

BRASIL: DUAS VOZES, DUAS MEDIDAS

BRAZIL: TWO VOICES, TWO MEASURES

VINÍCIUS LOURENÇO LINHARES¹

Resumo: Intenta-se, na leitura de *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, investigar como o processo enunciativo do romance (BAKHTIN, 2009; 2010; 2011; BENVENISTE, 1989; 1985; CANDIDO, 2014), ao ser estruturado em termos de contraposições, torna-se o princípio formal responsável pelo deslocamento/apontamento de tensionamentos que dinamizam relações de poder (CHAUÍ, 2001; SOUZA, 2017, 2018) encenadas no/pelo romance (PAULINO; WALT, 2005). Estilizando o romance, tal princípio formal manifesta-se no duelo entre a voz da boneca Barbie e a voz da narradora Alice de modo que essa estilização estrutura tanto a microenunciação quanto a macroenunciação do romance.

Palavras-chave: Brasil, enunciação, política, relações de poder.

Abstract: It is attempted, in the reading of *Quarentadidas*, by Maria Valéria Rezende, to investigate how the enunciative process of the novel (BAKHTIN, 2009, 2010, 2011, BENVENISTE, 1989, 1985, CANDIDO, 2014) it becomes the formal principle responsible for the displacement / pointing of tensions that dynamize relations of power staged in the novel (PAULINO, WALT, 2005). That formal principle manifests itself in the duel between the voice of the Barbie doll and the voice of the narrator Alice so that this stylization structures both the microenunciation and the macroenunciation of the novel.

Keywords: Brazil, enunciation, politics, power relations.

¹ Professor do Instituto Federal de Minas Gerais, *campus* Congonhas, atuando na educação básica e no ensino superior. Doutorando e mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

João Luiz Lafetá (2004), em sua brilhante produção crítica, construiu um conhecido e importante ensaio – a partir da temática literatura e sociedade – publicado em *A Dimensão da noite*, chamado “Dois pobres, duas medidas”. Argumenta Lafetá (2014), na leitura que realiza de poemas de Ferreira Gullar, que mesmo representando o pobre, Gullar, no início de sua produção, realizava-a indiretamente, de modo que a sondagem social realizada pelo poeta, especificamente na obra *Romances de cordel*, é rasa. (Cf. LAFETÁ, 2004, p.231). Para Lafetá (2004), a produção literária, quando guiada por um veio panfletário, na justificável tentativa de representar o outro de classe, o pobre, o despossuído, constituindo-se como forma de denúncia social via literatura, tende sempre a cair no fracasso. Isso porque, argumenta Lafetá(2004), representar esse outro – pobre, despossuído, de classe – na literatura, instaura o seguinte problema: como “encontrar a medida poética capaz de apreender o outro (o despossuído) de maneira eficaz” (LAFETÁ, 2004, p.229)? Essa medida poética, sempre segundo Lafetá (2004), é alcançada quando se dá a passagem de uma postura que representa o outro despossuído “de longe” e, por isso, de modo abstrato e se chega a uma postura (a medida poética) em que esse outro seja visto em sua *outridade*, de modo concreto, ocupando o centro do processo da produção literária sem moralismos ou uma visão eminentemente maniqueísta. A criação dessa medida é uma tarefa árdua, conclui Lafetá (2004), num gesto de autocrítica, afirmando que essa dificuldade ocorra

Talvez porque, atravessada embora pela miséria social, a nossa ‘consciência possível’ de intelectuais esbarre no círculo-de-ferro de nossa classe, e ‘o outro’ – *representado obliquamente*, através de suas refrações no sujeito poético – não ganhe nas obras autonomia e a força capazes de colocá-lo no centro do processo. Seu deslocamento marca a limitação da literatura política possível em nosso tempo. (LAFETÁ, 2004, p.240, *grifo acrescentado*).

Colocar esse outro no centro do processo está longe do insidioso (e ingênuo?) mantra “dar voz a outro” frequentemente acompanhado de um discurso indulgente. Essa medida poética (não redutível a fórmulas) que configura a obra literária e os elementos acolhidos pelo autor na encenação de seu texto precisa encontrar termos adequados à encenação que o autor propõe. Nesse sentido, vale reavivar a proposição crítica de Antonio Candido (2014), para quem a

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. (CANDIDO, 2014, p. 187).

A partir, principalmente, dessa proposição levantada por Lafetá (2004) e do fazer crítico sustentado por Antonio Candido (2014), é que se assenta a proposição analítica deste estudo. O título criado para este trabalho – *Brasil: duas vozes, duas medidas* – em aberto diálogo com o referido ensaio de Lafetá (2004) – se quer como uma proposição de leitura do romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende.

Ora, daí se podem extrair princípios fundamentais cujas implicações se mostram bastante profícuas para se discutir a temática literatura e sociedade. Antonio Candido, ao discutir o lugar da crítica literária na interface literatura e sociedade funda sua proposição crítica, teórico-metodológica, afirmando que, em literatura, sua eficiência e validade estão ligadas à forma ordenadora, portanto, à forma de escrita, que dá existência ao texto literário, tornando-o um certo tipo de objeto estético no qual se funde, indissolúvelmente, o traço externo (o aspecto social) ao ordenamento interno da obra (Cf. CANDIDO, 2011, p.181).

