; ou, ainda, alternativa para a luta no próprio campo da linguagem. Neste caso, a literatura, por vias indiretas, enfrenta, “trapaceia”, “esquiva-se” da ordem estabelecida, permitindo ouvir a língua “fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, no jogo de máscaras linguageiras” (BARTHES, 1977, p. 08).

como um personagem no plano da realidade fabricada pelos próprios catadores do Bajo Flores, a partir da lenda que o envolve⁵. Isso, por sua vez, aproxima duplamente Maxi e os catadores, de modo que vão se criando laços de solidariedade entre esses sujeitos.

Por outro lado, à medida que Maxi se aproxima da *villa* e dos catadores, vai ficando mais nítido esse tipo de entre-lugar ocupado pelo personagem, que não consegue se reconhecer plenamente na ordem burguesa de que faz parte (Maxi não consegue viver de acordo com o universo regrado, burocrático e capitalista), mas talvez não conseguisse viver como os catadores, que buscam no lixo a sua sobrevivência. Discorrendo acerca desujeitos/subjetividades que parecem dentrofora em relação ao território e à classe social, Ludmer afirma que:

Esa subjetividad, en el límite urbano, es el Maxi de *La villa* de Aira, que vive en un departamento de este lado de la calle Bonorino (la frontera) pero entra a la isla que es la villa y permanece allí, durmiendo y soñando, para formar la figura de la imaginación pública que nos interesa hoy. De hecho, Maxi (un gigantón de gimnasio) es el que ve la calesita, las luces y el mensaje que es la villa, cuando entra y puede descifrar el enigma de su forma (LUDMER, 2010, p. 134-135).

Não concordamos totalmente com o fragmento quando a autora assegura que ao entrar na vila Maxi “puededescifrar el enigma de su forma”. O tipo de ilha urbana criada por César Aira não se deixa decifrar tranquilamente nem mesmo por Maxi. A explicação para o fato de que o personagem não possa decifrar o enigma da *villa* está no mecanismo utilizado pelo escritor, que dota o jovem Maxi de um tipo de cegueira noturna (já que ele somente aproxima-se da vila durante a noite). Assim, todas as vezes em que o jovem entra no Bajo Flores não consegue ir muito longe e precisa voltar, o que vai deixando o leitor curioso sobre o que pode ter no interior daquele território, como ele está composto, quais seus mistérios e segredos. No único dia em que Maxi entra até o que parece ser o lugar mais profundo do Bajo Flores, está envolto numa atmosfera onírica, e, dormindo, o jovem é praticamente carregado pelos catadores. Ou seja, não é possível saber se Maxi conseguiu ver e compreender a ilha urbana que é a vila, já que, além do sono, estava praticamente cego. Esse lugar, no meio, ocupado por Maxi parece ser percebido também pelos catadores, os quais montam equipes que se revezam para construir uma casa e uma cama especialmente para o jovem, já pressupondo que em alguma noite o gigante benfeitor não aguentaria de tanto sono e precisaria dormir na favela,

⁵A lenda é criada ao redor da figura de Maxi, não do seu nome, já que os catadores nunca ficam sabendo como se chama o gigante benfeitor, tampouco ele (Maxi) sabe o nome de algum dos sujeitos a quem ajuda.

como vemos na narrativa⁶:

Maxi dormía en un gran catre desplegable que los villeros habían fabricado meses atrás, y habían guardado esperando la ocasión de usarlo. Lo habían hecho para él, cuando notaron qué fuerte lo atacaba el sueño a la noche, calculando con razón que tarde o temprano iba a demorarse más allá de la hora en que le fuera posible volver a su casa. Que no le hablaran no significaba que no lo tuvieran bien observado, y hasta bien estudiado, por lo que pudieron hacerle un lecho a su medida. Era una especie de catre de campaña de gruesa lona elástica tendida sobre un bastidor de aluminio, que se doblaba en cuatro sobre bisagras hidráulicas. Tenía tres hileras de patas de saca y pon, en los extremos y en el medio, de metal sólido y cincuenta centímetro de alto. Lo hicieron plegable porque armado ocupaba demasiado espacio, y por supuesto no querían que nadie más que él lo usara. Además, así era más fácil esconderlo. Habían preparado asimismo un juego de sábanas de hilo, y una frazada de lana de vicuña, teñida de rojo brillante; tampoco las habían usado, no obstante lo cual periódicamente las llevaban a la tintorería, para tenerlas siempre impecables. También periódicamente hacían un simulacro, para asegurarse de que llegado el momento podrían hacer el armado y tendido en unos pocos segundos. Y mantenían en forma rotativa una casilla vacía y lista para albergarlo, todos los días del año (AIRA, 2001, p. 161-162).

A cama confeccionada pelos catadores com as medidas de Maxi, os lençóis novos, sempre impecáveis, a casa construída especialmente para o jovem, põem de manifesto o cuidado e o carinho nutridos pelos catadores em relação a Maxi. Todos esperam o momento em que, adentrando mais profundamente afavela, o jovem se entregue ao sono e, nesse momento, tudo deve estar pronto para acolhê-lo. Nesse sentido, se levarmos em conta as relações de afecção entre os personagens do romance, assim como a lenda criada pelos catadores em torno de Maxi, diríamos que se completa um quadro fabuloso, por meio de um

⁶Essa é mais uma das habilidades dos catadores que são apresentados no romance *La Villa*. Diante da impossibilidade financeira de comprar casas (e móveis) ou mesmo de contratar arquitetos para construir suas residências, a necessidade leva-os a experimentar as mais diversas funções. São também eles que constroem os carrinhos em que carregarão o material a ser reciclado. Ou seja, são criações práticas, fabricadas especialmente para suprir suas necessidades, por isso, tais carrinhos não podem ser encontrados em nenhum local de venda, como vemos no romance: “Esoscarritos no se compraban, ni se encontraban entre losdesechosdomiciliarios. Los hacían ellos mismos, probablemente de desechos, sí, de restos, pero restos de otras cosas, quizá muy lejanas originalmente del carrito que terminaban siendo. [...] [Maxi] había notado cómo todos eran distintos, en altura, capacidad, largo, ancho, hondo, tamaño de las ruedas, material, en fin: todo. Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicletas, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé, hasta de auto. Evidentemente, el aspecto del carro también cambiaba en cada ejemplar, y debía de tener su propia belleza peculiar, su valor como artesanía popular”(AIRA, 2001, p. 28). Dois pontos importantes nessa passagem do romance merecem destaque: primeiro, a capacidade dos catadores de transformar objetos aparentemente destituídos de valor em peças fundamentais para a sua subsistência (por sua vez, essa capacidade dos catadores pode ser entendida como uma metáfora para pensarmos a prática escritural de Aira, que se utiliza de temas considerados “menores”). Em segundo lugar, se cada carrinho construído artesanalmente é diferente, então, cada peça é singular, e, por extensão, singulariza o seu dono. Assim como se afirma a existência de uma “marca Aira” (SANTOS, 2013; ALVES, 2021) que, de certa forma, caracterizaria a obra do escritor argentino, os catadores do Bajo Flores também podem ser distinguidos pelas peças que fabricam.

triplo reconhecimento: de Maxi em relação à *villa*, da *villa* em relação a Maxi, dos catadores em relação a Maxi e à *villa*. Assim, no plano da narrativa, ao Maxi real tornado lenda, dispõe-se a *villa* fabulosa vista por seus olhos sonolentos, e “ya fuera ilusión, ya confusión, le parecía ver rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas (AIRA, 2001, p. 36). Como no caso de *La Villa* não se trata de representar(mas, sim, de criar), sujeito, espaço e tempo tomam sentidos reconfigurados, que dão conta de apresentar realidades potenciais. Desse modo, deixando de lado as prerrogativas de adequação ou afastamento da realidade (esta, inclusive, colocada em xeque, ou ao menos problematizada, na narrativa de Aira), o escritor (através dos olhos de Maxi) investe em uma cartografia alternativa do território do Bajo Flores.

Nesta “ciudad de la pobreza dentro de la ciudad”, onde se obedece a suas próprias leis, a pobreza e a condição precária e excluída dos habitantes também recebem outra interpretação. No romance, Aira questiona o que é ser pobre e, ao fazer isso, projeta uma reflexão sobre o que, de fato, se configura como pobreza e até que ponto podemos dizer que o *Outro* é pobre:

¿Qué pobres? Los pocos que veía estaban vestidos como cualquier otro argentino, y se comportaban igual. [...] Lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias, que tenían su encanto, precisamente por su fragilidad y su aire de improvisación (AIRA, 2001, p. 69).

Com isso, o autor sugere que a ideia de pobreza está vinculada a aspectos não inerentes aos sujeitos, afirmando, não sem certa ironia, que a pobreza parece alcançar um raio muito maior do que aquele maculado como “favela” na imaginação pública. Por meio desse processo, em vez de representar a pobreza de forma mimética e relacioná-la aos sujeitos oriundos da periferia, Aira valoriza a experiência cotidiana desses sujeitos periféricos, anônimos, investindo “em práticas atreladas a uma revisão crítica dos legados [presentes na sociedade] e realçando o valor de novos sujeitos sociais antes [e também hoje] marginalizados do devir histórico” (SILVA; TENINNA, 2011, p. 17). Dessa maneira, o escritor procura desnaturalizar a pobreza, problematizando as visões acerca da população da periferia difundidas pela mídia, especialmente entre as classes médias. Mesmo porque, “en una villa miseria, en el fondo de la pobreza, en la radical supresión de dinero, se esbozan otras formas de riqueza: por ejemplo de habilidades” (AIRA, 2001, p. 35), de capital cognitivo, que aponta para a potência do trabalho/riqueza imaterial. São essas habilidades, esses saberes, como adaptar-se às mais diversas situações, que os moradores da periferia portam, que os fazem

sobreviver numa sociedade que, pela sua organização, constituição e funcionamento, relega os sujeitos a espaços e condições de trabalho social e economicamente desfavoráveis.

Ainda que a vinculação das imagens das massas e a experimentação com a figura da ilha urbana não leve propriamente ao vínculo entre esses sujeitos marginalizados e o restante da sociedade, ao menos problematiza certas vertentes escriturais que, historicamente, distinguem brancos e negros, pobres e ricos, centro e periferia, na literatura latino-americana, a partir de códigos representacionais rígidos e caricaturescos. Mas poderíamos questionar, então: como os procedimentos escriturais colocados em prática por Aira no romance *La Villa* podem problematizar práticas (sociais, culturais, econômicas, políticas) e realidades, identidades e/ou pertencimentos a partir da criação de um regime territorial-linguístico-econômico-afetivo, como seria a ilha urbana, conforme Ludmer? Talvez a resposta esteja no fato de que se a escrita coloca-se como uma questão de subjetividade, na medida em que o acesso à cultura pode se fazer a partir dela, então, por meio da escrita também se pode repensar/reformular a cultura, pois há formas indiretas de driblar, pela linguagem, o próprio identitarismo ou localismo, que se queiram impregnados nas escrituras e na própria cultura demarcando lugares enunciativos. Nessas circunstâncias, a escrita envolve-se, pois, num processo de revisão da socialização, assim como também das representações e suas relações com a ordem cultural.

É, pois, no âmbito da língua que Aira (indiretamente) possibilita questionamentos acerca do mundo que nos rodeia; mas cabe ressaltar que não se trata de uma voz militante que vemos no romance do escritor argentino. Em *La Villa*, o que problematiza as visões do real mimetizado, ou de certo identitarismo, é a própria composição da narrativa. Aira não necessariamente procura contestar qualquer paradigma hegemônico, mas o faz a contrapelo, como consequência de sua escrita. Nesse sentido, poderíamos conjecturar que no processo escritural de Aira a contestação das representações hegemônicas se apresenta como consequência, e não como fim (objetivo) de sua escrita. Disso resulta a criação de mundos, tempos e personagens que não se deixam ler como representações, porque não se encaixam tranquilamente em nenhum modelo ou paradigma prévio ou, quando retoma tais paradigmas, opera por meio do desvio; antes, se instauram como devir. Como afirma Fernández, ao discorrer acerca da escrita de Aira:

Aira sube las cosas hacia la piel del lenguaje tramando en la superficie un tiempo y un espacio que da forma a un hacer continuo implicando a la acción (de observar y narrar) en sintonía con un tiempo presente y futuro, resultado en cierto modo del contacto (incluso aquí ficcionalizado) con la

comunicación de masas. Pero además, y en función de ese inmediatez, hay un vuelco hacia el instante desde el cual la narrativa airana arma una dialéctica entre el fragmento y la totalidad: la intensidad. La aceleración del tiempo, la contigüidad del espacio son los marcos que demanda la voluntad de pasar al otro lado; pero también son los síntomas de un estado alucinado y real, extraño cuanto más interviene la autopercepción y, sobre todo, escindido, desdoblado en el sentido que determina la conciencia de lo simultáneo. Por ello la iconografía airana se presenta en la rapidez del devenir urbano allí donde los escarceos de la lógica traman una sintaxis narrativa hecha de saltos y digresiones. Es la instantánea captación de un ojo que registra su propia mirada, la desmesura de la simultaneidad que tiende una trampa a las ilusiones referenciales (FERNÁNDEZ, 2005, p. 187).

Em sincronia e em fusão (para utilizar noções de Ludmer, 2010a, 2010b), Aira experimenta na narrativa modos de interseccionar territórios, tempos e sujeitos, de maneira que cada um desses elementos se afetem mutuamente. Seja pela via do *continuum*, seja pela via do choque, tais processos de afecção atravessam *La Villa*, podendo sinalizar modos alternativos de viver em conjunto, numa comunidade experimental. Não é por acaso que no Bajo Flores, desde os sujeitos em permanente devir até a luz elétrica que dota a favela de uma função rotativa, tudo funciona como (ou a partir de) experimentos. O que move os sujeitos a experimentar(-se) continuamente é, pois, um tipo de urgência que diz respeito o ser e estar no mundo numa condição/posição limítrofe ou dentrofora (em relação ao território, à “lei”, à política, à economia, etc.). Ainda sobre os modos como ilha urbana e sujeito experimental se afetam mutuamente em *La Villa*, cabe ressaltar as últimas cenas do romance, em que o inspetor de polícia Ignacio Cabezas, com o intuito de encontrar os narcotraficantes que supostamente comercializam drogas na região, persegue Maxi e acaba matando o filho de uma juíza no Bajo Flores. Esse momento torna-se emblemático devido ao modo como espaço e personagens respondem à situação. No romance, é como se o território de Buenos Aires, e principalmente a favela do Bajo Flores, fosse afetado pelas agruras dos personagens e a natureza, mais que mero pano de fundo, funcionasse ativamente no esplendor do momento, ora renunciando terríveis males, ora sinalizando momentos de quietude.

Não podemos esquecer o papel desempenhado pela chuva que começa na vila e se estende pelo resto de Buenos Aires, alagando ruas e vielas, condomínios e casas de madeira, e ilhando literalmente a cidade por completo. Pelo nível da água que alaga a cidade, poderíamos comparar o episódio a um tipo de dilúvio; nesse caso, se levarmos em consideração a simbologia desse tipo de cataclismo, conforme Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 419), diríamos que no romance escrito por Aira tal episódio “evocalaidea de reabsorción de la humanidad en el agua y la institución de una nueva época, con una nueva humanidad”.

Seguindo tal simbologia, e correlacionando-a à narrativa em análise, diríamos inclusive que essa nova humanidade (possível) pode apontar para novos tipos de agenciamentos coletivos que essa época prenunciada pode corresponder a um período em que proliferam as comunidades experimentais. Nessalinha de raciocínio, “el agua es la forma substancial de la manifestación, [puesto que]es fluida y tiende a la disolución; pero también es homogénea y tiende a la cohesión, a la coagulación” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 53). Desse modo, a água que alaga toda a cidade de Buenos Aires traz à tona o quão frágil é a vida, principalmente se pensarmos naqueles sujeitos que não têm o mínimo para sobreviver em dadas condições, ao passo que também serve para estabelecer um elo (fluvial) entre os moradores da favela e do entorno.

No plano das virtualidades, a água também acaba por borrar ainda mais os supostos limites entre centro e periferia, como vemos no seguinte trecho do romance: “por supuesto, se había borrado la diferencia entre calle y vereda, todo cubierto por igual por el agua” (AIRA, 2001, p. 129). A água da chuva funciona, pois, interligando territórios e sujeitos, ao mesmo tempo em que serve de ponte sobre a qual se desliza o sentido da aventura vivenciada pelos personagens:

En una ciudad tan extensa como Buenos Aires solía suceder que en unas zonas lloviera más que en otras, y en este momento se daba la interesante coincidencia de que el máximo se estaba dando justamente en la explanada de la calle Bonorino. Las ‘noteras’ no dejaron de observarlo, sobre todo porque en pocos minutos caería el record histórico de volumen de agua en la Capital. La coincidencia estaba en que la Naturaleza se hacía histórica justo en la coordenada espaciotemporal en la que se estaba haciendo esta historia en particular (AIRA, 2001, p. 141).

Ovolume de água que inunda a rua Bonorino, a qual dá acesso ao Bajo Flores, parece acompanhar o fluxo dos acontecimentos da história narrada, uma vez que “coincidentemente” chove mais no local onde os fatos narrados encontram seu ápice. Se o território no qual se situa a *villa* parece suscitar a ação que se desenvolve no romance, em via de mão dupla, ou em um processo duplo de afecção, também acaba por perecer com o dilúvio. No relato, por exemplo, “[mientras] las plantas de los jardincitos se agitaban como locas y soltaban hojas de pimpollos como los dados de un jugador frenético [...], millones de litros de agua cayeron juntos, en marejadas negras que arrastraba el viento y chocaban con sonoros bofetazos” (AIRA, 2001, p. 124). Mas, ainda sobre a citação acima, há que destacar um ponto importante

sobre as “noteras”⁷ a que sefaz menção, posto que apontam para a transmissão de tais acontecimentos em escala nacional. A propagação eletrônica das imagens da *villa* e dos catadores acaba reterritorializando tais sujeitos e espaços, e, nessas circunstâncias, a via de acesso à cidade de Buenos Aires, mais especificamente à favela do Bajo Flores, deixa de ser necessariamente um portal ou placa de sinalização para tornar-se um sistema de audiência que se difunde por via eletrônica⁸. Retomando Paul Virilio (1993, p. 10), a partir desse momento “o espaço construído participa de uma topologia eletrônica na qual o enquadramento do ponto de vista e a trama da imagem digital renovam a noção do setor urbano”. Por meio das transmissões dos acontecimentos captados pelas lentes das câmeras, o território da *villa* se esfumaça, dando lugar à fabricação de realidades comedidas pela imaginação dos jornalistas, que oferecem aos telespectadores (os quais recebem na poltrona de suas casas) as imagens da favela. Ou seja, as casas dos telespectadores se transformam em uma espécie de central dos acontecimentos que se difundem na/ a partir da *villa* pela linguagem midiática de que se vale o telejornalismo:

La emisión se había cargado con la expectativa de millones de televidentes enganchados en tiempo real. Tomaba la posta los helicópteros, que ya habían llegado al lugar y sobrevolaban la Villa. La vista vertiginosa, por la altura, el movimiento y la oscuridad. Había sido una hazaña, y los locutores no dejaban de ponerlo en evidencia, llegar por el aire con semejante clima, desafiando la lluvia, los vientos y las descargas eléctricas. Aun así, las cámaras montadas en los aparatos volantes apuntaban con insistencia hacia abajo, y pudieron dar vistas cenitales de la Villa. Más allá de lo especial de la situación, el espectáculo tenía un interés intelectual o estético. Nadie había visto la Villa desde ese punto de vista. Se intercalaba la transmisión desde tierra (AIRA, 2001, p. 147-148).

A partir desse fragmento, nota-se que todos os holofotes são projetados em direção à *villa*. Um aspecto comum às chamadas literatura pós-autônomas de que fala Ludmer, a linguagem midiática é, pois, uma das linguagens que compõem a máquina de produção da imaginação pública no romance de Aira. O que essas imagens oferecem aos espectadores é,

⁷Na Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai, o termo “notera” (ou “notero”) é utilizado para se referir a jornalistas encarregados de recolher e redigir as notícias para a imprensa, seja ela televisiva ou de rádio.

⁸No livro intitulado *O espaço crítico* (1993, p. 09), analisando as transformações que vêm ocorrendo em algumas cidades norte-americanas, Paul Virilio afirma que “desde o cercado original [como as muralhas de antigos castelos], a noção de limite sofreu mutações que dizem respeito tanto à fachada quanto ao aspecto de confrontação. Da paliçada à tela, passando pelas muralhas da fortaleza, a *superfície-limite* não parou de sofrer transformações, perceptíveis ou não, das quais a última é provavelmente a da *interface*. Se a metrópole possui uma localização, essa não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo e tampouco com a oposição centro/periferia. A localização e a axialidade do dispositivo urbano já perderam há muito sua evidência. Não somente o subúrbio operou a dissolução que conhecemos, mas a oposição ‘intramuros’, ‘extramuros’ dissipou-se com a revolução dos transportes e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massas, daí essa nebulosa conurbação de franjas urbanas”.

então, o espetáculo midiático (“un interés intelectual o estético”), que pode servir tanto de notícia, quanto para criar imagens que segmentam, segregam e redistribuem os territórios da cidade, quanto de imagem cujo limite entre o estético e o espetáculo torna-se tênue. Assim, o que a cena descortina é justamente a impossibilidade de conhecer a favela/ilha tomando-a apenas de seu exterior, do limite exterior que é, também, um limite imposto àqueles que são indesejados na villa/ilha. Nesse caso, o papel da televisão é também a delimitação da “ilha”, o que faz com que esse espaço apareça como produto da imaginação pública.

Paradoxalmente, foi necessário que a *villa miseria* chegasse até os moradores dos bairros de classe média, através dos aparelhos de televisão, para que estes vissem, notassem a existência da favela localizada há poucos metros de distância em relação aos seus condomínios luxuosos. Por meio desses registros do Bajo Flores, “uma estranha topologia se dissimula na evidência das imagens televisivas” (VIRILIO, 1993, p. 14) que chegam aos sujeitos de classe média e alta, no romance. Nesse sentido, em *La Villa* a tecnologia e, mais especificamente, a comunicação de massa, via imprensa televisiva, apontam para uma modificação do tempo e do espaço, visto pelo prisma do presente imediato, assim como atuam (des)articulando territórios e sujeitos. De acordo com Fernández:

Mientras *La Villa* produce un movimiento de turbulencia por una acción que cada vez se potencia más, el nuevo orden que se va realizando es una especie de mutación perceptiva, encarnada en los personajes que deben amoldarse a nuevas estructuras con formas de nudos y laberintos. Y en este continuo que es “la calesita”, se nos permite descubrir que ya no hay encrucijadas monoplanares, porque hemos quedado lejos definitivamente del universo explicado en base a reglas concatenadas. La fábula que *La Villa* propone es la de quien puede cruzar el puente, saltar el alambrado o dar el salto hacia el abismo de un mundo fragmentado, encontrando un orden diverso del punto de partida (FERNÁNDEZ, 2005, p. 188-189).

Desde o título do romance, Aira aponta para a importância da dimensão espacial na narrativa. Construindo uma história cujos principais personagens vagam pela cidade de Buenos Aires, e especialmente pelo Bajo Flores, o escritor consegue montar a partir da escrita uma cartografia (alternativa) do espaço da periferia, construindo, assim, uma espécie de ilha urbana. Para tanto, na concretização deste efeito, aposta no estabelecimento de laços de solidariedade entre alguns personagens e nos processos de afecção território/sujeito (e vice-versa). A esse respeito, discorrendo acerca da dinâmica espaço/personagem no romance escrito por Aira, Djibril Mbaye afirma que

[...] se puede decir que en *La villa* el tipo de personaje determina

la dimensión semántica del espacio. El movimiento de los personajes permite estructurar la espacialidad del relato. Elegir a un protagonista [que deambula] es proponer un recorrido a través de las diferentes arterias de la ciudad, en otras palabras, es una manera de “mapear” el espacio urbano (MBAYE, 2011, p. 403).

É desse modo, também, que a arquitetura da periferia confunde-se, em *La Villa*, com a arquitetura do próprio relato, nisso vinculando-se à própria poética de Aira e ao recurso frequente à metamorfose (de personagens, de situações, de territórios e da própria narrativa). Nesse caso, a perspectiva de Contreras (2001, p. 17) corrobora nossa leitura, quando, ao estudar as voltas do relato na literatura de Aira, afirma que o autor em seus romances “converte o relato em espaço”, potencializando uma (des)articulação dos planos espaciais, simbólicos, linguísticos, e uma torção de perspectivas.

3.2 Um contato imediato com um OVNI desafiador: *Sorria, você está na Rocinha*

Fica parecendo um sonho, um delírio, uma visão, uma loucura: vista de longe, com seus milhares de luzes faiscantes, a Favela da Rocinha se assemelha a um gigantesco disco voador recém-pousado numa encosta de morro na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (Geneton Moraes Neto, orelha do livro *Sorria, você está na Rocinha*, 2004)

O trecho supracitado, de autoria de Geneton Neto, que se encontra logo na orelha do livro *Sorria, você está na Rocinha*, remete à favela da Rocinha, no entanto, bem poderia ser direcionado para o romance (enquanto materialidade escritural) de Júlio Ludemir, já que a narrativa do escritor brasileiro também compartilha essas indefinições próprias dos OVNI. Composto por três partes que se fragmentam entre si, o romance se estrutura por meio de um processo escritural que articula a escrita jornalística, traços autobiográficos, diário pessoal e relato antropológico, compondo uma espécie de “objeto verbal não identificado”, no sentido em que o termo é utilizado por Flora Süssekind (2013). É desse modo que Julio Ludemir pinta o mosaico coral de uma sociedade perpassada por conflitos e diferenças sociais re/criando a “realidade” de sujeitos periféricos e experimentais, que figuram à margem dos sistemas de representação social e normalmente reaparecem na literatura também como representação ou figuração das margens ou à margem. Para compor esse mosaico coral, essa câmera de ecos, o escritor aposta na configuração de um tipo de ilha urbana (LUDMER,

2010b), mas elevada a décima potência, ao extremo do alucinante⁹.

