


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LAURA SACONATO TADEU

**A narração de si e do outro em *Outros Cantos*, de
Maria Valéria Rezende**



ARARAQUARA – S.P.
2023

LAURA SACONATO TADEU

A narração de si e do outro em *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof^a. Dra. Juliana Santini

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

ARARAQUARA – S.P.
2023

T121n

Tadeu, Laura Saconato

A narração de si e do outro em Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende / Laura Saconato Tadeu. -- Araraquara, 2023
97 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara

Orientadora: Juliana Santini

1. literatura brasileira. 2. literatura contemporânea. 3. narração. 4.
rastros. 5. Maria Valéria Rezende. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LAURA SACONATO TADEU

A narração de si e do outro em *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa.

Orientador: Prof^ª. Dra. Juliana Santini

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

Data da defesa: 29 / 11 / 2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Juliana Santini
FCL - UNESP - Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Sylvia Telarolli de Almeida Leite
FCL - UNESP - Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto
UNIVESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

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

A minha orientadora, Juliana Santini, que me ensinou desde a graduação a encontrar aquilo que o texto brinca de esconder e que me ofereceu à mão em momentos em que eu já não sabia para onde ir.

Aos membros da banca, Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite e Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto, pelo tempo dedicado e por todas as gentis contribuições.

Aos meus pais, que me apresentaram ao mundo das letras desde muito nova, acompanharam minha trajetória por ele e deram suporte para que eu continuasse a persegui-lo até hoje.

A Raphaela e Laís, pelas tardes de terça-feira, pelos anos de amizade e por terem sido o porto seguro de todos os anos da minha graduação.

A Ana, que soube alegrar meus caminhos nos trajetos em que a vida me colocou nos últimos anos.

A Rebeca, que permanece aqui depois de todo esse tempo, entregando os melhores momentos e conversas e a Queren, por me mostrar o quão profunda e acolhedora uma pessoa pode ser.

A Matheus Camillo, Danne e Camilly, por sempre me lembraram de que a poesia, o drama e a intensidade são o segredo para achar a arte que me fornece o ar no dia a dia.

A Pedro e Ygor, que passaram madrugadas ao meu lado, sendo a luz que me guiava quando eu estava no escuro.

A Matheus e Luna, pois sem vocês nada disso seria possível, e por me mostrarem que o vínculo que existe na família que escolhemos é o que nos motiva e conforta, mesmo diante das maiores dificuldades.

“Creio ter compreendido que nisto consiste o serem humanos, em
poderem ser narrados, cada um deles, como uma história.”
Maria Valéria Rezende (2015, p.13)

RESUMO

A valorização de perspectivas e temáticas anteriormente pouco validadas pelo cânone literário nacional é uma tendência recorrente em parte do conjunto ficcional contemporâneo. A adoção de algumas estruturas narrativas, como voz e focalização, pode permitir a construção de obras que reconhecem olhares não-hegemônicos e a necessidade de representação daqueles que vivenciaram situações traumáticas ou de marginalização. Maria Valéria Rezende é uma das escritoras que está alinhada a essa proposta, uma vez que seu projeto literário focaliza sujeitos socialmente marginalizados. Em seu romance *Outros Cantos* (2016), objeto de análise desta dissertação, a narradora Maria intercala dois planos temporais: o presente da narração, em que se desloca pelo sertão em um ônibus, e o presente dos fatos narrados, composto por lembranças de viagens anteriores, especialmente a que permaneceu por um tempo na comunidade sertaneja de Olho d'Água. Na obra, o ato de narrar assume papel de destaque por ser um dos recursos utilizados para instaurar um vínculo de pertencimento da protagonista com os sujeitos do povoado. Assim, eles se reúnem todas as noites para trocar narrativas, dando a oportunidade de os sertanejos compartilharem suas experiências de trânsito e permanência naquele espaço. Maria incorpora essas histórias ao seu relato, instaurando novos níveis narrativos e tornando a fabulação um elemento presente tematicamente e estruturalmente no romance. Diante disso, o objetivo deste trabalho é analisar a maneira como tal incorporação confere significados à narração de si e do outro por meio do uso de estratégias como o encaixamento e a concessão de voz. Busca-se compreender os efeitos de sentido produzidos na malha literária a partir da escolha de quem narra e dos valores empregados no discurso, considerando suas implicações subjetivas e sociais. Para isso, são mobilizados textos teóricos que permitem uma reflexão tanto do âmbito estético quanto ético, a fim de refletir sobre as limitações e potencialidades do uso da palavra, a autoridade narrativa e a adoção de olhares não hegemônicos, que contemplam rastros, restos e discursos de sertanejos que vivenciaram situações de marginalização econômica e social.

Palavras – chave: Literatura brasileira contemporânea; Narração; Rastros; Maria Valéria Rezende.

ABSTRACT

The appreciation of perspectives and themes previously under-recognized by the national literary canon is a recurring trend in part of contemporary fictional works. The adoption of certain narrative structures, such as voice and focalization, can allow the creation of works that acknowledge non-hegemonic perspectives and the need for representation of those who have experienced traumatic or marginalized situations. Maria Valéria Rezende is one of the writers aligned with this proposal, as her literary project focuses on socially marginalized subjects. In her novel "Outros Cantos" (2016), the subject of this dissertation's analysis, the narrator Maria alternates between two temporal planes: the present narration, where she travels through the hinterlands on a bus, and the present of the narrated events, composed of reminiscences of previous journeys, especially the one spent for a while in the rural community of Olho d'Água. In the work, the act of narrating assumes a prominent role as one of the resources used to establish a sense of belonging for the protagonist with the people of the village. Thus, they gather every night to exchange narratives, providing an opportunity for the rural dwellers to share their experiences of transit and permanence in that space. Maria incorporates these stories into her account, introducing new narrative levels and making storytelling a thematically and structurally present element in the novel. Given this, the objective of this work is to analyze how such incorporation confers meaning to self-narration and the narration of others through the use of strategies such as embedding and giving voice. The aim is to understand the effects of meaning produced in the literary fabric based on the choice of the narrator and the values employed in the discourse, considering their subjective and social implications. To achieve this, theoretical texts are mobilized that allow reflection on both the aesthetic and ethical aspects, in order to consider the limitations and potentialities of the use of language, narrative authority, and the adoption of non-hegemonic perspectives that encompass traces, remnants, and discourses of "sertanejos" who have experienced situations of economic and social marginalization.

Key-words: Contemporary Brazilian Literature; Narration; Traces; Maria Valéria Rezende.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A INCORPORAÇÃO DE HISTÓRIAS DENTRO DO ROMANCE	14
2.1 O conjunto ficcional de Maria Valéria Rezende	14
2.2 Outros Cantos e sua leitura pela crítica	20
2.3 A estrutura narrativa em Outros Cantos	27
3. A NARRAÇÃO DE MARIA	36
3.1 Nuances do narrador contemporâneo	36
3.2 Narrador trapeiro	51
4. NARRAR A SI E AO OUTRO	64
4.1 Como Maria narra a si mesma	64
4.2 Narrar o Outro	68
4.3 Maria como o Outro	80
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	93

1. INTRODUÇÃO

Uma das questões fundamentais que ainda inquietam os Estudos Literários diz respeito à autoridade narrativa, ou seja, entre as inúmeras possibilidades de vozes que podem exercer o ato de narrar, quais delas são validadas e em que contextos e condições. O interesse crítico em compreender esse aspecto da narrativa pode ser interpretado como consequência de uma crescente problematização acerca das camadas ideológicas presentes em todo uso da linguagem humana. O campo de estudo das Humanidades, ao reconhecer as implicações do sujeito na produção de seu discurso, abre margem para uma série de questões acerca do conteúdo e da produção da textualidade em seus âmbitos tanto formais quanto sociais.

No que diz respeito aos Estudos Literários, a reflexão sobre esse aspecto torna-se ainda mais promissora diante da contemplação de parte do conjunto ficcional brasileiro contemporâneo que opta pela adoção de vozes e olhares não hegemônicos. Obras que colocam em questão as possibilidades e limitações da autoridade narrativa, problematizando, de modo intratextual ou não, o padrão de enunciador adotado pelo cânone literário. Assim, a ficção assume a potencialidade de representar e questionar no campo simbólico as hierarquias rígidas estabelecidas socialmente, expandindo de modo resistente às restrições impostas àqueles que estão excluídos ou reprimidos pelas dinâmicas de poder. Tal postura reflete o embate de forças em que “o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.5).

A crítica desempenha um papel fundamental para compreensão de como as obras literárias dispõem tais questionamentos, investigando sua manifestação em termos temáticos e formais, bem como o impacto dessa disposição para questionar paradigmas previamente estabelecidos. Essa tarefa tem sido desempenhada por meio da tentativa de valorização de “novas vozes, vozes ‘não autorizadas’; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.5). No entanto, ainda há um longo caminho a percorrer, tendo em vista a grande quantidade de questões em aberto, a necessidade da criação de novos aparatos teóricos para compreensão das inovações trazidas pela ficção e o fato de que, apesar dos avanços, o campo literário brasileiro ainda sofre as consequências de uma tradição que constitui-se em torno de uma tendência à homogeneidade na escrita..

A observação das categorias de voz e perspectiva, por abordarem de modo específico a instauração da instância narrativa, pode apontar para um caminho produtivo na melhor

apreensão de questões de representatividade e autoridade. Afinal, o narrador, enquanto entidade que organiza e controla a apresentação dos fenômenos, é o grande responsável pela visão de mundo e valores que são instaurados ou questionados em uma determinada obra. A decisão do ponto de vista irá determinar, portanto, o modo como esta ou aquela produção ficcional se posiciona e instaura os parâmetros de quem são os produtores de discurso válidos.

Em meio aos autores que se propõem a discutir o tópico da narração, especialmente a partir do ponto de vista de vozes socialmente ignoradas, encontra-se Maria Valéria Rezende. Nascida em São Paulo, mas habitando desde muito jovem a Paraíba, ela tornou-se autora publicada apenas estando próxima aos 60 anos e, desde então, vem trabalhando na escrita de romances, contos, poemas e produções para o público juvenil. Sua obra apresenta uma recorrência de temas e formas que contribuem para a composição de um projeto coerente voltado à exposição de processos de marginalização, que negam aos sujeitos condições dignas de existência, retratando as dificuldades de acesso a bens materiais, ao letramento e à educação formal. Dessa maneira, o próprio ato de narrar torna-se um tema fundamental de seu conjunto ficcional e suas personagens apresentam um vínculo profundo com a capacidade de acessar e transmitir experiências por meio de sua fala, o que muitas vezes se projeta em reflexões metalinguísticas incorporadas ao relato.

Devido ao caráter plural de sua produção, é possível apontar a existência de inúmeros aspectos que ainda não foram analisados nas obras de Maria Valéria, como a união existente entre a poeticidade e a simplicidade de sua escrita ou a intertextualidade com grandes obras da literatura mundial, e essa amplitude de questões torna-se maior diante da ausência de uma vasta bibliografia crítica sobre a autora. Os estudos realizados até o presente momento mostraram-se relevantes para a elucidação de pontos significativos de sua escrita e contribuem para abertura da investigação acerca da autora, mas não indicam um esgotamento das possibilidades interpretativas¹. Pesquisas que iluminem novas alternativas de acesso a sua obra, sem desconsiderar as leituras realizadas anteriormente, podem ser proveitosas para a compreensão do conjunto ficcional e de seu papel em um cenário ficcional nacional que vem se moldando ainda de modo incerto.

A produção de Rezende particulariza-se por tornar a reflexão metanarrativa um elemento estruturante na construção de suas obras. Assim, seus narradores inserem, em meio a seus relatos, indagações que descrevem e valorizam o ato de narrar, apresentado enquanto

¹ A pesquisa bibliográfica realizada possibilitou a identificação de alguns dos principais temas e chaves de leitura realizados pela crítica. Dentre eles, destacam-se a consideração do âmbito da memória, da representação da ditadura militar, da voz da mulher na literatura brasileira e da identidade e alteridade.

processo necessário à constituição do sujeito. Para tal, a autora mobiliza diferentes recursos narrativos que adicionam camadas de significado, como a adoção da escrita de diário em *Quarenta Dias* (2014), do relato de viagem em *Outros Cantos* (2016) e a narrativa epistolar em seu último romance, *Carta à rainha louca* (2019).

Dentre essas diferentes estratégias, uma delas destaca-se por expandir os níveis narrativos na estrutura do romance, instaurando novas vozes e focos. Trata-se da incorporação de histórias das personagens da comunidade de Olho d'Água em meio ao relato memorialístico de Maria, em *Outros Cantos* (2016). No romance, a protagonista, que discursa acerca de sua viagem por meio do sertão brasileiro, também apresenta ao leitor um relato de outras memórias, especialmente aquelas vivenciadas anteriormente no mesmo povoado, onde esteve quarenta anos antes. No interior desse conjunto memorialístico, encontram-se tanto vivências da própria narradora quanto experiências vivenciadas por outros membros da comunidade, transmitidas a Maria por meio da narração de histórias que ela preservou em seu repertório de recordações.

Essas narrativas incorporadas relatam as experiências dos sertanejos - tanto em sua permanência no espaço do sertão quanto no que se refere às migrações de ida para a cidade e de retorno ao local de nascença - e permitem a instauração de um vínculo simbólico entre o povoado e a educadora que buscava compreendê-los.

Ao adotar esse recurso de inserção de outros planos narrativos, o romance mobiliza o processo denominado por Todorov (2006, p. 122) como “encaixe”, ou seja, o fenômeno em que “uma história segunda é englobada na primeira”. Essa estratégia narrativa, utilizada em obras canônicas como *Odisseia* e *As mil e uma noites*, é concebida pelo teórico como “explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (TODOROV, 2006, p. 125, grifos do autor). Trata-se de um processo de metalinguagem que ocasiona a reflexão sobre a dimensão narrativa, fazendo com que ela volte a atenção a si mesma a fim de discursar sobre o que há de fundamental no próprio ato de narrar. Ela desdobra-se, assim, em novos planos vinculados por uma hierarquia e que se refletem uns nos outros.

Dessa maneira, o interesse inicial desta pesquisa é a estratégia narrativa de incorporar outras histórias e o modo como ela poderia construir diferentes camadas de significado para o romance. A categoria do narrador é, portanto, analisada tanto a partir de seu discurso e da escolha por conceder espaço para a fala de outras personagens, quanto pela sua relação com a figura do outro e seu posicionamento acerca do que deve ou não ser silenciado em uma narrativa. A própria questão da fabulação no conjunto ficcional de Maria Valéria Rezende,

que costuma manifestar-se tanto estruturalmente quanto tematicamente, gera uma disposição para verificar a maneira como o ato de narrar é elaborado e que sentidos ele possui dentro de *Outros Cantos* (2016).

A hipótese aqui levantada consiste na ideia de que a incorporação de narrativas atua duplamente no relato de Maria. Na medida em que ela acrescenta as histórias do povoado às suas memórias, permite a si mesma apreender outras vivências e torná-las parte de seu repertório identitário. Além disso, há a concessão da possibilidade de narrar ao sertanejo, realizada por Maria ao ceder espaço em seu relato e até mesmo permitir a migração da primeira pessoa do singular de si para outras personagens. Desse modo, é possível ouvir através da perspectiva dos próprios membros da comunidade suas experiências. Essa estratégia narrativa indica no relato de Maria um abalo nas hierarquias tradicionais que colocam a figura do outro apenas como personagem, muitas vezes silenciada ou controlada pelo narrador, e proporciona uma construção discursiva que foge da tradição das vozes hegemônicas e que apresenta relações mais complexas entre a identidade e a alteridade.

Diante de tal proposta, os objetivos estabelecidos visam detalhar a narração de Maria e sua relação com essas histórias, considerando tanto os impactos em sua construção enquanto narradora, como também os efeitos de sentido causados na problemática da representação. Nesse sentido, o discurso da protagonista, juntamente com as narrativas incorporadas, é analisado a partir das suas estruturas e temáticas, bem como o valor das histórias e da fabulação para a narradora e as personagens.

A partir das considerações iniciais sobre a narração de Maria e da leitura de parte do referencial bibliográfico sobre o romance, foi tornando-se claro que um modelo de narração pode ajudar a elucidar questões fundamentais na construção narrativa de *Outros Cantos* (2016). Trata-se da proposta de narrador trapeiro, idealizado por Walter Benjamin (2015) e discutido por críticos contemporâneos como Jeanne Marie Gagnebin (2009). Esse narrador, ao recolher rastros e restos daqueles que são anônimos ou marginalizados pela sociedade, constrói uma narração em meio às ruínas da narrativa por ter o compromisso ético de não deixar o passado cair em esquecimento.

A união do ético e do estético realizada por meio dessa forma de narrar mostra-se como uma chave de leitura interessante para o romance de Maria Valéria Rezende, especialmente quando se leva em consideração a elaboração de Maria como uma narradora que desenvolve estratégias narrativas complexas, cujos efeitos problematizam a questão ética que é a representação de si e do outro. Dessa maneira, o trabalho também realiza uma análise

sobre as potencialidades do modelo benjaminiano para a compreensão do âmbito narrativo em *Outros Cantos* (2016).

A estratégia de Maria de incorporar histórias em seu relato torna o romance complexo na medida em que instaura novos níveis narrativos e afeta seu perfil enquanto narradora. Ela também dá indícios do papel da fabulação dentro daquela comunidade e das potencialidades da narração para questões como identidade e pertencimento. O entendimento sobre o papel do ato de narrar dentro do romance torna-se, assim, etapa importante para a compreensão do tipo de recursos estéticos e valores éticos ali estabelecidos.

Dessa maneira, este trabalho organiza-se a partir de uma lógica que busca contemplar as hipóteses iniciais, primeiramente apresentando e reconhecendo os modos de organização do romance para depois avançar para a construção do relato de Maria e, por fim, identificar o impacto da narração para a comunidade em geral.

O capítulo intitulado “A incorporação de histórias dentro do romance” propõe uma breve sistematização dos romances de Maria Valéria Rezende, ressaltando a valorização da narração enquanto tópico significativo em seu conjunto ficcional. O romance *Outros Cantos* (2016) é apresentado a partir de sua estrutura e recepção crítica, a fim de elucidar as principais leituras da obra e estabelecer possíveis diálogos críticos com interpretações propostas por outros pesquisadores. Focaliza-se, então, o fenômeno de inserção de narrativas encaixadas, descrevendo o modo como elas são incorporadas ao plano narrativo e sua constituição temática e formal.

Em “A narração de Maria”, são discutidas as implicações da voz narrativa e traços recorrentes que têm se manifestado em narradores dos romances contemporâneos, demonstrando como, muitas vezes, essas narrativas são criadas a partir da negação de princípios e valores anteriormente instaurados no cânone literário. Apresenta-se também o conceito de narrativa por rastros e de narrador trapeiro, com o intuito de verificar o modo como tais propostas auxiliam a compreender as estratégias discursivas adotadas pela protagonista do romance.

O quarto capítulo, que tem como título “A narração de si e do outro”, procura refletir sobre a narração enquanto forma privilegiada de representação, trazendo apontamentos sobre o modo como isso tem se realizado na literatura brasileira, especialmente naquela que fala sobre o sertanejo. Nele, discute-se a maneira como Maria percebe a si mesma e ao outro, considerando as implicações que essa perspectiva acarreta a sua narração. Propõe-se, também, uma análise acerca da questão da alteridade, considerando as diversas possibilidades de

marginalização e as limitações que cada olhar apresenta na compreensão e construção discursiva do mundo que os cerca.

2. A INCORPORAÇÃO DE HISTÓRIAS DENTRO DO ROMANCE

2.1 O conjunto ficcional de Maria Valéria Rezende

“Eu não sou um Eu centro do mundo, eu sou um pedaço do mundo, que é afetado o tempo todo também pelo mundo” (REZENDE, 2019, p. 256). Com essas palavras, Maria Valéria Rezende descreve, em uma entrevista concedida a Daiana Patricia Follman Pasquim Piacieski, o modo como compreende sua posição enquanto pessoa, mas, principalmente, enquanto escritora, dentro de um cenário contemporâneo que considera autocentrado demais. A escolha por enfatizar a maneira como a vivência de um sujeito não se faz de forma isolada, mas em relação constante com o mundo, evidencia uma consciência criadora capaz de considerar suas experiências a partir de uma visão que supera a pretensão de superioridade e autossuficiência do eu. Trata-se de um olhar que busca compreender as articulações entre a subjetividade e a alteridade, sem desvincular o sujeito dos outros que o cercam e do contexto em que se inserem.

A disposição para olhar para o outro manifesta-se em vários âmbitos da vida da escritora, que se dedicou à atuação como freira missionária e educadora popular desde muito jovem. Em entrevistas (REZENDE, 2019; 2017), ela alega seu compromisso para com o próximo e seu desejo de conhecer o mundo como motivações para a decisão de vincular-se à Igreja, uma vez que a realização de tais atividades era restrita em um período em que as escolhas das mulheres eram muito limitadas. Maria Valéria atuou, assim, em diversos países e comunidades pobres, desenvolvendo trabalhos sociais e um projeto de educação popular, guiados não apenas por seu trabalho religioso, como também por sua convicção política, pautada em princípios socialistas.

Essas experiências serão significativas para a construção de um repertório que a autora mobiliza durante sua escrita. Ela não concorda com a classificação de suas obras como produções autobiográficas, pois enfatiza o trabalho criativo que mobiliza e modifica fragmentos da realidade em prol do âmbito ficcional, mas assume que tais vivências foram relevantes para sua constituição e que isso pode transpor-se em seu trabalho. Dessa maneira, Rezende afirma retomar sensações e vivências como se fossem peças de um *puzzle* que poderá ser organizado em imagens coerentes e repletas de sentido em suas obras. Seus personagens, explica, “são criados a partir de uma espécie de síntese de gente que vi, ouvi, toquei, pelo mundo afora, e especialmente com quem convivi numa troca educativa, para mim e para eles” (REZENDE, 2019, p. 256).

Seu trabalho social a colocou em contato com diversos grupos que possuíam direitos básicos negados e esse aspecto se reflete em seu projeto ficcional que, desde suas primeiras publicações, vai construindo-se em torno de “síntese e resgate” (REZENDE, 2019, p. 256) de figuras que vivenciam situações de marginalização. O destaque que ela confere em sua fala ao processo educacional como forma de conexão entre ela e as demais pessoas também é transmitido em seus romances por meio da seleção e valorização de temáticas e percursos narrativos que envolvem o ensino, o acesso à alfabetização e a própria capacidade de expressão por meio das letras. Suas personagens apresentam, assim, uma ânsia por processos de troca de conhecimento, colocando-se em longas jornadas a fim de superar obstáculos que dificultam ou negam seu acesso ao saber.

As obras narrativas enfatizam aqueles que, apesar da urgência em apresentar suas histórias, muitas vezes possuem as possibilidades de narrar restringidas pelas convenções do que compõem os discursos oficiais e considerados dignos de legitimidade. Dessa maneira, percebe-se que o olhar para o outro proposto por Rezende constrói-se a partir de uma escolha consciente acerca da potencialidade da narrativa e do reconhecimento de quais grupos permanecem até então apagados para a visão hegemônica. Ela valoriza, então, o ato de narrar não apenas no âmbito temático, representando-o enquanto atividade que motiva e une personagens, mas também no formal, por meio de suas decisões para preenchimento das categorias estruturais de voz e focalização, chaves relevantes para compreensão de cada obra e da proposta ficcional da autora.

Em *Vasto Mundo* (2001), primeiro livro de contos publicados pela escritora, o leitor é apresentado às figuras marcantes da vila fictícia de Farinhada, como sertanejos em trabalhos precarizados, estrangeiros que precisam adaptar-se aos costumes da região, mães que esperam notícias de filhos que partiram em busca de oportunidades, dentre outras personagens cujos sonhos e angústias tecem uma imagem detalhada da comunidade e de seu modo de vida. A autora, inclusive, concebe a obra como um romance, cujo protagonista seria o coletivo (REZENDE, 2019, p. 259) e as histórias seriam entrelaçadas por meio da voz da própria vila. O livro divide-se em três partes, denominadas “A voz do chão” e marcadas respectivamente pelos números I, II e III, que apresentam um narrador inusitado, o próprio chão de Farinhada que observa e se propõe a contar a trajetória de seus habitantes.

As primeiras palavras do espaço, enquanto mediador responsável por apresentar as histórias, introduzem já nessa obra o traço marcante de valorização da narração presente no conjunto ficcional da autora. A voz da vila revela ter identificado o ato de narrar como

característica fundamental para definição do que é ser humano, como já anunciado pela epígrafe deste trabalho:

Pela linguagem de seus pés, vou desenleando suas histórias uma a uma. Vivem eles mesmos, a vida toda a narrar, narrar-se, passado, presente e futuro. Meus ouvidos de terra, pedra e cal ouvem, e aprendo. Creio ter compreendido que nisto consiste o serem humanos, em poderem ser narrados, cada um deles, como uma história. (REZENDE, 2015, p. 13)

A narração, vista como traço inerente ao humano, manifesta-se incessantemente e contagia até mesmo aquilo que, a princípio, não seria considerado vivo. O chão, ao ouvir as histórias tecidas diariamente por aqueles que o habitam, vai humanizando-se e tornando-se também entidade narrativa e criativa. Essa voz que agora se manifesta demonstra um vínculo com os humanos, que compreende ambigualmente como seus criadores e, também, como sua criação, em uma força de influência mútua. Diante da responsabilidade do poder de narrar, apreende as sensações da saudade e da angústia e toma consciência de que “o mundo é vasto e eu os quero livres, embora me doam” (REZENDE, 2015, p. 83). Narrar, portanto, é apresentado como porta de entrada para aquilo que constitui a essência do que é estar vivo.

O primeiro romance da autora, *O voo da guará-vermelha* (2005), aprofunda essa noção da narrativa como bem essencial ao ser humano. O leitor acompanha os encontros de Rosálio e Irene, migrantes que vivenciam as dificuldades da cidade de São Paulo e que encontram conforto na presença um do outro. A metrópole cinza vai aos poucos assumindo cores para as personagens enquanto elas se ajudam mutuamente, Irene por meio do ensino da leitura e escrita ao homem que sonhava em ser alfabetizado e Rosálio a partir do compartilhamento das histórias que permitem a sua companheira fantasiar uma realidade distante e cheia de possibilidades.