A proposição crítica de Candido – a dinâmica de inter-relação do elemento *externo* ao elemento *interno* de uma obra – pode ser associada à teoria da enunciação (BENVENISTE 1989; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009). Tal associação nos desvia da armadilha de se cair numa sociologização ou historicização da literatura em que o texto literário se torna um mero pretexto para exemplificações sociológicas ou históricas.

Em seus estudos sobre língua e linguagem, Émile Benveniste (1989) afirma que “o ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno” (BENVENISTE, 1989, p.84). Esse ato de apropriação individual, por sua vez, só pode acontecer diante do outro, expresso pelo pronome de segunda pessoa TU. Por isso “toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário” (BENVENISTE, 1989, p.84). E, uma vez que

o par EU e TU co-referenciam o ELE no aqui/agora da enunciação, “a referência é parte integrante da enunciação” (BENVENISTE, 1989, p.84).

Bakhtin/Volochínov (2009), por sua vez, coloca em evidência o intrínseco traço social que marca a enunciação uma vez que toda palavra, além de ser dirigida para e em função de um interlocutor, “variara se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido etc.)” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.116). Cabe ressaltar o aspecto da hierarquia social referida por Bakhtin/Volochínov (2009) na constituição da enunciação exatamente porque aí reside uma profícua aproximação com a questão das relações de poder.

Graça Paulino e Ivete Walty (2005), no ensaio intitulado “Leitura literária: enunciação e encenação”, propõem que se tome a enunciação como uma categoria capaz de ler criticamente o texto literário considerando tanto o seu aspecto de composição, quanto sua inserção social. Segundo as autoras, no jogo da encenação literária,

não há como escapar do fictício, tudo é dissimulação. Tal concepção, no entanto, não descola a literatura do social. Antes, mesmo quando parece construir seu referente, ela pode *desvelar relações sociais*, indiciando “verdades”. Para isso é essencial que o leitor se dê conta do jogo. Há um aqui e agora, há um ontem, um hoje e um amanhã, há um sujeito enunciador, há um leitor; tudo isso se desdobrando infinitamente, relativizado em cada performance do texto e da leitura. Tal desdobramento pode evidenciar o caráter intertextual, muitas vezes metalinguístico, mas sempre mutável, sempre histórico. (PAULINO; WALTY, 2005, p. 5, *grifo acrescentado*)

Como se vê, não se trata de meramente negar nem a forma de escrita e nem a abertura do texto literário ao mundo social. Antes disso, sendo a literatura uma das dimensões da vida social e, como tal, construtora de objetos estéticos – o texto literário, conforme sustenta Candido (2011; 2014) –, não é possível desprezar as formas por meio das quais esse objeto estético é enformado/construído.

Feita essa breve amarração teórica, já é possível realizar um recorte mais preciso da análise a ser realizada. A hipótese de leitura que sustento é a de que o princípio formal responsável pela estilização de *Quarenta dias*, orientado em

termos de contraposição, manifesta-se a partir de um duelo entre a voz da boneca Barbie e a voz da narradora Alice. Essa estilização estrutura tanto a microenunciação, quanto a macroenunciação do romance num movimento que vai do todo às partes e das partes ao todo.

Uma voz, uma medida

Imprensada entre a carência e o privilégio e atravessada pelo fantasma da escravidão, a sociedade brasileira é estruturada numa dinâmica de organização brutalmente violenta e assimétrica. Marilena Chauí (2013), ao refletir sobre a classe trabalhadora após dez anos de governos do PT, afirma que “se no Brasil a sociedade é *autoritária, hierárquica, vertical, oligárquica, polarizada entre a carência e o privilégio*, só será possível dar continuidade a uma política democrática *enfrentando essa estrutura social*” (CHAUÍ, 2013, p.136, *grifos acrescentados*). Mais atualmente, na mesma esteira de reflexão, o sociólogo brasileiro Jessé Souza nos diz que:

Pode-se falar de escravidão e depois retirar da consciência todos os seus efeitos reais e fazer de conta que somos continuação de uma sociedade não escravista. É como tornar secundário e invisível o que é principal e construir uma fantasia que servirá maravilhosamente não para conhecer o país e seus conflitos reais, mas, sim, para reproduzir todo tipo de privilégio escravista ainda que sob condições modernas. (SOUZA, 2017, p.40, grifos acrescentados)

Como se pode perceber, Jessé Souza (2017) traz para o centro da discussão de nossa formação social o caráter eminentemente escravista que estrutura a vida social do país. Há uma nova roupagem de que se traveste, na atualidade brasileira, a mesma relação escravista que, oficialmente, perdurou por quase 350 anos no Brasil. Nesse sentido, tanto Souza quanto Chauí podem ser aproximados no que se refere aos estudos que desenvolvem sobre estruturação social brasileira, marcada, ainda hoje, pelo fantasma da escravidão.