Nessa edificação de mundos na linguagem, o pobre, o periférico e o marginal emergem sob aspectos e configurações fugidios, e nisso reside a potência desse romance quanto ao tratamento e à representação da pobreza e da periferia. Ao construir sua narrativa mesclando certo efeito que é realista no estilo, mas livre quanto aos modos de criação e, mesmo, de fantasia do real, o escritor consegue distanciar-se das tradicionais dicotomias representacionais que relacionam a favela à delinquência, à barbárie. O que resta de inacessível à favela, no romance escrito por Ludmeir, é uma espécie de fantasma (LACAN, 2005) cuja lógica, instável ao olhar exterior, não se deixa circunscrever nem reduzir às representações midiáticas estereotipadas difundidas acerca da periferia, da favela, de sua população, de suas práticas cotidianas, sociais, culturais, etc. Nesse sentido, as teias de relações e afecções que se estabelecem entre esses sujeitos dentrofora, e destes para com o território só poderiam ser permeadas por ambiguidades, em “zonas cinzentas” que não se deixam ler tranquilamente.

Em *Sorria, você está na Rocinha*, Julio Ludemir narra a história de Luciano Madureira, jornalista que passa seis meses inserido na favela da Rocinha, com o objetivo de pesquisar sobre o lugar e seus habitantes para posteriormente escrever um livro. Esse personagem poderia ser pensado como uma espécie de *alterego* de Ludemir, em razão da convergência de elementos biográficos do escritor aspectos da história narrada¹⁰. A primeira parte do romance, intitulada “Livro I – um dia com 36 horas e 120 mil habitantes”, é narrada por Paulete, produtor de moda que mora na favela e que desde a chegada do jornalista passa a ajudá-lo em sua empreitada. Mais do que isso, Paulete acaba apegando-se sentimentalmente ao pesquisador, o que o leva a tentar salvá-lo do tribunal do tráfico após este ter publicado um texto-bomba comentando aspectos da violência da vida na favela, assim como da economia do lugar.

Nessa primeira parte da narrativa, dá-se ênfase à importância do estabelecimento de alianças e redes de solidariedade entre os sujeitos em um território como a Rocinha. São esses laços, estabelecidos seja com amigos, seja com inimigos, que garantem a sobrevivência dos

⁹Não é à toa que logo na primeira página do romance enfatiza-se que um dia na Rocinha (re)criada na narrativa tem 36 horas e 120 mil habitantes.

¹⁰Assim como o personagem do seu livro, Julio Ludemir passou seis meses na Rocinha para realizar pesquisas com o objetivo de escrever um livro, mas nesse período foi acusado de ser um X-9 (termo utilizado na gíria da favela para se referir a delator), o que o levou a ser julgado pelo tribunal do tráfico, e posteriormente absolvido. Só para citar mais um exemplo, outro aspecto que aproxima escritor e personagem é o fato de que em diversos trechos do livro há menções acerca do romance *No coração do Comando*, que aparece como tendo sido escrito por Luciano Madureira. O livro realmente existe, foi o primeiro romance escrito por Ludemir, e publicado em 2002.

moradores nessa ilha urbana, como vemos no relato: “em uma favela a gente só sobrevive se for capaz de fazer alianças estratégicas até mesmo com os nossos inimigos, não importando que eles sejam bem intencionados líderes comunitários, policiais corrompidos ou mesmo traficantes” (LUDEMIR, 2004, p. 18). Esses vínculos entre os sujeitos afetam diretamente a (e são afetados pela) constituição da favela, uma vez que boa parte das construções e reformas feitas na periferia só são possíveis graças à ajuda comunitária. Em via de mão dupla, se, por um lado, os sujeitos se unem em prol da favela, por outro, a favela se constitui e permanece existindo devido à união desses sujeitos. Inclusive, foi devido a essa união dos moradores que a favela conseguiu resistir às políticas de aniquilamento durante o período da ditadura, quando as ações de remoção foram intensificadas, como podemos perceber no seguinte trecho:

[...] a bicha preta não esquecera as lições de solidariedade que aprendera na infância, quando acompanhei fascinado os trabalhos de mutirão para limpar as valas ou para transformar os vulneráveis barracos de madeira da favela nas sólidas casas de alvenaria de hoje. Foi graças a essa união que primeiro a Rocinha resistiu à política de remoção da ditadura militar, e depois conquistou o *status* de bairro que atraiu os investimentos públicos e privados que mudaram a sua paisagem urbana e social na última década (LUDEMIR, 2004, p. 33).

Quisera chamar a atenção para o fato de que a solidariedade não é somente ensinada desde a mais tenra idade na Rocinha de Ludemir, mas vivida na prática, no relato. Há disputas e conflitos na Rocinha ficcionalizada por Ludemir, mas quando se trata de proteger a favela de ameaças que vêm de fora, sua população se une em prol do bem comum. Essa união também é colocada em prática quando a comunidade apresenta alguma necessidade (de certo modo, tudo, ou quase, parte de/ou é motivado por uma necessidade, no romance). Foi por necessidade que emergiu a primeira escola da favela, assim como o bar gay. No primeiro caso, a motivação para a construção da escola se deveu a necessidade de “proporcionar [para as crianças] a matéria de que precisam para sonhar com dias melhores tanto para si como para a comunidade em que vivemos” (LUDEMIR, 2004, p. 20). Já no segundo caso, com a abertura de um bar gay na Rocinha, “a vida de todos os homossexuais do morro se tornou muito mais fácil” (LUDEMIR, 2004, p. 19); não necessariamente porque os preconceitos tenham acabado a partir desse dia, mas porque a abertura desse ponto de encontro potencializou a afirmação de tais sujeitos, o que os tornou mais fortes para continuarem resistindo.

Ainda na primeira parte da narrativa, cabe ressaltar um trecho que corrobora a premissa

de que a favela é sedimentada e constituída de relações de afecção negociáveis não somente no que concerne aos sujeitos, mas também no que diz respeito à própria realidade: “a vida na favela é uma eterna negociação com a realidade e os seus estreitos limites” (LUDEMIR, 2004, p. 56). De certo modo, negociar com a realidade também se configura como uma alternativa (talvez a única possível) para continuar sobrevivendo em um contexto de opressão; ou seja, negociar equivale a resistir (mas, por vias laterais) para continuar existindo.

A segunda parte da narrativa é denominada “Livro II – os salvados”, possivelmente em referência aos dezesseis cadernos (salvos por Paulete) que a compõem, nos quais Luciano teria feito as anotações durante o tempo em que permanecera na Rocinha. Tendo resguardado essa pesquisa, Paulete começa a ler os registros, o que serve de informação ao leitor não somente sobre o local e a população pesquisada, mas também sobre a visão do jornalista acerca do espaço da periferia e dos sujeitos que lá residem. No entanto, é paradoxal a relação que se estabelece entre pesquisador e pesquisados, posto que, ainda que as anotações sejam de Luciano, tais linhas não saem propriamente de sua boca ou, ao menos, não chegam aos leitores a partir do jornalista, mas, sim, através de Paulete, que é quem lê os cadernos contendo os mínimos detalhes sobre o funcionamento da favela. Dessa forma, o “livro opera um deslocamento do individual para o coletivo no qual nem experiência nem eu pertencem a um indivíduo em particular, conseguindo desta maneira singularizar a experiência” (GARRAMUÑO, 2014, p. 73) dos sujeitos, os quais aparecem numa rede de relações com os outros. Além disso, no romance a intenção etnográfica fica eclipsada, já que o leitor torna-se presa daquilo que Paulete lhe revela das anotações de Luciano.

Nesses cadernos salvos por Paulete, nota-se que, à medida que Luciano conhece a Rocinha, assim como os sujeitos que ali moram, vai anotando suas impressões, ou mesmo frases supostamente pronunciadas pelos moradores, mas não sabemos o que é deixado de lado ou mesmo acrescentado pelo produtor de moda durante o ato da sua leitura. É assim, por exemplo, que temos acesso ao que o jornalista chama (de acordo com Paulete) de uma pérola semântica, e que dita em referência à Rocinha potencializa uma gama de interpretações, qual seja: “como-uniidade”. Soletrada rapidamente, poderíamos ler essa palavra como “comunidade”¹¹, o que pode levar a pensar em um grupo de sujeitos que compartilham algo

¹¹ No livro *Communitas: origen y destino de la comunidad* (2003), Roberto Esposito tece importantes considerações acerca do sentido da palavra comunidade, assim como de sua possível vitalidade nas últimas décadas. O filósofo italiano parte do pressuposto de que não há nada mais imprescindível do que pensar a comunidade em uma época em que se anunciam as perdas do comunismo e a assunção do individualismo, e chega a afirmar que a concepção de comunidade não pode ser traduzida ao léxico político, social e cultural atual sem que se levem em conta as torções próprias da nossa época. Diante dos seus argumentos, a palavra “comunidade” aparece como um termo deslocado no tempo e no espaço, como se participasse de um processo

com outros, como uma história comum, um objetivo comum, uma determinada área geográfica, ou práticas comuns, algo que não destoa do que é a Rocinha na narrativa.

Por outro lado, se optarmos por ler a palavra pausadamente, de modo a separar o termo “como” de “unidade”, pode-se pensar em algo que é uno, que não se divide. A problemática que se coloca para essa segunda interpretação é que a favela em questão apresenta diversas divisões, de ordem econômica, de classe social, assim como várias desarticulações no próprio terreno da periferia. No romance, por exemplo, se afirma que há pelo menos “duas Rocinhas – uma que tem e a outra que não tem. A que tem é a da Estrada da Gávea e suas imediações” (LUDEMIR, 2004, p. 174). O território que compõe a Rocinha é diretamente associado aos moradores e seu poder aquisitivo, por isso, o tipo de “divisão” do espaço parece ser indissociável dos sujeitos que ali residem, o que torna os moradores parte e extensão da Rocinha ficcionalizada por Ludemir.

No romance, mesmo em uma favela considerada a mais globalizada do Brasil como é a Rocinha, há áreas nas quais não chega luz elétrica, sendo resolvido tal problema por meio de ligações elétricas clandestinas (também chamada de “gatos”, na gíria popular) feitas pelos próprios moradores. Tal situação, se, por um lado, aponta para a potência de reinventar condições (possíveis, ainda que clandestinas) de vida, por outro lado, também sugere a negligência do governo que parece se omitir de sua responsabilidade. A parte da Rocinha em que a luz não chega a não ser por vias clandestinas também é a parte mais pobre da favela, e onde as ONGs também não aparecem, nem a mídia televisiva, a não ser quando o objetivo é fazer matérias sobre a pobreza, mostrar a vulnerabilidade alheia. Quando o objetivo é falar sobre os supostos investimentos que os órgãos públicos fazem no âmbito da favela, os holofotes são direcionados para a parte da Rocinha que compreende a Estrada da Gávea e o seu entorno, a “parte que tem”. Enquanto isso, os moradores da “parte que não tem” driblam por vias indiretas o poder público, suprindo suas próprias necessidades. Situam-se

diacrônico, mas, em todo caso, potente para a compreensão de certos grupos sociais. Nas palavras de Esposito (2003, p. 30-31), nos últimos anos o termo comunidade, que deriva do latim “*communitas*, [puede ser pensado como] el conjunto de personas a las que une, no una ‘propiedad’, sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un ‘más’, sino por un ‘menos’, una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien está ‘afectado’. Como indica la etimología compleja, pero a la vez unívoca, a la que hemos apelado, el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es no es lo propio, sino lo impropio —o, más drásticamente, lo otro— lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse”. Por essa perspectiva, e vale ressaltar que essa é a concepção de comunidade que nos interessa para pensar o romance de Ludemir, o que une os sujeitos da favela, formando uma comunidade, é uma urgência ou emergência, não necessariamente algo que lhe seja próprio, mas sim impróprio. É na (ou da) falta que emerge o comum; e é, também, devido a essa falta que tais sujeitos experimentam a vida em grupo.

dentroforada instância legalista. Não é a toa que, no romance, um dos conceitos tido como fundamental dentro da favela é o de beira (LUDEMIR, 2004), que aponta para uma posição dentrofora (da lei, da cidade, etc.) ocupada pelos moradores da Rocinha.

Outra característica da favela criada por Ludemir que remete aos postulados de Ludmer acerca das ilhas urbanas (2010b) é que “a Rocinha inverte o público com o privado” (LUDEMIR, 2004, p. 205). Tida como uma das chaves para entender o funcionamento da favela, assim como as relações entre os sujeitos, essa assertiva sugere certo limiar contaminante no qual se situam os moradores da periferia. É a partir desse entre-lugar que tais sujeitos agem borrando qualquer noção de limite; ou melhor, talvez seja devido a essa ausência de limites (ou da noção de limite), interligada à necessidade dos sujeitos que residem na favela, que se coloca em prática “o modo invasivo como [tais sujeitos] usam o espaço, ocupando todas as áreas possíveis, inclusive as que já pertencem a outras pessoas, os vizinhos e amigos” (LUDEMIR, 2004, p. 234). Aqui, mais uma vez que seria privado se funde ao que seria público, em um processo de contaminação das fronteiras.

É, desse modo, pela contaminação de fronteiras e ocupação de territórios controlados que o da Rocinha parece ir se expandindo pelo restante da cidade, no relato, como vemos neste trecho: “vendo a Rocinha de onde a conheci, observando-a da Lagoa enquanto corria em torno dela, tinha a impressão de que ela continuava se espalhando pela encosta” (LUDEMIR, 2004, p. 133). Não é somente impressão, esse processo de expansão ocorre diaadia, seja por meio de uma casa que é construída nas margens da favela (no espaço que era fora, mas se torna dentro, ou dentrofora), seja por intermédio da aquisição de novos terrenos pelo tráfico. “Com base nessa informação, temos pelo menos duas observações a fazer: uma, a onipresente na favela, da apropriação do espaço público tanto por meio do gato puxado do poste como do uso da calçada sem o pagamento de impostos; dois, desse incessante diálogo com o asfalto” (LUDEMIR, 2004, p.261).

É por meio desses diálogos com o restante da cidade, assim como também devido às apropriações do espaço público, que começam a aparecer na Rocinha símbolos considerados do “asfalto”, como as inúmeras propagandas. Aqui, há que chamar a atenção para uma inscrição em um painel em particular, que fica sugerido na narrativa, posto que ela (a inscrição) é importante por mais de um aspecto; tanto porque ajuda a compreender a favela e os moradores, quanto também porque acaba potencializando interpretações sobre o romance enquanto materialidade escritural, qual seja: “Sorria, você está na Rocinha”. Como vemos no romance, essa frase sofre um triplo processo de apropriação até se tornar um painel: 1) Possivelmente tenha sido vista em algum lugar e escrita em um painel na Rocinha pelo

Serginho da Pizzaria Lit, morador; 2) foi assinada posteriormente pelo Bob's; 3) logo após, tomada como título do livro de Ludemir, como podemos perceber no trecho abaixo:

Gosto em particular do painel, assinado pelo Bob's, bem no fim da estrada da Gávea, a dois passos de São Conrado, quase em frente à casa de shows Rocinha's Show: "Sorria, você está na Rocinha". Esse painel na verdade foi concebido pelo Serginho da Pizzaria Lit, mas o único registro que tenho disso é a sua fala, na qual acredito. Hoje, o anúncio é assinado pelo Bob's. Ele chegou a ser elogiado pela iniciativa, mas não acredita que as pessoas que o procuraram tenham entendido o subtexto daquela mensagem. Com o seu "sorria, você está na Rocinha", não estava apenas reforçando a autoestima da comunidade, em uma esperta mensagem de marketing [...] Com o seu painel, estava querendo dizer que ali começava uma outra cidade [...] Eu na verdade acho que seja mais do que uma cidade – acho que estejamos falando de uma civilização, de uma concepção de mundo altamente particular, onde o certo e o errado, o bem e o mal, o pecado e a virtude, onde as diferenças fundamentais que dão forma e conteúdo a um povo apresentam diferenças igualmente fundamentais em relação à civilização do asfalto [...] E o cria da Rocinha tem muitas razões para sorrir ao entrar em seu mundo, na sua civilização, nesse universo que, apesar da proximidade, apesar das inúmeras interfaces que criamos, apesar dos diversos pontos nos quais nos encontramos, é uma cidade à parte. Lá, os que imaginamos bandidos muitas vezes são seus heróis. Lá, os que imaginamos heróis muitas vezes são seus bandidos (LUDEMIR, 2004, p. 283-284).

Este painel que indica onde começa a Rocinha está (ele mesmo) dentro e fora do território da favela; dentro, mas interligado ao exterior. Além disso, a Rocinha figura como uma civilização à parte, mas ao mesmo tempo não está desvinculada do restante da cidade. Aqui a favela faz rizoma com o território que a rodeia a partir de um processo de *desdiferenciação*, o que permite que a favela possa ser considerada como parte e extensão da cidade, mesmo tendo regras e leis próprias. Como na própria palavra "desdiferenciação", que traz em si o prefixo polissêmico que conjuga certo significado de negação e de reversão do elemento lexical ao qual acompanha, a Rocinha, no romance, (con)funde-se na diferença com a cidade. Tomada como título do livro de Ludemir, a frase "Sorria, você está na Rocinha" pode ser pensada, ainda, como um operador de leitura que permite pensar a favela e até mesmo o romance em suas múltiplas metamorfoses. Parafraseando Deleuze e Guattari (se lessem o romance *Sorria, você está na Rocinha* vendo dentro dele o título como produto ficcionalizado), pode-se imaginar que aceitariam que "ali figura a vespa, mesmo sendo orquídea". Não se trata de um processo de mimetização da favela, mas de complementação, e assim se cria uma realidade que supostamente o romance referencia.

Já a terceira e última parte da narrativa é intitulada de "Livro III – o legado de Bin Laden", possivelmente fazendo referência ao legado deixado por Luciano, assim como aos

seus cadernos que são entregues a ele por Paulete. Mas outro aspecto que marca essa seção é ainda mais contundente, qual seja: essa parte é marcada pelo signo de uma tripla traição, feita contra a população da Rocinha, contra Paulete, e contra o próprio Luciano Madureira. Em primeiro lugar, contra os moradores da favela que confiam suas histórias de vida a Luciano e são logo deixadas de lado quando o jornalista consegue seus depoimentos. Contra Paulete, pois o produtor de moda é usado por Luciano para entrar na favela. Além de Paulete ser fundamental para o estabelecimento de pontes entre os moradores e o jornalista, o produtor de moda passa a defender Luciano de tudo e todos, mas recebe em troca a desconfiança (já que Luciano não diz sequer onde realmente mora – obviamente, talvez por uma questão de medo e segurança). Some-se a isso a promessa feita por Luciano de que jamais se envolveria com as modelos de Paulete, que ao fim é quebrada, ao terminar namorando a modelo Liz, que levava no pescoço um colar com a imagem de Bin Laden.

Por fim, Luciano também sofre com a traição, já que é vítima de manobras mentirosas elaboradas por alguns moradores da favela, com o objetivo de se promoverem com a situação. Nesse sentido, cabe retomar a concepção de Ludmer (2010b) quando afirma que as ilhas urbanas que figuram em romances contemporâneos estão, também, perpassadas por redes de intrigas; que nem sempre a harmonia é assegurada nesses espaços, já que neles se encontram os mais diversos sujeitos. Em outros termos, a favela da Rocinha, enquanto ilha urbana, é um território de afecções, mas disso também resultam conflitos. Um trecho da narrativa reforça a ideia de que a favela é realmente um território de contatos: “não é a toa que os encontros entre a gente do asfalto e a nossa gente é sempre na favela” (LUDEMIR, 2004, p. 393). Se lermos nas entrelinhas, veremos que nesse trecho está implicada outra concepção, a de que o restante da cidade está para os moradores da periferia, no máximo, como local de passagem (nem sempre é permitida a entrada de tais sujeitos em determinados espaços reservados à elite). Esse fluxo de sujeitos também faz parte da Rocinha, ou a constitui enquanto tal.

Ainda na terceira parte do romance, mesmo sofrendo com a desilusão em relação ao jornalista, ao ler os cadernos de Luciano Madureira, Paulete sente uma grande emoção, pois nessas folhas o produtor de moda “reconheceu a Rocinha, sua história pessoal, seus vizinhos e amigos, o processo de emancipação da favela para um bairro. [O jornalista] conseguira capturar a alma da Rocinha. Da sua Rocinha” (LUDEMIR, 2004, p. 331). Então, a alma da Rocinha são os moradores, não somente o território *per se*. Ou melhor, é a interligação do espaço aos sujeitos, suas histórias e experiências. Sendo a alma o equivalente de *anima*, o princípio vital, o que o jornalista tenta captar é, pois, a vida da (e/ou na) ilha urbana, aquilo que a faz pulsar. Nesse sentido, pode-se questionar se seu objetivo é passível de ser realmente

alcançado, pois é como se Luciano Madureira corresse ao encontro de uma sombra que, mesmo estando ao seu lado, talvez não seja passível de ser capturada, porque sempre escapa, como um princípio meio fantasmático, para ele. Por intermédio de Paulete, encontrando e entrevistando os moradores indicados pelo produtor de moda, Luciano consegue no máximo recriar a alma da Rocinha de Paulete (como vemos no trecho supracitado, “da sua Rocinha”). Nesse caso, experiência e território se tocam sob múltiplos polos significantes, potencializando sentidos que vão do público ao privado, do comunitário ao pessoal.

Por essa perspectiva, a Rocinha é uma, mas também são várias, porque cada sujeito que ali reside passa a ser favela também (nesse sentido, a “Rocinha de Paulete” é uma entre diversas outras, o que coloca em xeque qualquer esforço unívoco de representação). Até mesmo Luciano passa a fazer parte da favela, pois, como lemos no romance: “quem bebe dessa água daqui não vai embora jamais. Era, portanto, como se eu estivesse começando uma viagem sem volta, muito embora a Rocinha faça parte da cidade” (LUDEMIR, 2004, p. 365). Não significa que não seja possível sair da Rocinha, é possível, mas dificilmente se sairá do mesmo modo que se entrou. Como Ludmer especula em *Aquí América Latina*, a ilha urbana está aberta, como se fosse pública, mas ao entrar nesse espaço as identidades se esfacelam em meio a uma constelação de sujeitos anônimos de práticas sociais plurais. Por isso, é como uma viagem sem volta, porque o Luciano que entra na Rocinha para pesquisar não é o mesmo que sai dela, posteriormente. Como no processo de reconhecimento de que trata Butler (2015), é no contato com os outros e com o território (do outro) que Luciano se (re)conhece e se constitui, concomitantemente.

Cabe ressaltar que ainda na terceira parte há uma retomada dos argumentos do romance, como ideais que começaram a aparecer em páginas anteriores. Explicitações acerca da cartografia da favela, assim como a decepção de Paulete por pressentir que seria usado e enganado quanto aos objetivos reais de Luciano ao pesquisar a Rocinha já começavam a aparecer na primeira parte, por exemplo. Disso resulta uma outra particularidade do romance: não há uma sequência cronológica de apresentação dos acontecimentos. Diante disso, no presente trabalho abordamos o que se passa nas três partes do texto, e a partir desse momento fazemos uma retomada de alguns outros pontos do relato que nos permitem compreender a relação de afecção sujeito/território, mas que não estão necessariamente na sequência que aparece na narrativa. É o que veremos a seguir:

Voltei a ter a sensação de uso. De abuso da bicha favelada de que a cidade só se lembra quando algum pesquisador de merda precisa tirar uma casquinha de nossa pobreza, nossos bandidos bárbaros, nossas domésticas cearenses,

nossos birosqueiros inescrupulosos, nossos evangélicos engabelados por astutos pastores (LUDEMIR, 2004, p. 128)¹².

Como se pode notar pela fala de Paulete, por vezes as escrituras que se propõem representar a periferia apresentam/representam uma visão negativa da favela (é esse maniqueísmo que a personagem questiona no fragmento acima), o que termina por marginalizar de forma mais contundente os sujeitos que a constituem. Afinal, “existe uma popularidade no mercado literário mais abrangente” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 129) de obras que corroboram a premissa de que na periferia somente há bandidos, delinquentes e violência. Tratando do desafio relacionado à distância daquilo que o artista observa enquanto etnógrafo, Hal Foster argumenta que, assim como a superidentificação pode conduzir a uma visão excessivamente reduzida por parte do artista, no âmbito da representação, a desidentificação assassina o outro, colaborando para “construir uma solidariedade política por meio do medo e da aversão imaginários” (FOSTER, 2017, p. 186), que geralmente é explorada politicamente.

Por outro lado, não se pode deixar de enfatizar que se é Paulete que faz tal afirmação, este personagem e sua fala são construídos por Ludemir. Ou seja, paradigmaticamente o escritor mostra saber que certas imagens que são vendidas em artefatos artísticos caricaturizam os moradores de espaços marginalizados socialmente. Tal jogo já está inscrito desde o título de seu romance. Nesse sentido, a ambiguidade do “papel quasi-antropológico atribuído ao artista pode promover uma presunção tanto quanto um questionamento da autoridade etnográfica, uma evasão tanto quanto uma extensão da crítica institucional” (FOSTER, 2017, p. 180). Diante disso, não seria absurdo conjecturar que ao “revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exhibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade, [a narrativa] coloca em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando sua realidade” (SCHØLLHAMMER, 2012, p.130). Ao construir na linguagem literária uma favela e sujeitos que destoam de representações caricaturescas, Ludemir acaba por denunciar certa vertente literária que estigmatiza e comercializa a pobreza. Isso fica ainda mais nítido quando lemos o seguinte trecho: “os quadros feitos em série por Andrada, sempre inspirados em uma Rocinha completamente

¹² Em sua configuração como personagem, Paulete remete tanto a Molina, de *El beso de lamujeraraña* (1976), de Manuel Puig, quanto a La Loca del Frente, de *Tengomiedotorero* (2001), de Pedro Lemebel. Inclusive, há um trecho do romance de Ludemir em que a personagem afirma que o jornalista Luciano Madureira o chama de Molina, e conclui deixando claro saber de quem se trata o personagem a quem é comparado: “Só pelo fato de Luciano não estar me chamando por um dos inúmeros apelidos que me deu ao longo de nossa convivência – o último foi Molina, o travesti de *O beijo da mulher-aranha*, que não vi menos de dez vezes – eu deveria saber que estava com problema” (LUDEMIR, 2004, p. 25).

miserável, que só existe em subáreas como a Roupa Suja e a Vila Verde. O trabalho de Andrada não revelava a nova realidade da favela, mas era de longe o que mais vendia aos turistas do centro” (LUDEMIR, 2004, p. 38).