A narratividade é apresentada enquanto elemento temático, sobre o qual as personagens conversam e refletem a respeito, mas também enquanto elemento estrutural que motiva a trajetória dos protagonistas e que instaura o caráter metanarrativo dentro da obra. Rosálio apresenta sua grande jornada em busca de saciar uma “fome de alma” que só pode ser suprida por meio de “palavras, de sentimentos, de gentes” (REZENDE, 2014, p.09). Irene, por outro lado, encontra nas histórias a esperança de poder observar a vida a partir de outros olhares, expandindo sua perspectiva acerca do possível e verossímil. Para ambos, o acesso às histórias constitui-se como bem indispensável, que confere sentido à existência e satisfaz uma necessidade que não pode ser preenchida por outros recursos. Trata-se da adoção no romance

de uma abordagem do literário como bem incompressível, uma das “necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora” (CANDIDO, 2011, p. 176).

A valorização das narrativas é apresentada, inclusive, por meio das referências que o romance realiza a outras personagens conhecidas pela sua conexão com a narração. Para Rosálio, por exemplo, a paixão de Dom Quixote pelos livros conferia ao cavaleiro um olhar diferenciado, capaz de ver “por detrás das aparências de cada coisa que via” (REZENDE, 2014, p.25). Em sua opinião, a personagem não estava tomada pela insanidade; pelo contrário, era capaz de compreender o mundo ao seu redor de modo muito mais claro e verdadeiro do que aqueles que a acusavam e eram, na verdade, “cegos” (REZENDE, 2014, p. 26). O romance apresenta também menções a Sherazade, podendo inclusive ser lido como “*As mil e uma noites* às avessas”, pois Rosálio “conta histórias para Irene e à medida que a vida dela vai ficando povoada dessas histórias, ela quer viver mais um dia” (REZENDE, 2019, p. 252).

O impacto da narração também se faz presente no romance *Quarenta Dias* (2014), que consagrou a importância de Maria Valéria Rezende no cenário brasileiro contemporâneo e foi vencedor do prêmio Jabuti em 2015 na categoria romance. Nessa obra, acompanha-se Alice, uma senhora que se vê coagida por sua filha a se mudar para a cidade de Porto Alegre e que perambula por suas ruas por semanas em busca do filho de uma conhecida. A obra constrói-se por meio do registro, em um antigo caderno com capa da Barbie, das lembranças do período que a protagonista vivenciou enquanto moradora de rua, de modo que as passagens, inicialmente claras e bem ordenadas, vão ficando cada vez mais confusas e marcadas pelo impacto da experiência ainda não totalmente compreendida pela narradora.

A escrita apresenta-se como forma de registrar o que foi experienciado por meio de um jogo complexo entre lembrança e esquecimento, mas também como tentativa de compreensão interna daquela vivência e de seu impacto para a subjetividade da narradora. Seu relato assume um tom de urgência e desabafo, sendo sua principal necessidade ao retornar ao seu apartamento, superando até mesmo as urgências físicas. Alice alega precisar narrar para “não sufocar” (REZENDE, 2014, p.17) e enxerga no caderno uma “tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu” (REZENDE, 2014, p. 09). O ato de escrever assume para a protagonista uma função processual de cura e o caderno materializa-se como depósito para tudo que ainda não havia sido propriamente digerido. Assim, na medida em que vai avançando em sua história, ela vai retomando a rotina e sentindo-se menos sobrecarregada por tudo que a angustiava.

Apesar de o romance apresentar a vivência subjetiva de Alice, essa não se constrói de modo isolado em relação ao mundo. A figura do outro, especialmente daqueles que estão em situação de marginalidade, também desempenha papel fundamental na estruturação do romance. Dessa maneira, a narração estabelece-se a partir de uma relação complexa de subjetividade e alteridade, “tendo como ponto de partida a construção de um relato autoconsciente, de quem procura se compreender ao mesmo tempo em que descreve e problematiza os limites de compreensão do outro e, também, em relação ao outro” (SANTINI, 2018a, p.34). Incorporam-se à narrativa, então, os relatos de moradores de ruas, de trabalhadores migrantes que vieram em busca de melhores condições de vida na cidade, bem como uma série de outros discursos apresentados por meio de panfletos, bilhetes e demais itens anexados ao diário por Alice.

O último romance publicado pela autora, *Carta à rainha louca* (2019) fornece continuidade ao seu projeto ficcional, com a particularidade de não se situar em um cenário contemporâneo. Nele, acompanha-se a trajetória de Isabel, mulher encarcerada em um Recolhimento durante o período do Brasil Colônia sob a acusação de insanidade e desobediência. A protagonista escreve cartas destinadas à rainha e Portugal, propondo-se a explicar os motivos pelos quais as alegações que resultaram em seu encarceramento não eram fundamentadas em critérios justos, mas sim motivadas por interesses corruptos e pelo cenário conivente com a violência contra mulheres, especialmente as de baixa condição social.

O ato de narrar reveste-se de várias camadas de significado para a Isabel, que enxerga na escrita uma forma de salvação perante as autoridades e a si mesma. Ela acredita que a narração de sua história é a única forma de defender a sua inocência e chamar a atenção daqueles “que aqui me esqueceram” (REZENDE, 2019, p.9), um último recurso para libertá-la da situação precária em que se encontra dentro do espaço de encarceramento. Ademais, além da crença de que sua alegação por escrito poderia ter um impacto externo e reverter as injustiças até ali cometidas, ela também acredita que a escrita tem uma função vital para sua sobrevivência, pois “a única coisa que pode me manter sã a mente, de sorte que eu não naufrague para sempre no mar encapelado dos meus delírios, é o esforço de ordenar as palavras em meu pensamento e no papel” (REZENDE, 2019, p.51).

Percebe-se, dessa maneira, que os romances de Maria Valéria Rezende apresentam personagens que sentem a necessidade de retomar, esclarecer e compartilhar suas experiências e que optam pela narrativização como instrumento para realizar essas atividades. Essa ânsia é representada pela constante referência ao ato de narrar a partir de campos semânticos vinculados à ideia de urgência, de modo que à narração são atribuídos traços de cura, conforto

e esperança. No entanto, as personagens criadas pela autora não se relacionam com a fala e a escrita apenas a partir de um ímpeto pessoal, mas também por meio da posição que seus discursos ocupam socialmente. Narrar, nas obras de Rezende, torna-se um ato subversivo, de rompimento com barreiras discursivas impostas àqueles em situação de marginalidade social.

Essa proposta manifesta-se na construção de personagens e na adoção de pontos de vista, uma vez que seus romances priorizam as experiências daqueles que não são provenientes do eixo hegemônico do Sul-Sudeste. Santini (2018a, p. 11) evidencia o modo como Rezende retoma a problemática da representação do nordestino, “quase sempre um ‘outro’” na literatura brasileira, por meio de obras que apresentam o sertanejo em sua relação com a imobilidade e o deslocamento, dois temas recorrentes na literatura contemporânea. Na perspectiva da autora, a condição do trânsito permite às personagens de Rezende a vivência de uma situação de “estranheidade” (SANTINI, 2018a, p.33), de maneira que os limites rígidos entre eu e o outro são questionados e os padrões hierárquicos de perspectiva, subvertidos. Assim, Maria Valéria pode retomar a questão de quem está autorizado a narrar, da alteridade dentro do âmbito narrativo e do silenciamento imposto a determinados grupos.

Devido a essa ênfase, Maria Valéria Rezende é descrita por Piaceski² como “autora do entrelugar, das pessoas em trânsito” (REZENDE, 2019, p. 252) e sua abordagem contemporânea acerca do deslocamento aparece como tópico recorrente nos estudos críticos a seu respeito. Assim, seus romances são analisados a partir da relação entre o ato de transitar e a identidade, demonstrando os conflitos de pertencimento (PEREIRA; PAIVA, 2019) e desterritorialização e territorialização (CATÃO DE LUCENA, 2021). Também há chaves de interpretação que conectam a sua representação do trânsito com outras questões crítico-teóricas significativas para a contemporaneidade, como a relação entre espacialidade e marginalidade (SILVEIRA, 2020) e o deslocamento e a narração a partir do ponto de vista feminino (SANTINI, 2018b).

A particularidade de narrar através da perspectiva das mulheres é até mesmo apontada como “um dos motes que tem se mostrado presentes na criação literária de Rezende: o protagonismo feminino-nordestino narrador da sua própria trama, que escreve e se inscreve no texto a partir do seu ponto de vista e do seu lugar no mundo” (CATÃO DE LUCENA, 2021, p.130). Piaceski atribui a Rezende uma “faceta tecedeira”, devido à criação recorrente de

² O artigo de Daiana Patricia Follman Pasquim Piaceski apresenta uma parte dedicada à entrevista realizada com Maria Valéria Rezende e outra composta por reflexões realizadas pela crítica acerca da autora e de seu projeto ficcional.

personagens, especialmente mulheres, que assumem a voz narrativa para tecer cuidadosamente histórias (REZENDE, 2019, p. 252).

Maria Valéria Rezende apresenta-se ao olhar da crítica como uma escritora com uma proposta ficcional coerente e bem delimitada, construída por meio da mobilização de diferentes estratégias narrativas que impedem a automatização em uma fórmula única e repetitiva. Suas obras desmascaram problemáticas sociais que se manifestam como sintomas de uma sociedade brasileira marcada historicamente pela desigualdade e repressão por meio de personagens que demonstram a urgência e o impacto de uma narrativa que os represente. Assim, o encanto pela palavra e sua mobilização em prol do compartilhamento de experiências funciona como elemento que entrelaça e aproxima tanto os seres ficcionais criados por Rezende como suas obras entre si, em um nível mais amplo.

O romance *Outros Cantos* (2016), selecionado como *corpus* deste trabalho, reúne as principais facetas atribuídas à escrita de Rezende e manifesta estruturalmente uma reflexão acerca do ato de fabulação e sua potencialidade de questionamento sobre os discursos hegemônicos. Dessa maneira, torna-se relevante estabelecer um breve panorama acerca da forma como a crítica recebeu e tem interpretado a narrativa, a fim de compreender o modo como as características da autora são manifestadas e particularizadas nessa obra em específico.

2.2 Outros Cantos e sua leitura pela crítica

A observação das produções ficcionais contemporâneas brasileiras permite a identificação de um conjunto de narrativas focadas no deslocamento, de modo que a “recorrência de personagens desenraizados, exilados, viajantes cosmopolitas ou urbanos, migrantes e imigrantes configuram um quadro temático persistente” (VALÉRIO; SILVA, 2013, p.103) no cenário nacional. Essas narrativas articulam especialmente as categorias espaciais e temporais, de modo que o trânsito se revela muitas vezes como potência para compreensão de questões subjetivas, relacionadas ao âmbito da identidade e da memória, mas também sociais, uma vez que “espaços físicos refletem as hierarquias sociais” (DALCASTAGNÈ, 2014, p.33).

O trânsito pode ser concebido, portanto, a partir de sua “importância estética e política” (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 46) e as escolhas de quais personagens realizam o deslocamento e quais os espaços percorridos mostram-se relevantes para compreensão das obras e de sua posição no quadro ficcional atual. Segundo Dalcastagnè (2014, p. 32), entre

1970 e 1990, as obras que abordavam o transitar pelo espaço urbano eram construídas “quase que exclusivamente por narradores brancos, homens, de classe média e intelectualizados”. A aparição de mulheres ou de personagens de classes sociais mais baixas dá-se posteriormente e traz consigo implicações para a narrativa, uma vez que essas perspectivas apresentam outras formas de deslocamento e vivências nesses espaços.

A presença de obras que apresentam o deslocamento fora do âmbito urbano representa um eixo ainda mais específico do conjunto contemporâneo. Obras como *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, e *Nossos Ossos* (2013), de Marcelino Freire evidenciam, apesar das abordagens bem diferenciadas, a trajetória do retorno ao sertão exercida por personagens que já haviam realizado um deslocamento rumo à cidade anteriormente. Embora a mudança espacial seja de extrema relevância, inserindo as obras na tradicional e conturbada temática regional e impactando na relação subjetiva das personagens com o ambiente que as cerca, é válido apontar que os narradores se aproximam do perfil típico apontado por Dalcastagnè (2014).

Em meio a esse cenário, o romance *Outros Cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, particulariza-se não apenas por apresentar o deslocamento dentro do sertão nordestino, mas também por o realizar a partir do ponto de vista de uma mulher. Maria, uma narradora autodiegética, encontra-se em um ônibus que a conduz para uma palestra a ser realizada em uma comunidade sertaneja. Durante o deslocamento, ela observa e tece comentários acerca da estrada, das pessoas e casas que observa através da janela, bem como é envolvida por um processo de rememoração de experiências que vivenciou naquele mesmo espaço há quarenta anos.

A estadia anterior de Maria no povoado de Olho d’Água era oficialmente registrada como uma ação de alfabetização de adultos, promovida por um vereador responsável pela região. No entanto, a verdadeira motivação que guiava a protagonista era a busca por uma transformação na mentalidade do povo acerca de sua situação social, de modo que atuava como militante ligada à resistência no contexto da Ditadura Militar brasileira em prol de uma causa política. Apesar desses motivos, a comunidade enxergava em Maria muito mais uma possibilidade de ouvir histórias sobre outros lugares e compartilhar experiências por meio de suas narrativas.

A obra se alterna, portanto, entre dois tempos: o presente da narração³, no qual acompanha-se a viagem de Maria e suas reflexões, e o presente dos fatos narrados, composto por memórias de outros deslocamentos e, especialmente, do período de habitação da protagonista como militante infiltrada na comunidade de Olho d'Água. Maria retoma todo o processo de integração com os sertanejos, demonstrando o modo como seus planos iniciais vão se modificando a partir da relação que se estabelece entre ela e os habitantes do local. Assim, conforme apreende o modo de vida da comunidade e busca transmitir o conhecimento que a motivou a ir até lá, a narradora vai passando por uma série de transformações subjetivas e por uma complexa relação de identificação e distanciamento com o povoado.

Ao final de sua primeira estadia, nota-se que Maria já ocupava uma posição de pertencimento, sendo reconhecida como membro importante da comunidade. No entanto, a notícia de membros do exército circulando pela região, “procurando gente estranha”, faz com que seus planos sejam interrompidos e ela tenha que sair às pressas do local. (REZENDE, 2016, p. 145). A obra, dessa maneira, apresenta nas entrelinhas o contexto da perseguição política realizada durante o período da Ditadura Militar, uma vez que a própria protagonista reconhece que os poucos itens que carrega “bastariam para condenar-me, se vistos por olhos indevidos” (REZENDE, 2016, p. 107). Essa temática também se manifesta em outras narrativas da autora, como, por exemplo, na referência ao desaparecimento de amigos e do marido de Alice, em *Quarenta Dias* (2015).

O romance, assim como as demais narrativas da escritora, ainda não apresenta uma vasta bibliografia crítica, apesar de alguns estudos promissores já apontarem para questões relevantes para a compreensão da obra. Dentre essas pesquisas destacam-se algumas vertentes que aparecem com maior recorrência, como as análises focadas no deslocamento, no âmbito da memória e da construção de relações de subjetividade e alteridade e na representação da temática da Ditadura Militar. Para o desenvolvimento deste trabalho, algumas dessas leituras críticas serão retomadas a fim de elucidar aspectos formais e temáticos da obra, assim como estabelecer possíveis diálogos com a perspectiva de outros pesquisadores. Há, ainda, um conjunto de estudiosos que propõe uma leitura autobiográfica da obra devido a algumas semelhanças entre as situações retratadas no plano narrativo e as experiências de vida de Maria Valéria Rezende, como os deslocamentos e os projetos sociais voltados à educação.

³ Compreende-se, aqui, o presente da narração como o tempo em que o discurso é produzido pela narradora, enquanto o presente do narrado trata dos acontecimentos presentes no tempo da história. De acordo com a terminologia narrativa proposta por Genette, “narrador autodiegético (v.) pode, pela peculiaridade do seu estatuto semionarrativo, privilegiar um tempo da narração oscilante, divagando entre o momento da história (passado) e as vivências (também contadas) do tempo presente da narração.” (REIS, C; LOPES, A, 1988, p.113)

Essa abordagem, no entanto, não será adotada, pois distancia-se dos princípios teórico-críticos aqui propostos.

As mobilizações do campo teórico da memória para a leitura crítico-interpretativa de *Outros Cantos* (2016) demonstram abrangência, possibilitando o diálogo entre diferentes vertentes de uma área de estudos multidisciplinar. Dessa maneira, a bibliografia crítica acerca do romance apresenta análises que englobam diferentes focalizações perspectivas sobre o mesmo tema, analisando-o a partir do uso da rememoração como estratégia narrativa, da relação entre memória individual e coletiva, bem como do esforço de representação de um contexto histórico repressivo. Constroem-se, dessa maneira, chaves de acesso para compreensão da obra que se mostram complementares entre si.

A relação entre *Outros Cantos* (2016) e a memória histórica insere o romance em uma discussão recorrente na literatura contemporânea acerca da potencialidade da literatura ao discursar a respeito dos traumas pessoais e coletivos. Sant'ana (2020a, p. 55), partindo da consideração de que o literário representa uma forma de resistência ao resgatar o passado e evitar a “calcificação das lógicas oficiais”, considera que a construção do romance fornece “aos leitores uma oportunidade para se repensar um momento da história, olhar para as lacunas em branco” (SANT'ANA2020a, p. 63) especialmente ao retomar a memória daqueles que tiveram que se manter no anonimato durante o período da Ditadura Militar. O romance, assim, disporia, por meio de um trabalho com a linguagem, de um “entrelaçamento entre história e política” (SANT'ANA2020a, p. 63) que se manifesta no próprio plano narrativo.

Seguindo um enfoque semelhante, encontra-se a leitura crítica de Caroline Peres Martins (2019). A pesquisadora enfatiza a representação do período histórico da Ditadura, observando o modo como Maria Valéria Rezende destaca-se ao construir uma narrativa de resistência por meio da perspectiva de uma mulher e a partir de “movimentos de oposição que ultrapassaram o eixo Rio-São Paulo” (MARTINS, 2019, p. 112). Ela ressalta o caráter fragmentário da obra e demonstra que os “lugares de escassez desbravados pela narradora funcionam como uma grande alegoria da falta: de equidade entre gêneros e classes, assim como de direitos suspensos pelo momento antidemocrático do Brasil (1964-1985).” (MARTINS, 2019, p.119).

A abordagem da memória a partir da experiência foi utilizada para interpretação de *Outros Cantos* (2016) por Rocha e Mendes (2019). Considerando o conceito de memória por imagens, proposto por Bergson, e de memória coletiva, elaborado por Halbwachs, os críticos apontam que Maria, em seu processo de rememoração, apresenta um “olhar subjetivo sobre as experiências vividas em coletividade” (ROCHA; MENDES, 2019, p.12). A obra constrói-se,

portanto, a partir de um ponto de vista particular acerca de vivências que são comuns a um grupo, como, por exemplo, a diáspora muitas vezes imposta aos sertanejos. Da mesma forma, as reminiscências reúnem-se em torno de um espaço coletivo que se torna significativo para a protagonista, de modo que Olho d'Água se transforma em “um espaço de memória para a personagem, pois é a partir dele que ela narra suas lembranças” (ROCHA; MENDES, 2019, p.13).

A relação de Maria com os sertanejos é também considerada relevante em leituras que propõem um olhar para a questão identitária. Pereira e Paiva (2019), adotando a perspectiva de que a identidade é relacional, ressaltam a importância do âmbito da alteridade no romance. Segundo os autores, a protagonista, ao longo da obra, oscila entre os polos de pertencimento e estranhamento diante da figura de um outro representado pelos membros do povoado. Aos poucos, por meio do contato com a dimensão material e simbólica da comunidade, Maria passa por negociações identitárias e vai sendo aceita e reconhecendo-se como parte daquele grupo, ainda que a assimilação não seja completa devido às diferenças que ainda manifestam-se e ao próprio desejo revolucionário da personagem. Assim, “o jogo de identidade e diferença continua: ‘eu’ (Maria) e ‘eles’ (ou ‘os outros’, os sertanejos), às vezes, fundem-se em ‘nós’, para depois voltar a ser ‘eu’ e ‘eles’” (PEREIRA; PAIVA, 2019, p. 54).

Essa complexa relação entre o eu e o outro é, no entanto, retomada no momento em que Maria retorna ao sertão em sua viagem no presente da narração. Ao observar por meio da janela do ônibus que a transporta, Maria estranha as transformações sofridas pelos espaços e pelos sertanejos e analisa a situação atual com base nas imagens do passado que guarda em suas memórias afetivas. Os críticos indicam que, nesse processo comparativo,

Voltando ao jogo da identidade e da diferença, parece que as peças reorganizam-se no tabuleiro: agora são “nós”, unindo Maria aos sertanejos de seu passado, e “eles” (“os outros”), desta vez encarnados pelos sertanejos do presente da narradora. Esse é um indício de que a distância temporal, as vivências acumuladas desde então e a realidade presente fizeram com que Maria ressignificasse sua experiência em Olho d'Água, num exercício de autoatribuição identitária – que é “alterada conforme o contexto de interação” (PENNA, 1992, p. 74). (PEREIRA; PAIVA, 2019, p. 59)

Esse contraste entre uma imagem do sertão do passado e aquele que se configura no presente da narração é observado por Sant'Ana (2020b, p. 630) como uma forma de considerar o espaço a partir dos conflitos históricos que o compõem e refletir “as fraturas de um modelo de desenvolvimento que não funcionou de maneira uniforme”. Assim, Rezende

retomaria um paradigma regionalista, conferindo a ele novos significados e demonstrando que a representação do sertão transformou-se ao longo dos tempos, mas ainda tem relevância na literatura brasileira contemporânea. (SANT'ANA, 2020b)

Também analisando o modo como a obra de Rezende retoma *topoi* literários referentes ao sertão, encontra-se a tese de livre docência *Sobre palavras e restos*: narração, deslocamento e a representação do nordestino em dois romances de Maria Valéria Rezende, de Juliana Santini (2018a). De acordo com a crítica, o campo literário nacional apresenta, desde a publicação de *A hora da estrela* (1977), uma consciência acerca da construção assimétrica das instâncias de voz e narrativa em obras que tratam do nordestino, especialmente o pobre. Maria Valéria, em seus romances, retomaria essa problemática por meio da construção de narradoras que se inserem em processos de questionamento acerca dos limites da constituição e compreensão da figura do outro.

No caso de *Outros Cantos* (2016), apesar de Maria não ser proveniente do sertão e de sua narrativa não apresentar uma perspectiva “de dentro”, sua fala une a reflexão acerca do eu com a busca por compreender o outro. Seu olhar e sua possibilidade de representação, por consequência,

dependem de uma visada duplamente articulada, que leve em conta o imbricamento de tempos criados na construção de Maria como um narrador autodiegético e, ainda, a permeabilidade de seu relato à voz do outro, com a incorporação de outras histórias como parte estruturante do processo de narração. (SANTINI, 2018a, p. 72)

O romance transforma-se, assim, por meio de sua própria construção estrutural em um espaço que não se restringe a um eu isolado e autocentrado, mas que se abre para o encontro com a alteridade por meio da possibilidade de ouvir e deixar outras vozes serem enunciadas em seu próprio discurso. A duplicidade temporal e a incorporação de outras perspectivas instauram uma consciência acerca da dimensão discursiva, explicitando os entraves resultantes da posição de falar pelo outro, especialmente quando esse se encontra em uma posição na qual seus espaços de enunciação são limitados. A narradora é exposta, então, ao dilema da necessidade de representar o sertanejo, apesar da ciência das diferenças e da possibilidade de não adequação total.

Candice Firmino de Azevedo (2020) reconhece essa abordagem do romance enquanto “espaço de discussão e posicionamento” como uma manifestação do caráter ético presente na escrita de Rezende. Ao decidir mobilizar o gênero narrativo como forma de dar visibilidade a

grupos marginalizados e esquecidos, dentre eles as comunidades sertanejas, a escritora estaria comprometida com uma visão de literatura “anticonformista” e disposta a questionar as desigualdades estruturalmente instauradas:

Para tanto, Valéria estabelece correlações entre as ausências conhecidas ao mobilizar vozes que compartilham da mesma precariedade e pobreza e faz recortes da sociedade brasileira, onde o olhar se descola e o foco narrativo se descentra em busca de um viés oblíquo que denuncia as existências consumidas pela desigualdade. (AZEVEDO, 2020, p. 21)

A seleção específica dessas personagens e o modo como há expansão da instância narrativa para representá-las indicariam, portanto, uma característica de um projeto ficcional que une a dimensão estética com um compromisso que vai além do âmbito intratextual. A crítica valoriza essa opção de Rezende e decide centrar sua análise na figura da contadora de histórias, pois a considera um “elemento fundamental da arquitetura da obra de Valéria” (AZEVEDO, 2020, p.21) capaz de questionar as próprias fronteiras do gênero romance e da predominância da escrita em detrimento da tradição milenar, ainda que desvalorizada, da oralidade.

Percebe-se, a partir desse breve panorama acerca da recepção crítica de *Outros Cantos* (2016) que, apesar das diferentes abordagens, as leituras do romance ressaltam a mobilização de temáticas pertinentes para o cenário da literatura brasileira contemporânea, seja pela ressignificação de *topoi* que aparecem previamente em outras produções canônicas ou pela abordagem de problemáticas sociais ainda manifestadas no cenário atual. As leituras não deixam de apontar a forma como Rezende introduz tais temas na malha literária por meio de uma série de variados recursos narrativos, especialmente do âmbito da narração, que tornam a obra singular e dotada de sentidos que são construídos através de um cuidadoso trabalho com a linguagem.

Os estudos que consideram a memória e o deslocamento são recorrentes e apontam para um caminho interpretativo consistente e em consonância com linhas de pesquisa também recorrentes no âmbito dos Estudos Literários contemporâneos. Já as chaves de leitura ligadas à metanarratividade e à contação de histórias, propostas por Santini (2018a) e Azevedo (2020), indicam o início da investigação de uma questão pertinente, especialmente considerando as demais produções ficcionais de Maria Valéria, cujo aprofundamento ainda está por ser realizado. Nesse sentido, este trabalho pretende dedicar-se à verificação dos

desdobramentos de sentido relacionados à incorporação de histórias na narração de Maria, buscando ampliar o diálogo iniciado pelas críticas.

Para tal, será realizada a apresentação da estrutura narrativa do romance, explicitando a organização formal de categorias, como tempo, enredo e narrador e seu impacto para o modo como se constrói o romance. A compreensão da narração de Maria e de sua relação com os demais níveis narrativos presentes na obra mostra-se imprescindível para interpretação das questões que *Outros Cantos* (2016) dispõe acerca do papel da narrativa na representação e no questionamento da autoridade discursiva.