Essa brevíssima apresentação dos meandros de estruturação da sociedade brasileira nos permite refletir um pouco sobre padrões de valoração estético-cultural que confluem para a formação do nosso imaginário social. Ainda que

não tenhamos plena consciência, nossas ações são sempre pautadas por valorações socialmente compartilhadas. Estar pautada não significa um condicionamento determinista. Significa que os grupos sociais, nas dinâmicas de relações de poder na luta por recursos escassos, constroem valores, traduzidos em modos de ser, fazer, dizer e viver comuns e que as nossas ações, como agentes de uma sociedade de classes, sofrem esses balizamentos. É o que o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2007) chama de *habitus*², caracterizado “como uma forma pré-reflexiva de introjeção e inscrição corporal de disposições que condicionam um estilo de vida e uma visão de mundo específica” (SOUZA, 2018, p. 96).

Nesse contexto de reflexão, sobretudo a partir das discussões propostas pelos Estudos Culturais, conceitos tais como identidade e cânone ganharam novas perspectivas (ESCOSTEGUY, 1998). O olhar eurocêntrico que, por séculos, serviu (e serve!) como parâmetro de construção para valorações e identificações em países não europeus, pelo menos no restante do Ocidente, vem sistematicamente sendo questionado. Jacques Rancière (2009; 2018), por exemplo, nas discussões que realiza sobre política e democracia propõe que se indague, diante de um determinado ordenamento institucional, qual discurso é ou não qualificado e por quê. Que fala é ou não considerada? Que modos de ser, de fazer, de dizer e viver são ou não válidos?³ Insere-se nessa discussão, é claro, nossa formação social, nossos imaginários como cidadãos e cidadãs e em que juízos se assentam nossas valorações.

No caso brasileiro, a enxurrada de produções norte-americanas que inundam o imaginário do brasileiro é algo surpreendente. Jessé Souza, acidamente, faz uma contundente crítica ao “mito nacional dominante, a partir da idealização servil e ‘vira-lata’ do americano supostamente perfeito e honesto” (SOUZA, 2018, p.14). Sobre essa questão apontada por Souza (2018), tomemos um exemplo: as variadas séries disponibilizadas, atualmente, como produtos de entretenimento no canal de *streaming* da Netflix. Reiteradamente há um padrão valo-

2 O conceito de *habitus*, segundo estudiosos da sociologia de Bourdieu, é a mais significativa formulação do sociólogo para as ciências sociais. Para este estudo, além de Bourdieu (2007, p.162-211), consultaram-se Souza (2018), Maton (2018) e Moore (2018). A referência completa às obras encontra-se ao fim deste artigo.

3 Sobre tais questões, Jacques Rancière (2009; 2018) as desenvolve em *O desentendimento: política e filosofia* e em *A partilha do sensível*. Discussões semelhantes envolvendo as mesmas questões também são feitas por Giorgio Agamben (2010) em seu livro *Homo sacer e a vida nua I*, assim como Achille Mbembe (2016), no ensaio intitulado *Necropolítica*.

rativo – cultural, ético, estético, econômico, social – que parece se repetir em filmes e seriados. Há, por exemplo, um padrão feminino de beleza hegemônico, assim como há o padrão masculino de postura e comportamento. As estonteantes estrelas de Hollywood, no caso das mulheres, primam pela magreza como regra de valor estético-corporal, marcando um estilo de vida a ser cobiçado e alcançado. No geral, são mulheres brancas, de olhos claros e cabelos lisos, preferencialmente, claros. Se louros, tornam-se ainda mais próximas ao ideal de beleza, por exemplo, das princesas da Disney, que igualmente povoam o imaginário infantil brasileiro. O mesmo se dá com o padrão de beleza masculino: homens altos, de físico malhado, grande e bem definido – vendidos como concreção de virilidade – e, igualmente de olhos claros, pele branca, cabelos lisos e também claros, preferencialmente louros. A recente versão do Capitão América, interpretada pelo ator estadunidense Chris Evans, é um modelo exemplar. Na mesma série de heróis da Marvel, outro modelo exemplar é a atriz também estadunidense Scarlett Johansson, que interpreta, ao lado do Capitão América, a heroína Viúva Negra. Ambos representam esse ideal de valor estético-corporal e estilo de vida a ser alcançado, infiltrando-se na formação do imaginário cultural brasileiro. Igualmente, outros atores e atrizes podem ser citados de modo que não restem dúvidas quanto a esse padrão a ser alcançado, tais como Jamie Dornan (*Cinquenta tons de cinza*); Chris Hemsworth (*Thor*) e Henry Cavill (*O Homem de aço*). Do lado feminino, Angelina Jolie (*Sr. e Sra. Smith*); Nicole Kidman (*Moulin Rouge*); Cameron Diaz (*As Panteras*); Charlize Theron (*Mad Max: estrada de fúria*); Jennifer Lawrence (*Jogos vorazes*) e Chlöe Grace Moretz (*Deixe-me entrar*), entre várias outras estrelas, compõem esse panteão sagrado e cobiçado. Quem acompanha séries na Netflix, além das produções cinematográficas veiculadas pelo canal de *streaming*, certamente está familiarizado com os nomes acima mencionados. Certamente, também sabe que um padrão estético, uma cultura e um estilo de vida se repetem e que tais atores e atrizes citados representam bem esse padrão – na tela ou fora dela. Toda uma indústria fonográfica e cinematográfica é forjada a partir desse padrão estético-cultural. Claro que há exceções, as quais, por sua vez, só confirmam o padrão da regra. E, igualmente, há vezes que tentam furar esse parâmetro/modelo estético-cultural, tal como as do boicote por parte de alguns atores e atrizes ao Oscar 2016 – com a *hashtag* #OscarsStillSoWhite, em protesto quanto à praticamente inexistência de atores e atrizes pretos e pretas indicadas ao maior prêmio do cinema hollywoodiano.