Como se pode notar, não é por acaso que “os gringos fizeram da Rocinha o terceiro ponto turístico mais visitado no Rio de Janeiro, superado apenas pelo Corcovado e pelo Pão de Açúcar” (LUDEMIR, 2004, p. 182), pessoas “que chegam na favela querendo conhecer os encantos da miséria brasileira” (LUDEMIR, 2004, p. 90). Esse fluxo alimenta o que o escritor chama de “indústria da miséria”, que é fomentada pela mídia, que costuma reforçar concepções e imagens dicotômicas acerca das periferias brasileiras, assim como pelos *tours* que ocorrem no território da favela¹³. No primeiro caso, é emblemático um trecho do romance em que Paulete fala sobre o tipo de reportagem corrente quando se trata de entrevistar moradores da Rocinha:

Conheço bem este tipo de reportagem, uma chatice. As perguntas são sempre as mesmas e igualmente óbvias. E a violência? E os bandidos? E as drogas? Como se fosse um milagre social uma jovem da Rocinha ser bonita, cuidar da pele, malhar. Como se o fato de termos nascido no morro nos colocasse a revolta como única alternativa de vida, ou formamos na boca ou então saímos atirando nas madames de São Conrado, descarregando nelas todo nosso ódio, toda nossa inveja, toda nossa incapacidade de lutar por uma vida melhor, digna, sadia (LUDEMIR, 2004, p. 105).

Emerge no fragmento uma crítica ao olhar sobre os sujeitos da periferia tomados como

¹³ Analisando os projetos políticos que aparecem no romance *Sorria, você está na Rocinha*, Rodrigo Torquato da Silva (2017) afirma que um dos pontos importantes para compreendermos a sagacidade de Ludemir diz respeito à (re)criação dessa “indústria da miséria”. Isso porque, segundo o pesquisador, enquanto em outros textos que tratam de periferias tende-se a mostrar o narcotráfico como o único polo de poder (ou o mais enfático) da favela, no romance de Ludemir, o escritor propõe novos modos de apreender a dinâmica constitutiva das redes de poderes que vigoram nesse território, e uma dessas redes diz respeito à comercialização de imagens da miséria. Nas palavras de Rodrigo Torquato da Silva (2017, p. 04) “o fato é que o livro denuncia uma estrutura de poder existente dentro da favela da Rocinha, denominada conceitualmente pelo autor como ‘Indústria da miséria’ que, até então, estava submersa e ausente das grandes constatações da mídia e de alguns discursos literários e acadêmicos. Estes atribuíam uma exclusiva centralidade de poder, muitas vezes denominado de ‘poder paralelo’, aos traficantes de drogas. Ludemir parece ter constatado que os agentes dominadores do espaço da favela não eram somente os traficantes. Com surpresa, ele passou a compreender que há outros tipos de relação de dominação, nos quais agentes que se apresentavam para a sociedade sob a aparente limpeza moral, e como aqueles que foram levar o progresso do empreendedorismo para ajudar a civilizar os bárbaros, usufruíam, também, de um jogo de relações de poder imposto pelo tráfico. Tais agentes utilizavam-se da existência de uma estrutura de poder bélico na favela, embora mantendo para o restante da sociedade um aparente afastamento e uma limpeza moral, pois a parte que cabia à exposição com a ‘sujeira’ (ou seja, o contato com os traficantes) era feita pelos aliados locais. Assim, mantinham a opressão e o controle territorial. Isso demonstra que não são somente aqueles que de fato portam armas e estão assumidos e diretamente ligados a uma sociabilidade violenta que controlam os espaços da favela. É possível perceber a partir do romance de Ludemir que há outros atores que se utilizam da força e do poder que está instalado na favela, para adquirirem bônus sociais e econômicos com a situação de pobreza e miséria. Tais atores tentam controlar os espaços de ações políticas tanto daqueles que moram na Rocinha quanto daqueles que não são nem estão na favela, os de fora”.

o outro (aquele de quem se fala), que também é refratária de uma crítica da perspectiva etnográfica que se constituiu num dos grandes filões da narrativa latino-americana das últimas décadas, como demonstrou Klinger (2006), assim como dos discursos sobre a periferia. A recusa das impressões do etnógrafo pelo etnografado problematiza a base binária da relação estabelecida por esse olhar, sugerindo que suas premissas articuladas em torno das noções de centro e periferia, de cidade e favela e de riqueza e pobreza não são neutras nem simétricas e colaboram para uma identificação ideológica entre favela, periferia e pobreza a partir de uma base moral. Enquanto as oposições estão constituídas por polos que se oporiam na perspectiva do etnógrafo, a conclusão a que levam constitui um sintagma complexo em que favela, pobreza e periferia aparecem coordenadas numa relação de reciprocidade e complementaridade que, no entanto, a personagem trata com ironia, no fragmento citado.

Já no segundo caso (quando se trata dos *tours*), território, pobreza e cultura vinculam-se ao espetáculo, e “enquanto espetáculo a Rocinha dos *Favela Tours* não pressupõe a simulação de uma realidade escondida, mas uma superposição de camadas de realidade que são experimentadas na moldura espaço-temporal do passeio pela favela” (JAGUARIBE, 2007, p. 149). No pacote que garante acesso ao “parque temático da pobreza” (para utilizarmos uma expressão de Beatriz Jaguaribe, 2007), são selecionadas as imagens da favela que podem ser vendidas para os visitantes. Centros culturais, as sedes de ONGs, as casas dos moradores mais antigos da favela, todos esses estão na rota do passeio, mas os locais onde se comercializam drogas, por exemplo, devem permanecer invisibilizados. Nesse sentido, no romance de Ludemir, o *glamour* da favela que se comercializa nesses passeios tem a ver também com um tipo de *performance* dos guias turísticos (que são sempre moradores do local), e o que garante o espetáculo estético é o próprio espaço heterogêneo da favela, a parte que se pode ver. O paradoxo que se instaura nesse tipo de “turismo [diz respeito à] busca pelo autêntico quando os próprios turistas já desconfiam das encenações dos ‘nativos’ antenados com a vendagem de sua cor local”, conforme Jaguaribe (2007, p. 147-148).

Em meio a esse paradoxo que diz respeito à estigmatização e comercialização de imagens da favela (e que Ludemir mostra conhecer ao escrever sobre o tema), o escritor oferece um universo plural, em que personagens como Zinha, moradora com formação universitária, e Andrea, que nasceu na Rocinha e se tornou desembargadora, vêm à tona. Não se trata de mascarar os problemas que a favela apresentada/representada na narrativa enfrenta, como os “inúmeros casos de apropriação indébita dos recursos que chegam na Rocinha para projetos sociais” (LUDEMIR, 2004, p. 137), mas de mostrar que sua realidade não é unívoca nem passível de síntese ou totalização. Na narrativa, os moradores desempenham diversas

funções: os Outros são pintores, fotógrafos, desenhistas, professores, costureiras, dançarinos de hip-hop, praticantes de esportes, produtores de moda, modelos, atores, arquitetos. Aliás, estes últimos são tidos como “gênios da arquitetura, que faz[em] milagres ao construir prédios de vários andares em pirambeiras nas quais engenheiros formados em nossas universidades não conseguiriam levantar nem um barraco de madeira” (LUDEMIR, 2004, p. 56).

Outro ponto a se destacar em *Sorria, você está na Rocinha* é a construção da narrativa, que funciona à maneira de capas que se despregam, resultando no entrelaçamento de fragmentos de histórias, de modo a entrecruzar trechos de relatos distintos e embaralhar realidades. Esse processo de construção do romance pode servir de metáfora para pensarmos a própria configuração da Rocinha, enquanto ilha urbana, no relato:

Converso com um historiador do asfalto, que falou das várias camadas do Rio de Janeiro, possíveis de serem construídas e reconstruídas tão-somente por causa de sua natureza exuberante. Percebo que a metáfora se aplica à Rocinha, que inicialmente cresceu sob a forma de barracos espalhados horizontalmente, ainda pendurados nos desvãos do morro; depois disso, veio a nova camada, de casas de alvenaria [...]. Na camada atual, há como principal característica a proximidade, as interligações, a conexão entre tudo e entre todos na favela, que não à toa cairia por terra no dia em que seus barracos transformados em prédios, que se sustentam um na parede do outro, fossem derrubados. O um depende do todo e o todo depende do um (LUDEMIR, 2004, p. 287).

A Rocinhade Ludemirse constitui, pois, como um palimpsesto de histórias que se sobrepõem umas às outras. Nesse sentido, essa ilha urbana funciona em fusão e em sincronia, contendo em si o seu passado e o seu presente. No plano narrativo, Paulete pode ser pensado como um personagem que funciona como elo entre esses tempos e espaços, isso porque o discurso do produtor de moda é pautado por *flashbacks*, como se o personagem estivesse dentro e fora do presente da enunciação que por vezes pauta o relato. É justamente isso que ocorre quando Paulete, em meio a conversas telefônicas, interrompe o fluxo do relato para relembrar experiências vivenciadas em outros tempos (por vezes, essas recordações chegam a abarcar três páginas).

Por meio desse recurso, consegue-se cadenciar o ritmo de leitura, o que pode projetar certo efeito de identificação dos leitores com os personagens, a partir das experiências destes em outras épocas ou temporalidades. Nesse sentido, Paulete, assim como outros personagens do romance, “figura como un cuerpo que flota entre tiempos y espacios que no se terminan de cerrar” (ALVES, 2019, p. 246). Parte dessa fusão de tempos, onde “un polo se come al otro” (LUDMER, 2010, p.01), a “dificuldade de contar uma história com precisão, de resgate da

memória de uma favela complexa como a Rocinha” (LUDEMIR, 2004, p. 224). Ainda mais quando uma das características principais dessa favela, na narrativa, é que nela nada se fixa, nem sequer os relatos que nela/dela se produzem. O que ocorre é que “a Rocinha está sempre mudando, embora seja sempre a mesma” (LUDEMIR, 2004, p. 307). Por sua vez, o processo de metamorfose pelo qual passa esse território explica a necessidade dos sujeitos de estarem sempre experimentando novas formas de vida, modos alternativos de existência. É dessa forma que, narrativamente, Ludemir potencializa na escritura uma multiplicidade de sujeitos e espaços sociais.

Como vimos sugerindo nas linhas anteriores, ao escrever *Sorria, você está na Rocinha*, Julio Ludemir aposta na construção de uma cartografia do espaço periférico e nos modos de afecção território/sujeito, de modo a levar os leitores a “entrarem” na periferia ao passo que estão lendo. Essa estratégia de aproximação dos leitores ao universo da favela a partir da explicitação da geografia do lugar, se bem pode pintar a narrativa com certa tonalidade pretensamente realista, acaba por torcer o próprio paradigma de representação da realidade representada já popularizado pela mídia, por meio de um processo escritural que atravessa fronteiras e (con)funde realidade e ficção. Como consequência, temos a ativação de mecanismos realistas de representação que são torcidos até arrebentar, provocando uma volta à realidade, mas não ao realismo e/ou à representação (JOSTIC, 2012). É isso que podemos observar no trecho do romance em que se explicitam minuciosamente cada viela, cada recanto da favela:

A Rocinha começa na Vila Cruzado, cujo nome tem a ver com o plano econômico do ministro Dilson Funaro, do final da década de 1980, época em que surgiu essa subárea da favela, a mais próxima da Gávea, que praticamente se funde com as mansões do Alto Gávea. Depois vem o 99, que as pessoas só chamam de 99. O 99 é um beco que começa no anticonúmero 199 da Estrada da Gávea e vai até a Pedra Dois Irmãos, com saídas para a Rua 1 e o Clube Umurama, que, por sua vez, foi incorporado à Rocinha por causa dos programas esportivos que atendem a comunidade [...] Quando passa o beco e começa a subir a Estrada da Gávea, tem início a famosa Rua 1. A rua 1, embora hoje esteja no 300 e tal da estrada da Gávea, antes abrangia as casas entre os números 100 e 200 [...]. A rampa em cima da RA dá no Laboriaux, área construída em torno da casa de um francês. Laboriaux tinha uma cachoeira, e para ficar perto da água pessoas começaram a construir em volta [...]. Desde a Rua 1, vem o Portão Vermelho [...]. A Via Ápia, da qual surge uma travessa chamada Roma e outra Liberdade, é motivo de riso dos turistas, mas revela a influencia dos italianos que ali chegaram no início da década de 1950. Também há na favela uma grande presença de espanhóis e de portugueses. A área mais nova da Rocinha é o Trampolim, cujo nome se deve a um motel existente ali até um passado recente. Trampolim é uma área contígua à Vila Verde. Essa área

surgiu no máximo há três anos (LUDEMIR, 2004, p. 256-259).

Esse trecho, que completo compreende quatro páginas, oferece ao leitor um mapa detalhado da Rocinha. Além disso, há toda uma contextualização da história da favela, assim como explicações acerca da origem dos nomes de cada rua, casas ou becos que sirvam de ponto de referência para o leitor se situar. Podemos perceber, inclusive, as capas que se sobrepõe na favela, e de que falávamos anteriormente, assim como o modo como a favela se expande constantemente ocupando territórios controlados. Cabe ressaltar ainda o processo de imigração de portugueses, italianos e espanhóis em direção a Rocinha, o que potencializa o desenvolvimento da miscigenação, assim como o intercâmbio cultural. É, pois, da mistura de raças, crenças, religiões, que surge a favela. Dessa forma, para além de um “romance da favela”, *Sorria, você está na Rocinha* se configura como um romance da complexidade da sociedade no Brasil, da qual a favela faz parte também, incorporando ao debate contemporâneo seus ruídos e suas fricções, “invitando a cuestionarlos elementos comunes a sus respectivos modelos: la presunción del modelo centro-periferia, y la reducción sociologizante” (HOYOS, 2015, p. 95) das críticas da periferia pautadas no olhar lançado a partir dos centros, com o que se “pone en marcha la subversión de las estructuras de poder, el cuestionamiento de los centros” (HOYOS, 2015, p. 97).

Adaptando a discussão de Héctor Hoyos (2015) ao nosso objeto de análise, poderíamos dizer que Julio Ludemir concebe *Sorria, você está na Rocinha* a partir de uma visão global do Brasil urbano e suas periferias, ainda que o escritor tenha consciência da impossibilidade de captar essa totalidade, o que potencializa na representação uma problematização dos próprios limites da relação entre linguagem, representação e coisa representada. Não é por acaso que a narrativa do romance se constitui de personagens de classe média e baixa, nordestinos, sulistas, negros, brancos, policiais, delinquentes, moradores de centros, de periferias, etc. É como se Ludemir edificasse no seu fazer narrativo uma representação em rede (rizomática) que lhe permite explorar seus êxitos e, também, suas mazelas, sem pautar-se, no entanto, numa perspectiva nacionalista ou antinacionalista¹⁴.

Ludemir trabalha com referências espaciais verificáveis, o que reforça o efeito de realidade criado no romance, mas joga, também, para a concretização desse efeito, com o desconhecimento da periferia pelo leitor médio (e de classe média), que tem de se pautar nos

¹⁴ Aparentemente anacrônica, tal tensão entre as imagens do Brasil voltou ao debate crítico nos últimos anos, como se pôde constatar na polêmica desencadeada pelo discurso de Luiz Ruffato na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013. Sobre este assunto, Cf. Alves (2016).

discursos e imagens sobre a favela que lhe chegam pelos meios de comunicação. Desse modo, para além da referência topográfica codificada, não há clareza sobre o que mais na representação é expressivo da realidade que o texto supostamente toma como referente. Nesse sentido, o efeito realista porta nessa narrativa, também, o inevitável sentido de efeito da escritura, do real da (ou enquanto) escritura e, portanto, do não representativo.

É curioso, porém, que o autor de *Sorria, você está na Rocinha* afirme na capa do romance que “a mensagem visa mais o seu próprio morador do que o visitante” (LUDEMIR, 2004). Poderíamos questionar o porquê da explicitação acerca da geografia da favela para o morador que a conhece em seu cotidiano. O morador da Rocinha não precisa de mapa para se localizar em cada viela, pois conhece bem o lugar; o “congo”, que é “a cultura de sobrevivência da favela” (LUDEMIR, 2004, p. 166), o faz saber de cada recanto da periferia. Por sua vez, tais vielas não aparecem nos mapas e discursos acessíveis ao leitor em seu dia a dia. Desse modo, ainda que a periferia se configure como um espaço labiríntico e que seja “quase impossível se citar alguém cujo endereço é no mínimo enigmático” (LUDEMIR, 2004, p. 318), a preocupação com sua topografia não pode estar dirigida àqueles que vivem nesse espaço.

Mais do que isso, a própria configuração espacial da favela, com seus becos e vielas, funciona como uma espécie de escudo protetor, levando à desorientação de estranhos que, eventualmente, tentam introduzir-se nela. Não é por acaso que no romance de Ludemir os “gringos” apareçam sempre acompanhados de guias que vivem na Rocinha. Essa estratégia também aponta para certa vigilância sobre quem entra e sai da favela. Retomando Foucault (1987), se exerce um olhar panóptico sobre os sujeitos que, não morando na periferia, entram nessa zona, de modo a se exercer sobre/com eles um jogo de poderes cuja peça fundamental é o olhar. Essa imagem da vigilância panóptica recriada em *Sorria, você está na Rocinha* (“para confirmar não apenas o poder da boca como o seu panoptismo” (LUDEMIR, 2004, p. 273)), remete a *1984*, de George Orwell, cujo ponto central é justamente o controle pelo olhar e pelos instrumentos que o facilitam. No caso de *Sorria, você está na Rocinha*, tal questão já fica sugerida no título, enquanto que os guias turísticos funcionam como espécies de “teletelas” que apresentam a periferia, ao passo que vigiam as pessoas “estrangeiras”. Fica sugerido, no entanto, que o recurso também se constitui num modo de defesa e de filtragem daquilo que é “mostrável” ou não para aqueles que não apresentam nenhum tipo de vínculo com esse meio. Nesse sentido, essa vigilância, na narrativa de Ludemir, também se configura como mecanismo de autoproteção. Uma imagem semelhante associada à favela aparece, em *La villa*, de César Aira, analisado anteriormente.

Outro ponto a se destacar em *Sorria, você está na Rocinha* é o jogocom a linguagem empregada pelos personagens e sua relação com o território da favela. No romance, ainda que se verifiquem traços da linguagem oral, não se notam maiores aproximações à fala daqueles que corresponderiam aos moradores da periferia internamente à história narrada. O escritor não parece preocupar-se em “reproduzir” uma linguagem supostamente utilizada pelos moradores da favela e potencialmente estigmatizante, e talvez isso se deva justamente ao fato de Ludemir ter consciência da impossibilidade de que essa reprodução (fixada e singular) corresponda à realidade (fluida e plural). O que faz Ludemir é torcer os paradigmas de representação linguística vigentes, sem que para isso se afaste dos códigos e normas da linguagem padrão (o escritor trabalha com a norma culta da língua portuguesa).

É também numa torção linguística que consiste uma das propagandas da Favelart’s presente em *Sorria, você está na Rocinha*: “acreditando na revolução atravéz das palavras”. A essa frase o personagem-etnógrafo Luciano Madureira confere várias interpretações, dando ênfase à palavra “atravéz”. A primeira justificativa para o uso da palavra da forma como é concebida na propaganda concerne “à prosódia carioca”, que costumeiramente usa o “i” antes do “s”, como na expressão “é nós”. Além disso, funcionaria como uma espécie de marcador de identidade. Já a segunda seria a de que “nesse ‘atravéz’ está o símbolo do asfalto que a favela tenta usar, mas do qual não tem domínio absoluto” (LUDEMIR, 2004, p. 167). O personagem conta que, para seu psicanalista, o “i” confere um tom mais incisivo à palavra. “Com esse ‘i’, o ‘atravéz’ fica ainda mais penetrante, levando em consideração que nesse sentido a palavra não apenas se torna um meio pelo qual se atinge um objetivo, mas o faz com a contundência sugerida pela presença da vogal” (LUDEMIR, 2004, p. 168).

Por fim, afirma-se que a palavra em questão “traduz a força dada à expressão, cujo significado real é que esta revolução é feita passando por dentro das palavras” (LUDEMIR, 2004, p. 168) e utilizando-se de uma das armas da sociedade para prensar seus próprios códigos. Entretanto, a palavra aparece escrita na propaganda com a letra “i” não necessariamente porque a população da favela não saiba utilizar o código linguístico como é usado pelas classes sociais abastadas, posto que, inclusive no relato, alguns dos personagens moradores, como o próprio Paulete, têm curso superior. Talvez esse “incisivo i” figure apenas a si mesmo na narrativa, o que parodiaria a própria pretensão do etnógrafo (e, por extensão aqui, de todo leitor letrado e alheio ao espaço que descobre na história narrada) de racionalizar e explicar o outro a partir daquilo que é, para si, o incompreensível do/no outro, aquilo que ele não consegue acessar no/do outro.

Nesse sentido, a inclusão do “i” irrompe como potência de incompreensão. O “i”(letra

que inicia também as palavras “invisível” e “indigente”, tão comumente associadas aos sujeitos marginalizados) emerge, entrando num lugar “impróprio”, apertado entre as demais letras, como os sujeitos experimentais da ilha urbana, que disputam e ocupam territórios controlados, vistos por vezes como impertinentes por seu esforço por um lugar entre os demais. Como na linguagem, e especificamente na palavra “atravéz”, é a partir do código/do espaço controlado que tais sujeitos buscam explodir barreiras. Dessa forma, se, como afirma Barthes (1977), a língua é uma classificação que entra a serviço de poderes e, como toda classificação, é potencialmente opressiva, o que faz essas personagens é “trapacear com a língua, trapacear a língua, essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1997, p. 15), nela mesma, significante opaco: “atravéz”.

Os moradores da Rocinha criada por Ludemir utilizam-se da linguagem para combater seus códigos, “porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1997, p. 15). Na consecução desse objetivo, a ação colocada em marcha pelo escritor no processo de edificação do romance em análise consiste em “jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1997, p. 26-27), que aponta para a desarticulação de suas propriedades.

Nesse sentido, Ludemir não representa a linguagem utilizada pelos moradores da periferia, mas utiliza-se da língua para criar e apresentar certo desvio que não se restringe ao código linguístico (basta pensarmos na configuração do território da favela que se distancia sutilmente da – ou ao menos problematiza a – representação da favela que como aparecena imaginação pública). Por meio desse processo que beira o arquitetônico, tem-se, então, uma construção narrativa que desponta quase como uma *performance* da escritura. Os efeitos dessa *performance* problematizam a representação, criando uma realidade que o próprio texto fabrica. Em outras palavras, encontramos nesse romance efeitos de realidade que se dão por meio de performances da escrita, o que proporcionacerta atualização da periferia como um tipo de ilha urbana e de seus moradores. Como afirma Rancière, às vezes, “a ficção da era estética [revela] uma conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). No romance de Ludemir, cria-se, pois, uma realidade cotidiana e fabrica-se um presente a partir de um processo de justaposição de ordens e coisas que poderiam parecer difíceis de

serelacionar, mas que se entrecruzam no espaço e no tempo da escrita, como fragmentos de realidade.

4. DO SUJEITO PARA O ESPAÇO: LA VIRGEN CABEZA E DEUS FOI ALMOÇAR

Los movimientos de la multitud diseñan nuevos espacios, y sus jornadas establecen nuevas residencias. Una nueva geografía es establecida por la multitud mientras los flujos productivos de los cuerpos definen nuevos ríos y puertos. Las ciudades de la Tierra se transformarán en grandes depósitos de humanidad cooperadora y locomotoras de la circulación, residencias temporales y redes de distribución masiva de la viviente humanidad. Mediante la circulación la multitud se repropia de espacio, constituyéndose a sí misma como sujeto activo. Cuando miramos más de cerca cómo opera este proceso constitutivo de la subjetividad, podemos ver que los nuevos espacios son descritos por topologías inusuales, por rizomas subterráneos e incontenibles – por mitologías geográficas que marcan los nuevos caminos del destino. En todo lugar donde estos movimientos llegan, y a lo largo de todos sus caminos, determinan nuevas formas de vida y cooperación (Michael Hardt e Antonio Negri, *Imperio*, 2000).

Es conocido cuando pasa algo en la villa porque todos salen a las veredas. Los pasillos internos son algo así como las venas para nuestros cuerpos. Llevan y traen sangre. Llevan y traen todo (Leonardo Oyola, *Gólgota*, 2008).