2.3 A estrutura narrativa em Outros Cantos

Outros Cantos (2016) apresenta uma estrutura narrativa complexa, marcada por intercalações de planos temporais e narrativos. A obra é dividida em três partes numeradas e sem título e, em cada uma delas, o leitor acompanha tanto fragmentos referentes ao presente da narração, em que Maria faz comentários sobre a viagem e a estrada, quanto do presente da narrativa, composto por memórias de sua vivência como militante em outros países e pela sua estadia em Olho d'Água, quarenta anos antes do momento em que narra. As três divisões apresentam cada temporalidade de modo progressivo, sendo o plano da narração apresentado de acordo com a trajetória do ônibus e do caminho percorrido pelo sertão.

O plano do narrado descreve, ainda que de modo não tão rígido por se tratarem de memórias, o percurso de Maria dentro da comunidade. A primeira parte é composta, principalmente, de suas primeiras impressões e contato com o povoado, de suas tentativas de compreensão dos costumes do local e do estabelecimento da relação com Fátima, sendo finalizada com a chegada do vaqueiro que recorda Maria da figura misteriosa do homem que ela recorrentemente encontra em suas viagens. A segunda, por outro lado, é marcada pelas festividades da comunidade, especialmente o período entre a festa da padroeira e o Natal. A terceira apresenta um período de desânimo e reclusão de Maria, seguido pelo apoio do povoado que assegura à narradora sua importância e pertencimento ao local. As esperanças são restauradas, especialmente com a chegada do material e com a instalação da escola que permitiria o desenvolvimento do trabalho planejado, mas são, em seguida, anuladas com a necessidade de uma fuga repentina devido à repressão e busca do exército na região. Ainda há nesse nível temporal a presença de lembranças de outras viagens que se manifestam de forma não linear ao longo do romance.

A organização narrativa privilegia o plano temporal dos fatos narrados, concedendo maior enfoque aos acontecimentos do passado do que aos comentários realizados no presente

da narração. Esses são apresentados em fragmentos mais curtos, marcados por considerações de Maria, que reflete acerca das mudanças ocorridas no espaço do sertão e nas pessoas que o habitam, bem como nas transformações que ela mesma passou. Esses trechos, ainda que breves, possibilitam um olhar para as diferentes perspectivas da personagem, que realiza uma comparação entre o antes e o agora, evidenciando que:

As esperanças levadas por mim naquela primeira viagem eram muito maiores e mais curtas do que as de agora, cujo sopro me fez embarcar neste ônibus. Para falar de esperanças me chamaram de novo ao sertão e vou pensando que as minhas mudaram e se tornaram muito mais modestas e pacientes do que antes, talvez envelhecidas como eu. Começaram a mudar daquele dia, quando, pela primeira vez, me meti nesta paisagem áspera e espinhosa. (REZENDE, 2016, p.12)

Os fragmentos situados no presente da narração também acrescentam camadas de sentido ao fornecerem informações importantes para compreensão de como o processo de narração é realizado na obra. O romance inicia-se com a descrição de Maria acerca de um homem que se senta ao seu lado no ônibus. Ela, a princípio, o descreve como “grande, maciço, cheirando a couro curtido, suor e tabaco”, mas em seguida indica que “o odor fluiu de minha memória, decerto, porque este ao meu lado veste-se como caubói de rodeio e cheira a água-de-colônia barata”. Essa figura que “se transforma, à contraluz, em silhueta de perneira, gibão e chapéu de couro” e “destaca-se, negro como xilogravura contra o fundo avermelhado”, demonstra que a narradora observa o presente já deixando-se guiar pelas recordações de experiências anteriores, mesclando a consciência sobre o local e o momento em que se encontra com o estado rememorativo (REZENDE, 2016, p.09).

A narradora utiliza da metáfora da luz para explicar o modo como o presente é mobilizado em prol da retomada do passado. Os “faróis deste carro velho são tão fracos” que não permitem um olhar atento para o que a cerca no momento da narração, fazendo com que o que está ao seu redor se apague e deixe espaço para que seu interior desperte. Assim, conforme o sol se põe e as sombras que se formam no ônibus a colocam “em uma sensação de suspensão e expectativa”, os fragmentos daquilo que ficou guardado retornam. Ela reconhece: “há mais de quarenta anos carregou essa imagem e esse canto em algum socavão da alma que agora se ilumina” e se deixa levar por esse processo, revisitando as vivências que por muito tempo não foram processadas (REZENDE, 2016, p. 10).

A ambiguidade posta na figura desse homem observado por Maria no ônibus propõe um movimento entre passado e presente, evidenciando as mudanças vivenciadas naquele

espaço e em seus habitantes. Para além disso, a oscilação em torno da imagem também mobiliza um olhar para a tradição regionalista. Retoma-se o vaqueiro arquetípico e as demais representações sobre o sertanejo que compõem parte do repertório cultural brasileiro. Em contraste, surge a descrição de um novo sujeito que habita aquela região, com características que podem se distanciar do que seria considerado canônico. O romance, dessa maneira, realiza o movimento de idas e voltas temporais, não apenas nos eventos apresentados pelo enredo, mas também por meio do diálogo com uma série de obras literárias que já abordaram a temática.

Maria permite-se estar nesse estado de suspensão entre o passado e o presente, “na fronteira do sonho”, de modo que “para além do zumbido do motor e do ressonar dos outros viajantes, impõe-se aos meus ouvidos a música daquele povo”. (REZENDE, 2016, p. 18) Sua narração vai estabelecendo-se a partir das imagens e ruídos encontrados durante sua viagem e responsáveis por inseri-la em um contexto propício para o processo de submersão em suas memórias afetivas. Desse modo, os fragmentos referentes ao presente da narração apresentam um tom de análise comparativa, de maneira que os comentários acerca do sertão e das pessoas que o habitam são realizados a partir de um viés afetivo que a narradora possuía com a configuração daquele espaço no passado.

Apesar de nem sempre visto com bons olhos por Maria, que apresenta uma opinião conflitante acerca do tema, o presente desempenha papel fundamental na construção narrativa. Ao situar a narradora em um processo de deslocamento, Maria Valéria Rezende retoma o *tópos* literário da viagem, marcado pelo constante campo semântico da transformação. Todorov (2006) evidencia uma conexão entre a viagem, o relato e a vida, uma vez que todos são constituídos essencialmente em torno da ideia de mudança. A existência desse vínculo possibilita que diversas narrativas construam-se estruturalmente e tematicamente em torno do trânsito, de modo que “os relatos de viagem são tão antigos quanto as próprias viagens - ou mais” (TODOROV, 2006, p. 232).

Segundo o teórico, as categorias mais recorrentes desse tipo de relato são as que classificam a viagem como material, focada no exterior, e espiritual, focada no interior do narrador. Esses eixos podem operar conjuntamente por meio de uma relação de oposição ou de harmonia, de modo que um seja privilegiado em detrimento do outro ou que ambos sejam valorizados enquanto planos que atuam de forma complementar. No caso de *Outros Cantos* (2016), é interessante observar a maneira como a narrativa mobiliza uma série de planos de deslocamentos, como as viagens de Maria e dos sertanejos que voltaram ao sertão, cuja conexão proporciona um vínculo não apenas entre transformações exteriores e interiores que

se realizam no presente da narração, mas também uma comparação entre outras mudanças realizadas no presente dos fatos narrados.

As viagens possuem uma carga significativa para as modificações realizadas no interior da personagem Maria, especialmente ao colocá-la em uma posição de observação e aprendizagem diante da figura do outro. A mobilidade exigida da militante, que se coloca à disposição de uma causa política, a levou a exílios que demandaram sua adaptação a cenários e culturas diversas. Mesmo ao retornar para seu país, o período de estadia com o povoado de Olho d'Água a insere em uma posição de alteridade transformadora. Os deslocamentos são responsáveis, portanto, por uma transformação interior e o despertar de uma consciência de que “aquele que só conhece o seu corre sempre o risco de confundir cultura e natureza, de instituir o hábito como norma, de generalizar a partir de um exemplo único: ele mesmo” (TODOROV, 2006, p. 238).

O romance trabalha, portanto, com a concepção de que mobilidades externas podem ocasionar transformações internas e adiciona mais uma camada de conexão entre esses planos ao construir a narração de Maria no presente a partir de um olhar para o interior possibilitado pelo deslocamento. Ao mesmo tempo em que se desloca e reconhece as modificações sofridas pelo espaço do sertão ao longo do tempo, Maria realiza um processo reflexivo que torna nítidas as transformações que ela própria vivenciou. Trata-se, então, de uma narrativa de viagem, tanto material quanto espiritual, que se desdobra em outras camadas que também envolvem deslocamentos e, conseqüentemente, mudanças sofridas anteriormente, especialmente pelo contato com a figura do outro.

Tal articulação entre as dimensões temporal e espacial poderia ser compreendida a partir da concepção de cronotopo proposta por Bakhtin, na medida em que “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” unindo-se em um “todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 1998, p.211). O romance de Rezende mobiliza o cronotopo da estrada, apresentando-o com destaque no plano narrativo através de suas diversas aparições tanto em forma temática quanto na construção dos planos narrativos.

Esse cronotopo pode indicar:

o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da de definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história. A cada vez, é preciso voltar a ela para que o tempo avance. (AMORIM, 2006, p.102)

É na estrada do sertão que Maria encontra-se no presente da narração, retomando por meio de memórias as viagens e os encontros que lhe proporcionaram em toda sua trajetória. Enquanto se desloca, são também os imprevistos e paradas na estrada – muitas vezes também compondo a reunião com novos personagens, como aqueles com a entrada de uma mulher com seus filhos ou policiais rodoviários –, que marcam a retomada ao momento de enunciação por meio da interrupção do processo de rememoração.

O cronotopo da estrada a coloca, assim, em um processo de contato com si mesma, mas também com a alteridade. Essa relação manifesta-se tanto nos planos da viagem exterior, tendo em vista que Maria entra em contato com pessoas e costumes muito diferentes dos seus, mas também no da viagem interior, uma vez que o deslocamento por suas memórias envolve não apenas experiências individuais, mas também vivências coletivas da comunidade de Olho d'Água. Os fragmentos memorialísticos de Maria incorporam a figura do outro enquanto temática, demonstrando todo processo de integração com o povoado, envolvendo o reconhecimento das semelhanças e diferenças e o aprendizado mútuo estabelecido entre ambas as partes. O romance, no entanto, leva esse processo também ao âmbito estrutural ao integrar as experiências de outros relatadas por meio de narrativas encaixadas em meio à narração de Maria.

Na segunda parte do romance, em meio à descrição das festividades, Maria recupera a lembrança da atividade de contação de histórias, que desempenhou papel fundamental para sua integração na comunidade. Ela descreve que, durante a noite, após a concretização de uma longa jornada de trabalho, o povoado se reunia e ansiava por ouvir seus relatos de viagens anteriores a locais poucos conhecidos; esses contextos de narração eram vistos como a verdadeira contribuição e o motivo válido de permanência da narradora no local. Em troca, o povo da comunidade também fornecia a Maria histórias que a marcam de modo significativo e são incorporadas ao seu relato:

Contavam, com a mesma sincera convicção, *os mínimos detalhes de suas viagens e lutas pelo país afora* para conseguir juntar algum dinheiro, comprar um tear ou uma banheira velha para tingir o fio e voltar para ali, como tinham conseguido isso pendurados perigosamente em fachadas de altos prédios, em instáveis andaimes, vivendo amontoados em soturnos barracões nos canteiros de obras pelo país inteiro, ou debaixo de viadutos em São Paulo a fabricar casinhas de cachorro com tábuas de caixote de frutas recolhidas nos restos de feiras livres, coisas que minha memória visual podia confirmar, *mas narravam também as histórias mais fantásticas*, que aos poucos me vão voltando. (REZENDE, 2016, p. 79, grifos nossos)

As histórias eram providas tanto das experiências recentes de membros do povoado que se arriscaram a deixar o local e agora retornavam para contar o que encontraram no mundo, quanto de uma longa tradição local construída em torno de “fantasias ou parábolas” (REZENDE, 2016, p. 80) transmitidas de geração em geração. Dois tipos bem distintos de narrativa, uma vez que as primeiras são construídas em torno dos “relatos das dores presentes trazidas pelos retornados”, enquanto as segundas não apresentavam um compromisso estrito com situações reais e proporcionavam um “descanso” para o contexto de sofrimento vivenciado pelo povo (REZENDE, 2016, p. 90).

Maria insere em seu relato cinco dessas histórias, mesclando entre os dois tipos apresentados. Pertencentes ao grupo do relato de deslocamentos vividos encontram-se as histórias de Alzira, que retornou ao sertão devido à incapacidade das pessoas da cidade entenderem o comportamento atípico, ainda que inocente, de seu filho Candinho; a de Luizinho, cuja experiência no meio urbano era incoerente com suas crenças e visão de mundo; e a de Manoel de seu Tito, que volta para Olho d’Água depois de experimentar a violência de São Paulo e a perda de seu amigo, Parafuso. Em todas elas, é possível notar a apresentação de metrópoles como um local com condições de trabalho mais vantajosas, mesmo que ainda sejam exploratórias, mas marcado por costumes e um modo de vida que não corresponde aos sertanejos. As personagens sentem a hostilidade do ambiente urbano, que parece funcionar por meio de outras regras, e decidem retornar para sua terra de origem, onde se sentem acolhidas e compreendidas.

Vinculadas ao grupo das “mais fantásticas” (REZENDE, 2016, p. 79) encontram-se as histórias da velha e da criança e de Lázaro. A primeira relata que, em tempos anteriores, teria ocorrido o nascimento de gêmeos em um “lugarejo bem para lá do rio” (REZENDE, 2016, p. 80), sendo uma das crianças forte e saudável e a outra nascida apenas com metade de um corpo masculino desenvolvido. A avó decide cuidar e regar o recém-nascido todos os dias até que a outra parte cresça, porém, quando isso ocorre, percebe tratar-se de uma metade feminina. A figura andrógina não foi bem aceita pelas pessoas ao redor, o que demandou a fuga para Olho d’Água, local onde “o povo dali nunca contou nada a ninguém pra não fazerem mal a um inocente” (REZENDE, 2016, p. 80).

A história de Lázaro apresenta um menino que ajudava seu pai a transformar garranchos em carvão para abastecer as pequenas comunidades sertanejas da região. O menino nunca havia visto seu reflexo, até um dia em que, em um encontro com ciganos, olha sua imagem pela primeira vez e apavora-se com “os olhos de fogo azul do Cão, reluzindo

numa cara de escuridão”. Quando a oportunidade de deixar o sertão aparece, Lázaro empolga-se, mas, ao entrar no ônibus e olhar para a janela, reconhece a sua figura, entra em desespero e sai correndo por acreditar que o veículo “era mesmo a passagem para outro mundo, a condução para o mundo da maldade” (REZENDE, 2016, p. 90). Desde então, dizem que ele vaga pelas terras da região, ainda fugindo da figura que visualizou no vidro.

Em ambos os casos, observa-se imprecisão temporal, a expansão dos limites de verossimilhança devido a eventos que fogem a fatos concretos e compõem o imaginário do local, de modo que elas representam histórias tradicionais daquele grupo. É interessante observar como elas também retomam a ideia da comunidade de Olho d’Água como um local receptivo e seguro, em contraposição a locais externos que representam a hostilidade do desconhecido. O espaço do vilarejo é apresentado como porto seguro, disposto a acolher os rejeitados e instaurar uma política de aceitação do diferente.

Para além da diferença de temas, as histórias também apresentam uma dualidade estrutural em sua inserção no romance. As narrativas da velha e da criança e de Parafuso são apresentadas por meio da utilização de aspas, que demarcam com clareza que a voz que apresenta o enredo não é a da narradora, mas sim a da personagem que a conta a Maria. No primeiro caso, pode-se pensar em uma voz coletiva apresentando o enredo, uma vez que não há indício de um personagem específico falando, apenas a menção de que os membros do povoado “garantiam” (REZENDE, 2016, p. 80) que os eventos ocorreram daquela forma. No segundo, no entanto, percebe-se claramente a instalação de um segundo narrador, Manoel de seu Tito, que assume a primeira pessoa do discurso para narrar com suas palavras e ponto de vista.

As demais histórias, por outro lado, são introduzidas sem a utilização do sinal gráfico que indica os limites entre a voz de Maria e das demais personagens. Nessas, as aspas não deixam de serem utilizadas, pois aparecem indicando falas dentro da história, porém elas não são mobilizadas para iniciar e finalizar a narrativa incorporada à narração. O efeito da utilização dessa estratégia é tornar nebulosa a identificação de quem é o narrador por trás da apresentação dos eventos, uma vez que se trata de uma narrativa subordinada ao plano da narração de Maria, mas que apresenta um léxico e o ponto de vista de outras personagens. Assim, os limites entre os níveis narrativos acabam tornando-se opacos e o leitor não consegue distinguir com exatidão quem está enunciando.

Para além dessas seis narrativas, existe, ainda, a incorporação de duas histórias ligadas a Fátima, personagem que desempenha papel fundamental na trajetória da protagonista. A primeira é apresentada em uma noite, quando a moradora de Olho d’Água decide contar sua

situação de vida para Maria. Ela relata a partida de seu marido, decidido a comprar um tear e conseguir melhores condições de vida para seus filhos depois da morte de uma das crianças, e o modo como isso alterou sua posição dentro da comunidade, já que agora precisava desempenhar “trabalho de macho” (REZENDE, 2016, p. 36). O trecho é apresentado sem a utilização de aspas, mas percebe-se os traços da voz da sertaneja no relato pelos termos utilizados e pela forma como a narração segue sua perspectiva acerca dos fatos.

A segunda, por outro lado, possui um tom alegre e aborda a chegada do cinematógrafo pela primeira e única vez na comunidade. Fátima conta em detalhes a reação dos sertanejos àquele evento inédito e o encanto diante da concretização do “milagre” da tela, de trazer personagens mortos de volta à vida. Essa narrativa é inserida com auxílio das aspas em meio a uma “conversa risonha de Fátima” e repetida todas as vezes em que Maria encontra-se em um estado de desesperança:

Quando a melancolia me pegava, pela saudade, pela falta de bússola que apontasse norte certo para minha vida, pela sensação de que o mundo lá fora havia desaparecido, ou o tempo deixara de passar e o dia da grande transformação jamais haveria de chegar, quando a tentação da desistência esgueirava-se por entre minhas tarefas cotidianas, eu pedia a Fátima para me contar de novo como tinha sido o milagre do cinematógrafo, tantas vezes que hoje ainda posso ouvir sua voz e sua linguagem, [...]. (REZENDE, 2016, p. 41)

A narrativa, que retrata a experiência a partir de um olhar de encantamento, reafirma o conforto que pode ser encontrado no ato de fabulação. A própria indicação de sua permanência na memória de Maria, mesmo após a passagem de muitos anos, indica o impacto que essa troca narrativa representou para a narradora. Dessa maneira, percebe-se que há uma lógica por trás do encaixamento de histórias no relato de Maria, tendo em vista que essas representaram uma forma de acesso às vivências dos sertanejos, mas também o modo como a protagonista encontrou para lidar com seus próprios conflitos internos. O que é mobilizado é a própria função humanizadora da narrativa, que composta por forma e conteúdo, conduz a uma “modalidade de conhecimento”, que “pode ser uma aquisição consciente de noções, emoções, sugestões, inculcamentos; mas na maior parte se processa nas camadas do subconsciente e do inconsciente, incorporando-se em profundidade como enriquecimento difícil de avaliar” (CANDIDO, 2011, p. 181-182).

O romance, dessa maneira, estabelece recursos narrativos que trazem para o plano estrutural o processo de transformação apresentado no plano temático. A mobilização do cronotopo da estrada, a alternância de planos temporais e a incorporação de outras vozes

atuam enquanto estratégias entrecruzadas na representação de uma narradora que, consciente das limitações de sua perspectiva, a todo momento reconstrói a sua compreensão de si, do outro e do mundo. Assim, sua narração expõe-se aos impactos causados pela articulação entre a dimensão temporal e espacial realizada em situações de deslocamento, em que “o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)” (BAKHTIN, 1998, p. 349), bem como pelo contato com a alteridade encontrada nessa trajetória, de modo que o romance abre-se para um constante processo reflexivo e dialógico.

3. A NARRAÇÃO DE MARIA

3.1 Nuances do narrador contemporâneo

A sistematização de categorias narrativas realizada por Gérard Genette (2017) em seu *Discurso da narrativa*, considerada uma conceituação fundamental para diversos estudos de teoria e crítica literária, reforça a distinção entre história e discurso, proposta por Benveniste. A história, enquanto conjunto dos acontecimentos apresentados em uma narrativa, vincula-se ao discurso, que se constitui pela organização da apresentação desses eventos. A correlação entre essas instâncias que, apesar de distintas, operam de modo inseparável, reforça a ideia de que o ato de narrar não se baseia apenas em seus temas ou em suas categorias formais, mas sim pela correlação específica criada em cada obra entre ambos.

Ao interligar essas dimensões, coloca-se em pauta a ideia de que a disposição dos eventos em um relato pode equivaler em importância aos próprios acontecimentos relatados em si, tornando a avaliação do discurso não apenas digna de investigação, como também necessária para compreensão das obras narrativas. A instância discursiva, por pressupor a existência de um sujeito que enuncia, traz consigo a consideração da subjetividade da linguagem, de modo que quem fala não pode ser desconsiderado ou analisado de modo superficial. Dessa maneira, cabe verificar não apenas a presença de um enunciador, como também o modo como ele transpõe traços subjetivos para sua fala por meio da escolha de determinados recursos narrativos em detrimento de outros.

Nesse sentido, o romance configura seus possíveis sentidos a partir das categorias estruturais vinculadas à narração, tais como a de pessoa e perspectiva, que se unem na determinação do narrador e de seu estilo de apresentação da história. Essas escolhas trazem consigo implicações valorativas que moldam na malha do texto temas e posicionamentos que podem ser discutidos, reforçados ou negados, bem como um controle sobre quem detém a palavra. Essa concepção pode ser percebida na constatação de Genette de que a definição de pessoa em um romance não se dá entre formas gramaticais, mas entre “duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas ‘personagens’, ou por um narrador estranho a essa história” (GENETTE, 2017, p. 324).

Para uma leitura atenta e um crítico disposto a refletir a respeito da construção das especificidades de uma obra, a determinação de uma voz narrativa em detrimento de outra pode gerar diversos questionamentos, especialmente considerando a união desse fator com a

escolha da perspectiva instaurada. Um exemplo disso seria a ponderação das mudanças que podem ser realizadas em uma narrativa dependendo das variáveis, como o nível de conhecimento do narrador acerca dos fatos e da percepção de outras personagens, que pode se dar de modo totalizante ou apenas parcial. A alteração de qualquer um desses fatores transformaria a narrativa observada em uma produção diferente, afetando as interpretações e os sentidos inscritos textualmente, de modo que as escolhas estruturais se aliam às temáticas na criação das singularidades de uma obra.

A teoria estruturalista e suas proposições contribuíram, nesse sentido, para proporcionar à crítica um olhar para a criação de sentidos através da mobilização de estratégias formais em uma narrativa, bem como estabeleceram uma base conceitual que pode auxiliar na leitura minuciosa. Por conseguinte, suas ideias consolidaram-se como repertório que é retomado, questionado e atualizado no presente por estudiosos dispostos a experimentar as limitações e possibilidades da teoria diante das obras que continuam tensionando as categorias literárias e impedindo uma leitura estática a seu respeito.

Davi Arrigucci Jr. (1998), em entrevista concedida em um evento da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, propõe-se a discutir a questão do narrador e utiliza seu repertório teórico e crítico para apresentar elementos essenciais para entendimento dessa categoria. Arrigucci Jr. (1998), baseado nas ideias aristotélicas, defende a hipótese de que a narrativa não apenas produz conhecimento, como o faz de modo mais amplo por lidar com o âmbito do possível ao invés do factual. No entanto, a compreensão desse conhecimento só se dá mediante a consideração das técnicas adotadas em uma obra artística, tendo em vista que são elas as responsáveis por instaurar os critérios de verdade estabelecidos naquela narrativa.

A fala de Arrigucci prioriza a análise do ponto de vista – ou focalização – como categoria central para investigação de uma produção ficcional, pois esse implica no modo como os temas serão abordados e instaura a visão de mundo escolhida para ser representada na narrativa. Reforça-se, então, a consciência de que a narração está vinculada de modo intrínseco a uma forma de compreender e enunciar a realidade, de modo que todo o discurso apresentado será orientado por um conjunto de valores e construído através de uma seleção de técnicas que possibilitem a representação de um saber.

A indicação de que a narração apresenta um conhecimento e de que esse articula-se necessariamente às escolhas temáticas e estruturais adotadas pelo autor conduz a questionamentos sobre como se dá a construção epistemológica de uma narrativa. Nesse sentido, Arrigucci Jr. (1998, p.26) alerta para a própria natureza do ato de narrar em que a inevitável “rachadura” entre discurso e história pressupõe sempre a possibilidade de

manipulação dos eventos narrados. Isso se dá pelo fato de a enunciação ser uma organização dos fatos a partir de uma distância temporal, que por menor que seja, já implica uma interpretação sobre o narrado:

É a inevitabilidade da narrativa. Tendo acontecido já, como narrar? Cria-se um problema da possibilidade de narrar com adequação aos fatos, ou seja, de narrar com verdade. Então, se eu começo a discutir a questão do foco narrativo, realmente começo a discutir uma questão epistemológica, da possibilidade de conhecimento real ou de verdade na narrativa. E também *da* verdade enquanto questão ontológica, ali posta implicitamente. Começo a discutir se estou me adequando aos fatos, ao narrar. E depois, começo a discutir que fatos são esses em si mesmos. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 28, *grifos do autor*)

Arrigucci Jr. (1998) aponta que essa compreensão levou certos intelectuais a questionarem a validade da narração, pois, sendo essa inevitavelmente marcada pela subjetividade da interpretação realizada pelo enunciador, não haveria garantia da legitimidade do saber ali produzido. Afinal, como seria possível continuar a validar a narração diante da consciência de que a distância temporal não pode ser superada e a apresentação dos fatos se dá sempre a partir da organização de um sujeito incapaz de superar as limitações do processo discursivo?

No entanto, o crítico posiciona-se de maneira distinta, entendendo a manipulação como um convite para refletir necessariamente acerca de quais foram as estratégias adotadas por quem narra, suas implicações na construção discursiva acerca dos eventos apresentados e o impacto no tipo de saber ali elaborado. Cada texto, dessa maneira, estabeleceria em si os critérios de verdade que compõem sua estrutura. Assim, ao leitor crítico caberia mais a tarefa de compreender quais os recursos de veracidade e persuasão adotados em um texto do que assumir a irrelevância da narrativa por uma incapacidade de atingir um saber isento de subjetividade.

