

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Isabela Rodrigues Lobo

**Tear de reminiscências: memória, viagem e imagem em *Outros cantos*,
de Maria Valéria Rezende**

Mariana

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Tear de reminiscências: memória, viagem e imagem, em *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Posletras), Mestrado em Letras – Estudos da Linguagem

Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Gama

Mariana

2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

L799t Lobo, Isabela Rodrigues.
Tear de reminiscências [manuscrito]: Memória, viagem e imagem em
Outros cantos, de Maria Valéria Rezende. / Isabela Rodrigues Lobo. -
2021.
103 f.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro
Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Memória Cultural. 2. Literatura. 3. Narração. I. Gama, Mônica
Fernanda Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 808.1 /5

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Isabela Rodrigues Lobo

"Tear de Reminiscências: Memória, Viagem e Imagem em Outros Cantos, de Maria Valéria Rezende"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 17 de junho de 2021

Membros da banca

Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Profa. Dra. Fabiana Carneiro - Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 17/06/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Monica Fernanda Rodrigues Gama, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 17/06/2021, às 18:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0182861** e o código CRC **7D85F3F4**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.005899/2021-87

SEI nº 0182861

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: - www.ufop.br

Agradecimentos

À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPII) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro.

À Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), ao Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLETRAS), pelo ensino gratuito e de qualidade.

À Mônica Gama, pela orientação, sempre atenta e cuidadosa, e pelos constantes desafios e estímulos à evolução.

Ao grupo de estudos Transgredientes, pela rica troca de conhecimentos.

À amiga que me esteve ao meu lado desde a escrita do pré-projeto, Ariane, essa conquista é nossa!

Aos amigos da UFOP, de diferentes épocas e situações, que me acompanharam de perto ao longo dessa trajetória, Chris, Thalita, Clorofila, Asterix, e Canjica.

Aos amigos da escalada por tornarem parte dessa jornada mais leve e saudável, física e mentalmente.

Aos meus pais, pelo amor e apoio incondicional.

Aquelas vozes todas ressoando na concha da minha saudade.

Maria Valéria Rezende

Resumo

Esta dissertação é uma leitura do romance contemporâneo *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, com enfoque na inerente relação entre as dimensões da memória, a viagem e a experiência do olhar. A memória é elo central a partir do qual norteamos esta pesquisa na qual refletimos e analisamos os processos de lembrança na instância da produção literária – especificamente, no romance *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende –, por meio dos estudos mnemônicos empreendidos por: Maurice Halbwachs, Aleida Assmann e Jan Assmann. Ademais contemplamos as concepções basilares de literatura contemporânea, de literatura de viagem e de visibilidade cunhadas pelos estudiosos: Karl Eric Schøllhammer, Erich Auerbach, Jacques Rancière, Flora Süssekind, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Sérgio Cardoso, Marilena Chaui, Alfredo Bosi, Eurídice Figueiredo e Edward Said. No romance *Outros cantos* a memória é uma chave de leitura importante que permeia toda a narrativa. A protagonista Maria, por meio de lembranças confronta uma imagem remota do sertão nordestino, no contexto do pós-golpe de 1964, à imagem contemporânea, que é percebida dentro de um ônibus, em 2014, durante uma viagem de retorno aos vilarejos do semiárido. Partindo desses dois contextos surgem diversos desdobramentos da memória na obra. Na esfera individual, a protagonista reflete sobre o cenário e a vida sertaneja, nas duas temporalidades. Nesse movimento de resgate de sua própria história, por parte da narradora-personagem, são apresentados causos relatados por ela e pelos moradores do povoado em rodas de contação de histórias – o que configura a dimensão coletiva e cultural da lembrança. Visto que as lembranças estão presentes em diversos planos do romance – *individual, afetivo, coletivo, cultural e simbólico* –, constata-se que a memória é um ponto essencial para a compreensão da narrativa, e por isso o foco desta investigação.

Palavras-chave: Maria Valéria Rezende; Outros Cantos; Memória Cultural; Literatura de Viagem; Visibilidade.