4.1 Santas villeras entre vielas: *La Virgen Cabeza*

Primeiro romance escrito pela argentina Gabriela Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza* (2009) está dividido em vinte e cinco capítulos breves, a partir dos quais se tem acesso aos relatos que compõem a trama romanesca. Além disso, o texto conta com um epílogo, que funciona à maneira de uma “carta aberta” a qual está dirigida inicialmente a uma das

personagens. Como parte do romance, o epílogo também potencializa certa atualização da história anteriormente narrada, já que nele são feitos “reparos” no que fora contado nas páginas anteriores, tais como acréscimos e/ou supressões de acontecimentos supostamente experimentados pelas personagens. No romance escrito por Cabezón Cámara, o epílogo constitui-se, ainda, como uma tentativa (propositadamente falida, talvez, na medida em que esse epílogo é, ao mesmo tempo, uma continuação da história vivenciada, e o fim do livro) de que o romance não acabe, como uma estratégia para garantir a continuação do relato, posto ao fim do romance. Nesse sentido, o que se estabelece no plano narrativo é certa tensão produtiva entre vida e escritura, que diz respeito à seguinte questão: como encerrar uma história construída à base de (com) vidas de sujeitos (como Cleopatra, por exemplo) que continuam buscando modos alternativos de sobrevivência? Tal procedimento escritural pode proporcionar ao leitor a impressão de que os personagens continuam vivendo mesmo depois que o romance acaba; como se o romance fosse atravessado pela vida desses sujeitos, e vice-versa. Assim, o epílogo não se presta à função de arrematar a história narrada, mas, simbolicamente, se constitui numa aposta em uma continuidade da vida, que já se sabe fim (do romance), em um texto em que esses dois elementos (vida e escritura) se entrelaçam. Como lemos no epílogo:

No, Catalina querida, esto no se termina acá. No se termina ni en pedo: se acercan tiempos de cataclismos y catástrofes y va a haber Posos en medio mundo, así que no se termina, no lo decidís vos. Además, una historia de Santa María no puede terminar con un asesinato y un polvo. No te voy a permitir (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 90).

No trecho supracitado, o relato aparece atrelado à vida, aos acontecimentos que se circunscrevem à realidade experimentada pelos personagens. Por essa perspectiva, vida e relato/escritura clamam por continuidade. Vale ressaltar ainda certo apreço estilístico e estético (irônico, em todo caso) na passagem acima, especialmente quando vemos uma suposta indignação da personagem Cleopatra com o possível fim da história narrada. Tal “indignação” diz respeito especialmente à justaposição (feita no fim do relato) de elementos considerados sagrados e profanos, os quais compõem a cultura e a imagística religiosa. Por outro lado, tal atitude de Cleopatra se torna jocosa na medida em que sua própria vida é pautada pela mescla desses dois universos (sagrado e profano); inclusive, a *cumbia villera* que a torna famosa é composta por ela com elementos litúrgicos, dando origem a um tipo de *cumbia* sacro-profana. Ainda quanto ao trecho supracitado retirado do epílogo, podemos perceber pela fala de Cleopatra que tudo o que fora relatado nas páginas anteriores do

romance e que chega a nós leitores era um possível rascunho do texto que possivelmente “irá” compor o livro escrito pelas personagens. Ou seja, é como se o romance funcionasse como *um duplo*; por essa perspectiva, o que chega aos leitores é a versão “inacabada” do texto.

Para entender como funciona toda essa estratégia de escrita colocada em prática por Cabezón Cámara, seguiremos o conselho de Cleopatra para Qüity, e passaremos a analisar o livro desde o seu início, pois como afirma a mencionada personagem, “si empezaría las historias por el principio entenderías mejor las cosas” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 14). O “problema” (anunciado por Qüity como resposta para Cleopatra) em procurar o início reside em saber “cuál es el principio, [puestoque] hay un montón de historias” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 09). Esse esclarecimento é importante na medida em que permite saber que a narrativa não segue uma lógica linear nem está condicionada à ordem de acontecimento dos fatos narrados. Assim, embora o conjunto dos capítulos faça a história emergir, potencializando a integração dos episódios, cada parte poderia ser lida isoladamente, sem prejuízo para o entendimento do leitor, mas sem dar-lhe uma noção do que é o todo do relato romanesco. Inclusive, porque cada capítulo apresenta um título que remete aos fatos que serão narrados nessas partes; desse modo, é o conjunto de breves relatos que compõe e (des)integra o romance.

Narrado, ora por Cleopatra, personagem que mora na periferia de Buenos Aires e que se comunica com a Virgem Maria, ora por Qüity, sua namorada jornalista, *La Virgen Cabeza* conta a história de El Poso e dos habitantes desse local. Em meio a acontecimentos que não podem ser localizados tranquilamente no presente da enunciação, se mesclam fatos de um passado próximo, de tal modo que frequentemente a narrativa flutua em uma espécie de tempo zero. Tudo começa quando Carlos Guillermo, nome de registro da travesti Cleopatra¹, é preso e, na cadeia, é vítima de um estupro coletivo:

Se la llevaron a la comisaría. Cortaron los cables de las cámaras y al grito de “marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho”, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos. A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría tuvo una visión de la virgen (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p 21).

É nesse momento de solidão e sofrimento, em um estado entre alucinação, sonho e realidade, que Cleopatra começa a ter visões da Virgem Maria, que a ampara e cura seus machucados na prisão e, partir desse momento, passa a comunicar-se cotidianamente com ela.

¹A partir de agora, ao nos referir a tal personagem, optaremos por utilizar o nome Cleopatra em detrimento de Carlos Guillermo. Cabe observar que, em espanhol, o termo é grafado sem acento e a palavra é paroxítona, diferentemente do português.

No dia seguinte ao abuso, quando os policiais chegam à cela onde está Cleopatra e se deparam com ela inesperadamente em estado impecável, ficam perplexos, pois não somente ela está viva, como aparenta estar mais forte e saudável do que antes. Não tarda muito para o ocorrido se espalhar entre os policiais, equando os moradores de El Poso ficam sabendo, Cleopatra passa a ser venerada, tornando-se fundamental para os habitantes da favela, uma vez que se torna a pessoa que “organiza” a comunidade a partir de suas conversas com a Santa.

Além de potencializar relações de solidariedade entre os moradores de El Poso, influenciada pelas conversas com a virgem, Cleopatra passa a ser responsável por motivar diversas transformações nesse espaço. A primeira delas, e talvez a mais importante, é a construção de um tanque para a prática da piscicultura. No relato, como a favela é localizada em um terreno que alaga facilmente (de onde vem seu nome), seria propício para a criação de peixes, já que cavando um pouco se podia encontrar água. A partir dessa informação, podemos entender um pouco as condições do território no qual vivem diversos sujeitos, ao passo que também notamos que até mesmo as situações desfavoráveis são utilizadas como potência de transformação de vidas em El Poso. Desse modo, embora esteja situado “en la parte más baja de la zona (todo va declinando hacia ella suavemente, menos el nivel de vida que no declina, se despeña)”, os moradores experimentam modos alternativos para sobreviver em meio aos desastres naturais (como as chuvas relativamente constantes que destroem casas e vidas) e aos desastres causados pelas empresas imobiliárias que arrasariam a região posteriormente. No que concerne aos desastres naturais, é possível resistir, como vemos a seguir:

La villa resucitaba después del diluvio; estábamos tan hundidos en el barro que parecíamos emerger de ahí, como las primeras criaturas del dios de la virgen que hablaba y sigue hablando con Cleopatra. El centro de El Poso se inundaba. La pampa se ondulaba trecho a trecho y en esos trechos la pirámide social se hace geografía; el agua cae para abajo, claro, y, todavía más claro, abajo están las villas. Arrastra los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga a alguno (CÁMARA, 2009, p. 30)

Mesmo em um lugar cuja geografia urbana está interligada à econômica, o desejo de viver dos sujeitos é tão intenso que a vila parece ressurgir das cinzas, à maneira de uma fênix. Estabelecendo uma analogia com essa ave mitológica que supostamente ressurgiu do pó, os sujeitos que vivem em El Poso renascem do barro (“el poso”); e, constituídos, também, da terra, surgem na(ou a partir da) terra/favela também. Nessa dinâmica que interliga sujeito e território, quando não mais há a possibilidade de resistir (existir), tais sujeitos voltam

literalmente para o barro que constitui esse espaço, “transformándonos en tierra, humo, polvo, sombra, nada” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 62). Vale ressaltar mais um trecho do romance que potencializa tal interpretação acerca da relação sujeito/território, qual seja: “Yo, pueblo en el pueblo, como una gota de mar en la mar, crea en el pueblo unido” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 56). Para além da conexão dos personagens para com o espaço, vislumbra-se ainda certa união comunitária que faz com que os moradores de El Poso possam sobreviver mesmo diante da perda de suas casas e/ou familiares, em situações de alagamento, tal união constitui, pois, sua força e potência de vida.

É também a partir da criação dessas redes comunitárias que os moradores de El Poso constroem o tanque sugerido pela Virgem Maria em conversa com Cleopatra. Chama a atenção, no entanto, que a escavação do terreno não somente faz a água acumulada no subsolo emergir, mas também traz à luz ossos humanos, o que diz muito a respeito da configuração desse território e de como são as práticas de opressão implantadas ali. No plano narratológico, tal procedimento desvela um movimento de forças opressivas que vem de fora para dentro da vila, atravessando corpos, espaços e tempos:

Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas partes, hasta un diente de Espatarco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, muertos indios sin orejas de esos teníamos un montón (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 43).

Como fica sugerido pela citação, há muitos anos a vila sofre com um processo de massacres em muito devido à ganância por poder e progresso. Além disso, a presença de ossadas de diferentes épocas e de diversas regiões do mundo, assim como de diferentes grupos raciais, aponta para os “muitos sem pertencimento” claro, para os excluídos, massacrados, violentados, brutalizados, vítimas de práticas e regimes (políticos, econômicos, sociais) que se valem da força para hierarquizar corpos e sujeitos. Isso sugere que, mais do que um caso isolado ligado a El Poso, a violência contra os setores menos favorecidos da sociedade se configura como uma terrível constante na História, da qual a vila é apenas um fragmento. As ossadas se constituem, também, como elemento que une a favela a outros territórios, sincronizando e fundindo tempos e espaços, como nas ilhas urbanas de que fala Ludmer (2010b), onde o passado está no presente. Nesse sentido, em El Poso está a história de tantas outras periferias, ainda que o texto não seja alegoria ou sinédoque. Se pensarmos a

relação dessa comunidade que se erige em El Poso (e que inclui vivos e mortos) com o restante da cidade, podemos conjecturar que:

[...] estamos frente a una noción expandida de sociedad que incluye no solo a los vivos, sino también a los muertos —muertos de una historia de odio y de violencia política acumulada en capas y capas geológicas de derrotas revolucionarias y resistencias aplastadas por las guerras de clase, de raza y de sexo que, hoy como doscientos años, están en la base de un capitalismo que profundiza las desigualdades por medio de técnicas de división y segregación (RODRÍGUEZ, 2020, p. 56-57).

Em nome do desenvolvimento capitalista que tem na posse de terras um de seus modos de existência, os sujeitos que residem na favela (mas não somente eles) são violentamente assassinados, soterrados e ali esquecidos. Como vemos na narrativa, a partir de uma fala de um personagem-antropólogo que participa da escavação e sorri ironicamente diante dos restos humanos, esses mortos encontrados ali “son las raíces de la prosperidad del granero del mundo” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 43). Paradoxalmente, se o (sub)solo está composto por cadáveres, não se pode esquecer que a decomposição da matéria orgânica durante o ato da putrefação pode atuar como fertilizante natural, tornando a terra mais suscetível à vida, a novas vidas. À revelia dos projetos de aniquilamento colocados em prática, a morte se converte em vida, e os massacrados insurgem (ainda que indiretamente) contra a opressão. Assim, “de la negatividad pasamos al poder de afirmación de los huesos y los restos como fuerza vital potencialmente disruptiva, inseparable de prácticas de afirmación de la vida en su vulnerabilidad, pero también con su potencia de ruptura” (RODRÍGUEZ, 2020, p. 57). Mas, ao que parece, a questão não se resume a isso, posto que os mortos não somente se imiscuem à terra, tornando-se húmus também, eles acabam por fazer parte da própria comunidade que ali se erige. Assim, em El Poso:

Hacia abajo y desde abajo, la noción de comunidad se amplía para darle cabida a los muertos, cuya capacidad de afectar a los vivos va más allá de la presencia física de los huesos. En tanto ser social sedimentado, los restos irradian a su alrededor una espacialidad colectiva que conecta transversalmente huesos e insurrecciones (RODRÍGUEZ, 2020, p. 57).

No romance, o que temos é, então, um tipo de espaço que interconecta os sujeitos a partir de formas inesperadas de comunidade. Trata-se, pois, de um espaço construído coletivamente, onde toda forma de vida (e morte) é possível, onde nada se fixa, o que favorece as múltiplas conexões em equilíbrios provisórios e instáveis. Nesse sentido, a favela se constitui como um tipo de ilha urbana, no sentido em que Josefina Ludemer (2010b)

compreende o termo para falar de um tipo de regime específico de significação, um regime territorial, que coloca corpos e territórios em relação e tensão, ao mesmo tempo. Se nas ilhas urbanas propostas por Ludmer, “los sujetos están al mismo tiempo afuera y adentro de esas divisiones: afuera y atrapados simbólicamente en el interior” (LUDMER, 2010, p. 01-02), em El Poso não é diferente, tudo se “encuentra siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 66). A própria configuração da *villa* no relato (con)funde espaços, sujeitos e tempos, borrando supostos limites, como dentro e fora, vida e morte, éden e inferno. A partir de Hardt e Negri, pode-se afirmar que a configuração desse espaço torna possível que vivose mortos estejam “presentes simultáneamente. [En esa circunstancia, la vida] deberá desarrollarse en este terreno ambiguo y cambiante” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 275)

A partir do momento em que a prática da piscicultura é iniciada pelos moradores, tal empreendimento passa a suprir as necessidades da população do local, de modo que El Poso vai perdendo os traços que caracterizam “esos pequeños Auschwitz en que se habían convertido las villas en Buenos Aires” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 02) e se transformando em um espaço de alegria, solidariedade, festa e culto². Nesse caso, é importante notar que os moradores transformam o território com a criação do tanque e são afetados por essas mesmas mudanças. Nesse processo de afecção, sujeito e território vão se reconfigurando em relação paralela. Por outro lado, não podemos deixar de enfatizar que, mesmo com as relações amistosas que vão se formando, as tensões não desaparecem do local, pois o perigo vem de fora, como vemos:

Ahora, tal vez, la villa se parece al paraíso un poco más que entonces. Pero ni con las decenas de ficus y las miles de latas de malvones y alegrías del hogar con que bordeamos el estanque la villa se transformaba en un locus amoenus; con el jardín del edén no tenía más semejanza que la cercanía de la divinidad, que algo de diosa tiene la virgen (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 47).

Se por Jardim do Éden se subentende um lugar associado à paze à vida eterna, como aparece na tradição judaico-cristã, e mais precisamente no *Livro do Gênesis* e no *Livro de Ezequiel*, a *villa* não se assemelha a ele. Primeiro, porque o território se encontra cercado literalmente por muralhas, as quais servem para evitar o contato dos sujeitos de classes mais

²Não perde totalmente a característica de gueto, posto que, mesmo com todas as melhorias infraestruturais realizadas, esse ainda é um dos espaços para onde são direcionados os sujeitos marginalizados socialmente, lugares para onde são enviados os “condenados” à morte, algo que também fica sugerido pelos ossos soterrados, e pelos fatos relatados pelas personagens ao longa narrativa.

abastadas com os pobres. De certo modo, essa tentativa de separação já se sabe falida, uma vez que os sujeitos de El Poso não se circunscrevem apenas ao espaço da *villa*. É, talvez, por saber disso que são implantadas as câmeras de segurança nas muralhas de El Poso, com o objetivo de filmar as ações dos moradores do lugar. Como se não bastasse, ainda é implementada no local uma espécie de guarita com guardas que atuam durante 24 horas por dia, na tentativa de regular, ou ao menos vigiar, a entrada e a saída dos moradores. No entanto, as câmeras não conseguem captar com nitidez o que ocorre no interior da favela, e isso não somente porque os moradores borram as lentes desses aparelhos, mas principalmente porque a configuração meio labiríntica desse território impossibilita a captação da sua imagem. Até mesmo no plano narrativo El Poso não se deixa conhecer totalmente, por isso, a dificuldade de Qüity, que *a priori* não “pertence” a esse espaço, em recriar a favela como relato/escritura.

Mas pode-se questionar se todo esse aparato eletrônico não seria pensado para preservar a segurança dos habitantes de El Poso. É justamente o contrário; no romance, tais câmeras apontam para a busca de certa elite dominante de manter-se afastada dos *outros*. Esses *outros*, tomados quase indistintamente pelos discursos centrais e midiáticos que tratam da periferia, seriam em *La Virgen Cabeza* como os estranhos de que trata Zigmund Bauman, os quais toda sociedade produz e deseja aniquilar:

Os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo [...]; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente [...] e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória, [...] se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos. Ao mesmo tempo em que traça suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo assim acusadas de causar a experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável (BAUMAN, 2004, p. 20).

Ao trazer à luz esses estranhos, Cabezón Cámara coloca em pauta, também, outras formas de discursos e de subjetividades. Se na sociedade esses *outros* não são tolerados, se a fobia ao “estranho” cresce cada vez mais, levando muitos sujeitos a fazerem de suas casas verdadeiras fortalezas (para não terem qualquer tipo de contato com os “indesejáveis”) e da favela/periferia um tipo de “campo de concentração”, em El Poso o estabelecimento de laços de afeto/afecção entre os moradores age invertendo essa lógica dominante e se torna uma aposta na sobrevivência. Outro aparelho colocado na muralha é interessante para pensar acerca de como esses *outros* não são aceitos em uma sociedade que prefere, literalmente, ver-

se a si própria, qual seja: placas de vidro espelhado. Ao cercar o território da favela com esse tipo de material, a imagem que os sujeitos de fora vêem ao passar enfrente à vila é a de si mesmos. A única parte da muralha que não está cercada por vidro é a porta de entrada de El Poso, o que dá a impressão de que se está entrando em outra dimensão:

Era el último espejo de los vecinos pudientes, la última protección: en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmado por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones. Una pena que tanta plenitud fuera interrumpida por las puertas mugrosas de los pobres. El arco era encantador, “Bienvenidos a El Poso”, decía en letras de colores, y unas palomitas de cemento pintado intentaban, supongo, sostenerlo con los picos, aunque más bien daba la impresión de que se habían estrellado: eran como pelotas aplastadas, con alitas contra los vértices de cartel. A un lado de cada puerta, garitas policiales decoradas con esmero y varias capas: en la primera, el azul oscuro de rigor; en la segunda con la gallinita de la bonaerense; en la tercera, sirenitas pelirrojas, un submarino amarillo, el niño dios caminando por un charco celeste, peces verdes, flores de mar, todos con ojitos y sonriendo sobre el azul oscuro de la fuerza de seguridad de la provincia. Las otras capas consistían en graffitis de poronguitas para todos (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 22).

Em primeiro lugar, nota-se a função dos “afiches” e, por consequência, da mídia na propagação de imagens estilizadas da população de classe média, “con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones”. E nesse aspecto *La Virgen Cabeza* dialoga com *Sorria, você está na Rocinha*, analisado anteriormente, pois em ambos os romances se potencializa uma reflexão acerca do modo como a favela é vista(vigiada) por certa parcela da sociedade. É essa mesma camada social que fabrica uma imagem melhorada de si mesma, enquanto consome (e retroalimenta) a fabricação de imagens negativizadas dos marginalizados e da periferia.

Segundo, a partir dos desenhos feitos provavelmente pelos moradores do local, a vila parece transbordar para fora dos limites que tentam lhe impor do exterior. Tais desenhos são significativos, pois, além de um movimento de transbordamento da vila, eles deixam entrever pelas imagens que veiculam o jogo de força e tensão entre um poder ameaçador e centrípeda e uma potência liberadora e centrífuga. É significativa, no entanto, a frase “Bienvenidos a El Poso” que aparece logo na entrada, posto que não apenas indica boas-vindas, mas ressoa com certa ironia. Para os visitantes de El Poso, a placa dando as boas vindas funciona como o cartaz com os dizeres “Sorria, você está na Rocinha”, que figura na favela da Rocinha no romance de Ludemir. Ou seja, tais placas apontam para o modo como o território da periferia, por vezes, serve de atração turística para pessoas de classe média e alta interessadas em

conhecer a suposta vida cotidiana dos pobres. Por essa perspectiva, o “bem-vindo” é para os visitantes, que entram nesse lugar como se estivessem adentrando em um parque de diversões. No interior da favela, eles acabam encontrando, no entanto, aqueles sujeitos que eles não veem como bem-vindos fora desse território.

Ainda sobre a citação acima, há que chamar a atenção para o modo como estão decoradas as guaritas da polícia, que apresentam capas sobrepostas. No plano da história narrada, as duas primeiras capas podem remeter (mas apenas de modo indireto) à força policial estatal, pela cor azul que é típica do traje dos policiais da província do país, e pelo termo “gallinita”, que pode aludir ao comissário José Maria Gallina, que foi designado no ano 2000 para comandar a Superintendência de Coordenação Geral de Polícia Bonaerense. O curioso é que, literalmente, sobre esses elementos que estão nas paredes das guaritas, e que podem representar a força policial, também se encontram os símbolos que apontam para a vila e os sujeitos que vivem nela. No palimpsesto da vila, a começar pela porta de entrada, os sujeitos emergem em meio à opressão, e, inclusive, ironizam ou mesmo carnalizam a suposta ordem vigente; afinal, havia “poronguitas para todos”.

No romance, outro aspecto que vale destacar é que “El Poso era el reino de la eterna juventud: nadie se muere de viejo sino de enfermedades curables o tiros innecesarios” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 31). Desse modo, não é de se estranhar que houvesse tanta festa na vila; estar vivo é motivo de comemoração: “festejábamos cuando no nos mataban los cien porque nos tiraban, como los patos de lata de esos parques de diversión [...], nos tiraban como si les dieran premios” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 54). Indistintamente, “nos mataban por negro, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué sé yo porqué: a lo mejor practicaban para la guerra” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 54); nessas condições, realmente estar vivo constitui-se um ato de resistência. Em um lugar onde as políticas de morte se fazem sentir dia a dia, festejar por estar vivo é um modo de marcar o inesperado. Em outras palavras, em regime de necropolítica, ser morto é a regra, estar vivo é a exceção. Assim, El Poso é o lugar da juventude eterna porque não é permitido aos moradores envelhecer, geralmente eles morrem antes disso. A festa diária é, ainda, um irônico *carpe diem*, irônico porque, em vez de conceber a vida como algo que merece ser vivido, supõe que não haverá tempo para fazê-lo mais tarde. Nessas circunstâncias, a festa, mais do que alegria, aponta também para a violência, a morte. E a resistência está nisso, no modo como os moradores da vila insistem na vida e festejam a existência, apesar de estarem em constante ameaça.

Mas poderíamos questionar ainda sobre o que leva tais sujeitos a continuarem persistindo, e, além disso, a manter certa alegria de viver mesmo sabendo que podem ser as próximas vítimas. A resposta talvez esteja no fato de que, primeiro, eles “se reconocián como parte de algo” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 31). Segundo, na cultura popular a festa é um dos elementos centrais; a vida é comemorada com festa desde, pelo menos, o século V a.c, quando os gregos e os romanos realizavam comemorações em homenagem a Dionísio (ou Baco), regadas a bebidas e exaltando os desejos da carne e os prazeres da vida. A festa em El Poso liga-se, pois, a certo apego aos modos populares de viver e consumir (a vida, a cultura, o cotidiano), em que a festa é um elemento central.

Desse modo, mesmo em um território em que (con)vivem sujeitos diversos, como “paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños, y todas sus combinaciones posibles” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 42), é possível estabelecer relações comunitárias, posto que todos partilham de uma mesma urgência. É devido a certa urgência partilhada por esses sujeitos residentes da vila que emergem as “combinaciones posibles”. Por sua vez, essas combinações possíveis também podem ser pensadas como modos alternativos de experimentar a vida em territórios vertiginosos.

Para intensificar ainda mais a ideia de que El Poso, no romance, se configura como um desses espaços alucinantes na América Latina, na narrativa a favela também é comparada ao próprio tanque em que os moradores criam carpas³. Nesse caso, o importante é que as relações que se estabelecem entre os sujeitos que não pertencem à vila para com os moradores do local não diferem muito da relação que se estabelece entre os sujeitos da vila para com os peixes do tanque. A diferença é que no segundo caso (sujeito/peixe), a matança das carpas pode ser respaldada pela necessidade de subsistência. Já no primeiro caso (sujeito/sujeito), a violência é praticada em razão, principalmente, da busca de um suposto progresso (econômico, e para uns poucos). Mas há ainda outra questão que merece destaque e que diz respeito a essas relações sujeito-animal: a instável posição que remete a um sutil deslocamento entre humano-humano e humano-animal potencializa um olhar para as mutações que configuram o sujeito experimental. Nesse caso, no movimento de saída de si mesmos, os sujeitos correm o risco de perderem sua humanidade, ao passo que, paradoxalmente, quando regressam a si, sua humanidade retorna expandida e/ou reconfigurada.

³Há que observar a potência simbólica e mística desses animais, que se caracterizam por nadar contra a corrente, pois, conforme Chevalier e Gheerbrante (1986, p. 253), “simboliza[n] el coraje y la perseverancia, pues remonta[n] la corriente de los ríos e incluso los rápidos. Símbolo de virilidad audaz, [la carpa es] la mensajera de los Inmortales: la utilizan para elevarse en el Cielo y encuentran en su vientre mensajes o sellos”.

Como vemos em *La Virgen Cabeza*: “Lo que es el estanque es la villa’, decía Daniel y de alguna manera Cleopatra también lo pensó y coronó la puesta en abismo colocando otra Virgen sobre la muralla: un rectángulo contenía a otro y a los dos los protegía una Santa Madre” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 50). Tais espaços (vila e tanque) se interconectam, de modo que El Poso engloba o tanque; e o tanque, a vila (ou, ao menos, seu funcionamento). Nessa vila, quase tudo poderia ser pensado como uma estrutura rizomáticamovida por redes de conexão. Isso porque, para além das relações estabelecidas pelos sujeitos, e destes para com o território, há relações ecossistêmicas, em que organismos de diversas espécies formam teias de afecção em uma comunidade relativamente interdependente. Podemos ver isso de modo mais claro a partir de um trecho da narrativa, em que é sugerida a interação alimentícia dos sujeitos e dos animais:

Lo que no se comían los pájaros ni los gatos se lo comían los perros. Ahí los que tenían ojos dubitativos eran los gatos y los que pensaban eran los perros y a veces la tensión estallaba en batallas que terminaban a los tiros. Los que el primer vecino que se cansaba de no poder dormir tiraba al cielo para que se asusten los perros, los gatos y los pájaros. Las ratas reales se quedaban igual. Parece que no les entraban balas. Todo era morder, masticar, tragar: se escuchaban los crujidos, degluciones y quebraduras con que el mundo se come al mundo (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 65).