Essa postura teórica pode conduzir a questionamentos sobre como concepções diferenciadas acerca da narrativa e de sua instauração de verdade podem resultar na construção de narradores divergentes. De modo mais específico, poder-se-ia apontar a singularidade de cada obra como responsável pela particularização da voz narrativa, de modo que, em cada textualidade, esta apresentaria suas nuances. Um olhar mais amplo, entretanto, possibilita a identificação de traços em comum na narração de obras que seguem os mesmos princípios estéticos.

A instância do narrador realista, por exemplo, consolida-se tradicionalmente no século XIX a partir da afirmação de determinados princípios de uma estética vinculada à lógica do pensamento cartesiano. Assim, espera-se que o enunciador disponha os acontecimentos da narrativa por meio de um discurso ordenado, coerente e pretensamente imparcial. Sua voz manifesta-se de modo claro e objetivo, evitando conferir destaque à existência de um ser humano por trás da apresentação dos fatos. Sua perspectiva é totalizante, englobando uma compreensão completa e neutra acerca das personagens e suas trajetórias.

Esse tipo de narrador possui um grande domínio sobre o que é apresentado em uma narrativa. É ele quem conduz e estabelece com precisão os acontecimentos relatados, tomando cuidado para garantir ao leitor uma vasta quantidade de informações que tornem o conhecimento apresentado bem detalhado e claro. Não há espaço para dúvida ou imprecisão, pois ele se estabelece como transmissor confiável e competente, capaz de narrar com precisão dados do exterior e do interior dos seres presentes naquele universo ficcional. O narrador transforma a si mesmo em critério de verdade, figura de autoridade máxima a quem personagens e até mesmo os leitores devem acatar sem a possibilidade de questionamento.

Tal perfil de narrador passa a ser questionado a partir das proposições realizadas pela literatura moderna, preocupada com a inovação nas formas de construção textual. A convicção de que uma voz de conhecimento totalizante e de que a apresentação dos eventos de modo ordenado e linear, como realizado anteriormente, possa representar a realidade de maneira fidedigna entra em conflito com as novas estratégias de organização do narrado. Com a ascensão da fragmentação narrativa, observam-se modificações nas premissas do narrador e no estabelecimento de condições para transmitir veracidade em uma obra. A ideia de que o mundo possa ser dissecado e explicado de forma objetiva dá lugar à multiplicidade de interpretações e possibilidades que são transferidas para o âmbito literário.

Se o narrador realista buscava validar sua voz por meio da criação de um efeito de neutralidade e da instauração de um efeito de real pela ocultação de marcas narrativas subjetivas, a adoção dos processos modernos de narração vai valorizar princípios opostos na construção das obras. Nesse sentido, Arrigucci Jr. (1998, p. 14) destaca que o século XX irá apresentar autores que

iriam insurgir-se contra essa verossimilhança ilusória, para buscar uma 'verdade' mais funda na ruptura da ilusão ficcional, mediante a exposição dos procedimentos narrativos, a intrusão desmistificadora do narrador e outros meios de obter um distanciamento crítico da história narrada.

Os apontamentos do teórico, longe de apenas demonstrarem a mudança de técnicas de escrita literária em diferentes períodos históricos, convidam os leitores a refletirem sobre as diferenças nos paradigmas que fundamentam a decisão de um procedimento estético em detrimento de outros. Com a análise de cada um desses tipos de narradores e suas implicações na narrativa, Arrigucci Jr. (1998, p. 20) busca evidenciar que “a escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão de mundo [...]”.

Essa consciência demonstra-se fundamental para a teoria e crítica literária que se desenvolvem a partir do século XX, por expandir as possibilidades analíticas para além de meros apontamentos formais. No caso da literatura contemporânea, o debate torna-se ainda mais relevante, tendo em vista que a articulação entre ideologia e narração manifesta-se na imanência do texto, especialmente em um conjunto de produções artísticas preocupadas com as limitações do cânone e os impasses de representação.

As contribuições crítico-teóricas de Regina Dalcastagnè (2001) apresentam observações importantes para a compreensão desse fenômeno. A autora retoma o paradigma do narrador realista tradicional a fim de demonstrar como as obras das últimas décadas constroem-se a partir do questionamento e/ou negação de antigos princípios norteadores. Assim, a pesquisadora analisa romance, como *Uma noite em Curitiba* (1995), de Cristovão Tezza, e *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho, que apresentam desafios para o campo de estudo da literatura, uma vez que desestabilizam convenções até então adotadas e instauram questões cujas respostas demandam uma renovação do campo teórico. Evidenciam-se as alterações em diferentes instâncias do âmbito narrativo, tanto em relação à imanência textual por meio das construções temáticas e formais, quanto a instâncias extratextuais, como a posição do escritor ao produzir uma obra e do leitor ao entrar em contato com o universo ficcional.

Assim, uma parte do conjunto ficcional contemporâneo, seguindo a trajetória iniciada por obras ficcionais modernas do século XX, apresenta a consciência de que a arte enquanto forma de representação não consegue isentar-se de um ponto de vista. Dessa maneira, a construção narrativa envolve a adoção de uma visão de mundo orientada por determinado conjunto de valores que são transpostos na elaboração discursiva do romance. Dalcastagnè (2001, p. 128) demonstra que, “nos casos mais interessantes”, a ciência da presença de uma determinada orientação nas obras manifesta-se por meio da reflexão não apenas do que se escolhe valorizar, mas também do que “sua voz está calando ao se pronunciar”.

Maria Valéria Rezende, ao optar por um projeto ficcional construído em torno da proposição de fornecer voz aos invisíveis, vincula-se a essa tendência contemporânea. Ciente de que o paradigma literário brasileiro privilegiou por muito tempo a perspectiva das classes altas e médias, a autora reconhece a existência de uma série de pontos de vista até o momento negligenciados, devido ao silenciamento discursivo que confere pouco destaque àqueles que ocupam situações de marginalidade. Reconhece, portanto, o impacto de sua decisão enquanto autora no que diz respeito à potencialidade de representação existente em cada construção narrativa.

A percepção das implicações da literatura enquanto construção discursiva forjada pelos autores pode transpor-se para o âmbito textual de diferentes maneiras. Dalcastagnè (2001) aponta desde a mudança de foco das narrativas, que deixam de representar figuras heroicas e grandiosas para conferir destaque ao ser humano ordinário e até mesmo problemático na contemporaneidade. É, no entanto, a categoria do narrador o objeto de interesse de maior destaque da autora. Ela aponta o fortalecimento da figura do narrador “suspeito”, ou seja, portador de uma “consciência embaçada” e incerta acerca do narrado ou consciente dos seus interesses e dispostos a defendê-los, abandonando qualquer pretensão de imparcialidade (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 114).

Essa ciência de que todo discurso constrói-se a partir de determinada perspectiva altera também a construção das personagens em determinadas obras⁴. Essas personagens se recusam a ocupar o papel relegado anteriormente de herói ou vítima da narrativa, demandam um “tratamento mais adequado”, mesmo que isso implique rebelar-se contra a figura autoritária do narrador. Dessa maneira, solicitam a possibilidade de um ganho necessário, “a palavra sobre si”, a fim de que possam contar sua história do modo como consideram adequado (DALCASTAGNÈ, 2001, p.116 - 117). Os textos passam a dispor, portanto, de uma série de estratégias narrativas que concretizem essa posição assumida pela categoria da personagem, como, por exemplo, a adoção de monólogos, diálogos, fluxo de consciência e outros recursos que conferem voz ao personagem.

A narrativa transforma-se, desse modo, em “ardente campo de batalha, onde se disputam desde o direito de contar a própria história - com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade - até a possibilidade

⁴ Dalcastagnè (2001, p. 117) cita a ênfase no discurso em uma narrativa como um dos elementos que proporcionam uma reflexão acerca da personagem e da observação de “quem está falando dentro da obra, o que diz e que prestígio possui”. A crítica apresenta *A hora da estrela* (1990), de Clarice Lispector e o conto “Um discurso sobre o método” (1989), de Sergio Sant’Anna como exemplos de produções que dispõem tais questionamentos.

de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendando um outro” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 117). O discurso é reconhecido enquanto forma de poder que seleciona, orienta e restringe o modo como os acontecimentos serão apresentados, podendo favorecer ou negligenciar determinadas perspectivas.

Por trás dessas decisões estéticas, pode-se observar um grande questionamento cuja investigação demonstra ser elemento constituinte das obras contemporâneas analisadas pela crítica, trata-se da reflexão sobre quem possui legitimidade para narrar e quem a institui. Investigação interessante, considerando o modo como parte do conjunto ficcional desenvolvido na atualidade preocupa-se justamente com a negação, ou ao menos indagação, do padrão estabelecido pelo cânone literário brasileiro sobre as figuras que possuem direito, credibilidade e prestígio para apresentar seu discurso.

Perspectiva crítica e teórica relevante para compreensão desse fenômeno é aquela apresentada por Jaime Ginzburg (2012) em suas reflexões acerca do narrador na literatura contemporânea. Seus apontamentos auxiliam na iluminação de pontos de convergência entre as narrativas em um cenário artístico tão heterogêneo e propõem tópicos de reflexão fundamentais para o estudo de categorias narrativas. O intelectual apresenta hipóteses sobre o modo como a narração vem sendo realizada por meio de um trabalho articulado entre elementos formais e temáticos que resultam da busca por uma linguagem e representação que desafiem os modelos estabelecidos por uma tradição literária excludente. Assim, se o modelo canônico “prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras”, parte da produção recente preocupa-se em realizar um “desrecalque histórico” concedendo voz “a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 200).

Essa decisão é vista por Ginzburg (2012, p. 201) como uma opção estética que se vincula à proposição de enfrentar posições conservadoras presentes no país, concebendo a escrita enquanto uma atitude que pode buscar um “significado político crítico e afirmativo”. Assim,

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social - a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINZBURG, 2012, p.201)

As observações acerca do modo como as categorias de voz e perspectiva narrativa particularizam uma obra ajudam a elucidar a construção de sentidos em *Outros Cantos* (2016). Ao longo do romance, a opção por uma narrativa autodiegética permite “privilegiar um *tempo da narração* oscilante, divagando entre o momento da história (passado) e as vivências (também contadas) do presente da narração” (REIS; LOPES, 1988, p.113, grifos dos autores), o que propicia não apenas a exposição do conjunto de valores atrelados a esse ponto de vista, como também favorece a identificação de oscilações nas percepções dessa voz diante da retomada e reflexão dos fenômenos experienciados. Assim, a inevitabilidade do narrar apontada por Arrigucci Jr. (1998) manifesta-se na obra como recurso utilizado para demonstrar que a personagem não apresenta um modo de conceber o mundo singular e estático, mas sim transformações que são literariamente transpostas para o corpo do texto por meio de um jogo interessante de rememoração e reflexão sobre momentos temporais distintos.

Em termos de estabelecimento de um conhecimento, essa mobilização das categorias de enunciação já fornece indícios de uma narrativa que reconhece em si mesma a verdade enquanto processo inevitavelmente atrelado a um ser subjetivo, que assume em seu discurso a possibilidade de modificações. A contraposição entre exterior e interior, o contraste entre passado e presente e a identificação de mudanças internas revelam uma organização discursiva que não tem pretensão de instituir o narrador como ser intocável e plenamente convicto de sua compreensão da realidade.

Observa-se, na fala de Maria a presença de embates valorativos que distanciam a narração da clareza objetiva adotada no paradigma estabelecido pelo realismo e a aproximam da figura narrativa mais complexa observada por Dalcastagnè (2001) na contemporaneidade. Maria destaca, em um de seus comentários sobre o presente da narração, a diferença entre o sertão que ela conheceu em sua antiga estadia na comunidade e aquele que se configura com traços de modernidade diante de seus olhos. Ao observar, durante uma das paradas do ônibus, uma mulher com duas crianças, a narradora reflete:

Suas caras não enganam, são sertanejos como eram aqueles, mas já não têm a barriga inchada, a pele encardida e arranhada como os de quarenta anos atrás. Minha razão me diz que estes de agora vivem melhor e devo alegrar-me por isso, mas meu coração já não se entenece tanto como daquela vez, diante dos outros que eu acreditava precisarem de mim. (REZENDE, 2016, p.17)

É relevante pontuar, primeiramente, a escolha dos tempos verbais apresentados neste trecho. Maria opta por apresentar no passado a afirmação a respeito da crença de sua

necessidade para os sertanejos, demonstrando, assim, que seu entendimento sobre essa situação no momento da narração é diferente daquele que possuía durante sua vivência dos acontecimentos. A confiança que a personagem apresentava sobre sua utilidade para a comunidade é desconstruída ao longo do romance, mas já enfatizada desde o início pela voz narrativa que ressalta, por meio da escolha de intercalar relatos sobre a história com comentários discursivos, a disparidade de perspectivas entre um sujeito ao longo da passagem temporal.

O jogo entre temporalidades já adiciona camadas de sentido para a narração de Maria, que evidencia uma intercalação nas formas de compreensão do mundo ao longo da passagem temporal. Entretanto, são as oscilações ainda no contexto de produção do discurso que indicam uma postura de narradora reflexiva que, ao invés de possuir certezas absolutas, ainda passa pelos processos de questionamento e sondagem no entendimento de si e do outro. No trecho apresentado, Maria demonstra o debate interno que estabelece diante da constatação de mudanças. Aqui, a compreensão do sertão revela modos diferentes de percepção da realidade que convivem em Maria; uma perspectiva racional, que enxerga a transformação do espaço e seus habitantes por um viés positivo, e outra afetiva, que observa a situação por meio de um olhar mais subjetivo que contrasta o que ela acredita que deveria sentir com o reconhecimento das emoções que verdadeiramente se manifestam. Em diversos outros momentos do romance, percebe-se essa oscilação da perspectiva de Maria, dividida entre uma modernidade - que ora considera benéfica, ora identifica como prejudicial - e o apego ao cenário que vivenciou no passado.

As oscilações de ideias que Maria apresenta tornam a sua narração complexa, uma vez que explicitam para o leitor as múltiplas facetas assumidas pela voz narrativa, trazendo para o plano da construção narrativa a consciência de que o discurso é artifício moldado pela perspectiva e sistema valorativo de um indivíduo em constante transformação. A narradora de *Outros Cantos*, além de tornar claros os processos de modificação em si e no mundo que a cerca, também ousa apresentar contrastes entre os planos da idealização e da prática, da disparidade entre o que já foi, o que é e o que poderia ser da realidade vivenciada no contexto brasileiro. Nesse sentido, as reflexões que ela realiza acerca de seus valores e da ideologia política que orienta suas ações operam como grande destaque. Mesmo após a vivência de experiências traumáticas e do contexto repressivo da Ditadura Militar, a protagonista conserva em si convicções políticas bem definidas que orientam suas ações ao longo de toda sua trajetória, mas analisa o amadurecimento das ideias e o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre a viabilidade do projeto a que se dedica desde a juventude.

Se os movimentos de idas e vindas entre diferentes perspectivas e a autoconsciência da narradora acerca de suas limitações diante da compreensão da realidade já afastam o romance da narração realista tradicional, é a postura de Maria diante das práticas hierárquicas sociais que irão aproximá-la dos traços identificados nos narradores contemporâneos analisados por Dalcastagnè (2001) e Ginzburg (2012). O que se sobressai em toda a construção narrativa de *Outros Cantos* (2016) é o questionamento e a negação de estruturas hierárquicas excludentes. No caso do relato de Maria, isso se dá em três níveis principais: a luta contra um sistema opressivo; o embate com a cultura patriarcal e a negação das condições autoritárias de enunciação.

As problemáticas de uma organização social orientada por uma lógica da violência e desigualdade aparecem enquanto temática que estrutura o romance. A narração de Maria se inicia em uma viagem motivada pela “missão, infundável, mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança a resistir” (REZENDE, 2016, p. 145-6); a rememoração dá-se em torno do período que vivenciou em Olho d’Água como militante que buscava concretizar as mudanças que acreditava serem fundamentais e essa mesma missão é interrompida por conta da ação repressiva de um governo autoritário. Ademais, ao longo da obra, são as observações das dificuldades experienciadas por aqueles em situação de marginalização que ocupam boa parte do relato da narradora, que se dedica especialmente a encontrar formas de resistir às práticas violentas.

A crença em uma transformação na realidade e os ideais ideológicos transpassam, assim, a narração de Maria, estabelecendo os valores que moldam sua perspectiva e conduzem seu discurso. Isso torna-se explícito até mesmo pela escolha lexical realizada, como pode ser observado pela referência aos que acreditam na mesma causa como “companheiros” (REZENDE, 2016, p. 105) ou na utilização de termos alinhados a seu posicionamento político:

O caminho, que queríamos democrático, seria muito mais longo e diferente, nosso papel, mergulhar “no seio do povo”, tornar-nos como “peixes dentro d’água”, nas margens, nas fábricas, no campo, nas palafitas, nas serras, desaparecer como o “fermento na massa”, manter e tornar libertadora a fé até então manipulada e distorcida para transferir a outra vida qualquer esperança, recompensa para quem aceitasse as dores deste mundo. (REZENDE, 2016, p. 105-6)

Os termos destacados entre aspas, inclusive, demonstram de forma explícita no texto a presença de outras vozes que compõem o pensamento da narradora, bem como a existência de uma consciência de um discurso formado coletivamente. O impacto das ideias também se

manifesta nas referências a acontecimentos históricos, como a menção a Sierra Maestra⁵ e sua luta, e a um “livrinho, impresso em espanhol após duas páginas de belos e indecifráveis caracteres chineses [...], cuja capa fora prudentemente metamorfoseada de vermelha em azul” e uma “edição francesa de bolso da Bíblia de Jerusalém” que, segundo a narradora, “bastariam para condenar-me, se vistos por olhos indevidos” (REZENDE, 2016, p. 106-7).

A luta contrária ao sistema econômico, entendida como compromisso cuja extensão abrange diversas localidades, particulariza-se na experiência de Maria em Olho d’Água a partir da figura do Dono. Esse não aparece de maneira direta em nenhum momento do romance, mas exibe sua presença autoritária por meio da rotina rígida que estabelece aos trabalhadores e do controle realizado pela ameaça de violência gerada por aparições repentinas de homens que contrata como agentes de fiscalização e manutenção de sua ordem. Maria questiona a si mesma:

O que eu poderia dizer contra um poder invisível? Se até mesmo os seus homens de armas permaneciam encafuados em seus esconderijos, para surgir de repente nas raras ocasiões em que o medo já estabelecido não bastava para manter tudo funcionando segundo os desígnios do Homem. (REZENDE, 2016, p. 34)

A pergunta realizada por Maria demonstra a postura de uma narradora que procura com dificuldade as palavras que poderiam combater um poder que, apesar de não visto, mantém-se sempre presente e vigilante. A escolha dos campos semânticos nesse trecho é especialmente interessante devido ao contraste entre uma organização social, representada por uma figura opressora que utiliza, como força, o medo e violência, em contraposição a uma resistência que enxerga no discurso o instrumento para combate, mesmo diante da observação dos empecilhos e incertezas que essa escolha pode ocasionar.

A opressão imposta de modo mais sistematizado pelas relações de trabalho do local não é, contudo, o único tipo de problemática que Maria encontra dentro da comunidade de Olho d’Água. Ao longo de sua estadia, Maria presencia um caso de violência doméstica, mas, ao tentar interferir, percebe que tanto a vítima quanto os demais membros do povoado compreendem aquela violência de forma naturalizada, como um “costume”:

⁵ Área montanhosa e simbólica de Cuba, conhecida pela ocupação de rebeldes durante diversos momentos históricos do país, especialmente no período da Revolução Cubana. Disponível em: <<http://www.historyofcuba.com/history/funfacts/maestra.htm>> . Acesso em: 12 out. 2022.

Calei-me, e ali fiquei, escorada na parede, um nó doloroso apertando minha cabeça e meu coração, a cortina idealista que me tapava os olhos e só permitia ver a dor infligida pela exploração do Dono e a inclemência do sol, mais a beleza dos gestos e saberes do povo, rasgando-se mais um pouco e revelando que tudo era mais misturado e complicado do que eu pensava. O caminho da libertação, se houvesse, teria de percorrer inúmeros atalhos e veredas, quem sabe por quanto tempo? Eu me sentia completamente incapaz. (REZENDE, 2016, p. 125-126)

Diante da quebra de expectativa vivenciada pela narradora, ela silencia-se em uma reflexão acerca do modo como a realidade apresentada no território sertanejo mostrava-se mais complexa do que ela havia previsto. O ideal revolucionário, que unia e motivava a militância, mostra-se insuficiente para compreender o ambiente ao seu redor e o “caminho da libertação” (REZENDE, 2016, p. 125), em alguns momentos apresentado com tanta convicção pela narradora, agora torna-se uma hipótese cuja existência não é possível assegurar. A crença em seu papel fundamental no processo de transformação do local também cede espaço para o sentimento de incapacidade, explicitado pela voz narrativa que não consegue, e nem tenta, esconder as suas incertezas e limitações.

E os desafios continuam a se manifestar ao longo da convivência de Maria com o povoado, demonstrando como estruturas de poder, discursos hegemônicos e manifestações de lógicas violentas estão incorporados no cotidiano da comunidade. Em outros episódios, a protagonista presencia a reação das pessoas à morte de uma criança por doença e a realização de ritos de automutilação descritos como “cenas medievais” (REZENDE, 2016, p.130), justificados pela crença na vontade divina. Ela, cujas bases ideológicas, ainda que religiosas, afastam-se das apresentadas pelos sertanejos, revolta-se e sente-se ainda mais confusa: “o que eu vinha fazer ali, a impossibilidade de compreender por que acreditavam ser preciso ainda mais sofrimento para pagar pecados que eles nem sequer tinham tempo nem forças para cometer” (REZENDE, 2016, p.132).

Além da opção por um padrão discursivo reprimido pelas autoridades locais e, de modo mais geral, nacionais, é válido destacar que Maria tem seu perfil questionador reforçado por tratar-se de uma enunciativa mulher. A predominância de uma perspectiva masculina não se dá exclusivamente no âmbito literário, mas na construção de toda narrativa histórica nacional, de modo que, mesmo nos poucos casos em que são representadas, figuras históricas femininas têm sua perspectiva e compreensão do mundo mediadas pela lógica e pelo discurso masculino.

No caso do recorte da temática sertanejo na literatura brasileira, a dominância da voz masculina é ainda mais acentuada, tendo em vista a tradição não apenas de autores, como também de personagens e valores patriarcais em produções que representam o sertão. Analisando a presença de uma narradora mulher, cuja experiência e deslocamento por terras sertanejas motivam a narração, Santini (2018b, p.279) enfatiza a singularidade de *Outros Cantos* (2016) e ressalta que:

A escrita do sertão ou sobre o sertão se constitui, na história da literatura brasileira, de forma hegemonicamente masculina – exceção feita a Rachel de Queirós. Se o sertão se desenha na construção de um imaginário ligado a signos masculinos, também é verdade que o cânone reitera uma perspectiva que se associa à fala de homens. Nos últimos 20 anos, se a representação do sertão já se coloca como um lugar outro em uma produção que é essencialmente urbana, a construção de personagens mulheres que detêm a voz e se deslocam, por meio de seu olhar e de sua fala, para construir uma narração de si mesmas e da condição de outras mulheres não deixa de ser um lugar a ser construído.

A obra de Maria Valéria Rezende, ao optar por uma voz e pela perspectiva narrativa de uma mulher em um tópos reconhecidamente masculino, conduz questionamentos sobre as limitações de representação dessa tradição e ilumina novas possibilidades pautadas na abertura de espaço para aqueles cujas vozes ainda não se manifestaram. Nesse sentido, Caroline Peres Martins (2019, p.119) aponta não apenas para o impacto da escolha por uma narradora em obras que abordam a temática do sertão, mas também para o modo como o romance resgata a participação das mulheres em movimentos de militância, lançando o foco para as ações sociais de oposição muitas vezes veladas, “uma vez que o cenário político é historicamente masculino”.

Caroline Peres Martins (2019) ainda elucida um desdobramento da opção pela categoria da narração estabelecida em *Outros Cantos* (2019). A decisão pelo olhar feminino, desconsiderado até mesmo em ambientes que se apresentam como contrários a estruturas sociais excludentes, tais como organizações de oposição, indica não apenas acesso a perspectiva de Maria enquanto militante, como também ilumina a existência de todas as mulheres que foram ignoradas por uma versão oficial da História ou que foram representadas por meio de uma perspectiva outra que não a sua própria, geralmente baseada na interpretação masculina sobre sua vivência.

Percebe-se, dessa maneira, que a constituição da personagem Maria - enquanto mulher, militante e questionadora de uma tradição conservadora - transpõe para o âmbito da

narração o caráter de indagação da ordem social vigente naquele local, uma vez que o leitor acompanha as concepções e embates da protagonista em sua jornada, que por si só assume a finalidade de transformação do espaço social. A negação dos princípios tradicionais de narração, no entanto, não se dá apenas pela voz da narradora, mas pela adoção de princípios de concepção da narrativa que permitem a aparição de outras vozes que, assim como a da educadora, também não pertencem à hegemonia e à História oficial.

A incorporação de histórias do povoado, realizada em meio ao relato de Maria, possibilita espaço narrativo para que outras vozes subalternas se manifestem. Concedem-se, assim, possibilidades para que o trabalhador rural, o migrante que regressou à sua terra e a mulher sertaneja apresentem suas vivências por meio de sua própria perspectiva, ao invés de restringir a um narrador alheio àquelas experiências a capacidade de narrá-las. Nesse sentido, o romance aproxima-se do fenômeno contemporâneo de transformação das personagens na narrativa observado por Dalcastagnè (2001, p. 117):

Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de terem se transformado no ‘ponto de onde se vê’ permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana.

Para a pesquisadora, essas alterações podem estar vinculadas à própria consciência por parte do autor de que o discurso carrega em si potencializadas, mas também limitações. Assim, analisar “quem está falando dentro da obra, o que diz e que prestígio possui” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 117) é uma forma de compreender que a atividade discursiva é uma forma de poder e autoridade.