Abstract

This dissertation is a reading of the contemporary novel *Outros cantos*, by Maria Valéria Rezende, focusing on the inherent relationship between the dimensions of memory, travel and visual experience. Memory is the central link from which we guide this research in which we reflect and analyze the processes of remembering in the instance of literary production – specifically, in the novel *Outros cantos*, by Maria Valéria Rezende –, through the mnemonic studies undertaken by: Maurice Halbwachs, Aleida Assmann and Jan Assmann. In addition, we contemplate the basic concepts of contemporary literature, travel literature and visibility coined by scholars: Karl Eric Schøllhammer, Erich Auerbach, Jacques Rancière, Flora Süssekind, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Sérgio Cardoso, Marilena Chaui, Alfredo Bosi, Eurídice Figueiredo and Edward Said. In the novel *Outros cantos*, memory is an important reading key that permeates the entire narrative. The protagonist Maria, through remembrances, confronts a remote image of the northeastern hinterland, in the context of the post-coup of 1964, with the contemporary image, which is perceived inside a bus, in 2014, during a return trip to the semi-arid villages. From these two contexts, several developments of memory emerge in the work. In the individual sphere, the protagonist reflects on the scenery and country life, in both temporalities. In this movement to rescue her own story, on the part of the narrator-character, stories related by her and the villagers are presented in storytelling circles – which configures the collective and cultural dimension of the memory. As recollections are present in different planes of the novel – individual, affective, collective, cultural and symbolic –, it appears that memory is an essential point for the understanding of the narrative, and therefore the focus of this investigation.

Keywords: Maria Valéria Rezende; Outros Cantos; Cultural Memory; Travel Literature; Visibility.

Sumário

| | |
|---|----|
| Introdução..... | 8 |
| 1. Capítulo 1 – <i>Outros cantos</i> : Nas fronteiras da escrita contemporânea..... | 12 |
| 1.1 (Re) <i>cantos</i> dos novos realismos..... | 12 |
| 1.2 Periferia transfigurada: o realismo rezendiano..... | 14 |
| 1.3 Urbanidades, ditadura e regionalismo às margens..... | 21 |
| 2. Capítulo 2 – <i>Outros cantos</i> : Uma viagem por dois sertões..... | 27 |
| 2.1 Literatura de viagem no Brasil..... | 27 |
| 2.2 Uma viagem rumo aos <i>Outros cantos</i> | 32 |
| 3. Capítulo 3 – Viagem, memória e visibilidade: os desdobramentos do olhar de Maria..... | 43 |
| 3.1 O olhar viajante..... | 47 |
| 3.2 O percurso labiríntico do olhar..... | 50 |
| 4. Capítulo 4 – “Aquele outro presente transfigurado na minha memória” | 63 |
| 4.1 Fios da memória – “Desenlear e re-enrolar” o novelo mnemônico em <i>Outros cantos</i> | 63 |
| 4.2 Dimensões da memória..... | 73 |
| 4.3 <i>Outros cantos</i> como arquivo da ditadura..... | 77 |
| 4.4 Rastros da ditadura no sertão rezendiano..... | 78 |
| Considerações finais..... | 91 |
| Referências bibliográficas..... | 98 |

Introdução

A partir da leitura das produções literárias *São Bernardo* e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, durante a adolescência, no Ensino Médio, a literatura regionalista de temática sertaneja chamou minha atenção e me instigou a pesquisar e ler outras obras nesse viés. Ao longo da universidade, no curso de Letras, a área que indubitavelmente me atraiu foi a Literatura. A princípio, interessei-me e mergulhei na diversa gama de disciplinas que o currículo de estudos literários, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), me possibilitou. Entretanto, a Literatura Brasileira sobre o sertão ainda era uma temática que me arrebatava. Ao residir no nordeste em meados 2016 e 2017 conheci o trabalho da autora Maria Valéria Rezende e ao retornar para Minas Gerais resolvi ingressar na pós-graduação, na mesma instituição que me graduei, me aprofundando e desenvolvendo uma pesquisa sobre o seu último romance *Outros cantos*, que, a partir de um olhar contemporâneo, retrata a experiência sertaneja, a experiência do viajante, além de abordar o contexto histórico da ditadura, outra conjuntura que me incita e desperta interesse como pesquisadora.