Se em uma cadeia alimentar os seres vivos interagem entre si a partir da transferência de energia e matéria por meio do processo de nutrição, na rede ecossistêmica da vila não é muito diferente, posto que os animais “incorporam” uns aos outros no ato da ingestão de sua carne. Assim, os primeiros animais que são “tirados al cielo” servem de alimento para “las ratas reales que se quedaban igual. Parece que no les entraban balas”. Por sua vez, os sujeitos que ingerem alguns desses animais (como as carpas, por exemplo) retroalimentam a rede de afecção. Mas há outro aspecto da citação acima que merece ser destacado, que diz respeito ao fato de que “el mundo se come al mundo”. Esse trecho pode nos levar a pensar não somente no modo como funciona a cadeia alimentar na vila, mas também na forma como, na narrativa, os sujeitos “tragam” uns aos outros, por meio de conflitos armados ou da violência camuflada. No romance, a “cadeia alimentar” também aponta para as políticas de morte que se fazem sentir sobre os sujeitos experimentais em algumas ilhas urbanas latino-americanas.

Retomando Gabriel Giorgi (2014), pode-se dizer que no caso de *La Virgen Cabeza* “se trata de un umbral de relación entre cuerpos y entre especies que se constituye en una materia estética” (GIORGI, 2014, p. 36). Ao trabalhar as relações entre cultura, animalidade e política, Giorgi (2014, p. 40) afirma que “estos dos vectores – la vida no-personal del sujeto,

la vida animal parecen iluminar algunas de las investigaciones más significativas de la cultura contemporánea”. O que o mencionado crítico vai pontuar é que progressivamente vem emergindo na atualidade “ciertas preocupaciones críticas hacia la reflexión sobre la vida allí donde pone en crisis el terreno más o menos demarcado, individuado o indivizable del cuerpo y donde emerge este dominio impreciso, que no se contiene con el cuerpo al mismo tiempo que no existe fuera de él” (GIORGI, 2014, p. 36). Daí que no mencionado romance de Cabezón Cámara, “aparezcan nuevas formas políticas y retóricas de lo viviente que exploran ese umbral de formas de vida y de agenciamientos que empiezan a poblar los lenguajes estéticos y a interrogar desde ahí la noción misma de cuerpo, las lógicas sensibles, los modos de su exposición y de su desaparecer” (GIORGI, 2014, p. 36). Nesse sentido, certa aposta na relação entre forma de vida humana e animal emerge no romance como potência para se repensar algumas categorias políticas, para as quais civilizar é antes de tudo domesticar o outro (humano ou não humano). Na narrativa, à medida que os limites entre humano e animal (adestrado) entram em processo de diluição, as fronteiras entre vida e morte também são borradas, e pouco a pouco se diluem.

Dessa forma, na narrativa, “se trata de ver cómo la definición de lo animal ilumina unas ‘retóricas’ de lo corporal y lo viviente más amplias que a su vez refractan una imaginación biopolítica de los cuerpos” (GIORGI, 2014, p. 34), de modo a perceber como, por vezes, estão imbricadas e sobrepostas as relações entre vida humana/animal, morte, política e economia. No interior dessa relação, o sujeito/animal emerge como aquele que é, nas palavras de Giorgi (2014), eminentemente explorável, matável. Sobre certa vida humano-animal, Giorgi afirma que “la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación” (GIORGI, 2014, p. 15). Dessa forma, não é de se estranhar que Cámara faça dessa relação humano/animal um motivo de *La Virgen Cabeza*. Por essa perspectiva, a vila El Poso se configura como “un universo de cuerpos, de vivientes, un campo de fuerzas e intensidades impersonales que emerge como instancia de politización (GIORGI, 2014, p. 31).

Em *La Virgen Cabeza*, é na tentativa de conhecer de perto essas redes de afecção, assim como a vida dos sujeitos que residem em El Poso e, principalmente, para conhecer a já famosa Cleopatra que a jornalista, formada em Letras Clássicas, Catalina (posteriormente chamada de Qüity) ingressa na vila favela, como vemos a seguir:

Cuando Daniel me contó algo de la historia de Cleopatra, pensé que había encontrado el tema para hacer el libro que me permitiría postular a los cien mil dólares que la Fundación de Novo Periodismo adelantaba para financiar las crónicas que le interesaban. Y una travestí que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapija, una santa puta y con verga les tenía que interesar. Y yo podría dejar el diario y volver al principio, a la literatura, a los griegos, a la quieta vorágine de las traducciones y a la violencia seca de las polémicas de academia (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 19).

Tomando Cleopatra como um personagem “ideal” para um livro de crônicas, com o qual poderia inserir-se no meio acadêmico e literário, Catalina elabora seu plano para adentrar a favela e aproximar-se da médium. Pela tonalidade pejorativa do discurso emitido por Catalina, nota-se que, nesse primeiro momento, Cleopatra é imaginada pela jornalista como um “objeto um tanto exótico” que poderia render-lhe dinheiro e ainda lhe ajudaria a consagrar-se como escritora. Por sua vez, no apreço pela literatura, Catalina se assemelha a Calixto, personagem do romance *Deus foi almoçar*. Ambos são leitores assíduos, assim como nutrem (ou já nutriram, no caso do personagem de Ferréz) o desejo de ser escritor/a. No caso de Calixto, mesmo tendo desistido de enveredar pelo universo das letras (como escritor), ele “não conseguia largar o amor pela literatura” (FERRÉZ, 2012, p. 19); já Catalina, insiste em tornar-se uma escritora renomada.

Assim, munida de valores eurocêntricos, a jornalista chega a El Poso e o que chama a atenção é o tipo de vestimenta usada por ela, a qual diz muito a respeito da sua concepção acerca da vila e dos moradores do local. Como esclarece Cleopatra, a respeito da jornalista:

Vos incluso tenías zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir a la villa era ir de safari, qué sé yo qué te creías, parece que no te habías dado cuenta de que nosotros nos vestíamos normal, como todo el mundo, con ropa de ir trabajar o de ir al baile o de estar en casa, no como vos que te venías como si fueras a cazar un oso o pisar arenas movedizas (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 14-15).

Além de desmascarar a visão estereotipada da jornalista, esse trecho é importante porque problematiza as imagens exóticas que são associadas à favela, assim como enfatiza que a pobreza não está necessariamente associada ao tipo de roupa usada pelos sujeitos que vivem na vila. Nesse aspecto, inclusive, o romance *La Virgen Cabeza* pode ser posto em relação ao romance *La Villa*, de Aira, pois em ambos vemos que a pobreza não está necessariamente associada à roupa utilizada pelos sujeitos ou suas características externas visíveis. Em *La Villa*, há ainda o questionamento sobre o que é ser pobre: “¿Qué pobres? Los

pocos que veía estaban vestidos como cualquier otro argentino, y se comportaban igual” (AIRA, 2001, p. 69).

Por sua vez, como construção da linguagem, as falas de Catalina e a de Cleopatra (que contesta o eurocentrismo presente em algumas falas e atitudes da jornalista) tornam-se recursos de suma importância para Gabriela Cabezón Cámara problematizar o discurso já amplamente difundido na imaginação pública acerca da periferia e dos seus habitantes. Isso porque, ao desvelar esse discurso, a escritora coloca em tensão os modos de representação que não raro são difundidos pelas mídias. Como afirma Molina (2019, p. 135), “en Gabriela Cabezón Cámara, las voces se sostienen a partir de una lengua insidiosa que socava los discursos porque salen fuera de sí y entran en contacto, se cruzan, y se derraman”. No que concerne à Catalina, poderíamos nos questionar sobre o que baliza suas perspectivas acerca da vila e dos sujeitos periféricos; ou seja, como se origina o ponto de vista fomentado pela jornalista? No romance, talvez a resposta mais provável tenha a ver com os “valores” de uma sociedade ainda alicerçada em preconceitos, pois como afirma Adrián Ponze:

Quiity [Catalina], aunque tiene una sensibilidad por los problemas sociales, se debate entre la cultura eurocentrista que mamó desde la cuna y la que encuentra en la villa —la que considera, algunas veces, desprovista de seriedad—, como cuando en un baile organizado en la villa canta un reggaeton pero cambiándole las letras —a las que considera estúpidas— por otras de cancioneros antiguos; algo parecido sucede con Cleo quien, para sobrellevar su vida fuera de la villa, se adapta al entorno del barrio burgués a través de una postura discreta lejos de la imagen estridente típica en ella antes de emigrar a Miami (PONZE, 2017, p. 34).

Esses estigmas vão sendo pouco a pouco desestabilizados a partir do momento em que a jornalista entra na vila, e, principalmente, quando Catalina e Cleopatra se apaixonam, passando a morar juntas em El Poso. De certo modo, o encontro e o posterior relacionamento amoroso das duas personagens servem para romper tabus e estigmas, sejam eles raciais, sexuais, ou econômicos, e para problematizar a ideia da existência de um suposto “modelo” tradicional da família. No romance, quando esse mundo aparentemente verdadeiro, balizado por certa cultura hegemônica e preconceituosa, começa a ruir (ao menos simbolicamente, no encontro de ambas às personagens) sobressai a questão do afeto. E é a partir do momento em que esse “gatilho” afetivo dispara que Catalina começa a ficar “cada vez menos preconceituosa” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 70). Ainda que a jornalista e Cleopatra tenham sido educadas e socializadas por sistemas culturais diferentes, a abertura provocada pelo afeto entre ambas as personagens é responsável por dirimir as diferenças culturais que as envolvem,

mas não chega a solucionar o problema numa escala social, por exemplo. A esse respeito, como afirma Molina (2019, p. 124), “las voces narrativas de *La Virgen Cabeza* inventan un dispositivo contracultural que trastoca las valoraciones políticas, estéticas, culturales”, de modo a, pelos menos, potencializar fricções nas redes de relacionamentos que vigoram na sociedade.

Outro aspecto que merece ser destacado na relação de afecção que se estabelece entre Catalina, Cleopatra e a favela, é o modo como os personagens se transmutam no contato com esse território e com os sujeitos que ali vivem. Catalina, por exemplo, a partir do momento em que passa a morar na casa de Cleopatra, em El Poso, passa a chamar-se Qüity. A mudança de moradia acompanha a modificação do nome que, por sua vez, está atrelada a transformação na postura ética e afetiva da jornalista. É importante a perspicácia de Cabezón Cámara ao utilizar-se desse recurso da mudança de nome da personagem, pois, no âmbito da linguagem, é como se Catalina, que antes de entrar na vila nutria diversos preconceitos, ao entrar nesse território saísse de cena para dar lugar a Qüity. Com isso, caso a leitor tenha nutrido alguma antipatia pela personagem devido à sua postura inicial, tal sentimento pode ser repensado. Por essa perspectiva, é Qüity que passa a viver na vila, e é a partir dessa vivência que se coloca em prática uma ação de reconhecimento de si mesma, e dos sujeitos que a rodeiam. Nesse processo de duplo reconhecimento a personagem começa a experimentar novos modos de vida, novos amores, e novas formas de relacionamento não balizadas pela perspectiva heterossexual. No entanto, não se trata de uma substituição de personalidades, mas de um estado de trânsito (permanente), e Catalina nunca desaparece totalmente, pois isso suporia indentidades estanques. O que há é uma subjetividade errante em trânsito contínuo na configuração da personagem.

No romance, para Catalina (doravante Qüity) a entrada na vila se constitui, pois, como uma passagem a outro universo, no qual ela descobre novas possibilidades de vida, como vemos no seguinte trecho: “no sabíamos que ese camino era como una curva o un pasaje a otra dimensión, el cambio de pantalla más importante de nuestras vidas” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 18). El Poso se constitui num outro universo em relação ao restante da cidade e, tal como as ilhas urbanas, a vila se configura como um lugar dentro-fora, ao mesmo tempo; fora, mas que não perde o contato com o restante da cidade/país; dentro, mas com suas próprias leis e crenças.

Mas o que Qüity descobre só posteriormente é que uma vez dentro desse universo não é possível sair, ou, ao menos, não se sai da mesma forma que entrara. Nesse aspecto, Qüity assemelha-se ao também jornalista Luciano Madureira, personagem do livro *Sorria, você está*

na *Rocinha*, analisado nas páginas anteriores dessa dissertação. Ambos, Qüity e Luciano, passam a ser vila/favela também a partir do momento em que entram em contato com a periferia e com os moradores do local, como vemos nos trechos de *La Virgen Cabeza* e *Sorria, você está na Rocinha*, respectivamente: “nunca pude volver al otro lado del mundo” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 2009). “Quem bebe dessa água daqui não vai embora jamais. Era, portanto, como se eu estivesse começando uma viagem sem volta, muito embora a Rocinha faça parte da cidade” (LUDEMIR, 2004, p. 365). Note-se que é o contato desses sujeitos com a vila/favela e as relações que se estabelecem entre eles e os moradores desses locais que atua transformando-os. No caso de *La Virgen Cabeza*, Qüity afirma: “nunca pude volver al otro lado del mundo, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 29). Além do relacionamento com Cleopatra e do contato com alguns dos moradores da vila, há ainda um acontecimento marcante na vida de Qüity e que a torna *villera*, como vemos pela fala da jornalista: “Evelyn fue mi *ticket to go*, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 29). Essa passagem do romance faz referencia ao momento em que Qüity se encontra com Evelyn, uma jovem moradora da vila que é vítima de escravidão sexual e que, após fugir do cativoiro, corre em chamas pelas vielas de El Poso. O que ocorre é que, ao tentar fugir do cativoiro, a jovem é queimada viva por seu algoz.

Vendo a carne da jovem vítima de tráfico sexual se desfazer no fogo, e pensando no que seria (e como seria) seu futuro depois do atentado sofrido, em como iria ficar o corpo da jovem, a única “solução” encontrada pela jornalista para acabar com aquele sofrimento, de uma maneira definitiva, seria matá-la, e assim o faz, dispara “el tiro de gracia” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 26). Por uma perspectiva legalista, que leve em conta o direito à vida, independentemente de seu estado, assim como por uma perspectiva religiosa, o ato de Qüity pode ser considerado execrável, mas talvez essa mesma atitude encontre algum respaldo (o que não significa aprovação) a partir de uma perspectiva que leve em conta os afetos. Como afirma Ponze, ao analisar o episódio:

Pegarle el tiro de gracia a la chica significa, desde una perspectiva jurídica, un asesinato; sin embargo, desde una perspectiva donde las emociones tienen un peso significativo esa misma acción significa evitar que esa chica siga sufriendo y, en caso de haber sobrevivido a las profundas quemaduras, evitarle una existencia signada por el sufrimiento físico (PONZE, 2017, p. 41).

A atitude adotada por Qüity em *La Virgen Cabeza* coloca em xeque, ao passo que

problematiza, valores pessoais, sociais e culturais, assim como potencializa reflexões sobre a relação entre ética e afeto. A decisão tomada pela jornalista, embora balizada por um tipo de ética afetiva, não se torna menos difícil de ser colocada em prática. Por isso, ao passo que a jornalista “acaba” com a dor sentida por Evelyn, em duplo movimento, começa a sentir-se culpada, o que também a faz sentir uma dor, embora de outra natureza. É como se, em um processo duplo de afecção, o sofrimento fosse transferido de uma personagem à outra.

É também em nome de uma ética dos afetos que, por fim, depois de muitos impasses para decidir quem deveria contar a história de El Poso e dos habitantes desse lugar, Qüity e Cleopatra decidem alternarem as vozes. Como resultado, o romance se constitui ora por capítulos narrados por Qüity, ora por capítulos narrados por Cleopatra. Com isso, as personagens oferecem ao leitor perspectivas variadas dos eventos narrados, mas nem por isso menos importantes. O caso de Kelvin é emblemático a esse respeito. Morto durante o massacre à vila, o personagem, que na história narrada é uma criança abandonada pelos pais, se aproxima de Qüity logo quando a jornalista chega a El Poso, e ambos estabelecem uma relação semelhante à de mãe e filho, que dura pouco, mas que é intensa até os últimos instantes de vida do menino.

Essa história de afeto e dor é contada em três capítulos diferentes, com variações em cada um deles. No tópico intitulado de “1. Qüity: tudo que is born se muere”, que se encontra logo no início da narrativa, Qüity conta como era a relação entre ela e o menino que lhe despertou um sentimento maternal desde o primeiro momento em que se conheceram; no tópico “19. Qüity: Lo reventaron de un tiro”, mais uma vez é a jornalista que assume a voz narrativa para tentar reconstruir o que aconteceu no dia da morte de Kelvin. Por último, no tópico “20. Cleo: Vos no estuvistes”, Cleopatra, na posição de testemunha ocular da cena do massacre, assume o turno narrativo para contar sua versão dos fatos. Cleopatra é tia de Kelvin, e que é ela que está com o menino no momento em que a polícia entra na vila atirando, numa missão de desocupação, e acerta uma bala na criança, que tinha corrido para pegar o seu boneco preferido chamado Pototo, que tinha caído no barro. Devemos considerar ainda o fato de que o capítulo que inicia a narrativa trata justamente da relação de Kelvin com a jornalista, o que pode sinalizar para a proporção do envolvimento emocional e afetivo que há (houve) entre Qüity e Kelvin.

Ao trazer à tona a relação de Qüity e Kelvin fica claro que é na vila que a jornalista, que nunca quisera ser mãe (nem tinha se imaginado nesse papel), experimenta um tipo de maternidade alternativa. Ao deparar-se com o menino fragilizado e desprotegido, Qüity se vê impelida a cuidar dele; como se uma força a impulsionasse à proteção e à solidariedade. Aqui,

Qüity já é *villera*; não porque ela está na vila, mas porque ela experimenta uma relação de solidariedade e afeto que é própria (mas não exclusiva) dos habitantes de El Poso. Ser *villera*, pois, não tem a ver somente com o situar-se em um lugar, mas com uma dinâmica dos afetos, no relato.

Outro aspecto que vale a pena ressaltar em *La Virgen Cabeza* é que, ao passo que Cleopatra e Qüity se alternam no processo narrativo, também operam como vozes que atualizam o leitor acerca dos acontecimentos que se desencadeiam na história que envolve o trajeto vila-massacre-Miami, vivenciado por ambas as personagens. No ato de contar essa história, as personagens acabam por recriar narrativamente, na linguagem, a própria vila El Poso, assim como os habitantes do local e do seu entorno. Nessas circunstâncias, a vila enquanto ilha urbana também passa a configurar-se como (ou ser configurada a partir de) um construto de vozes que se entrelaçam, produzindo variados ecos. Corroborando essa perspectiva, Cristián Molina, ao analisar o ventriloquismo sadiano na comunidade de *La Virgen Cabeza*, afirma que:

En la novela ventrílocua de Cabezón Cámara son las voces las que fabrican la villa en tanto isla. Así, la villa desentierra un humus sin igual, en el que se entra y sale de las temporalidades y espacialidades nacionales de la Argentina a partir de una materia en descomposición que trae en sí la historia desde comienzos del S XIX hasta el S XXI. La isla urbana que es la villa El Poso, así, revela una pluralidad que la sitúa en un umbral donde ficción y realidad se desdibujan. Es decir, la isla urbana, ventriloquizada, propone un presente emancipatorio que transforma la vida de sus habitantes, inventa y produce otra posible realidad que es también una ficción (MOLINA, 2019, p. 129-130).

Cleopatra e Qüity, cada uma à sua maneira, deslizando sutilmente entre as posições de narradora, testemunha e observadora, ao passo que recriam a vila como discurso e linguagem, desvelam um território sem fronteiras claramente delimitadas, com subsolos, e onde a comunidade se une a través do culto à Virgem Maria. Ao transmitir as mensagens da Virgem Maria para o restante da população, Cleopatra funciona na narrativa como um tipo de câmara de ecos, ou, se se quiser, uma extensão do plano celestial ao plano terreno. Nesse aspecto, El Poso também pode ser pensado como uma ilha urbana. Isso porque, para a autora, “la isla puede tener no solo un nivel bajo, biológico o animal que sirve para conectar y unir, sino también un nivel alto, espiritual, que es su complemento exacto y simétrico (LUDMER, 2010b, p. 136).

Ainda para entender os processos de afecção que vão do sujeito para o território no romance de Cabezón Cámara, merece ser destacada a relação que se estabelece entre pobreza,

capital simbólico e capital material. Isso porque, diferentemente do que costuma aparecer nas mídias compondo a imaginação pública, os sujeitos que vivem na vila El Poso não são desprovidos de habilidades cognitivas. Nesse sentido, a pobreza que vemos em *La Virgen Cabeza* pode ser correlacionada à ausência de capital material, mas não de capital simbólico ou cultural. As habilidades desses sujeitos, nos mais variados campos, se transformam, pois, em riqueza imaterial, indispensável à vida na vila. Em outros termos, são essas habilidades, esses saberes, como adaptar-se às mais diversas situações, que os moradores de El Poso portam, que os faz sobreviver numa sociedade que, pela sua organização, constituição e funcionamento, os relega às margens sociais.

Como exemplo de capital simbólico portado pelos moradores de El Poso, podemos mencionar o modo como Cleopatra intercala versos do soneto intitulado “Mientras por competir por tu cabello”, de autoria do poeta espanhol Luís de Góngora, com a *cumbia villera*. Em um primeiro momento, na narrativa, o verso de Góngora aparece tal como composto pelo poeta, sem nenhuma mudança, apresentando os seguintes versos: “transformándonos en tierra, humo, polvo, sombra”. Depois de repetidas menções no decorrer da história, o poema vai sendo transformado até virar uma *cumbia* de grande sucesso, com a seguinte passagem: “y como decís, el cuerpo de los muertos haciéndose gusanos y tierra y fotosíntesis y mierda y nada” (CÁMARA, 2009, p. 77). Por meio dessa estratégia escritural, Cabezón Cámara mesclou alto e o baixo em termos de literatura e cultura.

No romance, em outra situação Cleopatra começa a contar sobre (e cantar) as músicas que supostamente Afonso X de Castela (também chamado de “el Sabio”) teria recopilado há oito séculos, pelo menos. Essa habilidade cognitiva de Cleopatra para lembrar-se de letras de músicas e versos de poemas deixa Qüity perplexa. Aliás, não é somente a memória de Cleopatra que é motivo da inquietação da jornalista, o que parece deixá-la perplexa é o fato de uma moradora da favela saber sobre o que se considerada socialmente como alta cultura. É isso que podemos perceber quando Qüity fala sobre o fato de Cleopatra conseguir recitar a Odisséia, quase letra por letra: “Y a mí me sumía en la perplejidad, ¿cómo podía citar la Odisea casi letra a letra? No podía haberla leído en su pobre puta vida. ¿De dónde mierda sacaba cosas como esa? ¿Existirá la Virgen y le dará por los clásicos y las putas pobres?” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 11). Ao questionar-se sobre a possibilidade de Cleopatra ter lido a Odisséia, Qüity parece problematizar a questão do acesso dos sujeitos periféricos aos livros clássicos da literatura. Poderíamos analisar o enunciado a partir de duas perspectivas: por um lado, poderíamos concordar com a jornalista se levarmos em conta que livros, assim como vários outros objetos de utilidade básica, talvez não cheguem facilmente às favelas. Por

outro lado, não podemos deixar de notar que o discurso que afirma que os moradores das favelas/vilas não conhecem os livros clássicos está permeado de estigmatizações. Cabe ressaltar que problematização semelhante a esse é feita por Paulete, personagem do romance escrito por Ludemir, o que aponta para perspicácia desses personagens periféricos em relação às imagens que são vinculadas ao seu respeito, assim como para a sua capacidade de colocar em dúvida esses estereótipos.

No romance de Cabezón Cámara, outro aspecto que se interliga ao capital simbólico dos moradores da vila e merece atenção é o modo como são citados os nomes das aves que aparecem em El Poso. Isso porque, além do nome genérico de tais animais, são mencionados também seus nomes científicos, como vemos na narrativa:

Nuestras aves eran también noctámbulas, toda la villa era un quilombo de bichos desvelados: las palomas (*Columba palumbus*), los gorriones (*Passer domesticus*), las cotorras (*Myiopsitta monachus*), los chingolos (*Zonotrichia pileata*), los zorzales colorados (*Turdus rufiventris*) y las torcazas (*Zenaida maculata*) (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 65).

Ao utilizar os nomes científicos das aves que também povoam a favela, a personagem mostra conhecer a taxonomia científica que consiste na combinação binária do gênero do animal seguido do epíteto científico. De acordo com Markell (2019, p. 52), no caso de *La Virgen Cabeza*, “este yuxtaposición de términos informales del lunfardo como ‘quilombo’ con los nombres científicos de los pájaros, a los que se llama ‘bichos’, hace hincapié en la mezcla diversa de perspectivas e identidades que se puede encontrar en la villa”, ao passo que também “ayuda a disipar la idea estereotipada del villero y de la villa como una figura y un espacio vacío de valor cultural (MARKELL, 2019, p. 52). Esse procedimento escritural potencializa certa desestabilização dos preceitos vigentes. Assim, no romance a pobreza e a condição precária e excluída da vila e dos seus habitantes também recebe outra interpretação, de modo que se projeta uma reflexão sobre o que, de fato, se configura como pobreza e até que ponto podemos dizer que o *outro* é pobre pautando-nos apenas em estereótipos.