Isso para não citar outros padrões estéticos, que representam modos de ser, de viver e de dizer, mas que também são invisibilizados – como é o caso de atores e atrizes orientais, assim como os latino-americanos entre outros.

Esse padrão estético-cultural, promotor de um estilo de vida específico descrito acima, ganha forma e concreção na figura de um ícone do universo infantil e, também, adulto: a boneca Barbie. Tal boneca foi criada, em 1959, pela empresária estadunidense Ruth Handler e é produzida pela Mattel, maior fabricante de brinquedos do mundo. Desde sua criação até os dias atuais, a Boneca é um ícone da indústria cultural estadunidense, tendo recebido várias coleções, roupas, cenários e amigos, rede alimentada pela mobilidade midiática ⁴ que transformou a boneca Barbie em inúmeros outros produtos de entretenimento tais como filmes que a trazem como protagonista, quadrinhos, jogos eletrônicos e desenhos animados. Isso sem mencionar outros produtos veiculados ao universo infantil: pasta de dente, sabonete, xampu, condicionador, escova, etc. Em síntese, talvez seja impossível que algum brasileiro ou brasileira desconheça a boneca Barbie. Seria o mesmo que desconhecer a ex-apresentadora da Globo, Xuxa Meneghel, famosa mundialmente pelo epíteto de Rainha dos Baixinhos e, *coincidentemente*, o modelo nacional humano (?) da boneca Barbie.

Considerando, portanto, essa cadeia de indústria cultural hegemonicamente dominada pelos estúdios hollywoodianos, capilarizada em diversas frentes para a produção de múltiplos produtos cuja mobilidade, conforme já mencionado, se dá em diversas mídias que concretizam esse padrão estético-cultural, é possível aceitar que o referido padrão modula, hegemonicamente, uma medida e uma voz. Resta, agora, lendo o romance de Maria Valéria Rezende, notar como outra medida e outra voz se constroem – como resistência – numa relação dinâmica frente a essa medida e padrão hegemônicos acima expostos. Para tanto, retenha-se em mente a imagem da boneca Barbie.

4 Marcio Bahia (2009) faz uma interessante discussão sobre o conceito de *midiação*, a partir da proposta de Walter Moser (2004) em texto intitulado “Mídias em movimento: o conceito de *midiação* e a indústria do entretenimento”, publicado no livro *Mobilidade culturais: agentes e processos*, organizado pelas professoras Ivete Walty, Maria Zilda Cury e Sandra Regina Almeida.

Outra voz, outra medida

O romance de Maria Valéria tem como protagonista a professora de francês aposentada Alice, mãe de Norinha, também professora. Alice mora na Paraíba e Norinha, com o marido, em Porto Alegre – percebam, aí, a primeira contraposição, de aspecto geográfico e geopolítico. Alice é intimada pela filha a se mudar para Porto Alegre para ajudar a filha a cuidar do neto que poderia vir a nascer. A contragosto, Alice cede à vontade da filha e se muda para Porto Alegre. A mudança é radical. E, não bastasse a “migração” forçada, já estando em Porto Alegre, Alice descobre que Norinha e o marido ficariam seis ou oito meses na Europa por conta de um pós-doutorado a ser realizado pelo marido de Norinha, a qual, também, realizaria uma pesquisa em função da concessão de uma bolsa de estudos. Furiosa com a notícia, Alice sai correndo do apartamento da filha, onde fora convidada para um jantar, e vai para o seu. A partir daí, então, entra em cena um outro eixo da narrativa. Alice resolve desaparecer e, para tanto, ela passa quarenta dias perambulando pelas ruas de Porto Alegre, quando conhece os mais recônditos cantos, num verdadeiro mapeamento da cidade dentro da cidade. E é exatamente aí que se constrói uma narrativa modulada por uma voz e uma medida geralmente abafadas e negadas por uma ordem geopolítica, local e mundial, cuja premissa básica é o aplainamento social, inviabilizando modos de ser, de dizer, de fazer e de viver contrários à dinâmica do capital.

No presente da enunciação, o que temos é exatamente Alice, após esses quarenta dias de fuga, escrevendo suas lembranças desses dias em um “caderno velho vazio, trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa de moldura cor-de-rosa” (REZENDE, 2014, p.7). À medida que Alice vai escrevendo suas lembranças, o leitor vai acompanhando sua perambulação por uma Porto Alegre pouca ou nada parecida com os simpáticos cartões postais da cidade. Alice sai em busca de Cícero Araújo (e em busca de si mesma), um suposto filho de sua conterrânea da Paraíba, que teria desaparecido desde que se mudara para o sul do país para trabalhar numa empresa de construção civil. No momento dessa escrita, construída em movimento meta-narrativo a partir do qual Alice escreve suas memórias, o próprio romance encena a escrita da personagem, enquanto ela está em seu apartamento em Porto Alegre, sozinha, isolada. Sua interlocutora fingida é exatamente a boneca Barbie, que emoldura a capa do caderno onde Alice “despeja essa balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados

por quarenta dias” (REZENDE, 2014, p.13), interpelando e referenciando constantemente a boneca. A escrita encenada que Alice realiza de suas memórias se dá a partir de traços e dicções que se constroem, ênfase, do início ao fim do romance em constante contraponto à voz da “Barbie na capa de moldura cor-de-rosa”. O gesto de escrita de Alice ultrapassa e rasura a moldura cor-de-rosa imposta pela boneca Barbie. Não à toa, esse duelo, minimamente a duas vezes, compõe, reitero, a economia global do romance numa dinâmica complementar de forças em que figuram Alice e a boneca Barbie, metonimizando mundos que parecem inconciliáveis. Como resultado dessa dinâmica, a moldura global da escrita de Alice é o próprio romance. E Alice constrói sua enunciação/ moldura em contraponto à moldura cor-de-rosa imposta pela boneca Barbie, representante de uma medida e uma voz expostas na seção anterior. A construção da moldura enunciativa proposta por Maria Valéria Resende por meio da personagem Alice é um gesto de resistência, conforme já acentuado. Resistência ao ordenamento econômico e social do aplainamento, da invisibilidade e da falsa democracia.

A esse respeito, vale lembrar “os perigos da história única” de que fala a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em conferência proferida ao canal TED Talks⁵. Discorrendo sobre sua iniciação à leitura, que se deu a partir de livros infantis estadunidenses e britânicos, Chimamanda afirma que, aos sete anos, quando começou a escrever as próprias histórias: “todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis. Eles brincavam na neve. Comiam maçãs.” A partir desse exemplo, Chimamanda enfatiza o perigo que uma história única pode causar no imaginário de uma criança e de um povo que não se reconhecem nas produções culturais a que têm acesso exatamente porque são invisibilizados.

Frequentemente, em países periféricos, como é o caso do Brasil, essas narrativas primitivas⁶, essa história única nos chega via importação, sendo geralmente as narrativas do europeu e do estadunidense, conforme argumentei na seção anterior quanto ao estereótipo encarnado pela boneca Barbie, ela mesma, e seus desdobramentos como um produto cultural, uma narrativa primitiva, uma história única.

5 Conferência intitulada *O perigo da história única*, disponível em https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story#t-243089, acessado em 26 jan. 2019.

6 Utilizo o sintagma “narrativas primitivas” de acordo com Nancy Huston (2010). Segundo a autora, “ser primitivo é colar-se à sua identidade como se esta fosse uma realidade inamovível e se identificar exclusivamente com aqueles que se parecem com você.” (HUSTON, 2010, p.127).

No romance de Maria Valéria, num momento em que Alice hesita por onde começar a escrever, ela reflete sobre sua origem e seu lugar social encenados em falas de outros enunciadores:

Qual começo?, aqueles tempos ainda lá em Boi Velho? Tia Brites, com seu amargor de moça-velha inconformada, me enchendo a cabeça de dúvidas?, Vê lá se um galalau bonito desses, louro, alto, de olho azul, filho de comerciante vai nada casar com você, matuta, pescoço curto, baixinha que mal chega no ombro dele!, perto dele você é quase preta, eele vai achar outra bem mais conforme, lá na Universidade. Minha avó dizia Deixa lá a tuatia, que a mulher e a sardinha só se quer da pequenina, e eu continuava feliz. A perda dosavós que me criaram e que me pareciam indestrutíveis, com suas históriasextraordinárias? O namoro com Aldenor se firmando, pra valer, a filha tão diferente demim, Igualzinha ao pai, vejam só. Só pode mesmo se chamar Aldenora! Galeguinha, alvinha feito ele, de olho azul, vão ver, logo a cor se firma!, ele sumido nas suas atividadesque nem eu podia saber, Pra não pôr em perigo você mesma e a menina, e ele sumindode vez, desaparecido, morto? Norinha vindo-se embora pro Sul com seu gaúcho louro, mais conforme, diria a Tia Brites? (REZENDE, 2014, p.19).

Como há de se notar, configura-se explicita e implicitamente uma estrutura de escrita forjada na e pela contraposição. Tal estratégia, uma regra de composição, conforme argumentei, desloca e aponta distintas relações de poder encenadas no/pelo romance que as desdobra. Na cena em questão, na enunciação de Alice ao narrar a história, outros pontos de vista podem daí ser construídos. Na construção da tia Brites cola-se o lugar/a identidade da “moça-velha” que não se casou e, então, amargamente, não deseja que esse “destino de mulher”, diga-se assim, seja concretizado por Alice. Ainda mais quando se considera o agravante, na óptica da tia, de que Alice é “matuta, pescoço curto, baixinha,” “quase preta” perto de Aldenor. Este sim o verdadeiro estereótipo de príncipe encantado que habita o imaginário ocidental: “louro, alto, de olho azul” e que, não bastassem todos esses predicados, é filho de comerciante. Condensam-se na figura de Aldenor dois predicados essenciais: o estético e o financeiro, o que o torna um grande partido para o casamento. Observe-se que a esse respeito os pontos de vista encenados, todos construídos na fala de Alice por meio dos olhares de outras personagens, permitem que se compreenda uma crítica