Diante desse contexto, é pertinente considerar as possíveis diferenças de sentido que podem ser instaladas dentro da obra literária a partir da mobilização do discurso direto ou indireto. O escritor, ao selecionar o modo como irá apresentar a fala da personagem, determina também os níveis de concessão de espaço de fala e, conseqüentemente, as mudanças linguísticas que podem estar implicadas em tal decisão. Em *Outros Cantos* (2016), por exemplo, há passagens em que Maria apenas relata com suas palavras aquilo que o povoado de Olho d’Água lhe informa. Em outras, no entanto, ela decide transpor com o que lhe foi dito de forma mais fidedigna ao discurso do sertanejo:

[...] e ninguém mais capaz de enfileirar uma letra atrás da outra, estava disposto a se exilar em Olho d'Água e ensinar a ler e escrever aos jovens e adultos, "... pra ler o quê, aqui? Só se for marca de ferro em lombo de boi". Novena, o Ofício de Nossa Senhora? "Carece de ler não, toda velha sabe de cabeça e toda menina aprende que nem aprende a cozinhar e a parir... Mesmo a moça que já andou ganhando esse dinheirinho do governo aqui, porque o vereador se engraçou dela e até acabou levando pra cidade, pois escrever, ela escrevia, tirando tudo direitinho do livro pro quadro-negro com letra até bonita, mas ler? Lia nadinha, não". (REZENDE, 2016, p.31)

Mais do que somente uma diferenciação entre quem está falando, a utilização do discurso direto demonstra nesse trecho a contraposição entre duas visões de mundo. Enquanto Maria estava crente na importância da alfabetização para os membros da comunidade, os sertanejos possuíam uma visão diferente acerca da relevância de saber escrever dentro daquele espaço. O conhecimento essencial para aqueles sujeitos era apreendido por meio da tradição e oralidade, por isso há a citação das diferentes etapas da vida, como a juventude e velhice. Também é visto como algo que acontece de forma orgânica, tal como atividades como preparar a alimentação e dar a luz, ações que seriam adquiridas sem a necessidade de um ensino formal.

O mesmo relato, se realizado por meio do discurso indireto com as mediações que seriam realizadas por Maria, poderia passar por transformações na escolha dos vocábulos e também na construção sintática das sentenças. De modo que permitir que a voz do sertanejo manifeste-se de forma mais direta é também possibilitar que, através do uso da linguagem e dos traços identitários que ela pode revelar, seja expressa a visão de mundo das personagens.

O modo como Maria decide considerar os sujeitos do povoado e seu direito de falar também é manifestado por meio da criação de outros níveis narrativos, que permitem ao outro assumir a voz sobre sua história. As proposições de Genette acerca da estrutura de encaixar narrativas ajudam a elucidar esse fenômeno. A partir da observação das condições de enunciação, o teórico percebe que "em certos relatos, verifica-se um desdobramento de instâncias narrativas, pela ocorrência de mais de um ato narrativo, enunciados por narradores colocados em níveis distintos" (REIS; LOPES, 1988, p.133). Dessa forma, um narrador extradiegético realiza a narração de uma primeira história, podendo ser personagem dela ou não, e instaura o nível intradieгético, no qual se situam as categorias de espaço, personagens e ações. Caso uma personagem assuma por um momento o papel de narrador, ela instaura o nível hipodieгético em que "por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece imbutida na primeira." (REIS; LOPES, 1988, p. 128).

No caso de Maria, sua narração realizada durante a viagem de ônibus a coloca como narradora extradiegética, que projeta um outro nível narrativo ao relembrar suas viagens e experiências, enquanto isso ela também atua como personagem no nível intradieético, que manifesta o presente dos eventos narrados, especialmente na comunidade de Olho d'Água. Já a presença das narrativas dos membros do povoado mobiliza a existência do nível hipodiegético, uma vez que permite o estabelecimento de outras histórias inseridas dentro daquela desenvolvida nos níveis anteriores.

Dessa maneira, Maria, ao incorporar as narrações dos sertanejos, expande o plano da narração a fim de ouvir o outro, que considera digno de enunciação e de escuta, dissolvendo os limites claros entre quem seria a figura de autoridade, responsável pelo olhar e organização do narrado, e quem seriam aqueles subordinados a sua lógica e perspectiva. A postura assumida pela narradora de *Outros Cantos* (2016) foge de um padrão autoritário e excludente de narração, na medida em que há uma “atitude de Maria como ouvinte, como parte de um processo de aprendizado em que se colocou ao lado do outro para partilhar de sua vivência” (SANTINI, 2018a, p. 91).

A partir disso, ela deixa-se afetar por outras formas de compreender o mundo a ponto de incorporá-las em suas memórias e mesclá-las a sua própria voz no momento em que realiza a narração. Nesse sentido, sua narração passa a ser constituída não apenas pela sua perspectiva, mas também por fragmentos e restos de outras histórias que foram compartilhadas e internalizadas de modo tão profundo que, mesmo após anos, são tecidas discursivamente juntamente com suas próprias experiências.

3.2 Narrador trapeiro

A compreensão das transformações das formas de narração torna-se mais coerente quando analisada de modo conjunto com as modificações sofridas nos conceitos da representação, do passado e da verdade. O século XX abriga uma série de eventos que abalam convenções tradicionais e demandam, por parte de pensadores, o questionamento e a renovação de um conjunto de paradigmas anteriormente consolidados. Uma das temáticas cuja relevância torna-se latente é a memória, devido à necessidade de processamento e registro de fatos muitas vezes traumáticos e de difícil assimilação.

Aleida Assmann, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), propõe-se a analisar diferentes paradigmas de compreensão e meios de

registro das atividades mnemônicas ao longo do tempo. A motivação para esse projeto vincula-se, segundo a autora, à própria constatação de um contínuo interesse por parte de intelectuais e artistas acerca deste tema que se torna ainda mais intenso após as catástrofes do século XX. Aos eventos traumáticos ocasionados por regimes violentos e pelas ocorrências das guerras mundiais somam-se várias outras razões que

foram levantadas para esclarecer a nova predominância e a contínua fascinação do paradigma da memória: o fim da filosofia da história com sua ênfase na plenitude do presente e na expectativa em relação ao futuro; o fim de uma soberania do sujeito com sua concentração sobre o indivíduo racional e soberano; o fim de um paradigma científico disciplinar, com sua crescente especialização. (ASSMANN, 2011, p.22)

Percebe-se, através da observação dos fatores listados por Assmann (2011), uma desconfiança por parte de pensadores a respeito da construção de saberes pautada em princípios de clareza e harmonia. A crença no progresso e na compreensão da realidade de forma totalizante, coerente e racional demonstra-se insustentável diante de acontecimentos tão traumáticos e desumanos como os regimes fascistas e a Shoah. Como consequência, a ciência e a racionalidade são envoltas em um clima de incerteza, por já não mais serem vistas como pilares inabaláveis.

Os impactos da hesitação frente ao saber científico afetam áreas da humanidade que dependem da elaboração de narrativas. Jeanne Marie Gagnebin (2009) analisa, nesse sentido, o modo como a figura do historiador positivista sofre indagações acerca de suas concepções de cientificidade, uma vez que o paradigma de uma historiografia precisa, isenta de subjetividade e baseada na ideia de progresso humano não parece condizer com os dilemas enfrentados pelos intelectuais durante o final do século XX. Há, portanto, uma demanda por novas formas de pensar a narrativização dos eventos representados, o que resulta no surgimento de outras propostas de contar uma história.

É interessante explorar os paralelos existentes entre a figura do historiador apresentada por Gagnebin (2009) e o narrador realista, tendo em vista que ambos compartilham de alguns preceitos e adotam modelos de narrativização semelhantes. Tanto um quanto o outro prezam pelo controle do assunto narrado, deixando pouco espaço para incertezas e ambiguidades, pois valorizam uma narração precisa e repleta de informações que transmitam a impressão de realidade. Da mesma forma, há uma busca por uma voz que transpasse ares de objetividade, como se o que é narrado fosse apenas uma transposição dos acontecimentos de maneira clara e imparcial.

A emergência de correntes teóricas que defendem que não há narrativa sem discurso instaura uma série de questionamentos sobre a possibilidade do modelo de narração adotado previamente. A quebra da confiança na objetividade e legitimidade dos fatos narrados desencadeia uma crise no próprio conceito de verdade, pois a falta de segurança da neutralidade e concretude do que é apresentado em uma obra levanta a questão sobre a possibilidade e propósito da narração.

Gagnebin (2009) demonstra como, diante desse impasse teórico, diferentes respostas surgiram por parte dos intelectuais. Enquanto alguns dos estudiosos assumem uma postura descrente e defendem o final da narrativa devido à incapacidade de alcançar a veracidade, outros optam por um relativismo absoluto, que, diante da indagação sobre a possibilidade de narrar com fidedignidade, assume que a verdade pode ser qualquer coisa. No entanto, a filósofa considera ambas as abordagens insuficientes, uma vez que suas limitações não dão conta nem de construir uma representação do passado, nem de lidar com questões que se fazem urgentes no presente

A solução para esse embate parece encontrar-se em um desvio do foco da pergunta. Não se trata de acatar ou relativizar totalmente a veracidade baseando-se em “processos de adequação e verificação” (GAGNEBIN, 2009, p. 42), mas de questionar qual é o conceito de verdade adotado pela narrativa e “reivindicar uma outra dimensão” dessa ideia e de sua possível representação por meio da linguagem. Para além de adotar irrestritamente uma concepção de narrativa ou de negar sua possibilidade, trata-se de buscar alternativas que tornem a narração viável e cada vez mais adequada às demandas de representação. Esforço que deve ser realizado porque, apesar das dúvidas sobre como realizá-lo, o ato de narrar é visto como atividade necessária envolta em um propósito que sobrepõe as dúvidas.

A motivação para o narrar, que justifica e demanda sua permanência mesmo diante das incertezas, é de caráter ético. Gagnebin (2009) retoma em seus estudos a ligação existente entre a narração e o compromisso com a memória instaurado desde narrativas milenares, como a *Odisseia*, demonstrando como essa ação cultural assume uma responsabilidade para com o passado e o presente da humanidade. Ela ressalta o modo como o ato de contar histórias apresenta a dupla tarefa de lutar contra o esquecimento e realizar um trabalho de luto, a fim de respeitar um compromisso ético para com os mortos e sua imagem, mas também político, visando impedir que horrores praticados anteriormente sejam repetidos socialmente.

A forma apresentada para manter esse compromisso diante dos impasses seria a construção de uma narrativa por rastros, seguindo as reflexões propostas por Walter Benjamin

e comentadas pela pesquisadora. O narrar seguindo esses princípios possibilitaria uma tensão entre passado e presente que convidaria ao gesto reflexivo e permitiria a identificação do modo como cada um se manifesta no outro. Trata-se de um narrar que assume uma relação distinta com os fenômenos mnemônicos, distanciando-se da visão de representação estável e abrindo-se para as lacunas e ambiguidades. (GAGNEBIN, 2009)

Ao contrário da ideia de memória como conjunto de verdades autênticas, passível de representação objetiva pelo historiador, uma narração aberta aos rastros adota uma

concepção de memória como processo, em movimento de constante construção/desconstrução. Como processo, memória não é, portanto, um objetivo a ser atingido, nem uma totalidade a ser alcançada, mas algo que se persegue e que se atinge sempre de forma fragmentária, inacabada, algo que se situa em um espaço intervalar entre memória e esquecimento. (BERND, 2013, p.25)

Zilá Bernd (2013, p. 51) retoma alguns estudiosos que mobilizaram o conceito de rastro a fim de trabalhar com essa perspectiva de memória, citando entre eles Carlo Ginzburg com sua teoria sobre indícios e Jacques Derrida a partir de sua compreensão dos “traces” como “marcas deixadas pela passagem de um ser ou objeto, pista, resto, vestígio”. A respeito deste indica, inclusive, discussões teóricas acerca de sua crença na literatura como passível de apresentar os fantasmas do passado que compõem e afetam a realidade presente do sujeito. Por fim, aborda as propostas de Paul Ricoeur e o modo como o filósofo propõe uma construção de representação histórica por meio dessa abordagem.

Em seu compilado teórico sobre o conceito, Bernd (2013) ressalta como Walter Benjamin irá propor bases essenciais para a compreensão dos rastros e de sua potencialidade na construção narrativa. O filósofo que se preocupa com o tópico da narração percebe que as mudanças sociais apresentadas no mundo moderno afetam o modo como as pessoas lidam com a elaboração e recepção de histórias. Tais alterações estão relacionadas às novas formas de organização coletiva e ao desenvolvimento de estruturas literárias que se adequam mais facilmente à sociedade capitalista, de modo que a narrativa, como conhecida anteriormente, entra em um estado preocupante de extinção.

As reflexões sobre o declínio da narração tradicional são postas por Benjamin em seu ensaio “O narrador” (2012) e interpretadas, como afirma Gagnebin (2014), de forma muito extrema e melancólica por parte da crítica. No texto, o filósofo disserta a respeito do modo como a modernidade e a ascensão do capitalismo modificam o funcionamento e a lógica da

narração. As novas formas de comunicação e de vida não possibilitam a continuidade de uma transmissão de conhecimento por meio da oralidade, nem concedem autoridade àqueles que costumavam ser os típicos narradores. Dessa maneira, a “arte de narrar” e, conseqüentemente, a capacidade de intercambiar experiências por meio das histórias entra “em vias de extinção” (BENJAMIN, 2012, p.197).

Há necessidade, no entanto, de contextualizar o ensaio e os termos adotados por Benjamin para evitar uma leitura fatalista de suas proposições. Ginzburg (2012) aponta que o conceito de narrador ali proposto costuma ser apreendido sem levar em consideração a referência que o filósofo faz as obras de Nikolai Leskov:

de modo geral, ele é lido sem que ocorra a leitura de Nikolai Leskov, cujas estórias condizem com traços da tradição oral. O que o ensaio de fato discute é uma relação entre modos de narrar e configurações sociais. A imagem de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas. A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar, segundo a perspectiva de Benjamin. (GINZBURG, 2012, p. 203).

Benjamin refere-se, então, à morte da narração devido ao desaparecimento progressivo de pessoas que possuíam a capacidade de “narrar devidamente” (BENJAMIN, 2012, p. 198), por meio do uso da faculdade de trocar experiências, “que parecia segura e inalienável” (BENJAMIN, 2012, p. 198) anteriormente, mas que entra em declínio diante da forma de organização capitalista e da vivência do trauma. Em sua perspectiva, a figura do narrador pode ser compreendida a partir de dois representantes: o camponês sedentário, aquele que permanece em sua terra natal, e o marinheiro comerciante, aquele que viaja e traz conhecimento de lugares distantes. Categorias que não funcionam de forma rígida e separada, pelo contrário, “a extensão real do mundo narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpretação desses dois tipos arcaicos” (BENJAMIN, 2012, p. 199).

Torna-se pertinente observar o modo como essa divisão de Benjamin pode auxiliar a compreender construções literárias da contemporaneidade. Apesar de o gênero romance não ser capaz de construir a mesma organização de tradição e oralidade presentes na forma de narrar discutida pelo filósofo, os apontamentos sobre as duas figuras representantes podem iluminar características também presentes em narradores contemporâneos, especialmente considerando o crescente número de obras com sujeitos que se deslocam. Seria o caso da própria narradora Maria, que dentro da comunidade de Olho d’Água representaria uma

possível variação do marinheiro comerciante, que elabora seu discurso a partir de memórias de viagens e compartilha seu saber sobre “outros povos, outros campos, cidades, eles queriam sempre mais, eu tecia narrativas” (REZENDE, 2016, p.30).

Além disso, é válido pontuar como os sertanejos de Olho d’Água apresentam um modo de vida e uma lógica de narrar condizente com as observadas por Benjamin na narração tradicional, tendo em vista, que afastados das regiões urbanas com seu tempo acelerado e do isolamento que é proposto pelo romance, continuam a intercambiar experiências por meio da oralidade. Assim, as histórias encaixadas demonstram como na comunidade une-se “o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 2012, p. 199). Nesse sentido, as duas figuras arcaicas voltam a se manifestar, agora configuradas no migrante que conta “suas viagens e lutas pelo país fora para conseguir juntar algum dinheiro” (REZENDE, 2016, p. 79) e no sertanejo que permanece e transmite as narrativas de geração em geração.

Poder-se-ia pensar, dessa maneira, que *Outros Cantos* (2016) apresenta resquícios do que seria um narrador tradicional na concepção benjaminiana (2012), especialmente pelo contexto em que a comunidade de Olho d’Água se insere e a maneira como ela decide transmitir suas narrativas. Entretanto, não é possível desconsiderar que essas histórias aparecem mediadas por Maria, enquanto lembranças e também como encaixadas em um nível superior de narrativa, estando subordinadas à narração primeira que se dá no presente durante a travessia da educadora pelo sertão no ônibus.

Apesar de a lógica do narrador tradicional estar presente de certa forma na obra, é preciso pontuar que, enquanto um romance, o livro é construído por meio de artifícios literários que não são contemplados nesse ensaio de Benjamin (2012). É o caso, especialmente, de Maria, que representa o viajante ali dentro de Olho d’Água, mas que também é uma narradora com traços contemporâneos que elabora um discurso paralelo àquele de suas histórias contadas no povoado. Para compreender a construção narrativa de *Outros Cantos* (2016) é necessário, portanto, mobilizar outros conceitos propostos pelo filósofo como forma de analisar as transformações sofridas pela narração a partir do século XX.

Benjamin, através da observação da obra de autores como Proust, Kafka e Baudelaire, busca compreender como a narração, diante do desaparecimento do modelo existente anteriormente, poderia encontrar alternativas e transformar-se para tornar-se capaz de representar as questões postas naquele momento. A concepção de rastro aparece, então, como ponto fundamental para compreender a modernidade e sua relação com o narrar, uma vez que busca nos restos e ruínas a reflexão sobre o passado e sua relação com o presente

Na obra de Baudelaire, especificamente, Benjamin irá encontrar uma figura contestadora que possibilita uma reflexão sobre a narração e os rastros. Trata-se do trapeiro, um catador que circulava durante a noite pelas ruas de Paris, em busca de objetos perdidos em meio ao lixo. Visto como alguém que lida com aquilo que está nas sombras, escondido e rejeitado pelo olhar dos demais durante o dia, o trapeiro é logo associado a outras instâncias contestadoras:

O trapeiro não pode, naturalmente, ser integrado na bohème. Mas cada uma das suas figuras, do literato ao conspirador profissional, poderia encontrar no trapeiro um pouco de si. Cada uma delas se encontrava, na sua revolta mais ou menos surda contra a sociedade, perante um amanhã mais ou menos precário. Na hora certa, podiam contar e sentir com aqueles que abalavam os alicerces dessa sociedade. O trapeiro não está sozinho no seu sonho. (BENJAMIN, 2015, p.12)

O sonho do trapeiro, de conferir valor a tudo aquilo que foi negligenciado, descartado ou esquecido, é o que o aproxima da figura do narrador original, considerado em processo de desaparecimento na modernidade. Gagnebin (2009) identifica a proposta de um pensamento esperançoso no final de “O narrador” (BENJAMIN, 2012), uma vez que, apesar da constatação do fim da narrativa tradicional, o ensaio “também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2009, p.53). E a condição para construção dessa proposta é a presença de um narrador humilde, que reconhece que seu relato já não é mais glorioso e que já não é possível sustentar as grandes histórias épicas contadas anteriormente.

O trapeiro, enquanto figura que representa esse narrador, aparece, então, como aquele que “não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2009, p. 54). Essas chamadas “sobras do discurso histórico” são compostas principalmente pela dor e pelo anonimato, e a tarefa de lidar com elas parte de um princípio ético de não deixar cair no esquecimento aquilo que a tradição oficial ignorou.

Trata-se de um tipo de narração específico, que possui focos de interesse bem delimitados e uma proposta de abranger as lacunas deixadas pelas narrativas hegemônicas. A forma de realização desse ideal não poderia seguir a mesma lógica da utilizada no romance criticado por Benjamin e, portanto, demanda uma construção a partir daquilo que foi ignorado. É nesse contexto que se pode pensar os rastros enquanto estratégia de narração

adotada para lidar coerentemente com temas que não se adequaram aos métodos de narração de uma narrativa oficial.

Benjamin apresentava como escopo para analisar essa possibilidade narrativa a literatura moderna, que se desenvolvia em um cenário europeu de efervescência cultural. Entretanto, sua proposta de análise pode ser utilizada para elucidar questões pertinentes a outros contextos, desde que com as devidas adaptações. Exemplo disso é encontrado na coletânea interdisciplinar *Morte e Progresso: a cultura brasileira como apagamento de rastros*”, organizada por Francisco Foot Hardman e composta por artigos de diversos intelectuais que denunciam “violências antigas e modernas no processo civilizatório brasileiro” (HARDMAN, 1998, p. 19), considerando o modo como as repressões individuais e coletivas manifestam-se frequentemente pela negação do outro e pelo ato de silenciar vozes. A obra parte de um pressuposto teórico que visa analisar a história brasileira e a construção de uma falsa identidade nacional coesa, por meio de uma concepção que busca ouvir aqueles que foram silenciados e encontrar os rastros apagados por pensamentos e grupos autoritários.

Além de propor a investigação de fenômenos factuais ocorridos no território brasileiro, o livro também apresenta estudos preocupados com o âmbito ficcional, oferecendo uma leitura do trabalho de escritores como Guimarães Rosa, Lima Barreto e Euclides da Cunha. Assim, explora a concepção de que a construção de narrativas, sejam elas ficcionais ou não, pode auxiliar na investigação de problemáticas sociais e valoriza o objeto literário como forma de compreensão de questões identitárias. Esse tópico vem sendo colocado em pauta no âmbito dos estudos das humanidades há tempos, mas ganha especial relevância no século XX com o aparecimento recorrente de obras de testemunho e outras voltadas para a representação de eventos traumáticos, sendo apresentado na coletânea considerando o cenário brasileiro em particular.

A partir do recorte proposto e da interpretação de narrativas literárias consolidadas, percebe-se que uma análise de produções ficcionais por meio da consideração de rastros pode ser realizada de maneira fundamentada em narrativas que representam as experiências vivenciadas no território nacional. É interessante considerar, no entanto, o modo como essa possibilidade de leitura torna-se ainda mais produtiva para um conjunto de romances contemporâneos preocupados com a observação de processos de exclusão e violência historicamente perpetuados no Brasil e cujos efeitos manifestam-se de maneira intensa até o momento presente.

Essa vertente de análise é evidenciada por críticos da literatura contemporânea, como Jaime Ginzburg, que propõe formas de análise da narração considerando sua construção a

partir de rastros. Segundo ele (GINZBURG, 2012, p. 203), “é possível ponderar hoje que são necessários pontos de vista que a tradição consideraria menores, inferiores ou residuais. A interpretação do passado depende de um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência histórica”.

Dessa maneira, a temática e a escolha formal de narração por meio de rastros seriam uma tentativa de compreensão do sujeito e do coletivo afastada dos ideais ufanistas e autoritários apresentados por narradores centrados em uma tradição excludente. A linguagem, nessas narrativas, atuaria como instrumento de elaboração e rememoração do passado. Afinal, “a literatura, em busca de uma poética dos restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma” (GINZBURG, 2012, p.204).

A adoção dos rastros enquanto estratégia que permite questionar uma narrativa hegemônica pode, desse modo, unir-se ao narrador trapeiro e compor reflexões interessantes sobre os limites e propósitos da narrativa. No caso da ficção contemporânea brasileira, mais especificamente na obra de Maria Valéria Rezende, tais recursos são apontados como presentes em romances como *Quarenta Dias* (2014) e *Outros Cantos* (2016) através do trabalho de Juliana Santini (2018a).

A pesquisadora indica que, apesar da presença do trapeiro estar em ambos os romances, o modo como ele funciona é particular em cada um. Enquanto em *Quarenta Dias* (2014) a incorporação de resíduos dá-se de forma concreta nas páginas do livro a partir dos papéis que a narradora recolhe, em *Outros Cantos* (2016),

no que diz respeito à construção de um narrador trapeiro ou catador de sucata, são os relatos recolhidos a partir das histórias contadas pelos sertanejos o que de fato pode ser considerado como resíduos incorporados à narração, seja pelo modo como funcionam na estruturação da primeira pessoa, seja pela inserção de um ponto de vista outro ao olhar imposto pela escolha de Maria como narradora. (SANTINI, 2018a, p.91)

Dessa maneira, torna-se possível pensar em Maria enquanto narradora trapeira, considerando tanto sua figura marginalizada em meio à sociedade, quanto o modo como sua narração se abre para os restos de discurso da comunidade. A construção dos níveis narrativos, proporcionada pela inserção das histórias dos sertanejos, relaciona-se, assim, com a própria proposta do sucateiro de recolher aquilo que pode ser esquecido. Ao fornecer espaço narrativo para outras vozes, Maria constrói a possibilidade de preservação de vivências que não eram suas e que poderiam facilmente se perder.

As histórias são o principal elemento que permitiu a Maria a compreensão do modo de vida e da cultura do povoado. O ato de recolhê-las em sua memória preserva fragmentos daquelas vivências sertanejas que poderiam desaparecer tanto pela ação do tempo quanto pelo isolamento de Olho d'Água. Afinal, no momento em que a narradora chega naquele espaço se dá conta de que “talvez havia muitas gerações, não chegava um estranho para viver ali, naquele lugar escondido por onde ninguém passava, onde se acabava o caminho e era na direção contrária que corria o rio da vida migrante. Lá não se costuma chegar, de lá só se ia embora”. (REZENDE, 2019, p. 16)

Benjamin (2015) associa a figura do trapeiro com a dos boêmios, por ambos compartilharem a revolta e um abalo aos modos de organização da sociedade que sonham em modificar. Assim, Maria aproxima-se do trapeiro, por constituir uma das vozes marginalizadas em sociedade, mas também pelo próprio espírito questionador que anseia pela transformação social. É esse espírito de questionamento da ordem vigente que a leva até a comunidade, com a esperança de poder ensiná-los a possibilidade de uma nova vida.

No entanto, a realidade de Olho d'Água mostra-se muito diferente do que ela havia previsto e Maria entende a importância de aprender e vivenciar a realidade dos sertanejos antes de propor as modificações que tinha em mente. Essa postura reforça a distância entre a narração de *Outros Cantos* (2016) da adotada em um romance composto por vozes hegemônicas. A narração no romance de Rezende abre margem para um discurso que pode se contradizer, para um narrador que reconhece suas limitações e para a possibilidade de oferecer novas perspectivas, distanciadas do que anteriormente seria considerado canônico.

Maria, diante da necessidade de integração na comunidade, passa a reunir-se durante as noites para contar e ouvir histórias, de forma que o narrar torna-se instrumento de integração. Essa motivação, reconhecida até mesmo pelos membros do povoado, une-se ao propósito de trocar experiências e estar disposto a ouvir e aprender com o outro, citados por Benjamin como elementos essenciais que vinham se perdendo diante da crise na narração. Dessa maneira, pode-se pensar que Olho d'Água representa não apenas os traços de uma vivência sertaneja, mas também um modo de narrar marcado por uma tradição oral e comunitária.