Ainda no âmbito da língua, vale a pena ressaltar o modo como, na narrativa, o léxico dos moradores da vila se desterritorializano processo de expressão de tais sujeitos. É como se a língua, em sua norma culta, não suprisse a necessidade de comunicar o que os moradores de El Poso pensam e sentem. Por isso, eles criam um tipo de línguaprópria que surge, pois, de uma urgência, a qual diz respeito à necessidade de expressão dos habitantes do local: “Cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera que fue contando las historias de todos, escuché de amor y de balas, de

mexicaneadas y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 17). É, pois, a partir da junção do léxico de cada morador de El Poso que há a formação de um modo expressivo próprio, um modo lateral de comunicação em relação ao que é considerada a norma padrão da língua espanhola.

O curioso é que é justamente utilizando essa *lengua cumbianchera* que Cleopatra ganha fama e prestígio em Miami, logo após a sua saída da vila. No romance, o que ocorre é que, devido à visibilidade dos acontecimentos em El Poso, o lugar passa a ser monitorado ainda mais pelas forças policiais, assim como se torna alvo de donos de imobiliárias. Dessa forma, visando a utilizar o terreno para a construção de prédios, a favela é destruída e desocupada. Na ocasião, centenas de moradores são violentamente assassinados. Logo após o ocorrido, Cleopatra e Qüity conseguem fugir levando a cabeça da estátua da Virgem Maria (a única parte que sobrou) para Miami, e lá conseguem alcançar o sucesso através de letras de *cumbia* com teor sagrado-profano que Cleopatra conhece.

Em relação a essa viagem realizada por Cleopatra e Qüity, dois aspectos merecem ser destacados: primeiro, a ida de Cleopatra para Miami não somente sugere o estado em trânsito que constitui esses sujeitos experimentais, mas também sinaliza um processo de inversão em relação a Catalina, que sai da cidade para a favela. No caso de Cleopatra, o percurso é ao contrário, pois ela desloca-se da favela para a cidade. Segundo, como sujeito experimental, além de negra, lésbica e médium (com todas as implicações atreladas ao ser/estar nessas circunstâncias), Cleopatra experimenta mais dois outros estados, quais sejam: imigrante e *pop star*. Em um país desconhecido, em quase tudo alheio a ela, a personagem encontra na música um elo que lhe permite inserir-se (ainda que parcialmente) no novo território. Vale lembrar aqui que, além do inglês, como língua oficial, em Miami é relativamente comum ouvir pessoas falando espanhol, em decorrência da quantidade expressiva de hispano-americanos, de origem cubana, porto-riquenha, mexicana, argentina, morando na região. Através da música e, no limite, da língua Cleopatra consegue (con)viver em Miami. Por sua vez, isso aponta para dois aspectos: primeiro, para o modo como a personagem consegue experimentar a linguagem em suas múltiplas potencialidades; segundo (e paralelo ao primeiro), para o processo duplo de desterritorialização e reterritorialização experimentado pela personagem na sua passagem de um país a outro: desterritorialização e reterritorialização da língua e do sujeito.

Vale ressaltar também que mesmo após o dinheiro e o sucesso por adquiridos por Cleopatra e Qüity em Miami, ambas não conseguem separar-se afetivamente da vila e do que viveram nela, como vemos a seguir em uma fala da jornalista:

Desde que arrasaron con la villa y asesinaron a mi nenito, el corazón me empezó a sonar como una máquina descompuesta, perdió el ritmo, comenzó a hacer ruidos extraños, perdió elasticidad, a veces se contrae y se queda así, doliendo, apretado como un puño, y yo sé que me voy a morir de eso pese al ejército de cardiólogos que pagamos (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 71)

A destruição da vila, assim como o assassinato de seu filho de criação, afeta profundamente a personagem, a tal ponto que ela acredita chegar um momento em que não mais aguentará e morrerá. Nesse caso, realmente talvez nenhum médico consiga fazer com que a dor sentida por ela seja amenizada, porque o que a personagem experimenta é o luto pela perda do ente querido.

Enfim, em *La Virgen Cabeza* a polifonia narrativa colocada em prática por Cleopatra e Qüity desestabiliza a concepção de que haja uma voz autorizada para falar sobre a favela, ao passo que também faz a narrativa avançar. Nesse caso, a escolha feita por Gabriela Cabezón Cámara do tom e das personagens que vão narrar a história adquire importância na medida em que são elas que serão porta-vozes de sujeitos dissidentes. Como afirma Molina (2019, p. 123), “el efecto estereofónico de la ficción se sostiene a partir de un sofisticado invento de voces narrativas que hacen oír una multiplicidad de vidas a partir de una autora ventrílocua”, “que es el medio a partir del cual estas se presentan como si fueran los muñecos de la escritura que sucede (teatral y espectacularmente) delante de lxs lectorxs” (MOLINA, 2019, p. 123). Nesse jogo de discursos, perspectivas e valores, as vozes dos personagens se unem e se separam, ao passo que fazem intersecção com outras vozes, incluindo a voz da própria escritora.

Nessas condições, na narrativa a vida que se apresenta concomitante ao desvelar do território, assim como o potencial do trabalho colaborativo que surge na vila entre as ruínas do progresso, apontam para a criação de comunidades que experimentam novos modos de resistência, a partir da cooperação mútua e da solidariedade:

[...] la historia de la villa El Poso es una experiencia autogestiva con algo de fábula o milagro y mucho de experimento comunitario, es una de las tantas señales de vida que emite la literatura para revelar a lo largo de un proceso de desterritorialización de la escritura, heterogéneo y múltiple, el carácter potencial de la vida y de la inteligencia de un pueblo. Porque allí donde hay potencia en vías de actualizarse genéricamente (no individualmente), hay siempre muchos reinventándose como cuerpo común, creando sus propias categorías, generando ideas y dándose reglas de asociación y cooperación que son instituciones enteramente políticas (RODRÍGUEZ, 2020, p. 48).

Desse modo, em *La Virgen Cabeza* Gabriela Cabezón Cámara parece ter-se despojado de uma noção de sujeito individual, configurando modos diversos de narração que, para além da narrativa, propõem formas de apreender vidas que se constroem à maneira de uma singular rede de afecções. Nesse caso, trata-se, pois, de captar uma singularidade plural, que porta (e experimenta com) noções de povo e comunidade expandida, que não se restringe a categoriais como local, nacional, mundial, mas que as atravessam transversalmente, e nisso El Poso também se assemelha às ilhas urbanas de que fala Ludmer em *Aquí América Latina*. Ao discorrer acerca de alguns textos produzidos em contexto latino-americano, os quais trabalham com imagens de territórios pensados enquanto ilhas urbanas, Ludmer afirma que:

Desde una posición afuera-adentro (de la ciudad, de la clase social, de la familia o de la nación) la narración delimita la topología del territorio y su régimen de significación, y pone en escena los sujetos de la isla urbana. Y después gira sobre sí misma, indefinidamente o hasta “el fin”, para tratar de borrar el territorio y el sentido. La isla se construye para ser destruida y el fin del territorio es el fin, también del sentido: al fin, los habitantes la abandonan. Un sentido territorial y provisorio (LUDMER, 2010b, p. 135)

Algo semelhante ocorre em *La Virgen Cabeza*, especialmente se pensarmos na posição dentro-fora ocupada pelas personagens narradoras, que mesmo estando em Miami recriam a na linguagem a vila El Poso, borrando, ao mesmo tempo, os limites do território e jogando com os signos linguísticos, literários e culturais, de modo a potencializar uma gama de interpretações que vai do âmbito afetivo ao político. E se, para Ludmer, simbolicamente o fim do território se dá pela destruição das ilhas e pelo abandono desses espaços pelos moradores, no caso do romance de Gabriela Cabezón Cámara, a vila é literalmente acometida pela destruição, e alguns dos habitantes, como Cleopatra e Qüity, são obrigados a abandonar não só esse lugar, mas também o país, em uma clara mostra de que a vila enquanto ilha urbana também é atravessada por tensões e linhas de forças de múltiplas intensidades.

4.2 Chegando ao Portal: *Deus foi almoçar*

Você faz a sua revolução. Já disseram que isso daqui é uma selva, mas a gente não nasceu pra ser animal. Nem porque estamos perto do lixo, fazemos parte dele. Seu corpo está na guerra, mas sua alma caminha em liberdade. Hoje e sempre, lado a lado com os guerreiros de verdade. O que ficou

foramas lembranças, as histórias [...].
(No embalo de *Final*, rap de autoria
do escritor, compositor e cantor
Ferréz)

A letra do rapem epígrafe faz parte do álbum musical *Us Qui São Representa*, de autoria de Ferréz, mas poderia estar diretamente associada ao seu romance *Deus foi almoçar*, pois o sujeito da enunciação que aparece na letra da música e o personagem principal do romance compartilham algumas perspectivas de vida semelhantes, como o desejo de liberdade. O romance de Ferréz está dividido em duas partes principais, as quais se fragmentam, dando origem a 55 capítulos nos quais se desenvolve a história de Calixto, sujeito que está imerso em uma crise existencial. Tal crise se deve em muito ao fato de que a sua perspectiva de vida vai de encontro ao sistema capitalista no qual ele está inserido. Desse embate entre os ideais do personagem e o sistema social-econômico-político emerge o desejo de liberdade que, ao não se concretizar, é reprimido, o que gera um estado de desânimo e desequilíbrio emocional no personagem.

Narrado ora em primeira, ora em terceira pessoa, o romance se estrutura a partir de diálogos entre Calixto e outros sujeitos (tais como sua esposa Carol, seu amigo Lourival, e Hamilton, um funcionário que posteriormente substitui Calixto no arquivo onde ele trabalha), assim como também apresenta reflexões dos personagens. Vale ressaltar que tais reflexões, geralmente, compõem o discurso em terceira pessoa, como se um narrador-observador-onisciente analisasse as ações dos outros sujeitos. O interessante é que, por vezes, esses discursos flutuam na narrativa sem que haja uma indicação de onde começa e termina a fala de cada personagem. Essa impressão de flutuação discursiva é alcançada, no plano da escrita, pela ausência de travessão, como vemos logo no início do romance, no capítulo intitulado de “Aprenda com o abandono”:

É dia, alguém leva outra pessoa para juntos não chegarem.
Alguém leva toda a culpa para outro inocentar.
Alguém descobre que tudo que tem é nada.
É dia, alguém atravessa uma linha tênue.
Estou sozinho agora, em algum lugar minha pequena dorme, e finalmente
estou sozinho agora.
Meu nome não é o mesmo, e nem foi antes, mas eu tenho alguns motivos
para não querer ser chamado.
Cruza a sala, ao banheiro ele chega.
Mais atenção às coisas que geralmente já viraram rotina (FERRÉZ, 20012,
p. 06).

Até a quarta linha da citação acima, o termo “alguém”, que é repetido quatro vezes, sinaliza de modo indefinido uma pessoa de quem se fala, já da quinta à oitava linha aparece o discurso de Calixto, em primeira pessoa, e, novamente, da décima à décima primeira linhas, temos a volta de um narrador em terceira pessoa. Como consequência desse atravessamento de vozes resultante da ausência de separação precisa entre as falas, não podemos afirmar com certeza que é Calixto quem profere todos os discursos presentes na narrativa, que ele seja sempre narrador-personagem, ou se há um narrador onisciente. Se aceitarmos a hipótese que há um narrador onisciente que não seja necessariamente Calixto, devemos levar em consideração que sua função na narrativa estaria mais inclinada às reflexões sobre a vida do personagem principal e suas relações com o entorno.

Por meio dessa estratégia de escrita que desvela as relações entre linguagem e estética, Ferréz (des)organiza o romance, deixando a cargo do leitor juntar as peças do quebra-cabeça, já que o relato também não segue uma ordem linear, e os capítulos são, de certo modo, autônomos e justapostos. Nesse sentido, a impressão que temos ao ler esse romance se assemelha à sensação de mudar de canal (zapear) quando assistimos à televisão. Diante disso, talvez se justifique a imagem que aparece no trabalho gráfico de capa do romance, em que vemos uma TV fora do ar, cheia de chuveiros em uma sala totalmente branca e vazia. Como esse aparelho eletrônico, o personagem Calixto parece estar desconectado em relação ao mundo ao seu redor, e, também como esse aparelho, o romance parece captar os ruídos (ecos) e imagens de outros sujeitos e espaços, transformando-os em linguagem (nem sempre inteligível de modo imediato).

Em *Deus foi Almoçar*, Ferréz trabalha com o espaço da periferia, embora de modo bastante diferente se tomado em relação aos outros romances que compõem o *corpus* dessa dissertação e, diferente, inclusive, em relação aos romances anteriores do próprio escritor. Se em *Capão Pecado* (2000) e/ou *Manual Prático do Ódio* (2003), para citar dois romances escritos pelo autor que antecedem *Deus foi Almoçar*, o espaço da periferia é apresentado de modo claro, no romance que compõe o nosso *corpus* de estudo a favela aparece de modo sutil, concomitantemente ao desenrolar da história narrada. Nesse sentido, concordamos com Santos Neto (2021, p. 99) quando, ao discorrer acerca dos romances escritos por Ferréz em relação com *Deus foi almoçar*, afirma que “[algumas] questões que, antes, eram trabalhadas de maneira direta por meio da descrição da territorialidade, agora partem do embate do personagem com a realidade”. Ou seja, nesse último romance a favela “não está lá”, como algo dado de antemão, mas vai chegando ao leitor ao passo que o personagem principal caminha pela vizinhança, por exemplo. Desse modo, analisando os indícios da existência

da favela onde ela aparentemente não está, nota-se como Calixto “ia deslizando pelo morro” (FÉRREZ, 2012, p. 65) e “certamente voltaria para casa pela pequena viela” (FÉRREZ, 2012, p. 95). Para criar a favela no âmbito da linguagem, sem necessariamente representar o território da periferia de modo referencial, Ferréz joga com a imaginação pública (LUDMER, 2010b) ao utilizar-se de imagens cotidianamente associadas a esses espaços.

Esses “vestígios da favela” deixados no decorrer da narrativa também apontam para a consciência estética do escritor e sua preocupação com a linguagem, em detrimento de uma suposta transparência que, não obstante, poderia convergir em representação sinédouca, algo que por vezes ocorre em algumas narrativas que tematizam a periferia. Experimentando com a escrita,

Ferréz opta por uma estratégia de deslocar a periferia da periferia, pois ela existe integrada a um sistema, estando em toda a parte e manifestando-se em diferentes formas como resistência aos assentimentos do centro. A resistência aos discursos dominantes implica uma retórica que faça emergir os sentidos invisíveis, e as vidas invisíveis que só aparecem como números em estatísticas ou nomes em arquivos (OLIVEIRA; PELIZZARO, 2014, p. 33).

Tal estratégia não recria o território da periferia de modo referencial, mas utiliza a linguagem para pulverizar sugestões acerca do território, acaba por potencializar uma imagem do espaço como elemento fragmentado. Mais do que isso, se a favela nesse romance se apresenta em (ou como) fragmentos, só conhecemos a fração do espaço que surge a partir de Calixto (das suas andanças). Nesse sentido, o que conhecemos é o que o personagem deixa ver. É como se entrássemos no universo do personagem e passássemos a ver a partir do seu ponto de vista, com todas as implicações que esse ato congrega. Como afirma Marissel Hernández Romero, no texto *Has the game changed? Twenty years of Ferréz and Literatura Marginal*:

Through the figure of Calixto, Ferréz brings to light a sector of society that has emerged over the last ten years: the *remediado* or new middle class. The *remediado* is in a unique social position; although he has managed to achieve some social mobility, he still belongs to an urban underclass [...]. By not fixing Calixto's position physically, Ferréz emphasizes Calixto's emotional position of living in yet another type of marginality, between the periphery and the center. Furthermore, because of Calixto's in-limbo position in society, Ferréz uses the character as a liaison to other marginal characters, such as the transvestite (ROMERO, 2018, p. 219-220).

Como se pode notar a partir da citação acima, esse entre-lugar, que também se configura como uma *unique social position*, ocupado por Calixto lhe permitiria estabelecer

vínculos com os mais variados sujeitos, ainda que por vários motivos essas relações fossem conflituosas. Esses conflitos vividos pelo personagem permitem refletir ainda sobre as idas e vindas do relato enquanto discurso e materialidade escritural. Isso porque, valendo-nos da leitura de Ricardo Santos Neto (2021, p. 83-84), podemos afirmar que o texto “flui a partir de divagações profundas acerca de conflitos relacionados às estruturas sociais, conflitos do *eu*, e o conflito com o *outro*, em uma série de introspecções que levam à reflexão sobre o ser”.

O romance se inicia com as primeiras ações de Calixto quando o dia amanhece, ou seja, retrata desde o levantar da cama do personagem até sua ida ao trabalho, e, a partir desse momento, a história se desenrola como um novelo de linha. É nessa primeira caminhada de Calixto, indo de casa para o trabalho, que passamos a ver que “a estrada, o caminho, as luzes, tudo à sua volta era algo pintado, uma cidade cenográfica” (FERRÉZ, 2012, p. 06). Nessa cidade construída por outrem, o personagem se nega a viver, e é por isso que “quando saio para caminhar, sempre nos primeiros minutos recrio tudo à minha volta, e não sou eu mais o que já fui, e não sou eu mais o que todos querem que seja” (FERRÉZ, 2012, p. 06). O espaço é afetado pelo personagem no ato da caminhada, do mesmo modo em que ele (o personagem) se transforma no contato com o território.

Não conseguindo adequar-se à vida e aos ditames de uma sociedade/cidade atravessada por uma dinâmica capitalista brutal, o personagem investe em um tipo de trabalho imaterial que tem no saber e na imaginação suas bases fundantes. Nesse caso, o trabalho imaterial, cujos sentidos aparecem como intraduzíveis em uma ordem utilitária capitalista neoliberal, se constitui num recurso lateral utilizado pelo sujeito experimental para existir/resistir nesse sistema, no qual ele também está inserido. Nessas condições, a subjetividade de Calixto pode ser pensada como uma questão relativa à transformação do sujeito em relação ao “progresso” em ascendência. Se for verdade que o sistema sempre produz os seus “foras” (ou os seus dentro-foras, nos termos de Ludmer, 2010b), Calixto, assim como o trabalho imaterial produzido por ele, é o excedente do (ao) sistema, o que passa, sobra, não se enquadra. E, nesse aspecto, o personagem de Ferréz pode ser relacionado a Maxi, do romance *La Villa*, pois ambos resistem a fazer parte (tranquilamente) da lógica (política, social, econômica) que tende a fagocitar tudo e todos.

No caso de Calixto, é como se no contato com o território, o personagem buscasse reconstruir a cidade (e as relações há tempos nutridas), um local já modificado pelas práticas humanas. Na impossibilidade de reconstrução desse passado, o personagem entrega-se a um ato contemplativo e saudosista, deixando perceber que, paradoxalmente, ao olhara cidade interliga tempos e espaços diversos. Em outros termos, a partir da experiência do personagem

em relação ao território e de seu olhar para a cidade, tempos e espaços se sincronizam, fundindo-se no ato da leitura. Férrez não apenas trabalha com o espaço cujo significado é pré-determinado, mas fundamentalmente com uma estrutura de sentido/significação que configura/desfigura as relações de afecção entre sujeito, palavra e território por meio do olhar, assim como de outros sentidos humanos. No caso desse processo de afecção desencadeado pelo olhar, vale a pena citar o seguinte trecho:

As ruas, o cimento que sistematicamente substituiu as pedras, não têm brilho como tinham as pedras, que eram desfocadas pelo sereno, que entre uma e outra nascia alguma planta, esse cimento agora só reflete uma mensagem, ele tem vontade de me dizer para não tentar mais respirar (FERRÉZ, 2012, p. 24).

A cidade que surge concomitantemente ao movimento do sujeito aparece como um território fantasmático, deixando entrever uma espécie de crosta ou capa que desvela um tipo de fóssil de cidades/sociedades passadas. Por outro lado, é importante notar o modo como esse ambiente opaco e meio gris afeta o personagem, não o deixando respirar. Ao olhar a cidade a partir de um espaço e de um tempo indeterminados, Calixto também é afetado, o que indica que “nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (BERGER, 2018, p. 05). No caso de Calixto, as afecções do sujeito, que perambula pela cidade em relação a esse espaço só podem ser ambivalentes, permeadas de tensão, como podemos observar pelo seguinte trecho: “o homem criou a cidade, modelou seus jardins, fez da sua forma o tudo de novo, e também foi criado de outra forma por essa cidade” (FERRÉZ, 2012, p. 14-15). Na narrativa, o relevante é que, ao passo que a cidade vai sendo revestida de concreto, os sujeitos que ali residem também parecem tornar-se menos suscetíveis às emoções e aos afetos, como se fossem “endurecendo” a cada pá de concreto que vai sendo colocada.

Mas, no romance, não é somente a cidade, com seus blocos de cimento que quase não deixam notar a vida pulsante em seu interior, que provoca essa frieza nos sujeitos. O processo de individualização que ocorre nas sociedades neoliberais é peça chave para entendermos a falta de empatia para com o outro, como vemos no seguinte trecho da narrativa, quando Calixto se debate em movimentos repetitivos e compulsivos, quase esquizofrênicos, no meio da rua sem que ninguém pare para oferecer ajuda, ou mesmo perguntar se está tudo bem: “[as] pessoas notavam quando passavam, mas já estavam endurecidas demais pela cidade para parar e perguntar se podiam de alguma forma ajudar” (FERRÉZ, 2012, p. 127). Na narrativa, pela perspectiva adota por esses observadores que passam por Calixto, não interessa qual o

problema que o *outro* está vivendo, desde que não os atinja.

É também devido a essa falta de empatia por parte de alguns sujeitos que não vivem na periferia que Calixto sente-se bem ao voltar para a favela: “vou caminhando agora para casa, minha fuga, meu espaço” (FERRÉZ, 2012, p. 16). Tal lugar parece servir de abrigo para o personagem oprimido, que não consegue adequar-se aos paradigmas do sistema de dominação. Por sua vez, isso aponta para a criação, no plano da escrita, de uma imagem singular da favela, que contraria as imagens que circulam na mídia. No romance, a favela (ou o que se subentende por favela, já que não há explicitação clara a esse respeito) se apresenta como um lugar acolhedor, tranquilo, onde as relações de afeto amenizam a brutalidade da vida cotidiana nas (das) grandes cidades. O território da favela torna-se para o personagem um modo de salvação (sempre provisória), assim como também passa a ser revestido de afeto, uma vez que é nesse espaço onde o personagem consegue encontrar seus poucos amigos, sujeitos com quem ele pode compartilhar suas angústias e (poucas) felicidades. Quanto isso, cabe lembrar que a favela como um lugar acolhedor (ainda que instável) já aparecia nos romances *Sorria, você está na Rocinha* e em *La Virgen Cabeza*, analisados anteriormente. Nesses romances, na favela os moradores se sentem (mais) seguros, ainda que a proteção experimentada nesses espaços esteja sempre na iminência de acabar. Basta lembrarmos o caso da vila El Poso, violentamente destruída, o que aponta para um refúgio oscilante.

Nesse sentido, a favela parece ter seu próprio sistema de vida, que destoa do restante da cidade⁴. Em *Deus foi almoçar*, se na cidade o sujeito por vezes está apressado (sem tempo suficiente) e vive para trabalhar, na favela essa lógica é invertida, de modo que os sujeitos trabalham para viver (não queremos dizer com isso que, no romance, os sujeitos que residem na periferia consigam receber o suficiente para manter um padrão de vida estável, mas, sim, que o fim último do trabalho desenvolvido por eles, no relato, nem sempre é o acúmulo de bens materiais). À guisa de exemplo, podemos citar três trechos do romance:

- 1) O senhor quer o que meu senhor? Vamos que não tenho tempo (FERRÉZ, 2012, p. 50).
- 2) Nesse dia percebi que o tanto de coisas que juntei sujavam minha memória, inibindo minha imaginação, e tumultuavam meus olhos, por isso eu dou, dou o que a pessoa quiser, quer levar algum livro, pode pegar, quer um vinil, é seu, a gente num tem nada de verdade, e se

⁴ Por outro lado, conforme Oliveira e Pellizzaro (2014, p. 28-29), “é preciso levar em conta, nas relações centro/periferia, que não se trata de pares dicotômicos, mas dialéticos, pois um não existe sem o outro e tampouco ocupam posições estáveis, podendo um comportar elementos do outro. [Nesse sentido,] o centro e as posições do sujeito não são únicos, variando seus lugares, de acordo com o jogo de forças, mais ou menos influentes em determinados contextos e conjunturas”.

apegar às coisas é uma merda de burrice (FERRÉZ, 2012, p. 27)

3) Tranquilidade, o domingo era assim denominado (FERRÉZ, 2012, p. 11)

O primeiro trecho retoma a fala de um funcionário da delegacia do centro da cidade, onde Calixto vai fazer um Boletim de Ocorrência devido à violência física que tinha sofrido nas proximidades do local. No segundo trecho, vemos o discurso o tio de Lourival, amigo e vizinho de Calixto, que divide o tempo entre o trabalho e os amigos, os quais o fizeram perceber que juntar bens materiais, enquanto diversas outras pessoas ao seu redor não têm nada, pode ser perverso. No terceiro, é Calixto quem sugere ser importante separar um tempo livre, nem que seja o domingo. Assim, no romance, ainda que em “las chozas de las nuevas villas y favelas, la relación salarial determine la constitución de nuevas necesidades, deseos y demandas” (HARDT, NEGRI, 2000, p. 224), valores como a solidariedade ainda prevalecem nesse território em detrimento da riqueza material. Por sua vez, esse tempo livre tão prezado por Calixto e pelo tio do seu amigo pode conotar certo trabalho imaterial, especialmente se levarmos em conta que é nesses momentos em que esses personagens experimentam um processo de autorreflexão acerca de sua condição na sociedade. Nessas ocasiões, “enquanto [o] corpo pesa, incomoda, a mente divaga, leve e completa” (FERRÉZ, 2012, p. 88).