Maria Valéria Rezende empreende uma prosa ficcional fronteira no cenário literário do tempo contemporâneo. Assim como o argumento de suas tramas se encontra às margens da sociedade, sua escrita também se encontra entre fronteiras, cruzando o limiar dos novos realismos, da guinada subjetiva, da tópica do urbano, do rural *versus* urbano e da tópica do regionalismo. Questões sobre as quais nos debruçaremos nesta investigação.

Rezende possui uma poética na qual o Nordeste é referido como símbolo de origem, lar e identidade, o que pode ser reflexo da forte relação que a autora nutre pela região. Maria Valéria é paulista, nativa de Santos, mas se encontra radicada em João Pessoa desde 1976, tendo, inclusive, recebido o título de cidadã paraibana. Em uma entrevista ao blog literário *Capítulo 2* a autora afirma que “a Paraíba é também minha terra, a da minha escolha, terra onde nasceu a literatura que hoje publico, creio que por osmose, pela riqueza cultural que me cerca aqui.”

(BALLARINE, 2017). Essa relação de afeto pela região é um dos motes ficcionais da escritora, o que pode ser observado em toda a sua poética a qual abordaremos brevemente a seguir.

A trajetória literária de Maria Valéria tornou-se pública em 2001, com o lançamento de seu primeiro livro de ficção, *Vasto mundo*, no qual retrata o cotidiano de uma vila no interior da Paraíba por meio de mininarrativas que se entrelaçam. Em 2005, lançou seu segundo romance, *O vôo da guará vermelha*, que narra a história de dois personagens nordestinos marginalizados na capital paulista, um pedreiro analfabeto e uma prostituta soropositiva, que se encontram na metrópole e desenvolvem uma relação singela de cumplicidade em meio aos percalços. Em 2014, publicou a obra *Quarenta dias*, na qual uma professora paraibana aposentada se vê obrigada a mudar para Porto Alegre e lá vivencia uma saga de quarenta dias perambulando pelas ruas da cidade atrás do desaparecido filho de uma conhecida de sua terra natal. Essa produção literária chamou atenção da crítica e do grande público, angariando o importante e tradicional prêmio Jabuti, nas categorias de Melhor Romance e Livro do Ano de Ficção.

Em 2016, a escritora publicou o livro *Outros cantos*, objeto de estudos desta pesquisa, que trilhou o caminho de seu antecessor, sendo bem recebido tanto pela crítica literária brasileira – ao ser laureado com os prêmios Jabuti e o São Paulo de Literatura – como pela crítica estrangeira – ao ser contemplado com o insigne prêmio Casa de las Américas. A trama do romance possui grande semelhança com a biografia da autora, aproximando-se de suas experiências como professora em pequenas cidades do semiárido nordestino e de sua vivência em outros países como ativista durante o pós-golpe de 1964. A protagonista Maria cruza o sertão, e no decorrer da viagem, rememora uma experiência que teve há quarenta anos ao lecionar para Jovens e Adultos em um vilarejo chamado Olho d'Água. A narradora-personagem relembra detalhes e percepções que teve, desde quando se inscreve para participar do projeto de alfabetização MOBREAL e é enviada para essa vila no agreste paraibano, até o dia em que vai embora às pressas do povoado, clandestinamente, em um caminhão de carga, pois provavelmente descobriram que ela era uma militante infiltrada ali. Aos poucos, a personagem vai se

acimatando e aprendendo os costumes e o modo de viver que o local exigia, como o ofício de tecer redes (principal atividade de subsistência do vilarejo) e, no desenrolar da história, a tessitura também figura como metáfora para essa reconstrução das memórias daquela vivência remota.

Outros cantos é uma amálgama de memórias. O enredo desta narrativa parte da recordação individual da protagonista, uma mulher em trânsito, dentro de um ônibus. Nesse movimento de resgate de sua própria história, por parte da narradora-personagem, são apresentados causos relatados por ela e pelos moradores do povoado em rodas de contação de histórias – o que configura a dimensão cultural de coletividade da memória.