A incorporação das histórias torna a construção narrativa de Maria mais complexa, na medida em que agrega diferentes tipos de narração. Desde a presença de relatos compostos na lógica da oralidade até a narração reflexiva da protagonista, o romance propõe uma estrutura que corrobora com uma postura de respeito e igualdade para com o outro:

Assim, deslocamento de Maria para a posição do outro e o exercício de apreensão de seus modos de vida, o que não deixa de significar a tentativa de apreensão de seu olhar para o mundo, esfumaçam os limites entre quem narra e aquele sobre quem se narra. (SANTINI, 2018a, p. 76)

A relação rigidamente estabelecida entre narrador e personagens, presente em romances que valorizam a hierarquização, é substituída pela adoção de uma voz discursiva que se desloca a fim de proporcionar uma representação mais aberta a outras visões de mundo. *Outros Cantos* (2016) estabelece essa postura por meio da criação de níveis narrativos e dos deslocamentos da voz que enuncia.

É válido considerar, também, as escolhas temáticas dos relatos apresentados pelos sertanejos. As narrativas fabulosas tratam da tradição compartilhada, relatos transmitidos de geração em geração, dos quais os sertanejos “não sabiam precisar a época, mas sabiam de tudo o mais”. Histórias que encantaram Maria a ponto de ela pedir para que as recontassem para que ela pudesse ir “compondo assim minha biblioteca mental talvez mais rica do que a outra, de papel, trazida na minha exígua mochila” (REZENDE, 2016, p.87).

O modo como a narração era realizada em Olho d'Água se assemelha ao modelo de narrador tradicional proposto por Benjamin (2012) em seu ensaio. Os traços da oralidade, da troca de experiências, da autoridade do narrador e da recepção atenta do público podem ser identificados na comunidade sertaneja. Entretanto, eles aparecem mediados pela narração de Maria, que assume o papel de reconhecer a forma de narração presente ali, ouvir as histórias e recolhê-las em sua biblioteca mental. Ela recolhe esses pedaços narrativos do sertão que, para ela, parecem muito valiosos, ainda que sejam ignorados pelo restante do mundo devido ao isolamento do vilarejo ou até mesmo o descaso por meio de figuras externas, como o Vereador e o Dono.

Por outro lado, os relatos das experiências vivenciadas por aqueles que partiram e retornaram a Olho d'Água também são reunidos nas memórias de Maria. Esses, muito mais sofridos e voltados para aqueles que partiram em direção à cidade em busca de melhores condições, mas não se adaptaram à lógica de vida presente nos ambientes urbanos.

O conceito do trapeiro ajuda mais uma vez a compreender a relação de Maria com essas histórias. Da mesma maneira que o trapeiro descrito por Baudelaire e Benjamin recolhe o que a cidade rejeitou e considerou desnecessário, Maria acolhe as experiências daqueles que também foram rejeitados pelos meios urbanos. Os depoimentos apresentados deixam clara a posição de marginalidade ocupada pelos sertanejos que arriscaram sair do sertão, bem como a incapacidade dos habitantes da cidade de compreender os valores e objetivos dos migrantes. É

o caso de Luizinho, que trabalhava carregando balaio na feira e sobrevivia ao cotidiano com “quase todo dia um prato feito e, até, com sorte, dois no mesmo dia”, além de uns “trocados para a cachaça” e outras possíveis doações. Apesar da dificuldade vivenciada pelo personagem, não foram as condições sociais que o motivaram a retornar a sua terra natal, mas sim o espanto de que o Natal no meio urbano fosse uma festa comercial baseada em figuras falsas, como o Papai Noel. Dessa maneira, ele volta a Olho d’Água “onde Natal era só pastoril e lapinha” (REZENDE, 2016, p. 87) e as pessoas compartilham de sua visão de mundo.

Considerando o conceito proposto por Benjamin (2015) e as reflexões de Gagnebin (2009) sobre seu uso em narrativas, as histórias incorporadas por Maria configuram-se como rastros por estarem afastadas da visão hegemônica, serem compostas pela perspectiva daqueles que são ignorados pela história oficial e proporcionarem um olhar para ruínas do passado sertanejo. Assim, a permanência delas nas lembranças da trapeira indicam a concretização do ato de recolher e salvar do esquecimento aquilo que poderia ter sido ignorado ou esquecido.

Maria, no entanto, não cumpre apenas a função do trapeiro de incorporar os restos, ela também manifesta semelhanças com a própria motivação do sucateiro. A proposta de uma narração por meio de rastros demanda uma postura ética por parte do sujeito que a adota, seja ele historiador ou narrador, pois o coloca em uma posição em que

se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua narrativa afirma que o inesquecível existe mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). (GAGNEBIN, 2009, p. 47)

A narradora de *Outros Cantos* (2016) sabe das dores enfrentadas pela comunidade, conhece as condições de marginalização vivenciadas pelos sertanejos e o contexto repressivo que os cerca. Desde o início de sua estadia em Olho d’Água, ela já buscava de suas maneira contornar os empecilhos postos pela condição social do local e cumprir uma tarefa de conscientização:

Quanto mais me dedicava a aprender, compreender e ensinar, mais percebia quão longo seria o caminho, mas eu queria, sim, ficar ali, cumprindo o papel que me deram eles de lhes contar histórias, ou o que me tinham dado os companheiros, de mudar a História, [...] e esperando chegarem a hora e os sinais da possibilidade de mudar o que produzia tantas dores, sem perder, porém, o que era só beleza. (REZENDE, 2016, p. 144)

A chegada de membros do Exército na região impede a concretização da primeira missão que a narradora assume. Entretanto, ela carrega em si partes do que compôs aquela comunidade, que no presente da narração indica nem saber se ainda existe, mantendo vivas as vozes dos sertanejos e impedindo que elas sejam apagadas por completo por figuras autoritárias. No presente da narração, percebe-se que Maria ainda dá continuidade ao que acredita ser sua “missão, infundável mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança a resistir, há bem mais de quarenta anos, aos percalços, aos avanços, às decepções, aos eternos desafios, o legado mais precioso do povo de Olho d’Água” (REZENDE, 2016, p.145-146).

A incorporação de histórias contados pelo povoado confere ao romance a dimensão estética e ética do narrador trapeiro, na medida em que é realizada por meio da coleta de fragmentos de discursos relegados à margem e em que está envolta no que seria um “ritual de protesto” e “tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico” que seria “decifrar e recolher os restos” (GAGNEBIN, 2009, p. 118).

4. NARRAR A SI E AO OUTRO

4.1 Como Maria narra a si mesma

As obras de Maria Valéria Rezende colocam em pauta a questão do que significa narrar a si mesmo e ao outro, explicitando no âmbito da malha literária os efeitos da construção de um discurso que se propõe a ser reflexivo. No caso de *Outros Cantos* (2016), o contexto da viagem e a disposição da narradora para rememorar eventos marcantes da sua vida instauram no texto um espaço para questionar a identidade, tanto como se configurava no passado como no momento da narração, e a sua relação com a alteridade. As problemáticas vivenciadas pelo sujeito durante interações sociais e seu impacto na construção de uma visão de mundo são, então, possibilitadas e evidenciadas por meio da ação de narrar.

Cabe avaliar em *Outros Cantos* (2016) a maneira como Maria decide narrar a si mesma, considerando as modificações em sua personalidade a partir da passagem do tempo e, principalmente, do contato com o povoado de Olho d'Água. É interessante observar a forma como essas diferentes percepções são apresentadas por meio do discurso, que se torna meio de compreensão e estabelecimento de traços identitários, tendo em vista sua capacidade de contrapor traços de semelhança e diferença que são essenciais para a construção de uma visão de si. Maria revela, assim, a subjetividade de sua narração e a ausência de uma visão estável de sujeito, abrindo-se até mesmo através da linguagem para a possibilidade de refazer-se mediante o impacto da vivência em sociedade.

Parte das reflexões de Maria acerca de si mesma se dá no âmbito do contraste entre aquilo que acreditava na primeira viagem para o interior do sertão e aquilo que ela pensa agora, observando as modificações sofridas pelo espaço e a nova bagagem de experiências que ela adquiriu ao longo dos anos de distanciamento. Tal aspecto fica claro durante uma das passagens do presente da narração, em que, ao observar a presença de jovens conectados a fones de ouvido, afirma estar “cada vez mais longe do meu outro sertão” (REZENDE, p. 78, 2016). Ela percebe tal acesso a recursos tecnológicos como prejudicial e desabafa: “reconheço logo os sintomas do autismo digital e me entristeço: não, essa síndrome não se restringe mais aos meios urbanos. Invadiu este sertão. Prefiro, pelo menos agora, enquanto posso, voltar a outro tempo e suas vozes naturais” (REZENDE, p. 79, 2016).

Fica evidente, assim, a forma como Maria acredita identificar-se de modo mais intenso com a configuração do sertão de anos atrás, principalmente no que diz respeito às modificações culturais sofridas pelo contato com a tecnologia. Apesar de reconhecer que, no

momento da narração, os sertanejos devam experienciar condições de vida muito melhores do que as impostas àqueles com quem ela teve contato anteriormente, no âmbito subjetivo, de vínculo e identidade, a narradora não consegue sentir conexão com certos traços sociais presentes no seu contexto de fala atual. É nesse sentido que ela questiona

Não é só o *fast-food* no estômago, é o *fast-food* no cérebro: *fast-news*, *fast-thinking*, *fast-talking*, *fast-answering*, *fast-reading*. Parece um complô para me obrigar a ser cada vez mais, em tudo, a ser avaliada e a me avaliar pela minha rapidez de resposta e de atualização. Ave! E quem pode, assim, continuar a ser gente, ter juízo e saúde? Rapidez obrigatória não combina com reflexão, raciocínio complexo, construção de argumentos fundamentados, avaliação crítica e honesta do argumento alheio, recuperação da memória, verificação conscienciosa das informações recebidas, pensar e julgar com ideias e valores coerentes e abrangentes. (REZENDE, 2016, p. 72, grifos da autora)

Todo campo semântico vinculado ao uso da palavra “fast” é contraposto a atitudes que Maria valoriza e que estão ligadas à própria crença da narradora acerca de sua missão no mundo. Ela, enquanto educadora e militante motivada a despertar uma consciência crítica nas pessoas com quem se relaciona, nega para si própria a obrigação de aproximar-se e avaliar-se por meio dos critérios modernos que considera alienadores. Constrói, desse modo, sua visão sobre si mesma a partir da negação de princípios que se afastam do conjunto ideológico em que acredita. Nesse quesito, a narradora parece apresentar uma compreensão mais ou menos bem estabelecida acerca de sua identidade, deixando evidente o que a distancia de outras maneiras de compreender o mundo.

No entanto, ao observar com mais detalhes sua própria constituição enquanto sujeito, Maria compreende a existência de modificações em sua forma de pensamento ao longo dos anos e as apresenta no discurso enquanto forma reflexiva de compreender as nuances do que compõe seus processos identitários. Ela reconhece que mesmo tendo buscado “saber de antemão, o já acontecido e o ainda por vir, lendo tudo o que as literaturas me ofereciam”, o contato com a realidade que encontrou na comunidade de Olho d’Água provou a existência de uma “vida miúda, insuspeitável, que não chegava à tona dos livros” e que demandou de sua parte um “passo em direção a alguma humildade, indispensável para sobreviver naquele mundo ao rés das raízes, do qual eu nada sabia” (REZENDE, 2016, p. 18).

Dessa maneira, a própria forma como a narradora se apresenta e decide narrar a si mesma está em diálogo constante com o sertão do passado e os aprendizados que obteve com o povoado, estabelecendo uma relação complexa acerca de como enxerga seus traços identitários e como relaciona-se com o presente, que ora rejeita de forma enfática, ora

reconhece apresentar avanços em questões políticas e sociais no que diz respeito ao ao presente. Desse modo, “nesse processo de narrativização ou ficcionalização de si mesma, Maria negocia com alguns constituintes de sua identidade – ou identidades – pessoal e cultural e com a fluidez que a(s) caracteriza, no sentido do auto(re)conhecimento.” (PEREIRA; PAIVA, 2019, p. 44).

Ela não tem medo de evidenciar os diversos processos de ressignificação de ideias que ocorrem ao longo do romance, admitindo a forma como remodela a visão que possui acerca de si, do outro e da realidade que os cerca quando se depara com experiências que possam contestar o posicionamento adotado previamente. Também não se importa em deixar em destaque o impacto da alteridade no modo como experiencia o mundo, retomando contextos em que outros sujeitos foram responsáveis por modificar traços de sua identidade. Coloca-se, inclusive, enquanto observadora que reconhece as limitações da forma de pensar que apresentava anteriormente e a necessidade de certa volatilidade para compreender sua posição em um ambiente com aspectos tão distintos de ambos.

Dessa maneira, Maria aproxima-se daquilo que seria pontuado por Stuart Hall (2006) como sujeito pós-moderno. Esse reconhece a ideia de que um eu coerente e unificado é ilusório e concebe que

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13)

E é na relação com o povoado de Olho d'Água, em especial, que aparecem as características que Maria adota como referencial para pensar sua própria identidade. Apresentando seu processo de chegada à comunidade, marcado por sensações de estar “naufragando em lágrimas e decepção” (REZENDE, 2016, p.12), com a progressiva caminhada para a percepção de que aquele poderia ser “o lugar de minha vida” (REZENDE, 2016, p. 145), a narradora vai evidenciando as transformações que vivenciou diante da necessidade de adaptar-se àquele espaço. Trata-se de uma jornada que ocorre completamente a partir da relação de um eu com o outro.

A construção da narradora de *Outros Cantos* passa por um processo em que personagem é submetida à vivência do outro. O pertencimento se dá pelo reconhecimento de Maria e, ainda, pelo olhar do outro, que passa a incluir a personagem nas práticas do lugar como se ela de fato pertencesse a ele. Na palavra que constrói o relato da narradora, cria-se um arco que vai da

referência a si mesma como “forasteira” (REZENDE, 2016, p.104) e da problematização do estranhamento e da possibilidade de conhecer inteiramente os meandros da vida no sertão à percepção de que sua inclusão no espaço não dependia apenas de sua vontade, e sim do desejo do outro e do reconhecimento dele. (SANTINI, 2018a, p. 79)

Interessante observar que esse reconhecimento por parte do outro provém essencialmente do que a narradora escolhe para contar ao povoado acerca de si mesma e de sua vida. Estabelece-se na comunidade o ritual de troca de experiências em que os sertanejos buscam saber acerca de Maria e solicitam que ela faça: “funcionar meu tear de palavras, desenrolasse e refizesse as meadas de histórias do vasto mundo, foi o que eles passaram a me pedir, todas as noites, revelação ou designação do meu ofício próprio, minha parte naquela vida, meu direito de ficar” (REZENDE, 2016, p. 31). É no próprio ato de narrar, portanto, que vão desenvolvendo-se os processos de aproximação e identificação entre ela e o povoado, consequentemente também os de ressignificação tanto da visão de mundo dela quanto dos sertanejos que entram em contato com outras realidades.

Essa aproximação é transposta para o discurso até mesmo por meio de marcas linguísticas que reforçam as relações de identidade. Pereira e Paiva (2019, p. 53-54) analisam a utilização de pronomes pessoais ao longo do romance e explicitam que:

entre avanços, tropeços e recuos, Maria caminhava rumo à identidade sertaneja. Confrontada tanto pela beleza quanto pela dureza que compunham a dicotômica realidade da vida em Olho d'Água, e por seus dilemas idealistas, ilusões e desesperança, ela oscilava entre o pertencimento e o estranhamento. Entre ter nos sertanejos a “família escolhida”, tratando-os por “meu povo”, e conceber o sertão como “mundo estranho”, “cafundó”, “deserto”, “aquele lugar”, assim impessoal, onde vivia “aquela gente”. O jogo de identidade e diferença continua: “eu” (Maria) e “eles” (ou “os outros”, os sertanejos), às vezes, fundem-se em “nós”, para depois voltar a ser “eu” e “eles”.

Os críticos (2019) ressaltam, no entanto, o modo como ao longo do romance existe uma identificação de Maria com o sertão do passado, ao qual se refere de modo afetivo e por meio do uso de pronomes possessivos de primeira pessoa, e de distanciamento em relação àquele que observa através da janela do ônibus no momento da narração, apresentado com um viés de indiferença ou negatividade por meio da utilização do artigo e pronome indefinido. A relação identitária é estabelecida, portanto, por meio do âmbito do contraste, estabelecendo os traços significativos que configuram a existência desses dois espaços e modos de vida.

Percebe-se, a partir disso, que o âmbito da identidade associa-se não apenas a um local geográfico, mas também a uma questão afetiva e de vínculo, uma vez que a protagonista acreditava ter encontrado ali, na comunidade de Olho d'Água, “o lugar de minha vida” (REZENDE, 2016, p. 145). A racionalidade na leitura da realidade que a cerca não deixa de se manifestar, tanto que Maria reconhece que as formas de viver no sertão no presente eram muito mais propícias para a população, mas ela não sobrepõe a conexão que havia sido estabelecida anteriormente.

É preciso ressaltar, no entanto, que, por mais que Maria sinta essa proximidade e compartilhe de alguns traços identitários com os sertanejos de Olho d'Água, essa identificação nunca será realizada de forma completa. Isso se dá pelo fato de que “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2019, p.69). Embora tenha passado um período vivendo de forma parecida com aquela adotada pela comunidade, ela não experiencia essas vivências da mesma maneira, tanto por não ter nascido no local, mas escolhido espontaneamente residir no espaço por um tempo para cumprir sua missão, quanto por ocupar uma função ali que é reconhecidamente distinta.

4.2 Narrar o Outro

Já no primeiro contato com a comunidade, o processo de estranhamento se faz presente, devido à quebra de expectativas vivenciada pela narradora. Ao chegar a Olho d'Água, Maria assume que pretendia

saber de antemão, o já acontecido e o ainda por vir, lendo tudo o que as literaturas me ofereciam. Mergulhar mais fundo na terra e abrir os olhos sob a superfície, porém, permitia ver uma vida miúda, insuspeitável, que não chegava à tona dos livros. A cada passo um espanto, obrigando-me a perguntar tudo a todos. (REZENDE, 2016, p. 18)

O sertanejo e seu modo de vida são vistos com a lente do “espanto” (REZENDE, 2016, p. 18), provando-se muito diferentes daquilo que era esperado e representado por meio da literatura. Santini (2018a, p. 75) observa como, para Maria, “naquele momento, Olho d'Água era ‘o outro’ diante do qual experimentava sucessivos estranhamentos advindos da construção de uma interpretação prévia e, no limite, idealizada de seus modos de vida”. A explicitação da distância existente entre a narradora e aqueles com quem se encontra no sertão brasileiro levanta questões a respeito da relação de alteridade ali presente, demandando um

olhar mais profundo para quem seria esse “outro” representado a partir do ponto de vista de Maria.

Outros Cantos (2016), nesse sentido, vincula-se a uma tendência contemporânea de refletir a respeito da narração da alteridade. Dalcastagnè (2002, p. 33) ressalta que, “quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocamos, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde.” A identificação dos traços que poderiam definir a identidade desse sertanejo no romance de Rezende pode, portanto, ajudar a elucidar o significado da narração de Maria.

As primeiras características identificadas e relatadas por Maria através de suas memórias estão relacionadas ao trabalho. Segundo a narradora, “trabalhava-se ali tanto quanto nunca pensei que se pudesse trabalhar” (REZENDE, 2016, p. 19). A carga de tarefas era intensa e os serviços eram divididos por meio do gênero, de modo que aos homens cabia o dever de tingir os fios e, às mulheres, o de tecer as redes que eram produzidas no local. O resultado disso eram peças “cuja doçura nada denunciava o esforço sobre-humano e a dor que custavam” (REZENDE, 2016, p. 20). A ênfase nas condições desumanas às quais os sertanejos eram submetidos já revela a experiência exploratória imposta a esses outros, cuja rotina exaustiva precisaria ser aprendida pela protagonista, não acostumada com aquele ritmo.

A figura do “Dono” confirma o contrato social abusivo ali presente. Trata-se de um povo que acreditava que somente ele “os podia salvar. Eram-lhe gratos, deviam-lhe sempre, sem jamais o ter visto em carne e osso. Como se fosse deus” (REZENDE, 2016, p. 34). Maria tenta questionar essa relação, mas encontra obstáculos. Não apenas a condição de pobreza extrema e a opressão realizada por essa figura autoritária e seus “homens de armas” (REZENDE, 2016, p. 34) atrapalham a subversão da situação, mas também a ideologia “que lhes tinham destilado por séculos, ‘A vida é assim mesmo, o que Deus fez a gente tem de aceitar, Ele sabe por que a gente nasceu pobre para viver pobre até chegar no céu.’” (REZENDE, 2016, p. 143).

Evidencia-se, então, outro aspecto característico dos sertanejos ressaltado ao longo do romance em diversos momentos pela narradora: a religiosidade. Maria presencia na comunidade uma relação com a fé que a intriga. Ora percebida de modo poético, a partir das festividades e da devoção do povo com suas tradições, ora de modo perturbador, devido à “impossibilidade de compreender por que acreditavam ser preciso ainda mais sofrimento para pagar pecados que eles nem sequer tinham tempo nem forças para cometer” (REZENDE, 2016, p. 132).

A contraposição entre a visão de Maria e a dos sertanejos fica evidente, por exemplo, durante o relato acerca da espera pelo dia de São José:

Trabalhava-se cantando, rindo e brincando à luz da lua e das estrelas. Tudo pronto para receber a bênção do santo. Pelo jeito, porém, São José era exigente e carecia-se de intervenção de Jesus e de sua Mãe para garantir a boa vontade do carpinteiro. [...] Não bastava rezar, no entanto, havia que sofrer. Eu não compreendia, mas já não me surpreendia a crença daquele povo em que o esforço e a dor que os acompanhava o ano todo não fossem suficientes para comover os céus (REZENDE, p. 133-134).

Enquanto a comunidade enxerga seus sacrifícios como ações naturais que devem ser realizadas para agradar as figuras divinas, Maria enxerga nos procedimentos e privações parte de uma ideologia que apenas reforça a situação opressiva vivenciada pelo povo. A proposta da narradora de conscientizar as pessoas acerca de sua condição social entra em confronto com esse ponto de vista, de modo que mesmo que também tenha sua devoção, Maria não consegue enxergar aquela realidade do mesmo modo que os sertanejos.

Essa dificuldade de compreender a lógica de funcionamento de Olho d'Água também manifesta-se em outro momento do romance e traz à tona outra característica do povoado que contrasta com a identidade de Maria. Após um período de reclusão, Maria recebe a visita de Fátima, que busca alertá-la sobre a maneira como a realidade é percebida pela comunidade. A mulher que sempre a guiou em seu processo de inclusão naquele espaço a alerta que, caso queira permanecer, “então aprenda que aqui o que mais se carece é de paciência, saber esperar. A gente vive esperando, a noite, o dia, a chuva, o rio correr de novo, esperando menino, esperando a safra, notícia, o caminhão do fio, o tempo das festas, visita de padre, tudo coisa que custa a chegar” (REZENDE, 2016, p. 123).

Considerando os elementos de identidade e condições sociais identificados nos sertanejos que habitam Olho d'Água, pode-se afirmar que esses se enquadram em uma situação de isolamento e marginalidade. Dalcastagnè (2002, p. 33) pontua que grupos marginalizados são “entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério.”

A partir da identificação de tais traços e da incapacidade de, muitas vezes, Maria compreender totalmente a lógica que motiva os sertanejos de Olho d'Água, as questões referentes à autoridade narrativa e à possibilidade de representação transformam-se em

indagações que não podem ser ignoradas. Afinal, evidenciam-se as limitações de falar sobre a perspectiva do outro, uma vez que, apesar das tentativas de aproximação, há uma distância que sempre permanece presente entre o olhar da narradora e o da comunidade. Tratam-se de vivências distintas, de posições discursivas diferenciadas e de um conjunto ideológico mobilizado para interpretação da realidade que não corresponde de modo totalizante entre aqueles sujeitos e Maria.

Nesse sentido, o conceito de lugar de fala pode auxiliar a elucidar a posição de Maria e o modo como ela mobiliza sua voz para falar acerca de si, mas, especialmente, do outro. Djamila Ribeiro (2019, p. 67) aponta, seguindo a teoria de Patricia Hill Collins (1997), a importância de levar em consideração as vivências das pessoas, com o foco em “tentar entender as condições sociais que constituem o grupo do qual fulana faz parte e quais são as experiências que essa pessoa compartilha como grupo”. Essa análise seria importante para compreender a “localização dos grupos nas relações de poder” (RIBEIRO, 2019, p. 60) e suas implicações nos espaços em que esses sujeitos têm acesso para existir e para enunciar.

Em termos narrativos, tais problemáticas estariam presentes não apenas na escolha de quais personagens serão representados, priorizando a exposição de vivências de determinados grupos em detrimento de outros, como também de quem seria o responsável por realizar essa representação, ou seja, qual é a voz que possui a legitimidade para falar acerca dos eventos apresentados. Em relação ao primeiro tópico, Dalcastagnè (2002, p. 35) aponta, no início dos anos 2000, a “ausência quase absoluta de representantes da classe popular”, tanto como escritores e personagens, de modo que nossa literatura poderia ser descrita de modo geral “como sendo a classe média olhando para a classe média”.

Apesar da distância temporal entre o texto publicado pela crítica e o lançamento de *Outros Cantos* (2016), quase quinze anos depois, Maria Valéria Rezende (2017) ainda ressalta sua necessidade de se afastar de uma literatura focada nas classes altas e seu desejo por representar aqueles que são frequentemente inseridos em uma lógica excludente no sistema. Nesse sentido, ela usa como exemplo uma classe trabalhadora cujo ponto de vista é comumente negligenciado em produções artísticas e comenta:

Penso sempre nos empregados domésticos das grandes famílias milionárias do Brasil. Eles são invisíveis. Você mal os vê nas novelas e na própria televisão, são quase invisíveis, você só vê o uniforme. Eu gosto mais de dizer: sou em parte uma escritora da invisibilidade. (REZENDE, 2017, p. 259)

O projeto de Rezende, portanto, já assume o compromisso de narrar a história daqueles que, de algum modo, estão à margem da sociedade e das posições de poder discursivo, uma vez que sua voz é constantemente silenciada. Enquanto em *O voo da guará vermelha* (2005) a escritora decide privilegiar a perspectiva do trabalhador em condições de extrema pobreza, em *Quarenta Dias* (2014) e *Outros Cantos* (2016) a vida de sujeitos marginalizados é colocada em pauta através do olhar de narradoras que não pertencem ao mesmo local de fala daqueles que representam, mas que experienciam parte de suas vivências por um breve período.