Talvez seja por isso que Calixto não consiga encontrar sentido no trabalho de arquivista que realiza para uma empresa terceirizada, no qual fica encarregado de separar os documentos dos funcionários para o caso de demissões, algo que acontece corriqueiramente. Como se pode observar na narrativa, o fluxo de demissões e novas contratações (provisórias) é estonteante, o que pode apontar para um processo rotativo de demanda e oferta de mão-de-obra, que encontra no modelo neoliberal um dos seus avatares. No romance, com o crescimento da pobreza, em muito devido ao sistema implantado que retroalimenta a miséria, a oferta de mão-de-obra (barata) torna-se vasta, o que possibilita as trocas frequentes de funcionários da empresa para a qual Calixto trabalha. É nesse paradigma de exploração de mão de obra, e logo após descarte dos trabalhadores, que o personagem não aceita encaixar-se. Quanto a isso concordamos com Hardt e Negri, quando afirmam que:

Cuando el nuevo régimen disciplinario construyó la tendencia hacia el mercado global de la fuerza de trabajo, construyó también la posibilidad de su antítesis. Construyó el deseo de escapar del régimen disciplinario y, tendencialmente, una indisciplinada multitud de trabajadores que quieren ser libres (HARDT, NEGRI, 2000, p. 224)

Paradoxalmente, se, por um lado, o regime de mercado aprisiona os trabalhadores, por

outro lado, e em consequência desse aprisionamento, acaba por “fomentar” (a contrapelo) o desejo de libertação dos sujeitos. Parece ser essa a liberdade almejada por Calixto em *Deus foi almoçar*. Nesse sentido, a “revolução” colocada em prática pelo personagem concerne ao ato de não fazer nada, não submeter-se a nenhum ditame *a priori*. Tal atitude pode ser pensada nos termos de uma ética socialista, tal como formulada por Nelson Levy, no texto “A reinvenção da ética socialista” (2005). Se na sociedade em que está inserido o personagem, o regime capitalista se apresenta como um tipo de ideologia individualista do progresso que bloqueia, ou, ao menos, inibe a pluralidade imanente do sujeito, prezando sua capacidade de produção, então, ao negar-se a participar desse quadro social/econômico Calixto potencializa uma reflexão sobre a alteridade no contexto da padronização neoliberal.

Nesse sentido, o personagem criado por Ferréz parece apostar numa pluralidade ética em cuja base está a possibilidade de alguma liberdade. A pluralidade ética é concebida como “uma condição de possibilidade da faculdade humano-natural de desejar. Faculdade por meio da qual podemos viver para sentidos ou finalidades imaginárias (éticas) e criativas” (LEVY, 2005, p.167). No caso do personagem Calixto e suas ações no decorrer do romance, dois aspectos dessa concepção merecem serem sublinhados, quais sejam: o que diz respeito à faculdade de desejar e aos sentidos ou finalidades imaginárias/criativas. Isso porque, se retomarmos a concepção de sujeito experimental tal como elaborada por Daniel Link (2004), exposta no primeiro capítulo dessa dissertação, observaremos que o desejo (nas suas mais variadas acepções) é um dos pilares da noção de sujeito experimental, pois seria o desejo que os move. Enquanto sujeito experimental (nos termos de Link, 2004), Calixto se coloca na sociedade como um “agente desejante” (para utilizar o termo de Levy, 2005), enquanto que o trabalho imaterial (a finalidade imaginária, criativa e ética) se apresenta como um dos avatares dessa experiência.

Assim, se no romance a lógica do mercado e da sociedade de consumo apontam para a rapidez da produção e da compra, o fato de negar-se a enquadrar-se nela pode apontar para uma subversão em relação à ordem vigente, assim como para um modo de experimentar outras possibilidades de vida não legitimadas por esse mesmo sistema. Ainda quanto ao trabalho realizado pelo personagem, há que chamar a atenção para o fato de que a empresa onde Calixto trabalha também pode ser pensada como um tipo de ilha. É o que vemos no seguinte trecho: “estou na empresa, mas na verdade estou numa ilha, arquivo morto é um porão maldito” (FERRÉZ, 2012, p. 111). Por essa perspectiva, a empresa, tanto quanto a casa onde Calixto mora (e, por extensão, a periferia onde ela se situa) poderia ser pensada como ilhas urbanas, no sentido utilizado por Ludmer (2010b), especialmente porque a autora afirma

que nas ilhas urbanas latino-americanas nem sempre as relações são amistosas, o que coincide com as relações que se estabelecem na empresa onde o personagem trabalha.

No romance, em face do sentimento constante de estar fora de lugar, cria-se, então, o efeito de quem olha e experimenta a cidade e o mundo que o rodeia não em busca do imediato, mas procurando o que está para além do horizonte tangível. É por isso que Calixto busca incessantemente uma saída lateral para essa situação, e acaba fissurado pela ideia da existência de um portal que desse acesso a outra dimensão. Ao que parece, esse portal só poderia ser encontrado na favela; e é a ideia desse portal que atrai o personagem desde o início do romance, provocando nele ora um impulso pela descoberta, ora certo medo do desconhecido, como podemos perceber no trecho da narrativa: “Notou o canto da estante nesse dia, tentou se apegar a alguma coisa para não olhar novamente para o que podia ser o portal que sempre o atraía, mas ele não teria coragem de olhar, não naquele dia” (FERRÉZ, 2012, p. 08). Calixto parece saber que não resistirá à tentação de entrar no portal caso o veja, por isso tenta controlar-se para não olhar.

Contudo, se o personagem consegue controlar o movimento físico que consiste em virar-se para olhar em direção ao que pode ser o portal, os movimentos psíquicos que trazem à tona o portal enquanto linguagem e imagem mental não podem ser freados, pois vêm à tona independentemente da vontade do personagem. Inclusive, por vezes, o portal, enquanto linguagem, parece provocar mais atração e medo (ao mesmo tempo) em Calixto do que a “coisa em si”, como podemos observar no seguinte trecho:

Quando se lembrava do assunto, lhe vinha o labirinto, sempre teve medo dessa palavra, as palavras na sua ideia das coisas são perigosas, ainda mais uma que não demonstrasse saída, labirinto, era algo que realmente temia. Uma vez se pegou olhando para o espelho, encarando seus próprios olhos, notando seu próprio semblante, por uns segundos se perdeu, teve medo quando recobrou os sentidos, viu o perigo de quase ultrapassar o portal, acreditava nisso, no portal para o outro lado, e sabia de muitos que dessa entrada não voltaram (FERRÉZ, 2012, p. 19).

Ao portal é associada a ideia de labirinto, como se ambos os elementos compartilhassem as mesmas características. Mas, além disso, vale a pena ressaltar como a palavra e, de um modo mais amplo, a linguagem são dotadas de potência no trecho acima, como se a menção pela palavra pudesse evocar a *coisa* portal-labirinto. Nessa busca, mesclada ao medo, Calixto vai fechando-se em si mesmo e ficando cada vez mais solitário, mesmo morando com sua esposa e filha. Tal sentimento de solidão se deve também ao fato de que, mesmo mantendo o casamento com Carol, Calixto não sente amor por ela, o que explica a

continuação do matrimônio é o fato de que ele não quer separar-se da filha. E, nesse contexto, o trabalho imaterial torna-se um modo encontrado pelo personagem para suportar as agruras cotidianas.

Na verdade, o amor de Calixto desde criança é Melinda, uma garota que estudava na mesma escola que ele. Essa informação é importante na medida em que parece ser a partir do momento em que a menina é violentada ainda criança que Calixto, mesmo com pouca idade passa a questionar-se sobre o mundo, e gradativamente empreende a busca por uma saída, um portal, que desse acesso a um mundo menos cruel. No romance, o que ocorre é que, certo dia, no horário do intervalo entre as aulas, Calixto presencia uma cena de violência sexual cometida contra Melinda, que era deficiente física. Ao vê-la se debatendo e chorando ao ser violentada por vários meninos, Calixto fica imobilizado, sem conseguir reagir, somente assistindo à cena de horror. Ainda que extensa, a citação a seguir é importante para termos uma noção dos fatos ocorridos naquele dia, na escola, quando Calixto e Melinda eram crianças:

Melinda estava no pátio, um menino se aproximou, Joaquim era loiro, Melinda achava ele engraçado, conversaram por alguns minutos e ele chamou ela para fora do pátio, o recreio ainda duraria por mais vinte minutos, ele disse que tinha um pequeno lago com girinos lá fora, ela foi. Olharam o lago, mas não viram nenhum girino, então resolveram ir à casa. Mas Melinda não devia ter ido brincar lá. Joaquim assobiou, ela olhou, mas não percebeu que era um sinal, quatro meninos estavam subindo para a casa, e assim chegaram os meninos. Calixto estava fora do pátio, não tinha amiguinhos para curtir o recreio, então ficava olhando as árvores balançar, viu o menino e depois a menina passando mancando pela casa, era a sua amiga, a bota preta não deixava dúvida. Subiu o morro para chegar à casa. Ali atrás do colégio tinha meninos correndo, e uma menina tentando correr, e agora chorando quando um deles a puxou pela bota, fazendo sua perna doer tanto que ela teve vontade de morrer, em seguida todos pularam em cima dela, mãos puxaram e arrancaram sua saia, eles a chamavam de Melinda, mas naquele dia a chamaram de outras coisas também. Calixto ficou imóvel, não porque queria, mas porque não conseguia reagir, e enquanto a menina se debatia, os cinco meninos se debatiam mais, enquanto o maior tirava uma coisa pra fora da calça, uma coisa que Calixto sabia que ia mudar para sempre a vida de Melinda. E ele ficou parado, a alguns metros do namoro coletivo, não permitido pela pequena Melinda, que agora chorava, enquanto suas pernas abertas eram jogadas para outro menino, que tirava a calça e se sacudia para frente e para trás. Calixto ficou parado. Cada menino segurava um braço, e outro segurava a barriga, a perna doía muito e Melinda chorava baixinho até todos saírem. Calixto foi até a pequena, abaixou sua saia e foi quando ela parou de chorar, pensou que teria mais um ainda pra saciar a fome, mas não. Ele ajudou-a a levantar e perguntou o que ela iria fazer. Melinda disse para ele não falar nada, jamais. Foi a última vez que Calixto viu a menina Melinda (FERRÉZ, 2012, p. 152-154).

A partir do momento em que Calixto presencia toda essa cena de violência cometida contra Melinda, ele nunca mais consegue ser o mesmo, e nem ela, a garota, pode viver uma vida normal. Aliás, ao que parece, Calixto não consegue sair da cena de horror, passando o resto da vida um tanto imobilizado, sem reação, como no momento do estupro. No caso de Calixto e de Melinda, a experiência traumática (cada uma à sua maneira) sugere que o que experimentamos independe de nossa vontade; a experiência, aqui, o é por força da violência.

Isso explica o fato de que, depois do corrido, Calixto tenha se mostrado passivo, como se assistisse a vida à maneira de um espectador alheio. Não somente a violência cometida marca a vida do personagem, mas também o pedido que Melinda o faz, logo após a violência sexual. No trecho do romance, notemos que Melinda pede a Calixto que jamais conte o que aconteceu durante o intervalo da escola. Ou seja, o personagem deve guardar o segredo consigo, o que o martiriza ainda mais. Sem poder conversar com alguém sobre o que presenciou, ele vai sucumbindo aos poucos.

Durante algum tempo, a cena do estupro parece ter ficado esquecida. Ou melhor, a cena do estupro sofreu um processo de recalçamento, sendo reprimida por Calixto. No entanto, como afirma Freud (2019), acontecimentos recalçados podem driblar a repressão por vias indiretas e vir à tona a qualquer momento. É justamente isso que ocorre com Calixto: se no início da adolescência a cena de violência lhe atormenta como um fantasma, mas não vem à luz explicitamente, quando se torna adulto e inicia sua vida sexual, a angústia se torna frequente, e o personagem passa a ver o rosto de Melinda em outras mulheres. Vejamos um trecho do romance: “Melinda, a pequena Melinda lhe vem à mente, andando lentamente pelo pátio da escola, as crianças rindo, não parece fazer muito tempo que tudo aconteceu” (FERRÉZ, 2012, p. 25). Calixto passa a lembrar-se da cena de violência sexual quando está com a esposa em momentos íntimos: “não posso dizer o que, mas algo nela me lembra da Melinda, minha pequena Melinda, minha grande paixão dos tempos da escola” (FERRÉZ, 2012, p. 51). O personagem também busca um possível refúgio em motéis, com profissionais do sexo, mas todas as mulheres o lembram do fato ocorrido na infância. Assim, “quando tudo é descavado lá do fundo de uma infância traumática e no mínimo incomum” (FERRÉZ, 2012, p. 25), o que se apresenta é o “infamiliar, algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento” (FREUD, 2019, p. 72).

Analisando essa cena do romance, e seus desdobramentos, por uma perspectiva psicanalítica, poderíamos afirmar que é o infamiliar infantil recalçado que vêm à tona no caso de Calixto; trata-se, pois, “do recalçamento efetivo de um conteúdo e do retorno do recalçado” (FREUD, 2019, p. 78). No caso de Calixto, o infamiliar se apresenta como um tipo

de infamiliar de vivência infantil. Vale ressaltar que para Freud (2019, p. 79) “o infamiliar da vivência existe quando complexos infantis recalcados são revividos por meio de uma impressão”, que é justamente o que ocorre com o personagem quando ele passa a “rever” a cena de estupro ao experimentar outras situações. Por essa perspectiva, o infamiliar que se apresenta no romance envolve alguém por quem o personagem Calixto sentia afeto, o que não faz desse infamiliar algo menos angustiante, pelo contrário, potencializa o sentimento desesperador. Nesse caso, Freud explica que:

[...] se a teoria psicanalítica tem razão ao afirmar que todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do recalque, entre os casos que provocam angústia deve haver então um grupo no qual se mostra que esse angustiante é algo recalcado que retorna. Essa espécie de angustiante seria então o infamiliar e, nesse caso, seria indiferente se ele mesmo era, originariamente, angustiante ou se carregava algum outro afeto consigo (FREUD, 2019, p. 71-72).

Ou seja, o fato de o infamiliar ter sido precedido por algum sentimento afetivo não significa que a angústia seja atenuada. Inclusive, quando o infamiliar é antecedido de afeto, há uma dupla angústia. Primeiro porque, segundo Freud, o infamiliar carrega em si mesmo um fator angustiante; segundo, porque o afeto reprimido causa aflição. É a mescla desses sentimentos reprimidos que impulsionam Calixto desde jovem em direção à busca do portal. No romance, a cena do estupro é emblemática ainda porque é um das poucas situações em que há uma violência “explícita”, pois na história narrada no romance a violência que predomina é de outra natureza, um tipo de violência invisível, e que não se restringe ao âmbito da favela, mas que atravessa sujeitos e territórios constantemente.

Nota-se esse tipo de violência “invisível” de modo mais prático nas cenas em que Calixto reflete sobre o modo como os projetos capitalista e neoliberal funcionam, aniquilando vidas e alienando os sujeitos. É por isso que, no capítulo 22, intitulado de “O tempo ido”, o personagem “entr[a] no carro com ódio de tudo isso, dessa máquina maldita de moer gente” (FERRÉZ, 2012, p. 89), e percebe que “o pior de ser fantoche é quando olhamos pro alto e vemos as cordas” (FERRÉZ, 2012, p. 89). Pior do que ser manipulado por outros é saber da manipulação e não poder fazer nada para sair da situação, e talvez seja essa imobilidade sentida por Calixto que o desanima perante a vida.

É relevante enfatizar esses tipos de violências (que, vale ressaltar, não se circunscrevem à favela) que aparecem na narrativa porque a partir disso fica claro o modo como a escrita Ferréz age questionando, ou, ao menos, problematizando as imagens acerca da

periferia que, não raro, relacionam a favela à criminalidade. O leitor poderia, no entanto, afirmar que essa estratégia de problematizar os preceitos vigentes já aparece nos outros romances que compõem nosso *corpus*, e, com certa razão, posto que no caso de *La Villa*, o filho da juíza é assassinado por um policial, ambos não “pertencentes” ao território da favela; em *Sorria, você está na Rocinha*, as redes de poderes/violências atravessam a favela da Rocinha, mas não se circunscrevem a esse lugar; e, por último, em *La Virgen Cabeza*, a violência é praticada por policiais em comum acordo com empresas imobiliárias. Em todos esses casos, ao trabalharem com essas questões os escritores problematizam as visões vindas de fora da favela que relacionam esses lugares à violência. No entanto, no caso de Ferréz, o movimento é diferente, pois no romance vemos que não é somente entre as classes médias que se vinculam tais estereótipos:

O filho estava afastado há três anos, para evitar algum tipo de encrenca, já que o bairro era perigoso, não que ela visse algo de violência. A televisão vivia falando, os policiais viviam passando e encarando a todos que algo de mal deviam ter, então a vontade era bem simples: que o filho comemorasse com seus amigos naquela laje, que ficasse seguro em volta daqueles pilastres, que assasse carne naquela churrasqueira e que quando tivesse cansado de tanto festejar, deitasse no sofá, e dormisse, porque na rua era perigoso demais (FERRÉZ, 2012, p. 141-142).

Nesse trecho nota-se o modo como a mídia utiliza-se da imaginação pública para fabricar uma realidade, para aproximarmos aqui de conceitos utilizados por Ludmer (2010b). O tom irônico com que o narrador informa acerca do motivo pelo qual o jovem não identificado sai da periferia chama a atenção: “porque o bairro era perigoso, não que visse algo de violência”. Há, ainda, o modo como “os policiais viviam encarando a todos”. Diante dessas premissas, talvez possamos entender porque a “simples vontade” da mãe era que o “filho comemorasse na laje, que ficasse seguro em volta daqueles pilastres [...], porque na rua era perigoso demais”.

É dessa realidade midiaticizada e espetacularizada que Calixto procura fugir, e com isso acaba experimentando outras realidades potenciais. É também por isso que, quanto mais o personagem se distancia dos outros sujeitos, mais perto do portal se encontra, como se essa fosse uma busca solitária: “sei que o portal me espera, já estou no labirinto há dias, é claro que vou chegar a algum lugar” (FERRÉZ, 2012, p. 130). Mas o que Calixto só percebe ao fim da vida é que ele já está dentro-fora do portal há muito tempo; talvez desde o começo. É por isso que ao ler o jornal do dia o personagem tem a impressão de que as notícias estão se repetindo, como vemos a seguir: “será que realmente o jornal estava se repetindo ou ele havia

atravessado o portal?” (FERRÉZ, 2012, p. 129). Não são as informações que estão sendo reprisadas, mas é que nessa ilha urbano passado está no presente, conforme Ludmer (2010b). Vários tempos atravessam o território ou, alternativamente, a favela atravessa (sobrevive a) várias temporalidades que, juntas, constituem o seu presente. Assim, no romance “ações e situações presentes e passadas permanecem em trânsito contínuo, acontecendo de ambas temporalidades ocorrerem simultaneamente” (SUGAYAMA, 2019, p. 264).

Então, se esse território contém o seu passado e a sua história (LUDMER, 2010b), também pode dar acesso ao portal; ou melhor, talvez, no romance, a favela seja esse universo (alternativo) buscado pelo personagem. Um lugar à deriva, paralelo ou lateral, mas simultâneo, em relação ao restante da cidade. Por sua vez, a busca se torna um ato paradoxal, pois o que é buscado é há muito conhecido. Assim, se o personagem, ao buscar, procura encontrar algo desconhecido, nunca o encontrará. Isso explicaria o fato de que, ao encontrar a suposta porta de entrada para esse “outro” universo que se situa a poucos metros de sua casa, Calixto não note diferença em relação ao espaço que ele já conhecia cotidianamente. Nesse lugar, não há nada que o diferencie do restante da favela. O buscado, embora sendo procurado fora, está dentro de Calixto; é, pois, uma busca interior, o que remete novamente ao trabalho imaterial. Por sua vez, isso confirma o que vimos sugerindo, que o trabalho imaterial é um recurso à disposição do sujeito experimental, ao menos no caso do romance de Ferréz. No trecho a seguir, entre sonho e realidade, Calixto depara-se com o portal, e nele se pode vislumbrar o modo como as dimensões interior e exterior do personagem são mobilizadas desde (e/ou para) o “simples” ato de levantar da cama:

O sol sangrava silenciosamente, assim como o andarilho que, apesar de levantar poeira com seu andar apressado, não promovia barulho algum. Despertou, notou a colher na mão, enfiou no bolso e tentou esticar os braços, mas não conseguiu, tentou mexer as pernas, mas nada aconteceu, então tentou se levantar, mas o corpo não obedecia. Estava acordado, tinha certeza, mas era como se estivesse dormindo, o lugar todo estava nublado, era como se estivesse dentro do flashback de um filme. Fechou os olhos novamente, concentrou-se e, dessa vez, ao abrir os olhos já estava de pé. Caminhou pelos ladrilhos da rua, eles estavam molhados com algo que mais parecia sereno do que chuva. Avistou um grande batente de madeira, e só quando se aproximou viu que havia uma porta, uma porta com uma fechadura onde o buraco da chave parecia ser de um formato familiar. Sentiu algo ficar quente em seu bolso, tirou a colher e instintivamente colocou na fechadura da grande porta, ela se abriu, o portal estava à sua frente. Passou por ela, e não havia paredes, nem teto nem nada dentro que lembrasse uma casa, somente gavetas, centenas, milhares (FERRÉZ, 2012, p. 205).

O trecho aponta para o que sinalizamos anteriormente, que o portal está dentro e fora

(ao mesmo tempo) de Calixto. E se lembrarmos que a busca desse portal é o que move o personagem desde o início da história narrada, perceberemos que a vida desse sujeito é pautada e regida por certa busca interior. O que mantém Calixto vivo é a esperança (aliás, o desejo) de encontrar esse portal, por isso, o personagem passa a maior parte do tempo experimentando modos de chegar até ele. Inclusive, Calixto deixa de lado o trabalho material para investir em um processo solitário de reflexão (no trecho acima o personagem também se encontra sozinho), e é nesses instantes nos quais mais se aproxima do seu alvo: ele mesmo. Retomando Levy (2005, p. 172), pode-se dizer que é nesses momentos de solidão em que a “existência passa a se afirmar sob múltiplas dimensões”. Seria preciso, pois, concentrar-se (que é o que Calixto faz para levantar, no trecho mencionado) em si mesmo; para tanto, estar sozinho se apresenta como uma condição para alcançar o (seu) portal. Isso porque o “indivíduo solitário experimenta” (LEVY, 2005, p. 172) ou, pelo menos, pode experimentar o potencial incomensurável que existe em seu interior, o qual não obstante o levará a uma transformação existencial. Por essa perspectiva, o portal é uma via de comunicação entre o dentro e o fora (inclusive fisicamente) de Calixto.

Como afirma Virilio (1993, p. 11), “no fim das contas, a porta é aquilo que transporta vetores diversos cujas rupturas de continuidades compõem menos um espaço, que uma rede cartográfica comunicante”. O que surge como consequência de semelhante processo de afecção é a criação de uma gama de transmutações que vai do sujeito para o sujeito, e do sujeito para o território, provocando uma desorganização no fluxo da experiência vivenciada pelos personagens no romance.

Por outro lado, o próprio romance pode ser tomado como esse (ou um) portal, e, nesse sentido, Calixto realmente estaria dentro desse universo desde o começo da história narrada, em um tipo de espaço paralelo real/virtual. Por essa perspectiva se pode compreender o motivo pelo qual Calixto afirma para si mesmo ao longo da narrativa que é um personagem de uma história melodramática, que será editado segundo a vontade do seu criador, como podemos observar a seguir: “Calixto, você num existe, você é um personagem, pouco criativo, antiquado, melodramático, você será editado, seu filho da puta, será mudado porque não é original, nada é original, nem homem nem original, nem homem nem original, nem homem nem original” (FERRÉZ, 2012, p. 77). A “busca” por ser um sujeito/personagem original soa no mínimo como uma ironia quando pronunciada por um personagem, posto que os sujeitos que aparecem no romance são comuns, o que não quer dizer que não sejam singulares.

No interior do universo criado por Ferréz em *Deus foi almoçar*, Calixto se encontra nos interstícios da *realidadficción*. No nível da linguagem romanesca, a realidade vivenciada

pelo personagem se coaduna à ficção (histórias como as que ele mesmo lê), de modo que Calixto passa a ser um personagem também no âmbito da realidade experimentada por si mesmo e pelos outros sujeitos com quem ele convive. Isso explica o fato de que, no seu provável enterro, a sua filha carregue consigo um livro que supostamente tem como personagem. É como se o próprio romance de Ferréz fosse, na verdade, o livro que a menina carrega para o cemitério. Por essa perspectiva, atravessar o portal seria, pois, entrar no romance, no âmbito da *realidadficción*, em um estado em que as histórias “são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2010a, p. 01). Isso poderia explicar o fato de que o personagem “sentia que estava próximo de uma palavra, ou talvez uma frase que abrisse o portal” (FERRÉZ, 2012, p. 90), mas a transposição só acontece depois de sua morte, quando ele deixa de ser matéria-corpo para ser matéria-narrativa.