à instituição do casamento, especialmente ao se considerar, nele, a função da mulher. Tia Brites, “com seu amargor de moça-velha inconformada”, é predicada por um discurso dominante a partir do qual o destino esperado para a mulher se cumpre se, e apenas se, ela se casar, tiver filhos e um marido para chamar de seu. O sintagma “moça-velha” instaura, ainda, outra lógica de poder ao fixar a condição sexual de uma mulher não casada: casta e zeladora própria virgindade (por isso “moça”) que não foi entregue ao marido, que, naturalmente, iria se encarregar de “desmoçá-la”. E, uma vez que a tia Brites já “passou do ponto” para se casar (por isso, velha), ela é dada, também “naturalmente”, como amarga e inconformada. Na dinâmica de olhares que se encenam, a narradora aponta discursos naturalizados – o destino da mulher se cumpriria apenas com um bom casamento e a maternidade e, não realizando esse destino, de modo perverso a mulher é alocada no espaço da amargura e da inconformidade. Desenha-se uma armadilha, não há escapatória: ou casa e tem filhos ou está relegada à margem da dinâmica da ordem familiar burguesa. Note-se, ainda, que Aldenor representa o passaporte para esse destino: é filho de comerciante e um “galalau bonito, louro, alto de olho azul”. E, de modo ainda mais perverso, a fala de tia Brites não apenas ratifica um discurso que a imobiliza e aprisiona a um espaço – casamento e filhos – como também apaga os mecanismos de exercício do poder desse mesmo discurso, apontados, no entanto, pelo jogo de vozes e olhares que se podem ler na cena em questão. Mais ainda: a queixa da tia de Alice, que deprecia o modo de existência de Alice, faz ecoar em outras mulheres o mesmo discurso que a aprisiona.

Outro ponto de vista que se constrói pela leitura da cena é a fala contemporizadora da avó de Alice, traduzida num dito popular segundo o qual “que a mulher e a sardinha só se quer da pequenina”. Um dito que procura valorar positivamente a baixa estatura de Alice criticada pela tia, contrapondo-se ao discurso evocado pela fala de tia Brites. Na economia global do romance, essa fala da avó se apresenta como uma resistência à medida e à voz, metaforicamente, encarnadas na/pela boneca Barbie e sua moldura cor-de-rosa traçada como olhar hegemônico. É uma resistência no intento de, a partir do já referido duelo, fazer emergir, fazer ver outras formas de existências distintas daquelas que estão encarnadas na Barbie. Duelo complicado, claro, e, novamente, tensionado na referida cena quando se lê as falas anônimas que nutrem a expectativa quanto ao firmamento da cor azul dos olhos de Aldenora, filha de Aldenor e Alice. Filha

que, tendo “puxado” as características fenotípicas do pai, também é construída em oposição à própria mãe “quase preta”, baixinha e matuta e que quase não chega ao ombro de Aldenor. A própria observação sobre a altura de Aldenor, o fato de Alice mal chegar a seu ombro, revela, novamente, o embate de dois termos em oposição que estruturam o princípio narrativo anteriormente aludido, estilizando o romance na sua totalidade. Note-se, por fim, a ida de Norinha, com seu marido gaúcho, para o sul do país e, depois, para a Europa. Uma espécie de prelúdio a sinalizar outro importante desdobramento da contraposição que estrutura o romance: a tensão Sul e Nordeste no Brasil.

O que se pode perceber até aqui é a existência de uma incompatibilidade entre a forma de existência de Alice e os elementos diante dos quais ela se constrói por oposição, deslocando-os, apontando-os, ao mesmo tempo em que a narrativa se constrói como uma resistência e tentativa de fazer ver uma perspectiva distinta daquela encarnada no emolduramento cor de rosa da boneca Barbie. Um verdadeiro embate pela visibilidade, conforme propõe Rancièrre (2018), ao postular o desentendimento como uma categoria articuladora de formas de vida que se opõem no exercício sempre litigioso/escandaloso que é a política (Cf. RANCIÈRE, 2018, ps. 11-12). Segundo o autor, o que está em jogo na atividade política é o confronto entre maneiras de ser, maneiras de fazer e maneiras de dizer.

Sob esse ponto de vista, posso afirmar que o romance se constrói enquanto um gesto de resistência a padrões representados por pessoas como Aldenor e Aldenora, beneficiários de uma organização social que os privilegia, ao passo que para pessoas tais como Alice e outros personagens no romance são reservados os espaços socialmente menos prestigiados e a quem se reserva o ruído, que é o discurso desqualificado, conforme argumenta Rancièrre, e não o discurso qualificado (Cf. RANCIÈRE, 2018, p.36). Esse espaço do desprestígio se estende por aspectos estéticos, políticos, culturais, econômicos, geográficos, religiosos, étnicos etc. A imagem forjada no/pelo romance em que Alice mal chega ao ombro de Aldenor, um dos desdobramentos da contraposição, procedimento formal que rege o romance, vai sendo reiterada no correr de toda a narrativa, em distintas situações, conservando sempre duas lógicas que se antagonizam e se encarnam em Alice e na Barbie, no duelo que estrutura o romance. Em outra cena, agora no aeroporto, Alice diz:

Um tempo infundável cortando o país, um voo de João Pessoa a São Paulo, a espera naquelas torturantes cadeiras de aeroporto, *feitas pra gente de outro tamanho e feitio, que se eu apoiasse as costas meus pés ficavam balançando bem acima do chão, como se eu estivesse encolhendo, [...]* (REZENDE, 2014, p.38-39, *grifo acrescentado*).