Santini (2018a, p. 34) aponta o modo como a situação de deslocamento experienciada por ambas as narradoras coloca “em questão as relações entre alteridade e a representação do nordestino pobre na medida em que embaralham os polos e sujeitam aquele que fala a ocupar o mesmo lugar daquele de quem se está falando”. Desse modo, há uma aproximação entre as protagonistas e aqueles que elas representam e até uma oscilação entre quem seria o “eu” e quem seria o “outro” dentro do romance, de modo que Rezende mobiliza estratégias que trazem para a malha literária o “silenciamento do outro como um problema a ser pautado na ordem do dia” (SANTINI, 2018a, p. 32).

Dessa forma, tais romances de Maria Valéria Rezende destacam-se por trazer para o plano formal a problemática de ver e falar sobre alteridade. Conforme aponta Dalcastagnè (2002, p. 35), “um dos sentidos de “representar” é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo.” Caberia verificar, portanto, quais as limitações e potencialidades das estratégias mobilizadas pela escritora nessas obras e o modo como elas se movem por entre a legitimidade e autoridade.

No caso de *Outros Cantos* (2016), a estratégia apresentada no romance se dá em duas chaves: a primeira, a partir da postura humilde apresentada pela narradora Maria, possibilitando uma representação preocupada com seus limites e deveres éticos; e a segunda, por meio da cessão de espaço narrativo para que o outro possa falar por si próprio, através do recurso de incorporação de histórias.

A disponibilidade de Maria para ouvir e aprender sobre o modo de vida do povoado demonstra uma atitude humilde, somente possível em um narrador que reconhece suas limitações, e demonstra a tentativa de diminuir a distância imposta pelas relações de poder hierárquicas que a separam socialmente daquela comunidade. Desse modo, há a adoção de uma postura de respeito baseada na “consciência de uma outra necessidade, a de se despir de

seu olhar de letrada e se integrar ao espaço para que possa, então, apreender o lugar e, sobretudo, as pessoas” (SANTINI, 2018a, p. 76).

Tal postura torna-se consciente para Maria, durante suas próprias reflexões acerca do período em que esteve ali presente na comunidade. Ela cita “aprendia eu, a cada dia, muito mais e indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que as letras que eu viera trazer-lhes, úteis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas no globo terrestre” (REZENDE, 2016, p.28). Ela reconhece a distância e a diferença entre as posições sociais ali postas, que se manifestam não apenas em questões materiais, mas também no campo de acesso e valorização de áreas do conhecimento.

Maria, portanto, coloca-se em uma posição de aprender diante da alteridade, o que torna sua narração mais complexa, ao abrir mão de uma visão totalizante e autoritária. Isso pode ocorrer, uma vez que

Necessariamente, as narrativas daquelas que foram forçadas ao lugar do *Outro* serão narrativas que visam trazer conflitos necessários para a mudança. O não ouvir é a tendência a permanecer num lugar cômodo e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os *Outros*, enquanto esses *Outros* permanecem silenciados. (RIBEIRO, 2019, p.78-79)

A narradora de *Outros Cantos* ouve, com atenção e interesse em compreender, aquilo que os sertanejos têm para lhe dizer. Se, por um lado, isso lhe causa o desconforto de ter que desprender-se de sua forma de compreender a realidade, por outro, lhe permite uma aproximação da comunidade e conduta empática. Essa relação estabelecida é simbolizada pela troca de histórias realizada, em que Maria pode compartilhar seus saberes a respeito do mundo, mas também em que a voz do sertanejo se faz presente, seja para falar acerca da permanência naquele espaço ou até da migração, que se diferencia pelo propósito e modo daquelas realizadas pela protagonista.

A fala do sertanejo não pode ser separada da questão da autoridade discursiva e dos acessos que cada grupo social tem às esferas discursivas. Dalcastagnè (2002) enfatiza teorias propostas pela área de análise do discurso, principalmente a de Foucault e Bourdieu, que apontam para a censura realizada socialmente, em que grupos marginalizados possuem acesso restrito a locais de fala e cuja expressão é constantemente silenciada ou deslegitimada.

Nesse sentido, é interessante observar que essa é uma questão pertinente para o cenário literário, pois,

Quase sempre expropriado na vida econômica e social, ao integrante do grupo subalterno lhe é roubada ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando. Perde, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria. (DALCASTAGNÈ, 2002, p.38)

Diante desse embate acerca do acesso e validade do discurso dos marginalizados na esfera literária, é preciso pensar em quais estratégias estão sendo mobilizadas pelos escritores contemporâneos para lidar com a representação. Nesse sentido, Dalcastagnè (2002) cita a possibilidade de que os próprios sujeitos marginalizados assumam a autoria e sejam responsáveis por narrar as histórias. O empecilho, no entanto, estaria na recepção e crítica, que validam “um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 37). Nesse caso, seria necessário rever quais são os padrões valorativos que estão sendo adotados no momento de validação das produções ficcionais e em que medidas eles são motivados por outros fatores sociais, externos ao âmbito literário. Também seria preciso a inclusão dessas vozes no campo ficcional, juntamente com a legitimação do seu direito de falar.

Dalcastagnè (2002) menciona que essa problemática não possui uma clara solução, pois dentro de uma sociedade marcada por desigualdades ainda há muitas barreiras que precisam ser superadas para que exista uma democratização da sociedade e, conseqüentemente, da literatura. A perda diante da permanência de tais questões de representação é a perda de diversidade, uma vez que a perspectiva de diversos grupos não é representada. De tal maneira, ao “integrante do grupo subalterno lhe é roubada ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática, excluindo e marginalizando” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 38).

É mencionada, no entanto, uma outra forma de representação de figuras marginalizadas que é realizada na literatura brasileira, na qual escritores que já possuem seu direito de fala garantido pela posição que ocupam socialmente decidem representar a perspectiva do *outro*. O modo como a narração de tais grupos marginalizados é realizada depende necessariamente de questões políticas e éticas que podem variar de acordo com a postura assumida pelo narrador, que pode apresentar níveis distintos de autoridade.

É válido pontuar que, mesmo na intenção mais ética e empática, ainda haverá limitações na maneira como um sujeito decide representar a perspectiva de um outro.

Dalcastagnè (2002, p. 42) pontua que isso não significa obrigatoriamente que um escritor tenha que ter vivenciado alguma situação para poder retratá-la em sua obra, afinal de contas, narrar é justamente “a necessidade de representar experiências outras, que não sejam apenas aquelas idênticas às de seus autores”. Cabe à crítica literária reconhecer as limitações que são impostas pela dificuldade de transpor para o objeto ficcional a visão de mundo de um outro e os sentidos causados pelas diversas estratégias textuais elaboradas como forma de diminuir essa distância com a alteridade.

No caso de *Outros Cantos* (2016), essa discussão torna-se interessante devido ao modo como o romance coloca em pauta as dificuldades de um sujeito em compreender as vivências alheias e o recurso mobilizado por Maria Valéria Rezende para construir uma narradora que esteja interessada em quebrar a hierarquia e restrições de acesso à fala impostas à comunidade sertaneja. Essa proposta literária indica um compromisso com a valorização de grupos estruturalmente excluídos da sociedade e aproxima-se da ideia pontuada por Toni Morrison (2019, p. 121), de que “a ficção narrativa proporciona uma selva controlada, uma oportunidade de ser e de se tornar o Outro. O estrangeiro. Com empatia, clareza e o risco de uma autoinvestigação”.

A decisão de Rezende reflete a defesa de determinados valores, como a oposição à desigualdade social e discursiva e a valorização de uma literatura comprometida com a representação daqueles aos quais direitos básicos foram negados historicamente e continuam a ser restringidos na contemporaneidade. Ela ocupa, portanto, uma posição clara em meio ao cenário de autores atuais, uma vez que

O campo intelectual é, nesse sentido, um tenso campo de contradições. Nele podem ser encontradas vozes solidárias aos direitos humanos, interessadas em encontrar condições para o exercício desses direitos. Podem ser encontradas vozes apáticas, indiferentes. E há o amplo espaço da intelectualidade conservadora (e ultraconservadora), interessada em utilizar recursos de inteligência para preservar, defender e reforçar a exclusão. (GINZBURG, 2018, p.11)

O recurso estrutural mobilizado por Rezende poderia ser pensado como uma dessas tentativas de permitir que, dentro do âmbito literário, a voz dos marginalizados seja responsável por narrar suas perspectivas. Assim, projeta-se uma narradora aberta para ouvir a experiência alheia e disposta a ceder sua voz para que o outro narre a partir do seu próprio ponto de vista. Essa proposta é realizada por meio da incorporação das narrativas encaixadas

em meio ao relato de Maria e da concessão da primeira pessoa do singular ao sertanejo para que ele narre sua história.

Percebe-se nessa estratégia a pontuação de Dalcastagnè (2002) a respeito da demanda cada vez maior de os personagens assumirem a voz sobre si e o direito de partilhar sua visão, ao invés de ficarem restritos aos traços de personalidade expostos por um narrador. Poder-se-ia pensar isso como questão relevante para parte do conjunto ficcional contemporâneo que acredita que

é necessário fazer o personagem falar, assim como é urgente fazer o personagem afirmar seu olhar sobre o outro como constituição e movência de sua própria identidade. Ao fazer com que a fala do personagem afirme-se acima da própria narração que o apresenta, parece que a microficcão do personagem nos tempos atuais conquistou maior credibilidade que a tentativa de uma aproximação realística por um narrador distanciado. (PRADO, 2011, p. 76)

A possibilidade de a personagem assumir a palavra demonstra-se como recurso que busca lidar com a questão da representação de forma mais ética e inclusiva, ainda que com limitações, do que a pressuposição do narrador realista de domínio completo sobre a realidade e de superioridade de sua percepção. Permitir-se ouvir o outro e legitimar seu discurso e direito de realizá-lo conferem maior complexidade aos seres ficcionais, que passam a apresentar perspectivas que podem ser distintas daquelas internalizadas pelo narrador de uma obra. A narrativa reveste-se de maior pluralidade e trabalha com a máxima de que o outro também é um ser vivo, dotado de capacidade de enunciar e representar sua perspectiva. Dessa maneira, demonstra-se que “se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver.” (TODOROV, 2006, p.126).

Dentro do conjunto ficcional de Maria Valéria Rezende, a máxima de que narrar é uma forma de viver faz-se muito presente. Seus personagens manifestam a necessidade de ter acesso à fabulação, valorizando as histórias como partes significativas e fundamentais para sua existência enquanto seres humanos. Por isso, há sempre a busca por experiências que os coloquem em contato com a narrativização, seja na posição de leitores/ouvintes ou de contadores/escritores. Se nem sempre aparecem enquanto narradores marginalizados que assumem subversivamente o discurso, como Isabel em *Carta à rainha louca* (2019), clamam por seu direito de ter acesso ao mundo da representação literária.

A utilização da narrativa de encaixe na obra *Outros Cantos* (2016) aparece como recurso para subverter uma autoridade narrativa excludente. Estabelecem-se novos níveis dentro do plano narrativo e, com eles, a possibilidade de outras vozes narrarem, de modo que outras perspectivas de mundo e vivências são inseridas dentro do romance. A cessão do pronome de primeira pessoa no singular também é mobilizada como tentativa de validar o discurso alheio, permitindo que ele assuma a voz narrativa, ainda que momentaneamente, e exerça o direito de contar sua história.

Essa questão fica muito evidente na narrativa realizada por Manoel de seu Tito, que conta sua versão dos fatos acerca da morte de seu amigo Parafuso em São Paulo. O sertanejo enfatiza que a versão apresentada pelas mídias nada tem de verdadeira e se propõe a narrar o que de fato teria acontecido. Assim, ele diz

‘Quando eu vi meu amigo Parafuso sumir nas águas de uma enxurrada numa rua de São Paulo, nem me consolei com a reportagem do jornal e da televisão dizendo que ele era um herói morto para salvar a vida de outra pessoa, porque não era verdade, eu sabia. O infeliz morreu foi de tanta desgraça que lhe caiu por cima, e podia ter acontecido a qualquer pobre, que nem eu, e daí juntei meus troços, a paga do mês e vim embora. O Parafuso morreu, é verdade. Eu vi. A mulher gorda se salvou, também é verdade. Eu vi. Mas que Parafuso foi um herói, como aquele rapaz disse na televisão, isso não pode ser verdade de jeito nenhum. [...]’. (REZENDE, 2016, p. 90 - 91)

A narrativa encaixada contrasta o modo como as mídias de comunicação apresentam a história de Parafuso, representando-o como herói que decide perder a própria vida para salvar outra mulher, e a forma como seu melhor amigo compreende o acontecimento. Manoel de seu Tito questiona a narrativa idealizada inventada pela televisão e apresenta a morte de seu colega como consequência de “desgraças” que lhe foram acometidas e que poderiam afetar qualquer indivíduo de classe social não privilegiada. O relato do sertanejo que retorna de São Paulo a Olho d’Água parece uma tentativa de esclarecer a confusão estabelecida pelo jornal ter assumido a tarefa de narrar parte significativa da história do falecido, sem ao menos compreender sua personalidade e forma de ver o mundo.

Além dessa, as demais histórias encaixadas em *Outros Cantos* (2016) ajudam a demonstrar que “a existência, em determinadas narrativas, de relatos *hipodiegéticos* inseridos no nível *intradiegético* cria não só uma ‘arquitetura’ narrativa formalmente peculiar, como sobretudo possibilita a observação de interessantes conexões entre os níveis instituídos.” (REIS, LOPES; 1988, p. 128-129). No caso do romance de Maria Valéria Rezende, essa relação entre os diversos planos se dá por meio temático, mas também formal, reforçando o

vínculo estabelecido entre Maria e a comunidade já posto no próprio ato de narrar e trocar experiências.

Dentre as narrativas apresentadas pelo povoado, há aquelas que estão no nível intradieético, juntamente com o relato de Maria, por serem narradas em terceira pessoa e sem a utilização das aspas para demarcar a presença de uma fala alheia. Assim, são histórias que tematicamente dizem respeito aos sertanejos e que, formalmente, devido a utilização de discurso indireto livre, propõe uma relação entre a educadora e a personagem. Seriam os casos das narrativas de Alzira e Candinho, de Luizinho e sua relação com o Natal e de Lázaro.

Há, no entanto, as que estão situadas no nível hipodieético, pois geram a existência de novos narradores no romance. Essas são marcadas linguisticamente pela presença de aspas, que deixam evidente a presença de uma outra voz responsável por narrar os eventos. Aqui é possível perceber com maior clareza a fala dos sertanejos, que assumem a autoridade sobre seus relatos. Tratam-se das narrativas do Milagre do Cinematógrafo, da meia criança nascida na região e de Manoel e seu amigo Parafuso.

Além disso, há uma conexão temática entre o relato de Maria e algumas histórias contadas pelos personagens, pois estas retratam vivências de deslocamento. Há sujeitos que foram para a cidade, mas que retornam ao sertão por não serem aceitos, como Alzira, que, diante do comportamento de seu filho, regressa ao povoado, pois ali “sabia que Candinho se ajeitava, o povo ia entender que ele não fazia por mal” (REZENDE, 2016, p. 83). Há também aqueles que decidem por vontade própria voltar, como Luizinho e Manoel de seu Tito, que encontram no modo de vida da cidade elementos que não condizem com aquilo que acreditam ou gostariam para sua vida. De modo geral, o trânsito é motivado essencialmente pela ausência de identificação com outros locais que não aquele de Olho d’Água.

Estabelece-se, portanto, uma conexão entre os diferentes níveis narrativos, uma vez que as experiências de trânsito apresentadas pelos personagens dialogam com a própria vida de Maria, também acostumada com as migrações. Interessante pontuar que, durante o presente da narração, a narradora também deixa evidente que Olho d’Água representou um local de acolhimento, do qual começou a se sentir parte integrante depois de certo período de convivência. O momento de narrar é descrito como aquele em que “eles me ofereciam assim suas histórias, duramente realistas ou risonhamente fabulosas, entremeadas com as minhas, compondo novo xadrez de mundos diferentes, e eu aprendia o que era pertencer, de fato, a um povo” (REZENDE, 2016, p. 32).

A união entre os diferentes relatos, realizados por Maria e pelos sertanejos, transforma-se, assim, em uma peça tecida coletivamente, produzida aos poucos por meio do

“tear de palavras” (REZENDE, 2016, p. 31). Nas noites ao redor da fogueira, intercalam-se as experiências narradas, dando origem a um vínculo baseado nas semelhanças e diferenças entre aquilo que já foi vivido por aquelas pessoas. A utilização do próprio verbo tecer retoma o caráter artesanal presente no ato de narrar. A escolha por vincular tais ofícios no romance é interessante, uma vez que pode ser analisada a partir daquilo que Benjamin pontua acerca da capacidade verdadeira de intercambiar vivências. O filósofo aponta que, na modernidade, a ausência de tédio representa um problema, pois,

Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade de ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, de tê-la sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 2012, p. 205).

Marias se descola de si mesma para ouvir o sertanejo, adquire o ritmo de trabalho utilizado na comunidade e apreende seu papel enquanto aquela que tece palavras; por isso, torna-se capaz de narrar as histórias compartilhadas pelos sertanejos. O “dom narrativo” (BENJAMIN, 2012, p. 205) de escutar e contar atua criando a conexão entre a protagonista e a comunidade, estabelecendo uma nova estrutura textual. Afinal, recontar as fabulações dos sertanejos e conceder espaço para que eles falem estabelece uma metalinguagem e cria um novo nível narrativo, que conversa com o anterior por meio da própria reflexão acerca do que simboliza essa ação de contar uma história.

Se “o risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro” (MORRISON, 2019, p. 54), Maria assume, por meio do compartilhamento de vivências e de bagagem cultural, uma identidade que se aproxima da sertaneja. Sendo a forma como concebemos o mundo e decidimos representá-lo fatores muito relevantes para o reconhecimento identitário, a aproximação possibilitada pelas narrativas faz com que Maria sintase cada vez pertencente àquela comunidade. Assim, sua preocupação em falar a respeito daqueles que viviam ao seu redor pode contemplar um desejo de usar sua voz para falar por aqueles que muitas vezes foram silenciados. Já a adoção do recurso de encaixamento aparece como estratégia para que “a voz dos desamparados faz-se ouvir nos textos em questão, mas

sem nenhuma concessão ao pitoresco ou exotismo” (TELAROLLI, 2020, p. 32, tradução minha).⁶

A proposta de Rezende não deixa, portanto, de trabalhar com um compromisso ético pautado na crença de quem todos deveriam ter direito de enunciar. Apesar das limitações existentes na capacidade de representação de Maria, impostas pela impossibilidade de possuir uma perspectiva idêntica a de um grupo social que vivenciou condições e restrições diferentes da sua, há no romance a busca por estratégias que diminuam essa distância e possibilitem ouvir a voz dos silenciados. A visão da autora aproxima-se, assim, daquela pontuada por Ribeiro (2019, p. 64), de que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social”.

4.3 Maria como o Outro

Apesar de o sertanejo ocupar uma posição de alteridade para Maria, é importante pontuar que ela também representa um outro dentro daquele ambiente. Essa relação fica evidente desde sua chegada na comunidade, em que é recebida por crianças curiosas que tentam cumprimentá-la. Já nesse momento,

Por meio do olhar dos meninos, Maria se reconhece como um outro no espaço do sertão, deslocando-se para o lugar de quem é observado. A metáfora construída por meio da imagem de um animal no zoológico dá medida da alteridade e do estranhamento dos moradores de Olho d’Água, que pouco sabiam da professora e ignoravam seus interesses, seu passado e seus hábitos. (SANTINI, 2018a, p.76)

Maria é uma estrangeira em Olho d’Água e reconhece que “havia escolhido voltar à minha terra, pensava, e ela me respondia com uma estranheza tão maior que todas as outras terras que eu havia percorrido” (REZENDE, 2016, p. 12). Ela representa para um povo que, em grande parte, nunca deixou aquele local, a viajante que conhece outros espaços; para aqueles que não têm acesso à educação, a professora que sabe ler e escrever; para uma comunidade acostumada com sua organização social e religiosa, a pessoa que não compreende “o costume, desde o tempo antigo” (REZENDE, 2016, p. 131). Ainda que sua

⁶ No original: “la voz de los desvalidos se hace oír en los textos en cuestión, pero sin ninguna concesión al pitoresco o al exotismo” (TELAROLLI, 2020, p. 32)

passagem no vilarejo a aproxime cada vez mais daquele modo de vida, Maria não conseguiria transpor todas as diferenças que a posicionam enquanto um Outro naquele ambiente.

Por mais que exista o sentimento e reconhecimento de pertencimento no fim de sua estadia na comunidade, há particularidades de sua vivência que impediriam uma integração completa. Parte disso provém justamente de sua bagagem cultural e política, que impossibilitaria sua adesão à “doutrina que lhes tinham destilado por séculos” (REZENDE, 2016, p. 143). Ela mantém sua crença na transformação social, nos seus ideais de educadora e militante, buscando formas de ensinar uma ideologia “que pudesse fazer frente à conformidade” (REZENDE, 2016, p. 144).

A identidade de Maria faz com que ela aja de forma subversiva e tenha dificuldade de integrar-se totalmente, seja com o povoado ou com o restante da sociedade, devido a sua crença na necessidade de uma Revolução e às vivências que isso proporcionou para ela. A própria vida deslocando-se faz com que ela esteja sempre diante da alteridade e vivenciando experiências que exigem uma adaptação, de modo que suas limitações entre o eu e o outro estão sempre em tensão. Se, por um lado, esse fenômeno garante uma postura de aprendizado, por outro, coloca a protagonista sempre em uma posição de estranhamento.

É preciso pontuar, ainda, que Maria, enquanto militante interessada em subverter a ordem vigente da sociedade, também se coloca como um outro diante dos padrões esperados socialmente no período da Ditadura Militar brasileira. Contrariando as tendências hegemônicas, pautadas em princípios de hierarquia rígida, desigualdade e submissão, Maria defende e busca a instauração de um pensamento analítico e questionador daquilo que é tomado como certo. Nesse sentido, ela encontra-se “descentrada” (GINZBURG, 2012, p.201), negando as premissas autoritárias e excludentes impostas tanto pela ideologia que vigorava no governo daquele momento quanto pela instauração de um senso comum que normaliza situações de marginalização.

No entanto, existe um outro fator que não pode ser deixado de lado. Maria ocupa uma posição de “outro” na sociedade não apenas por suas convicções revolucionárias, mas também por seu gênero. Martins (2020) aponta como o período histórico da Ditadura Militar apresentava desafios para as mulheres até mesmo nos contextos que se mostravam mais progressistas, como os movimentos de esquerda. A crítica cita, inclusive, como a maioria das obras produzidas nos anos seguintes ao fim do regime privilegia o ponto de vista masculino, cedendo pouco espaço e voz à figura feminina. Dessa maneira, a narradora de *Outros Cantos* afasta-se em mais um traço daquilo que seria o padrão de enunciador.

É interessante, inclusive, o modo como o romance de Maria Valéria Rezende concede espaço para representar a questão de gênero, não apenas através da própria enunciação de Maria, mas também por meio de suas reações diante das condições das demais mulheres de Olho d'Água. A observação acerca da divisão de trabalhos no local, o processo de gestação, o caso de violência doméstica, dentre outras experiências, fazem com que a situação da mulher seja cada vez mais entendida dentro daquele espaço. A personagem de Fátima assume papel de muita relevância nesse processo de compreensão de Maria e atua como um ótimo contraponto à educadora, pois compartilham semelhanças fundamentais, mas também diferenças que ajudam a evidenciar as diferentes formas de ser mulher na sociedade.

Fátima é a responsável por realmente integrar Maria na comunidade, ensinando-lhe tudo que era necessário para sobreviver ali e a acolhendo em momentos de desesperança. O vínculo entre elas é estabelecido logo no começo, quando ocorrem as primeiras interações entre a recém-chegada e o povoado:

Socorreu-me, com solidária coragem falou comigo, explicou-me cada coisa que eu via, pegou-me pela mão e me levou a ocupar seu posto enquanto ia olhar seu fogo, seu feijão, seus meninos, abriu um espaço para mim entre aquela gente que não me havia chamado, não precisava de mim. (REZENDE, 2016, p.24)

Esse acolhimento foi fundamental para a permanência de Maria em Olho d'Água. Ela, que acreditava estar ali para ensinar, acaba assumindo uma nova posição de aprendiz ao lidar com aquela mulher que pacientemente a acolhe. O vínculo entre elas se dá na chave da empatia e da amizade, mas suas proximidades também podem ser pensadas por meio da posição que ocupam socialmente. A narradora reconhece desde o princípio a conexão entre ambas, que ocupam em meio aquele espaço um “lugar fora de lugar” (REZENDE, 2016, p. 24). Ambas compõem parte de uma proposta presente no conjunto ficcional da escritora, pois “os textos de Maria Valéria Rezende, cada qual a sua maneira, revelam figuras em desajuste, fora de lugar, apresentadas de modo cru e veemente, mas com um vigor humano e uma subjetividade intensa e muito rica. Imagens e efeitos da resistência, certamente” (TELAROLLI, 2020, p. 40, tradução minha).⁷

Martins (2020, p.12) observa que “essas duas personagens - Fátima e Maria – ‘rompem’ com as imposições do pensamento patriarcal, por conta de eventos exteriores” e

⁷ No original: “los textos de Maria Valéria Rezende, cada cual a su manera, revelan figuras en desajuste, fuera de lugar, presentadas de modo crudo y vehemente, pero con un vigor humano y una subjetividad intensa y muy rica. Imágenes y efectos de la resistencia, ciertamente” (TELAROLLI, 2020, p. 40).

isso se reflete especialmente na ocupação que assumem diante de contextos que são majoritariamente masculinos. A partida do marido da sertaneja a conduz a assumir a tarefa de lidar com a tintura, trabalho que, dentro da comunidade, não era desempenhado pelas figuras femininas, de modo que “havia uma única mulher a remexer uma caldeira de tinta, entre os homens mudos” (REZENDE, 2016, p. 24). Sobre esse aspecto, Santini (2018b, p. 274) pontua que, diferentemente de outras personagens que aparecem em romances que abordam essa região, Fátima “representa a mulher que, no sertão, está à espera [...] o papel que desempenha no trabalho de tingimento dos fios, marcadamente masculino, inscreve a personagem em um lugar na ordem material, econômica mesmo, de sua própria sobrevivência”.