Por essa perspectiva, dois aspectos merecem ser ressaltados: primeiro, quando o texto surge (nasce) o autor (nesse caso o personagem) “morre”, em decorrência da autonomia que o texto como realidade material acaba adquirindo, como linguagem que passa a circular sem a dependência do sujeito que a criou. Nesse sentido, a *mise-en-abyme* empregada por Ferréz ao escrever *Deus foi almoçar* constitui-se, pois, num jogo de espelhos (ou espelhamentos) por meio do qual o personagem experimenta uma existência alternativa à sua, talvez possível apenas no âmbito da linguagem ou da ficção. Por sua vez, esse seria um modo de ser sujeito experimental, para Calixto. O segundo aspecto é que o próprio Ferréz *deve* sujeito experimental ao escrever o romance em questão. Se tomarmos como acertado que a narrativa difere consideravelmente dos romances iniciais de Ferréz, pode-se lê-lo como uma estratégia para demonstrar que também consegue escrever sobre outros temas, além daqueles que diretamente o inscrevem na favela, sem deixar de *ser favela*. Desse modo, ao escrever *Deus foi almoçar* Ferréz não abandona suas origens, mas sugere a busca de certa liberdade criativa que independa de qualquer apriorismo que reduza sua obra à suposta expressão verista da favela e da periferia. Essa estratégia colocada em prática pelo escritor pode ser um modo de (por que não?) o próprio Ferréz (escritor, autor vindo da favela e sem nunca perder seus vínculos com ela) *dever* sujeito experimental, sujeito que experimenta não só modos alternativos de vida, mas também modos plurais de escritura capazes de minar qualquer tentativa de categorizar sua produção literária como literatura marginal ou periférica e, enfim, capaz de explodir toda rotulação estática.

Assim, ao invés de abandonar certa militância que é colocada em prática pelo escritor desde a escrita de *Capão Pecado*, na experiência com a linguagem em *Deus foi almoçar* Ferréz “ataca” em frente dupla: por um lado, ele mina desde dentro o (ou certo) sistema

literário que o rotula e marginaliza; por outro lado, ele investe contra o sistema social/econômico que forja a periferia. Nesse sentido, concordamos com Oliveira e Pelizzaro (2014, p. 33), quando os pesquisadores afirmam que, “experimentando um deslocamento do cenário da periferia, Ferréz dirige sua crítica ao sistema que a engendra, (colocando em pauta de discussão) as estruturas e formas de organização social responsáveis por manter as práticas de dominação, a violência e as desigualdades entre classes”. Em *Deus foi almoçar*, vemos uma resistência aos discursos hegemônicos, assim como também se traz à luz os sujeitos invisibilizados pelo sistema. Esse é o caso de Calixto, que não somente é marginalizado por fazer parte da periferia do mundo, mas também porque escolhe experimentar outros modos de vida não balizados pelo sistema dominante. Desse modo, “com *Deus foi almoçar*, Ferréz recusa o esquematismo que tende a reduzi-lo a um escritor do gueto, sem deixar de afirmar o lugar de uma retórica marginal como categoria de interpretação e resistência às hegemonias” (OLIVEIRA; PELIZZARO, 2014, p. 34).

Poderíamos pensar que “Calixto talvez só vivesse para que no fim as pessoas soubessem somente algumas histórias, mas não vissem o sentido” (FERRÉZ, 2012, p. 144), mas não poderíamos deixar de notar que essas experiências configuram a escrita de Ferréz e caracterizam a vida do personagem. Nesse sentido, quando o leitor consegue se afastar minimamente da narrativa para ver/ler desde fora, nota-se que há “uma rede na altura do céu que interligava as pessoas” (FERRÉZ, 2012, p. 121) e os experimentos tanto em relação à Ferréz quanto ao personagem por ele criado. No romance, essa rede que interliga as personagens também interliga as histórias. Dois pontos importantes nesses trechos retirados da narrativa merecem destaque: primeiro, por mais individualizada que pareça a sociedade vislumbrada no romance, há algo que aproxima os sujeitos; segundo, é devido a essa proximidade (não programada, nem mesmo intencional) que os sujeitos conseguem viver/existir nessa sociedade. Nesse sentido, para pensar a formação dessa comunidade experimental que aparece no romance, poderíamos retomar Ludmer:

Los habitantes de las islas (los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar) parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de nación. Se definen en forma plural y forman una comunidad que no es la familia ni la del trabajo, ni tampoco la de la clase social, sino algo diferente que puede incluir todas esas categorías al mismo tiempo, en sincro y en fusión (LUDMER, 2010b, p. 131)

Parece ser este tipo de comunidade fraturada, mas, ainda assim, comunidade, que

fundamenta as relações dos personagens no romance de Ferréz. Na narrativa, o movimento contínuo dos sujeitos torna possível a criação de comunidades provisórias que se constituem a partir de uma intrincada rede de afecções, as quais também levam à constituição dos sujeitos e de suas subjetividades, completando um ciclo de duplo reconhecimento. Essas comunidades não existem de forma prévia, mas são criadas por procedimentos experimentais, dos quais também emergem, possibilitando a criação de sentidos e significados reconfigurados.

É nesse sentido que *Deus foi almoçar* se estrutura a partir, principalmente, das lembranças de Calixto, desde a época em que ele era criança até pouco tempo depois de seu (suposto, imaginário?) falecimento, quando o personagem, ao que parece, morto, atravessa um portal e chega a uma sala totalmente branca e vazia. Por sua vez, isso aponta para a presença de um narrador onisciente no romance, como sugerimos no início desta análise. É como se a narrativa (se não toda, ao menos em parte) se constituísse em meio a *flashback* e a *flashforwards* do personagem fragmentado, o qual se encontra não somente na fronteira entre passado, presente e futuro, mas também no interstício entre dois planos espaciais, que se configuram também como o limiar entre a vida e a morte, o narrar e a narrativa, o relato e o romance (materializado no livro). Calixto se encontra *adentroafuera* em relação a noções como cidade, favela, vida, morte, ficção e realidade. E é essa posição, no meio e à deriva, ocupada pelo personagem que lhe permite *de vir* sujeito experimental.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, ali, nesse lugar aparentemente vazio [...] se realiza a literatura latino-americana (Silviano Santiago, *O Entre-lugar do discurso Latino-americano*, 2000)

Ao discorrer acerca do discurso latino-americano e sua porosidade em relação à sua localização no seio da metrópole, no ensaio intitulado “O Entre-lugar do discurso Latino-americano”, Silviano Santiago, em 1971, aponta para um movimento que vem se disseminando na América Latina, nas últimas décadas e que concerne à construção de obras que vinculam modos de conceber e entender o literário alternativos à mera oposição binária entre campo e cidade ou centro e periferia. Para o autor, a literatura latino-americana se realiza em uma espécie de entre-lugar, e é a partir desse entre-lugar de enunciação que os/as escritores/as realizam uma transfiguração dos signos (linguísticos, literários, culturais), de modo a subverter conceitos de unidade e pureza vigentes na cultura ocidental (ao menos), em prol da hibridização, da mescla, do jogo, nas narrativas recentes.

No entanto, se olharmos para esse movimento da literatura publicadaneestas primeiras décadas do século XXI na América Latina, cabe também o questionamento sobre os modos como a crítica literária vem lendo e se posicionado a respeito do tema. Inclusive, o próprio Silviano Santiago (2000, p. 14) começava a perceber, em 1971, que se “a literatura de hoje nos propõe um texto, ao mesmo tempo, abre caminho teórico” para a construção do discurso crítico. É o movimento de atravessamento entre a crítica e a produção literária latino-americana dos últimos anos que apresentamos nessa dissertação; especialmente o modo como essa crítica concebe as imbricações entre espaços e sujeitos, o que nos serviu de base para analisar o *corpus* do estudo. Se o nosso tempo se configura como uma época em que as fronteiras são concebidas como interstício ou franja (CONTRERAS, 2001), analisamos nessa dissertação como se apresenta certa topologia na literatura contemporânea, assim como o modo como os sujeitos são afetados por essa topologia alternativa e a afetam, também.

No contexto latino-americano, essa é uma das pautas de discussão da crítica Josefina Ludmer, que publicou em 2007 o texto-manifesto intitulado “Literaturas Pós-autônomas”, em que, além de propor um novo (e discutível) estatuto para a produção literária das últimas décadas, traz para a o debate contemporâneo a concepção de ilhas urbanas para pensar certos

espaços latino-americanos intersticiais. Nesse caso, a favela com seu território reduzido, onde vivem personagens reunidas pela condição à margem, faz pensar nas ilhas urbanas, nos romances analisados aqui. Por sua vez, são esses sujeitos que habitam a periferia que fazem com que, mesmo estando à margem, a favela crie elos com o restante do mundo. Esses sujeitos atravessam e são atravessados pelas linhas de forças que se fazem presentes nesses espaços. É esse fator (e/ou urgência) que os leva a estar em constante movimento de constituição de si, a experimentar continuamente as suas potencialidades, inclusive quando isso significa estar e/ou colocar-se em perigo. Experimentar faz parte da vida dos personagens dos romances considerados nos capítulos anteriores, mas também pode levá-los ao constante risco de morte. Por isso, Daniel Link (2004) afirma que na atualidade todos os sujeitos são experimentais, em alguma medida. O que os diferencia é o que eles experimentam, por que experimentam, como experimentam.

No caso dos romances que compõem o *corpus* desta dissertação, os sujeitos que aparecem nas narrativas não somente experimentam, mas se constituem como experimentos de vida em espaços, territórios e situações por vezes improváveis. Nos romances analisados viver na favela implica atos frequentes de resistência: resistência às políticas de aniquilamento de pobres, negros, mulheres; resistência à subalternização de classe e raça; resistência aos gestos e símbolos, como olhares atravessados, porque se é verdade que os sujeitos periféricos transitam por variados espaços, não é menos verdade que os olhares de hostilidade e desaprovação recaem sobre eles, como fica claro no romance *La Villa*, especialmente quando os catadores se aproximam dos prédios residenciais de famílias de classe média e alta, em bairros distantes da favela. Nesse caso, mesmo não estando na favela, os olhares de ódio recaem sobre tais sujeitos, porque “eles são favela”. A partir disso, vemos como território e sujeitos se afetam reciprocamente, pois se eles edificam a periferia, também se constituem em relação ao espaço que percorrem.

No caso do romance *La Virgen Cabeza*, o território da periferia em seu desnivelamento também aponta para a pirâmide social que figura no romance. Assim, embora a vila El Poso não perca os vínculos com o restante da cidade, se encontra em um espaço literalmente mais baixo, e, nessas condições, os sujeitos se situam ao rés do chão. É no chão, ou do que pode ser feito com ele, que os sujeitos encontram um modo de sobrevivência. Em um movimento sugestivo, cavar o solo da vila para construir um poço que lhes permita criar peixes para o seu próprio alimento é sintomático das relações que se estabelecem ali, onde tudo se transforma a depender das necessidades de seus ocupantes, e escavar implica colocar em relação espaços, temporalidades, histórias, corpos e subjetividades.

Nesses casos, agenciamentos subjetivos e agenciamentos territoriais possibilitam um tipo de reconhecimento que se configura em duplo movimento, cujo resultado é uma gama de processos de afecção entre sujeito e território. Pensar transversalmente essas interações nos permite, então, vislumbrar territórios possíveis e sujeitos experimentais, desde que o experimento se constitua como devir. Em *Deus foi almoçar*, essa atitude que se caracteriza por uma falta que impulsiona a mutação fica mais clara no personagem Calixto, que sempre se encontra na iminência de algo; basta lembrarmos que ele é um ser vivo quase morto no começo da narrativa, e ao fim, é um morto quase vivo. Calixto se situa em um dentrofora movediço, e é essa condição que caracteriza seu caráter experimental. Se em *La Villa* há uma perspectiva de futuro que pode se erigir a partir dos laços de solidariedade estabelecidos entre os moradores da favela, e em *La Virgen Cabeza* a fuga é a única alternativa de sobrevivência, já que a solidariedade mútua não tem chance contra as armas de fogo e o poder das grandes imobiliárias amparadas pelo aparelho estatal, em *Deus foi almoçar* o futuro se apresenta como proposta falida (mas, ainda assim, sempre desejada). E a narrativa avança para o desfecho do personagem, a (possível) morte de Calixto.

Já em *Sorria, você está na Rocinha*, a perspectiva de futuro está associada ao ritmo frenético de expansão da periferia em direção à cidade, de modo que, no decorrer da narrativa, cada vez mais os habitantes da favela começam a ocupar espaços controlados. Aliás, ocupar espaços é uma característica não somente desses sujeitos, mas também da (ou de certa) literatura latino-americana, como lembra Silviano Santiago no trecho de *O Entre-lugar do discurso Latino-americano* que ora serve de epígrafe. Dialogando com Ludmer (2010b), poderíamos afirmar que nas periferias que figuram nos romances analisados, as relações intersubjetivas também apontam para interações topológicas que redefinem os limites que identificam a favela como espaço exterior/interior, como território dentro da cidade, e ao mesmo tempo como um mundo à parte.

Essas nuances, que fomos pontuando nas análises *docorpus* ao longo da presente dissertação, apontam para reconfigurações experimentais de vida em territórios que se metamorfoseiam, em certas narrativas que criam (ou a partir de) espaços e sujeitos periféricos, e que recolocam em debate o tema da experiência (como experimento) na agenda da literatura e da crítica contemporâneas. Ao apostar em meios e formas provisórios de existência, os sujeitos que figuram no *corpus* colocam em discussão e/ou problematizam concepções binárias acerca do território, em prol da configuração de comunidades semiabertas (ou semiautônomas) e da exploração dos sentidos dessa coletividade na literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Claudia Maria. **Pamela**: um estudo sobre a relação personagem/espço no romance inglês do século XVIII. (Dissertação). Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer. **O poder soberano e a vida nua I**. [1995] Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AIRA, César. **Ars narrativa**. Mimeo. Mérida, setembro, 1993, p. 01-07.
- AIRA, César. **La Villa**. Buenos Aires: Emecé. 2001.
- ALVES, Wanderlan. Plagio y reescritura en Bolivia Construcciones de Sergio di Nucci. **Latin American Research Review**, nº 52,2017, p. 668-680.
- ALVES, Wanderlan. Boca de lobo, Menino oculto, El Aleph engordado y Meshugá: dinámicas del tiempo en el relato latinoamericano contemporáneo. **Confluente**. v. XI. n.2. 2019, p. 244-264.
- ALVES, Wanderlan. Los fantasmas de la posautonomía. In: XI Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2020, Recife. **Anais do XI Congresso Brasileiro de Hispanistas**. Campina Grande: Editora Realzie, 2020, p. 1-16.
- ALVES, Wanderlan. (Re)Considerações sobre a pós-autonomia em tempos de radicalização neoliberal. In:_____.**Literatura Comparada**: ciências humanas, cultura, tecnologia. 1ed.Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021, p. 546-569.
- ALVES, Wanderlan. Posautonomía: notas iniciales para una historia literaria futura. **Orbis Tertius** (en línea), v. 26, 2012, p. 182-193.
- ALVES, Wanderlan. Pós-autonomia e crítica menor. **Remate de Males** (online), v. 41, 2021, p. 123-152.
- ALVES, Wanderlan. **Travessias Críticas**: temporalidades e territorialidades na narrativa latino-americana das últimas décadas. Campina Grande: EDUEPB. 2022.
- ALVES, Wanderlan. Voltar ao Moreira, escrever a leitura: experiência e risco em César Aira. **ALEA**. Rio de Janeiro. vol. 23/3. 2021,p. 81-100.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. (Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal). Rio de Janeiro: Martins Fontes. 2003.
- BAKHTIN, Mikail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP. 1998.
- BARBA, Eugenio. **Teatro**: solidão, ofício, revolta. São Paulo: Dulcina Editora. 2010.
- BARRIENTOS, Mónica. **La pulsión comunitária en la obra de Diamela Eltit**. Estados

Unidos: LatinAmericaResearchCommons. 2019.

BARTHES, Roland. **Aula**. (trad. Leyla Perrone-Moisés). 14 ed. São Paulo: Cultrix. 1977.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. (trad. Carlos Medeiros). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Antígona. 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Madrid: Editora Nacional. 2002.

BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. (Trad. Aloísio Leoni Schmid). Curitiba: Editora UFPR, 2019.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora. 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. (Trad. Michèle Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2009.

BUITURÓN, Marcela Crespo. La Frontera: un espacio complejo en la problemática de la marginalidad del siglo XXI. Apostillas a dos novelas argentinas. **Revista Gramma**. nº52, 2014, p. 12-25.

BUSATO, Susana. O espaço urbano como construção poética do sujeito. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, 2015, p. 85-101.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. (trad. Rogério Bettoni). São Paulo: Autêntica. 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**. (Trad. Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli). São Paulo: Edições Crocodilo. 2019.

CADRON, Ilse. **La representación de la villa de emergencia en La Villa de César Aira, Vivir Afuera de Rodolfo Fowill e Impureza de Marcelo Cohen**. Tese (Doutorado em Letras) Universiteit Gent. Wijsbegeerte. 2010.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. **La Virgen Cabeza**. Argentina: Ebookelo. 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olimpo. 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. (Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa). Vol1. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. (Tradução de Aurélio Guerra Neto et al). Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. (Trad. Rafael Godinho). Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM. 2002.

- DELEUZE, Gilles. **Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia**. Buenos Aires: Cactus. 2005.
- DEL PINO, Dino. **Espaço e Textualidade**: quatro estudos quase semióticos. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. (trad. Paulo Neves). São Paulo: Editora 34. 1998.
- DI NUCCI, Sergio. **Bolivia construcciones**. Buenos Aires: Sudamericana. 2006.
- DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática. 1985.
- ELTIT, Diamela. **Mano de Obra**. Chile: Seix Barral. 2002.
- ESPOSITO, Roberto. **Communitas**: origen y destino de la comunidad. (Trad. Cario Rodolfo Molinari Marotto). Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FERNÁNDEZ, Nancy P. **Escrituras de lo real**: César Aira y Arturo Herrera. (Tese). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2005.
- FERRÈZ. **Capão Pecado**. Rio de Janeiro: Objetiva. 2000.
- FERRÈZ. **Manual Prático do Ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva. 2003.
- FERRÈZ. **Deus foi almoçar**. São Paulo: Planeta. 2012.
- FOSTER, Hall. **O retorno do real**. (Trad. Célia Euvaldo). São Paulo: Cosac Naif. 2017.
- FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. (Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares). Belo Horizonte: Autêntica. 2019.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. (Trad. Carlos Nogué). Rio de Janeiro, Rocco, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n 48. 2016, p. 11-28.
- GARRAMUÑO, Florencia. Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n 50. 2017, p. 102-111.
- GARRAMUÑO, Florencia. La vida impropia. **Corpus**. vol. 8, n 2. 2018, p. 01-07.
- GIORDANO, Alberto. ¿Adónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica. **Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias**. Argentina, n° 5, 2017, p. 133-146.

GIORGI, Gabriel. **Formas Comunes**: animalidad, cultura, biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2014.

GUATTARI, Félix **As três ecologias**. (Trad. Maria Cristina F. Bittencourt). São Paulo: Papirus, 1990.

GUERRA, Karla Bilharinho. **Memória, espaço e afeto**: outras cartografias possíveis de Belo Horizonte. (Tese em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Minas Gerais. 2018.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. **Imperio**.(Trad. Eduardo Sadier). Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica do capitalismo tardio. São Paulo: Ática. 2006.

JAMESON, Fredric. La estética de la singularidad. **New LeftReview**, n. 92, 2015, p. 109-141.

JOSTIC, Sonia. Cuando la ficción del margen no es una ficción al margen. San Salvador: **Gamma**. n. 49, 2012, p. 277-281.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermedialidade**: ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

JUSTINO, Luciano Barbosa. A crítica diante do trabalho imaterial da multidão. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. v. 18, n 29. 2016, p. 01-19.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. 2006.

KLINGER, Diana Irene. Escrita de si como performance. Rio de Janeiro: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n. 12. 2008. p. 11-30.

LACAN, Jacques. **La lógica del fantasma**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de Laboratorio**: estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2010.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la Emergencia**: la formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2006.

LAFORET, Carmen. **Nada**. Espanha: Industria Gráfica, S.A. 1945.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. (trad. Bernardo Leitão). São Paulo: Editora da UNICAMP.1990.

LEMEBEL, Pedro. **Tengo Miedo Torero**. Buenos Aires: Seix Barral. 2001.

LEVY, Nelson. Uma reinvenção da ética socialista. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

LIMA, Fátima. Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe. Rio de Janeiro: **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. v. 70. 2018, p. 20-33.

LINK, Daniel. **La ansiedad**: novela trash. Argentina: El cuenco de Plata. 2004.

LINK, Daniel. **Montserrat**. México: Editorial Théléma. 2006.

LINK, Daniel. **Fantasmas**: imaginación y sociedad. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2009

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática. 1976.

LUDEMIR, Julio. **Sorria, você está na Rocinha**. Rio de Janeiro: Editora Record. 2004.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. **Linkillo**, 2006, [s.p.]. Disponível em: <http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html>. Acesso em: 25 jul. 2021.

LUDMER, Josefina. Literaturas pos-autónomas. **Ciberletras** – Revista de crítica literaria e de cultura, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

LUDMER, Josefina. Notas para Literaturas Posautonomas III. **Josefina Ludmer blog**. 2010. [s.p] Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso em: 25 de jul. 2021.

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

MARKELL, Michelle. **La basura en su potencial material y simbólico**: tres figuras emergentes en la ficción argentina contemporánea (1990-2015). (Dissertação - Mestrado). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras. 2019.

MARTIN, André Roberto. **As fronteiras internas e a ‘questão regional’ do Brasil**. São Paulo: DEDALUS. 1993.

MBAYE, Djibril. **La obra de César Aira**: una narrativa en búsqueda de su crítica. Tese (Doutorado em Bibliografia Espanhola e Literatura Hispano-americana) - Departamento de Filología Espanhola IV. Universidad Complutense de Madri. 2011.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. (Trad. Renata Santini). **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro. n 32. 2016, p. 123-151.

MIYOSHI, Masao. Turn to the Planet: Literature, Diversity, and Totality. **Comparative Literature**, n. 53, 2001, p. 283-297.

MOLINA, Cristian Julio. Ventriloquia sadeana en la villa de La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara. **REVELL**. v.2. n°. 22. 2019. p. 124-142.

MOLINA, Cristian. Sade demorado en la esfera de Osvaldo Lamborghini. **HeLix**. Rosario, nº 14. 2020, p 150-165.

OLIVEIRA, Rejane Piveta de; PELLIZZARO, Tiago. Marginalidade e resistência em Deus foi almoçar, de Ferréz. **ANTARES** – Vol. 6, Nº 12, jul/dez 2014. p. 21-35.

ORTIZ, Renato. **Otro Territorio**: ensayos sobre el mundo contemporáneo. (Trad. Carlos Sánchez). Convenio Andrés Bello. 1998.

ORWELL, George. **1984**. (Trad. Wilson Velloso). São Paulo: Companhia Editorial Nacional. 2000.

OYOLA, Leonardo. **Gólgota**. Espanha: Salto de Página. 2008.

PENKALA, Ana Paula. **Um campo de concentração brasileiro**: marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instancias formal e diégetica de Cidade de Deus. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Ciências da Comunicação. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2006.

PESSOA, Francielly Alves Pessoa; SCHNEIDER, Liane Schneider. O corpo fora da fronteira. **Revista Cacto**. Pernambuco. v. 1. 2021. p. 92-105.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. O próprio, a propriedade e o apropriado: variações em torno da ideia de “Literaturas pós-autônomas” de Josefina Ludmer. **Landa**, v. 1, n. 2, 2013, p. 153-173.

POZE, Adrián Alberto. La virgen Cabeza: las voces de la villa y de las diversidades sexuales. **ANTARES**. v.9, nº.17 – jan./jun. 2017, p. 32-49.

PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1976.

QUEIROZ FILHO, Alfredo Pereira de. Sobre as origens da favela. **Mercator**. Fortaleza, v. 10, n. 23, 2011, p. 33-48.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. (trad. Mônica Neto). São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34. 2005.

RICHARDSON, Samuel. **Pamela**: or Virtue Rewarded. Londo, Penguin. 1985.

RODRÍGUEZ, Fermín. La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje, territorio. **El taco en la brea - Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literárias**. n. 11. 2020. p. 47–66.

ROMERO, Marissel Hernández. Hasthegamechanged? Twenty years of Ferréz and Literatura Marginal. **Veredas: Revistada Associação Internacional de Lusitanistas**. n.29, 2018. p.212–232.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos**

trópicos: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

SANTOS, Lídia. O exotismo realista de César Aira. **Olho d'água**. São José do Rio Preto. v.5. 2013, p. 58-73.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec. 1999.

SANTOS NETO, Ricardo José dos. **Marginalidade e angústia do sujeito contemporâneo: o projeto literário de Ferréz**. (Dissertação – Mestrado). Programa de Pósgraduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2021.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Linguística Geral (Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein). São Paulo: Cultrix, São Paulo. 1999.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n.39, 2012, p. 129-148.

SAVA, Mónica. **Ciudadesreales, ciudades imaginarias**: a través de la ficción. Tese (Doutorado) – Departamento de Filología Románica. Madrid. 2012.

SENNETT, Richard. **Carne y Piedra**: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. (Trad. César Vidal). Madrid: Alianza Editorial. 1997.

SILVA, Rodrigo Torquato da. romance com a favela pesquisa–ação e literatura de um submundo criador–criatura. **Universidade Federal Fluminense**. 2017, p.01-12.

SILVA; Simone; TENNINA, Lucía. “Literatura Marginal” de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz. Juiz de Fora: **Especial**. n 2. 2011,p. 13-29.

SIMPSON, Pablo. **Rastro, hesitação e memória**: o tempo na poesia de Yves. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2016.

SUGAYAMA, Soraya. **Ferréz**: produção material e cultural na quebrada. (Tese) Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba. 2019.

SUSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, 21 set. 2013, p. 01-06. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbaisnaoidentificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

TOPUZIAN, Marcelo. El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada. **Estudios de Literatura**. Buenos Aires, n.4. 2013, p. 298-349.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. (Trad. Lívia de Oliveira). São Paulo: DIFEL. 1974.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. (Trad. Lívia de Oliveira). São Paulo: DIFEL. 1983.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com.** Rio de Janeiro: FGV. 2005.

VIRILLIO, Paul. **Espaço Crítico.** (Trad. Paulo Roberto Pires). Rio de Janeiro: Ed. 34. 1993.

VIRILLIO, Paul. **La inseguridad del territorio.** (Trad. Thierry Jean-Eric, Jorge Manuel Casas). Argentina: La Marca. 1993.

WATT, Ian. **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding.** University of California Press. 1957.