O procedimento narrativo construído por Maria Valéria Rezende, em que a narradora é uma narradora-personagem e, portanto, narra, ou – mais do que isso – “escreve” diretamente a própria história não é um procedimento aleatório. Falar em primeira pessoa, numa escrita encenada que se realiza num diário, instaurando uma interlocução fingida com a boneca Barbie, que ora é a locutária e ora referente e, portanto, objeto no romance, coloca Alice numa alternância de posições entre as forças que compõem a dinâmica de mando e obediência que estruturam as relações de poder aí encenadas. Mais que isso, esse procedimento desloca a posição da narradora, privilegiando seu gesto narrativo que se constrói entre o mando e a obediência, numa busca de termo capaz de apontar/desvelar/denunciar essa relação de poder básica que tensiona o romance. O tom da narradora é modulado de modo aparentemente ingênuo, sem uma verve de crítica ácida, embora, claro, construa-se uma grande crítica às relações sociais/de poder no Brasil. Senão vejamos: a presença de Alice no aeroporto, sabidamente um espaço reservado a um segmento social médio e rico brasileiro, denuncia a arquitetura desse espaço cujo traçado se dá de modo a inviabilizar o trânsito de uns e permitir a livre circulação de outros. O descompasso entre as cadeiras no aeroporto e o tamanho e feitio de Alice aponta criticamente para uma sociedade que não comporta Alice, que se torna uma representante de uma ampla massa de brasileiros e brasileiras excluídos de um modelo socioeconômico que preda, usurpa, destrói, expropria e descarta. Mais ainda, para retomar as palavras de Jessé de Souza, uma ordem cuja

própria vítima da exploração passa a se ver como mau pagador e, em vez de se rebelar, se envergonha. Invisíveis para as vítimas, esse novo dispositivo e essas novas estratégias de poder do capitalismo financeiro são de extraordinária eficácia. É um poder que se exerce de modo sutil e sedutor, vendendo-se como liberdade e autonomia individual. (SOUZA, 2018, p.225).

Esse aparente e trivial detalhe inserido na narrativa – as cadeiras que não acomodam confortavelmente Alice – opera de modo a desvelar uma aparente naturalidade das relações na construção do mundo partilhado. Como se essas relações, sempre sociais, fossem construídas de modo natural, espontâneo, sem serem forçadas no envolvimento de diversas relações de poder que configuram, principalmente, os espaços da vida social. Alice e a cadeira, sujeito e objeto, tensionam na cena em questão aquilo que Rancièr (2018) chama de “o paradoxo da parte dos sem-parte”⁷ (RANCIÈRE, 2018, p.78). Esse paradoxo busca explicitar o fundamento do desentendimento como constitutivo da atividade política. Diz o autor que

A política existe porque *aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados*, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é do que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 2018, p.40-41, *grifos acrescentados*).

Percebamos como a cena em questão se estrutura exatamente num jogo a partir do qual dois mundos, em tensão, alojam-se em num só, no caso, sua possibilidade de coexistência na escrita fingida da narradora, que compõe o romance. Há o mundo daqueles para os quais essas cadeiras foram feitas e o mundo daqueles para os quais essas cadeiras não foram feitas, mas que, ainda assim, possuem existência, são parte contada e, por isso, reivindicam sua visibilidade. Os episódios da história recente brasileira, em que foram feitas filmagens em aeroportos de pessoas com chinelo e bermuda, com a “crítica” de que o “aeroporto agora virou rodoviária”, podem muito bem serem aqui evocados. Há um padrão de vestimentas desejáveis para se “frequentar” um aeroporto brasileiro. Aliás, há um padrão de gente que pode ou não transitar, *como passageiro* – frise-se – nos aeroportos. Assim como há um padrão de cadeiras ali existentes, que

7 A nota 5 de Rancièr (2018) traz uma explicação para os termos *parte* (sem aspas) e “*parte*” (com aspas). Segundo a tradutora, *parte* (sem aspas) significa o sujeito socialmente reconhecido e “*parte*” (com aspas) significa quinhão, pedaço ou fração de um todo. (RANCIÈRE, 2018, p. 17, nota 5).

buscam inviabilizar, reitero, o trânsito e a permanência de Alice naquele espaço. Já o encolhimento de Alice, diálogo direto com a outra Alice, a de Lewis Carroll, que ao adentrar em outro mundo também se sente apequenada, além de reiterar a inadequação entre Alice (a do romance) e as cadeiras, desloca o olhar do leitor (ou pelo menos permite que esse deslocamento ocorra) de modo que se indague qual é a inadequação na cena: a cadeira à Alice ou Alice à cadeira?