A sensação de deslocamento presente nas personagens se dá pelo fato de não se restringirem ao local que seria esperado para seu gênero de acordo com as convenções sociais pautadas em um machismo estrutural. Além dos desafios já impostos por seus ofícios e pelas adversidades do dia a dia, ambas precisam lidar ainda com a problemática de subverter uma ordem vigente e encontram uma na outra o apoio necessário para dar continuidade aos trabalhos. É válido pontuar que essa troca entre elas também ocorre, em alguns contextos, por meio da narrativa. Não é apenas Maria que narra ao povoado, Fátima também lhe oferece suas histórias:

Quando a melancolia me pegava, pela saudade, pela falta de bússola que apontasse norte certo para minha vida, pela sensação de que o mundo lá fora havia desaparecido, ou o tempo deixara de passar e o dia da grande transformação jamais haveria de chegar, quando a tentação da desistência esgueirava-se por entre minhas tarefas cotidianas, eu pedia a Fátima para me contar de novo como tinha sido o milagre do cinematógrafo, tantas vezes que hoje ainda posso ouvir sua voz e sua linguagem, e matava-me de riso, ríamos as duas, minha amiga exagerando, inventando detalhes, imitando novas vozes e falas para fazer-me rir ainda mais, sabendo muito bem que restaurar o ânimo era tarefa sua e de seu imbatível senso de humor, indispensável à sobrevivência naquela aridez. (REZENDE, 2016, p. 41-42)

A história do Milagre do Cinematógrafo havia sido apresentada por Fátima e diz respeito ao dia em que Olho d'Água presenciou uma projeção cinematográfica. A comunidade, encantada com a novidade que aquilo representava, guardou esse evento como marco importante e sua lembrança era mantida por meio da narração em repetidas vezes. Recontar aqueles acontecimentos era o que garantia a preservação dessa memória, que poderia facilmente ser jogada ao esquecimento com as mudanças provocadas pela passagem temporal. A narrativa aparece aqui como recurso que permite compreender a lógica do povoado e sua visão de mundo, mas também como instrumento para a manutenção do ânimo

e da perseverança, tornando-se tanto um processo que possibilita o cuidado afetivo entre as personagens como uma forma de trocar experiências.

Apesar dos pontos em comum, é preciso pontuar, no entanto, as características e condições que diferenciam cada uma das personagens. Uma das grandes distinções é a capacidade de esperar. Enquanto Maria se aflige com a demora e o medo de não ver seus objetivos serem concretizados, Fátima mantém-se na calma, justamente por saber que a paciência é uma habilidade necessária para sobreviver ali no sertão. Naquele espaço, tudo demorava muito para ser conquistado, fazendo com que os moradores tivessem que se submeter a um constante estado de espera.

Outra condição que faz com que as vivências de Fátima e Maria não sejam as mesmas é o modo como a vida de cada uma foi conduzida. Enquanto militante e educadora, a narradora do romance conheceu diversos espaços e culturas distintas, enquanto a sertaneja permaneceu ali desde sempre. Quando houve a possibilidade de migrar, foi seu marido quem partiu em direção à cidade para buscar outras condições, enquanto ela permanece em Olho d'Água. Isso proporciona a Fátima um olhar para a comunidade que diverge completamente daquele que é trazido por aqueles que não pertencem àquele local.

Do ponto de vista do processo de representação, Maria não é uma personagem do sertão e, portanto, poder-se-ia dizer que sua perspectiva não é “de dentro” desse espaço. Ocorre, porém, que seu relato mistura a dimensão do eu à apreensão do outro justamente na relação que cria com Fátima: se as andanças de Maria fizeram com que ela conhecesse a amiga, foi justamente a imobilidade de Fátima que deu a ela o conhecimento suficiente para que ensinasse Maria a sobreviver no sertão. Para além disso, dona do relato, Maria é a voz que Fátima jamais poderia ter, enclausurada que esteve na lógica das relações patriarcais do sertão, em que ela desempenhou papel de homem, mantendo-se circunscrita à condição de mulher. (SANTINI, 2018b, p.279)

Conforme pontuado por Santini (2018b), a diferença entre sujeitos que realizam o deslocamento ou permanência conduz à formas diferentes de experienciar o sertão. Isso fica evidente no relato sobre o cinematógrafo, em que há diferentes perspectivas entre aqueles que nunca deixaram Olho d'Água e os que já visitaram outros espaços. Fátima diz que, com a chegada da novidade à comunidade,

Ninguém foi atrás da conversa fiada de quem já tinha viajado pra lugares de muito progresso e dizia que aquilo não era nada demais, milagre nenhum, só retrato bem grande se mexendo, colado na parede. E não é sempre assim com esse povo viajado, desmerecer de quem ficou, se apresentar de

sabe-tudo e querer fazer o pobre matuto se achar besta? (REZENDE, 2016, p.37)

Quem esteve em posição de trânsito possui uma forma distinta de compreender aquela realidade e isso também se dá quando trata-se de questões de gênero. O olhar de Maria, enquanto alguém que já visitou e conheceu diferentes culturas, compreende as condições a que as mulheres estão ali submetidas no sertão de modo bem distinto do paradigma adotado na comunidade. Esse fenômeno também tem implicações no acesso à voz para representar tais problemáticas. É interessante observar que Fátima até chega a narrar utilizando a primeira pessoa do singular quando relata acerca dos eventos que envolvem o episódio do cinematógrafo, mas quando precisa contar sua própria história, sua voz aparece mediada pelo discurso de Maria.

Essa mediação levanta indagações sobre de quem está autorizado a narrar e quais são os critérios que podem legitimar uma voz e silenciar outra. Maria e Fátima são mulheres que compartilham, naquele momento, o mesmo espaço físico e atuações subversivas, de modo que possuem semelhanças em relação a sua posição social. Ainda assim, somente uma delas é capaz de transmitir sua história sem a necessidade de um outro que esteja falando por ela. Essas diferenças mostram-se significativas por explicitar o modo como a mulher sertaneja apresenta uma situação de marginalização ainda mais privativa de direitos. Evidenciar essa problemática é importante, pois “o não reconhecimento de que partimos de lugares diferentes, posto que experienciamos gênero de modo diferente, leva à legitimação de um discurso excludente, pois não viabiliza outras formas de ser mulher no mundo” (RIBEIRO, 2019, p.51).

Desse modo, percebe-se que o romance trabalha de forma complexa com a questão da alteridade, destacando como diferentes condições - sejam elas de gênero, raça, sexualidade ou condição social - influenciam no estabelecimento de um sujeito como Outro. A obra aprofunda-se ainda mais no assunto ao demonstrar que as vivências de pessoas que ocupam posições de marginalidade podem diferenciar-se muito, dependendo de uma série de fatores vinculados aos direitos a que tiveram acesso e aos que lhe foram negados. A instância do discurso aparece, aqui, como recurso fundamental para compreender o quanto uma pessoa está inserida e é reconhecida na sociedade, pois a invalidação da enunciação a relega a uma situação de invisibilidade.

A proposta ficcional de Maria Valéria Rezende, preocupada justamente com a representação daqueles que não são vistos socialmente, procura estratégias que possam

contornar as limitações, especialmente discursivas, impostas por uma hegemonia desinteressada na voz daqueles excluídos de sua ordem privilegiada. *Outros Cantos* (2016), nesse sentido, já apresenta subversão a essa hierarquização excludente ao adotar a perspectiva de uma mulher em um contexto em que “a escrita do sertão ou sobre o sertão se constitui, na história da literatura brasileira, de forma hegemonicamente masculina” (SANTINI, 2018b, p. 279). O romance expande essa preocupação ao colocar em evidência que, mesmo diante da possibilidade de uma enunciação a partir do ponto de vista feminino, ainda há mulheres que não têm a possibilidade de se desprender de uma estrutura que lhes nega a possibilidade de fala.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao descrever o processo de escrita que lhe agrada, Maria Valéria Rezende cita a importância de o escritor perceber o que está ao seu redor por meio dos sentidos e, também, de apresentar um “sentimento de si mesmo” (REZENDE; MENEZES, 2018, p.67). Em conversa com um colega íntimo, Roberto Menezes, ela aconselha acerca da demanda de juntar as duas coisas:

O que interessa é esse encontro. Se você fica só falando do mundo, você faz aquele tipo de literatura relatório, jornalístico, sem densidade subjetiva acerca do narrador e do personagem. Por outro lado, entrar nessa de ficar arrodando nesse mar de subjetividade e ignorar a existência do seu entorno, isso é um saco. (REZENDE; MENEZES, 2018, p. 67)

Revela, dessa maneira, uma proposta de projeto literário em que se considera o sujeito como um ser que apresenta sua subjetividade, mas que não pode ser desvinculado de seu entorno e de sua relação com a sociedade. Em seus romances, o modo de lidar com a narração manifestado pelas personagens dá-se em torno dessa dualidade da palavra como forma de compreensão interna, mas também enquanto instrumento que permite o estabelecimento de um vínculo com o mundo e o outro. A autora segue, portanto, a crença no poder transformador da fabulação, admitindo que “não é somente um reconhecimento de si que a literatura permite, mas uma mudança de ponto de vista, um encontro com a alteridade e talvez uma educação dos sentimentos” (PETIT, 2009, p. 70).

A ideia da leitura como instrumento que permite orientar o ser humano em sua vivência consigo e com a coletividade motiva Maria Valéria Rezende, que enxerga seu ofício com os livros como ferramenta de conscientização. Assim, ela demonstra que, em seu caso, “escrever vem depois do desejo de prestar serviço [...]. A literatura veio para somar e falar do que vi e vejo neste mundo e que não parece sempre visível pra gente que, só por ler, já é privilegiado” (REZENDE; MENEZES, 2018, p.25).

Tal concepção não significa, no entanto, que suas produções estejam isentas de uma preocupação estética ou que ela conceba o ficcional de modo panfletário, exclusivamente usado para instituir uma visão de mundo. Muito pelo contrário, seus romances demonstram complexidade em suas estruturas ao mobilizar diferentes pontos de vista acerca da realidade representada e distintas maneiras de compreender a vida. Nesse sentido, ao observar o artístico e suas diferentes funções, “a obra literária significa um tipo de elaboração das

sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele (CANDIDO, 1999, p. 86).

As viagens e missões desempenhadas enquanto educadora e missionária influenciam na seleção dos temas e estratégias que Rezende mobiliza para criar suas obras, tendo em vista que é a realidade vivenciada por aqueles com quem ela conviveu e ajudou que ela deseja compartilhar com seus leitores. Assim, as escolhas tomadas para seu projeto literário revelam uma preocupação com a questão da representação e uma “necessidade de apresentar os invisíveis. Também de denunciar certos personagens. Escrevo para denunciar, olha, tenho meio que uma obrigação em apontar certos conflitos.” (REZENDE; MENEZES, 2018, p. 28).

O compromisso com a exposição de determinadas problemáticas sociais manifesta-se na obra da escritora por meio da construção de personagens que vivem em condições precárias, sem acesso a bens compressíveis e incompressíveis (CANDIDO, 2011, p.176), especialmente no que diz respeito à educação. Parte do repertório ficcional brasileiro contemporâneo evidencia a mesma inquietação manifestada por Rezende, valorizando vozes e perspectivas que até o momento haviam sido negligenciadas tanto no campo literário quanto em outros âmbitos discursivos.

A busca por recursos estéticos que possam transpor para o plano textual questões coletivas demonstra a reflexão acerca dos impactos existentes nas escolhas formais. A noção de um narrador neutro, crente em seu domínio sobre os fatos e demais personagens, não se mostrava coerente com as problemáticas que estavam movimentando a criação ficcional de diversos escritores, como o caso de Maria Valéria Rezende. Dessa maneira, a elaboração da estrutura narrativa é impactada por princípios éticos ligados ao reconhecimento e denúncia do apagamento de sujeitos não-hegemônicos.

Uma estratégia utilizada para concretizar tal motivação foi a negação de princípios canônicos no meio ficcional brasileiro, como a predominância por uma narração aliada a conjuntos valorativos conservadores e indiferentes à situação de violência experienciada por aqueles que estão à margem. A partir disso, torna-se necessária a busca pelos restos do discurso, os elementos que foram desconsiderados por uma História Oficial escrita pelas classes dominantes. O conceito de rastro, conforme teorizado por Walter Benjamin (2015), mostra-se oportuno para pensar em um modelo de construção narrativa que contrarie versões autoritárias e excludentes de representação.

Tal proposta narrativa auxilia na compreensão da obra de diversos escritores brasileiros das últimas décadas, elucidando, principalmente, o modo como eles transgridem o

centro conservador presente na história do país. Micheline Verunschik, com a *Trilogia Infernal*, Ana Maria Gonçalves, através de *Um defeito de cor* (2006), bem como a própria Maria Valéria Rezende em suas obras, são exemplos de produções literárias dispostas a questionar traumas e violências presentes na sociedade.

As criações de Maria Valéria Rezende desempenham esse projeto pela adoção de temas como pobreza, migração e falta de acesso à educação. No plano formal, isso se dá pela seleção de narradores que experienciam ou que foram postos em posições sociais menos valorizadas, considerando gênero, classe ou nível de escolaridade. Assim, a partir do momento em que escolhe essa voz, faz com que ela, “do seu jeito, fale do mundo que está fora dela. E quando ela imprime sua visão de mundo, necessariamente revela o seu ponto de vista” (REZENDE; MENEZES, 2018, p. 26). Ocorre, portanto, o vínculo da escritora com uma parte da produção literária contemporânea que mobiliza as categorias narrativas para defender a urgência de visibilizar grupos marginalizados.

A análise de *Outros Cantos* (2016) possibilitou a observação da mobilização de uma estratégia formal distinta que particulariza os romances de Rezende em meio às demais produções contemporâneas. Trata-se da concessão de vozes a personagens, para que essas possam apresentar sua perspectiva acerca dos eventos narrados, pois experienciam tal realidade de modo distinto da narradora que, apesar de empática e disposta a aprender, não pertence da mesma maneira àquele local.

Maria não compartilha dos mesmos conjuntos simbólicos e experiências que a comunidade sertaneja, e nem pode falar por eles sem que seja através de sua perspectiva. Por maior que seja sua integração com Olho d'Água, ela não se dá de forma completa, afinal “todo migrante (até mesmo nos setores menos instruídos), é sempre um tradutor, ou seja, aquele que faz constantemente, entre seu lugar de origem e sua cultura adotiva, a experiência do que pode ou não se dizer em outra língua” (CANCLINI, 2016, p. 67). Dessa maneira, o romance adota táticas narrativas que possibilitam transgredir as limitações que a perspectiva impõe à representação, sendo a instauração de narrativas encaixadas e a cessão da primeira pessoa do discurso as mais impactantes para o efeito buscado.

A criação de níveis narrativos, que encaixam histórias em diferentes camadas estruturais, foi analisada por Genette (2017) e Todorov (2006) enquanto recurso que permite um olhar metaliterário, gerando reflexões sobre qual seria a própria natureza da narração e o modo como o ato de fabulação pode assumir diferentes significados no discurso literário e demais interações sociais. Há a valorização da ação de contar uma história em tal estratégia

estética, que combina com a proposta ficcional de Maria Valéria Rezende permeada pela apreciação da ação de narrar.

No entanto, a mobilização de narrativas encaixadas dentro de um cenário contemporâneo, preocupado com a autoridade narrativa e a representação ética, assume novas nuances que demandam um olhar atento por parte da crítica. Não se trata apenas de uma atitude reflexiva sobre a narração, mas da extensão de um recurso estrutural para que outras vozes possam se fazer presentes dentro do corpo do texto. Confere-se, assim, autoridade e legitimidade de fala para sujeitos cujos espaços discursivos sempre foram restritos e negligenciados.

Em meio a uma tradição literária brasileira que retrata principalmente a migração do sertanejo para os meios urbanos, a temática de algumas das narrativas encaixadas, que falam sobre aqueles que fazem o caminho reverso e retornam ao seu local de origem, permite a narração de experiências que auxiliam na problematização de uma visão das regiões Sul e Sudeste como fornecedoras de oportunidades milagrosas. É pertinente, portanto, ouvir a perspectiva daqueles que voltam ao sertão, pois historicamente

os movimentos de migrantes [...] dizem muito sobre o que existe antes e depois: crises de oportunidades, perseguições políticas e ideológicas, vivências insuportáveis, incapacidade dos países em aproveitar o capital educativo, científico e técnico de sua população. E, é claro, a expulsão de migrantes ou o modo de ecebe-los evidencia a disposição para tratar com os diferentes. (CANCLINI, 2016, p.59)

Em *Outros Cantos* (2016), a narração fornece a Maria uma chance de refletir sobre suas próprias migrações e a maneira como essas impactaram em sua formação identitária, essencialmente por colocarem-na sempre diante da necessidade de adaptação e transformação para lidar com outros espaços. Possibilita, também, a chance de o sertanejo expressar sua relação com o trânsito, seja por meio da ausência dele e da curiosidade por sistemas culturais distintos, ou através da possibilidade de relatar vivências de deslocamento e as dificuldades de lidar com conjuntos simbólicos divergentes.

O ato de fabular aparece também como aquilo que justifica a presença de Maria na comunidade de Olho d'Água e que viabiliza a criação de um vínculo entre eles, diminuindo o estranhamento causado pelas diferenças e proporcionando uma maior identificação entre a educadora e os sertanejos. Narrar e ouvir a narração dos demais aparecem, portanto, como atitudes que possibilitam a troca de experiências e que envolvem a construção de identidades. Afinal,

Em busca de novos impulsos, de sentido, nós os furtamos onde podemos, pegamos dos outros e emendamos com frases que ouvimos no ônibus ou na rua, mas também com o que encontramos nos conservatórios de sentido típicos da sociedade em que vivemos, lendas, crenças, ciências, bibliotecas. (PÉTIT, 2009, p.33).

É na mistura das vozes, na construção de um repertório coletivo de histórias, que se estabelece a interação das personagens de *Outros Cantos* (2016). A narração aparece como mediação entre a instância do eu e do outro, responsável por definir o propósito e o modo como se dão essas relações. Constrói-se, por meio dos fragmentos discursivos, a dinâmica da individualidade e coletividade, que se firmam mutuamente e que motivam os sujeitos em sua vida e propósitos. A narradora até reflete: “de quantos farrapos, recolhidos assim em qualquer caminho, se alimenta nossa imaginação? Decerto minha vida tinha ganhado novo e renitente sentido a partir daquele retalho vivido entre gentes e cactos esqueléticos.” (REZENDE, 2016, p.33). A visão apresentada instaura uma discussão relevante acerca da conexão entre a fabulação e a significação, indicando que,

Do nascimento à velhice, estamos sempre em busca de ecos do que vivemos de forma obscura, confusa, e que às vezes se revela, se explicita de forma luminosa, e se transforma, graças a uma história, um fragmento ou uma simples frase. E nossa sede de palavras, de elaboração simbólica, é tamanha que, com frequência, imaginamos assistir a esse retorno de um conhecimento sobre nós mesmos surgindo sabe-se lá de que estranhas fontes [...]. (PETIT, 2009, p. 72)

O próprio título do romance parece responder a qual fonte Maria recorre para encontrar aquilo que significa para si e para sua visão de mundo. “Outros Cantos” já evoca em si a instância da alteridade, pressupondo a existência de um eu que não vive sem a dimensão de um outro. Juntamente com esse campo semântico, estabelece-se o jogo entre os múltiplos sentidos da palavra canto, que pode remeter ao espaço físico, de um sertão distanciado da hegemonia urbana, mas também ao uso da voz, que representa o sertanejo cujas histórias, tão importantes para a memória da educadora, “se contavam e recontavam em prosa e verso, cantavam-se os acontecimentos do dia em redondilhas compostas de repente, métrica e rítmicas perfeitas” (REZENDE, 2016, p. 29).

Maria narra sua trajetória e suas opiniões ao longo de todo o romance, mas sua história e subjetividade não podem ser desvinculadas do coletivo, daqueles que ocupam uma posição social com vivências e identidades distintas das delas. O próprio sertão que ela percorre ocupa

a posição de outro espaço, principalmente devido às condições de marginalização socioeconômica, e preserva outras vozes que são sistematicamente silenciadas por tradições e valores hegemônicos.

Outros Cantos (2016) busca, portanto, incorporar a alteridade por meio da utilização de recursos que permitam a expressão das falas e experiências daqueles que permanecem na invisibilidade. Maria Valéria Rezende, ao diversificar as estratégias de narração e abrir espaço para recursos que fujam ao narrador rígido e conservador, demonstra a busca, que têm sido presente no cenário literário contemporâneo, por encontrar novas formas de expressão que reconheçam e valorizem a figura do outro não apenas tematicamente, mas também por meio da linguagem.

Leda Maria Martins, em uma mesa realizada na Festa Literária Internacional de Paraty - FLIP (2023), questiona as produções e críticas literárias, destacando a importância de perceber e utilizar recursos estéticos que estejam em sintonia com os temas presentes nas obras. A escritora direciona seu olhar de maneira mais específica para a questão da poética que está para além das palavras escritas, exaltando o modo como a corporeidade e a oralidade são essenciais para toda uma tradição cultural brasileira. Aponta para a complexidade de trazer esses elementos para o âmbito literário e indica os obstáculos que podem ser encontrados pelos escritores, por exemplo, na transcrição do âmbito oral.

A partir da observação das estruturas e da linguagem do romance de Maria Valéria Rezende (2016) percebe-se que a escritora participa da procura de recursos estéticos que possam dar conta de uma representação que fuja ao cânone conservador e que acolha formas de transmissão de conhecimento negligenciadas pela predominância da escrita. Maria, enquanto educadora, acreditava e defendia a importância do acesso à cultura letrada, contudo, não deixava de apreciar as tradições passadas pela voz de geração em geração em *Olho d'Água*. Ela preserva essas narrativas e mantém, ao contá-las, traços que preservam a identidade e linguagem do povoado. O romance, portanto, desafia a hierarquia existente entre a escrita e a voz, apresentando personagens e estratégias narrativas que defendem a riqueza das duas maneiras de expressão.

Tais escolhas realizadas pela escritora não aparecem apenas em *Outros Cantos* (2016), mas também em suas outras produções textuais, que apresentam um eixo temático focalizado em sujeitos que enfrentam desigualdades e uma linguagem que alia-se esteticamente ao que está sendo representado. Além disso, demonstram o posicionamento assumido em seu projeto literário, que busca dar voz e preservar as vivências daqueles cujas histórias sofrem o apagamento social e correm o risco de ser relegadas ao esquecimento.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p.95-114.
- ARRIGUCCI JR, D. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de psicanálise**, v. 31, n. 57, p. 9-43, 1998.
- ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- AZEVEDO, C. F. **Ao rés da ausência**: sobre vozes, subalternidades e contadoras em Maria Valéria Rezende. 2020. 209 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39034>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- BAKHTIN, M. Formas de tempo e cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Unesp, 1998.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 197-221.
- _____. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BERND, Z. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- CANCLINI, N. G. **O Mundo Inteiro como Lugar Estranho**. Trad. Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: EDUSP, 2016.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2011. p.171-193.
- CATÃO DE LUCENA, S. Entre a fuga e a origem: a estraneidade em Quarenta dias, de Maria Valéria Rezende. **Nau Literária**, [S. l.], v. 17, n. 3, p. 128–152, 2022. DOI: 10.22456/1981-4526.113120. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/113120>. Acesso em: 20 abr. 2022
- DALCASTAGNÈ, R. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**, n. 3, p. 114-30, 2001. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/162/16200305.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2020.
- _____. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 20, p. 33–77, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8925>. Acesso em: 15 mar. 2023.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

_____. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 31–47, 2014. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/17592>. Acesso em: 13 jun. 2020.

FLIP. **Mesa 18 | vocês servirão de lenha para a fogueira transformadora** - tradução para o português. Youtube, 25 de nov. 2023. 1h29min13s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bJx_JErX6g4. Acesso em: 20 dez. 2023.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GENETTE, G. Discurso da narrativa. In: _____. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 79-350.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/299>. Acesso em: 17 mar. 2020.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDMAN, F. F. (Org.). **Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

MARTINS, C. P. Mulher, memória e Ditadura no Brasil: os lugares de escassez em Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende. **Lhm: Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 15, n. 26, p. 106-121, 2019. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/22885>. Acesso em: 21 out. 2020

MORRISON, T. **A origem dos outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura**. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PEREIRA, A. C. M.; PAIVA, J. S. A busca de uma mulher em trânsito: identidade da protagonista de Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende. **Contexto: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras, Vitória**, v. 35, n. 1, p. 37-63, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/23009>. Acesso em: 18 out. 2020.

PETIT, M. **A arte de ler: ou como resistir à adversidade**. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

PRADO, T. M. A constituição do personagem narrador pós-moderno. **Analecta**, Guarapuava/Irati, v. 12, n. 2, p. 67-87, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/3086>. Acesso em: 27 set. 2020.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REZENDE, M. V. **O voo da guará vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. **Vasto Mundo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

_____. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. Maria Valéria Rezende: "as pessoas pensam que freiras são bobinhas. como podem escrever literatura?". [Entrevista concedida a] Camila Moraes. **El País**. São Paulo, s.p, 23 fev. 2017. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/cultura/1487625634_391058.html. Acesso em: 10 mar. 2022.

_____. **Carta à rainha louca**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

_____. Maria Valéria Rezende: colorindo invisíveis por meio da literatura. [Entrevista concedida a] Daiana Patricia Follman Pasquim Piaciski. **Revista Crioula**, n. 24, p. 250-267, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/160624>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

_____. REZENDE, M; MENEZES, R. **Conversa de jardim**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, N. C. L; MENDES, A. M. Representação dos espaços de memória em Outros Cantos de Maria Valéria Rezende. **Litterata: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões**, v. 9, n. 2, p. 6-16, 2020. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/2432>>. Acesso em: 05 set. 2020.

SANTINI, J. **Sobre palavras e restos**: narração, deslocamento e a representação do nordestino em dois romances de Maria Valéria Rezende. 2018. 110 f. Tese (Livre Docência), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018a.

_____. **“Um lugar fora de lugar”**: a mulher e o sertão em Maria Valéria Rezende. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 55, p. 267-284, 2018b. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/QprM4Skmf8Yr9WBD4gwZvD/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 26. out. 2019.

TELAROLLI, S. Imágenes de la resistencia: mujeres escriben sobre mujeres en brasil de hoy. In: PINTO, A. J. A.; ORTIZ, L. C.; TREVINÑO, M. E. F. (orgs.). **Representaciones de lo femenino en la literatura y en el discurso de los memes**. Cáceres: Unemat Editora, UANL-México, 2020. p. 9-44. Disponível em: <<http://portal.unemat.br/?pg=site&i=editora&m=cadastros-de-obras&c=representaciones-de-lo-femenino-en-la-literatura-y-en-el-discurso-de-los-memes>>. Acesso em: 24 set. 2023

TODOROV, T. Os homens-narrativa. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 119-133.