Nas diversas interpelações à boneca Barbie, o que se percebe, como já acen-tuado, é a tensão de dois mundos que se mostram inconciliáveis. Numa dessas interpelações lê-se:

[...] já reparou, Barbie, que ninguém mais “calça” ossapatos ou as meias e nem “veste” a camisa, a calça, o vestido? Todo o mundo agora só “coloca” seja lá o que for, onde for... ninguém mais “ouve” nada, só “escuta”, inclusive “escuta, de repente, um ruído”... como se pode escutar sem querer ouvir, Barbie?, pela sua cara acho que você também não sabe a diferença... ninguém mais “diz” nada, só “fala”. E como fica o dito “fala, fala e não diz nada”? [...] Chega de escrever qualquer coisa, ainda mais que você não dá a mínima pro que eu estou dizendo. Você só sabe inglês, não é?, ou nem isso? “Goodnight, Barbie” (REZENDE, 2014, p.56).

Há um descompasso intransponível entre a voz e a medida representada pela boneca Barbie, e a voz e a medida representada pela narradora Alice. Não adianta interpelar a boneca Barbie, que, no romance, metonimiza e encarna um modo de vida hegemônico e pouco, ou nada, comprometido com o exercício crítico do pensamento, que busca na totalização o apagamento de subjetividades e a aniquilação das distintas formas de ser, de dizer e de fazer para se viver. No jogo entre os verbos “ouvir” e “escutar”, por exemplo, Alice desvela uma ordem social que na forma se apresenta como acolhedora da palavra do outro, do diferente. Mas na efetividade das interlocuções que se dão nessa ordem o que existe é, de fato, ouvidos moucos, pois não se “dá a mínima” para o que o outro diz. A fala de Alice diante da ordem que a boneca Barbie representa é exatamente um ruído, ou seja, uma enunciação não qualificada, negada. Ao interpelar a boneca Barbie em sua própria língua – o inglês – Alice, mais que retomar a língua do império, retoma a própria dicção desse império cujo ordenamento econômico e social segue a regra do aplainamento e da invisibilidade dos povos que coloniza pelo imaginário. Mais que uma retomada, ao se despedir da boneca em inglês, Alice

afronta a dicção do império num jogo enunciativo em que ela, Alice, “toma” a língua materna da boneca Barbie e mimetiza uma saudação (Good night) “vazia” de orientação dialógica para desfazer a lógica do aplainamento e invisibilidade a que Alice está submetida. Esse jogo de vozes, estratégia autoral, acaba por alçar a voz de Alice não mais à condição de ruído, mas, sim, à condição de palavra qualificada.

Tendo em vista os limites de composição deste texto, as análises aqui apresentadas são suficientes para comprovar a hipótese de leitura aqui sustentada segundo o qual o princípio formal de contraposição, encarnado no duelo entre a narradora Alice e sua interlocutora fingida, a boneca Barbie, aponta e desloca as tensões que dinamizam relações de poder encenadas no correr da narrativa.

O romance de Maria Valéria Rezende – mulher, militante de causas populares, nordestina – se mostra como uma feliz resistência às estruturais desigualdades que sustentam o Brasil, desnudando-as de maneira contundente e criativa. Mais que isso, o romance encena um sutil mecanismo de exclusão social que, além de perverso, é cínico, pois se mostra democrático na forma, quando, na verdade, seus invisíveis pilares de sustentação estão fundados na negação e desqualificação do outro. Um outro de classe, um outro de cor, um outro de gênero etc. Alice e Barbie metonimizam o conflito entre modos de ser, de fazer e de dizer que se mostram inconciliáveis. Mais que nunca, dado o completo esgarçamento do tecido social brasileiro, seja hora de se fazerem ouvir outras vozes, outras medidas capazes de trazerem para o centro da vida comum, partilhada, uma alteridade radicalizada. Para tanto, é necessário construir um imaginário coletivo de que a igualdade entre as pessoas seja um pressuposto. E na construção desse imaginário nada mais poderoso do que a arte. E aí se insere a literatura, já que ela “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2011, p.180).

Referências

- BAHIA, Marcio (2009). Mídias em movimento: o conceito de midiamoção e a indústria do entretenimento. In: WALTY, Ivete; CURY, Maria; ALMEIDA, Sandra (Orgs.). *Mobilidades culturais: agentes e processos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação*. Trad. Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. (Tradução de Eduardo Guimarães et al. 2. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1989 (vol. II). p. 81-90.
- BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. 2. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1989 (vol. II). p. 68-80.
- BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. 4. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1995 (vol. I). p. 277-283.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. 4. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1995 (vol. I). p. 284-293.
- BOURDIEU, Pierre. *O habituse o espaço dos estilos de vida*. In: BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS, Zouk, 2007. p.162-211.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p.171-193.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 4. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2011.
- CHAUÍ, Marilena. Uma nova classe trabalhadora. In: SADER, Emir (Org.). *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo, SP: Boitempo; Rio de Janeiro: FLACSO Brasil 2013. ps. 123-134.
- ESCOSTEGUY, A. C. D. Uma introdução aos Estudos Culturais. Revista FAMECOS, Porto Alegre - RS, v. 9, p. 87-97, 1998.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Trad. IlanaHeineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de AntonioArnoni e prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

PAULINO, Graça, WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo.; WALTY, Ivete.; VERSIANI, Zélia. (Orgs.).*Ensaio sobre leitura1*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. p. 138-154. Disponível em: <https://goo.gl/gtuaYW>. Acesso em: 12 set. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à lava jato*. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.