À vista disso, nota-se que a memória é a tópica do romance de Rezende. Uma vez que as questões referentes à memorialística se encontram no cerne do enredo, norteando a trama. Narrada em primeira pessoa, a obra é contada por uma personagem, dentro de um ônibus, rememorando uma experiência pregressa, ou seja, a questão da mnemônica é apresentada como recorte do livro. Tal produção literária está sob o prisma dos novos realismos, no qual resgata o regionalismo engajado de 1930 e propõe uma reflexão sobre a ditadura e a contemporaneidade do sertão. Ao lado da pujante memorialística, a viagem ocupa um lugar central no romance, o que, em função disso, requer um aprofundamento analítico. Estes dois pontos fulcrais bem como outras questões que perpassam a trama são apresentadas por meio de uma aguçada e expressiva experiência do olhar. Nesta dissertação, discutiremos sobre essas problemáticas, abordando alguns aspectos sublinhados, especialmente, pelos estudiosos Karl Eric Schøllhammer, Maurice Halbwachs, Aleida Assman, Jan Assman, Flora Süssekind, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Sérgio Cardoso, Marilena Chaui, Alfredo Bosi, Eurídice Figueiredo e Edward Said.

Para melhor fazê-lo, entretanto, antes buscaremos compreender algumas questões que se referem ao código literário contemporâneo e ao lugar que a poética de Maria Valéria Rezende ocupa nesse horizonte.

Assim, no primeiro capítulo discutiremos brevemente problemáticas relativas aos novos realismos a fim de averiguar o lugar que o romance *Outros cantos* ocupa nesse cenário.

No segundo capítulo discorreremos sobre como se configurou a literatura de viagem no Brasil, para delinear como é construída a narradora-viajante de *Outros cantos*, e, em que medida a trama flerta e rompe com as características clássicas das narrativas de estrada nacionais – um dos debates fundamentais para esta pesquisa.

No terceiro capítulo abordaremos alguns ângulos da problemática da visibilidade na narrativa *Outros cantos*. Faz-se necessário apontar aspectos sobre a relevância do ato de olhar, como isso se dá na esfera literária, quais são as particularidades do olhar dos viajantes e como se configura a experiência dialética do olhar na trama rezendiana.

No quarto capítulo nos debruçaremos sobre a memória, temática norteadora desta pesquisa. Além das esferas afetiva, individual, coletiva e cultural, perpassaremos os meios da memória. Por fim, examinaremos como o pano de fundo ditatorial brasileiro é representado no romance. Salientaremos como, mesmo em segundo plano, a conjuntura do pós-golpe de 1964 sustenta e move este enredo.

Capítulo 1 – *Outros cantos*: Nas fronteiras da escrita contemporânea

“Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”.

Martin Heidegger

1.1 (Re) *cantos dos novos realismos*

A literatura contemporânea brasileira surge rompendo com as barreiras do romance nacional aos modelos de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, bem como com as temáticas mais intimistas e introspectivas de Clarice Lispector. Em 1960, começa a surgir a chamada prosa urbana. Essa temática é proveniente da vertiginosa urbanização do país – em cinquenta anos, oitenta por cento da população brasileira passou a habitar as metrópoles. E, conseqüentemente, isso se tornou uma temática recorrente na produção literária da época.

Em 1970, foi dada ênfase ao formato dos contos curtos em escritas que expressavam e se posicionavam diante da situação política e social do regime autoritário pelo qual o país passava. Já em 1980, surgiu a denominada literatura pós-moderna, que era composta pela mistura da alta e da baixa literatura (tematizava a cultura popular e a cultura de massa), além de trabalhar sob o viés da ficção e não ficção.

O contexto de 1990 deu continuidade às características e elementos das décadas anteriores, além de uma forte retomada das temáticas que foram expoentes da década de 1970 – a sobrevivência do realismo regionalista da década de 1930. São estabelecidos novos realismo, que diferem dos anteriores – nos quais era vislumbrada a verossimilhança representativa – os contemporâneos visam provocar uma reflexão a partir das experiências tematizadas, partindo principalmente de realidades periféricas e marginais.

A literatura decorrente do segundo milênio ainda não possui um perfil claro com características definidas. São escritas fronteiriças, construídas de forma híbrida, mesclando e emulando concepções anteriores. Segundo Karl Eric Schøllhammer,

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não

se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Para o teórico, em geral, os escritores do tempo presente observam a realidade que os cerca, distinguindo com clareza as diferenças em relação a outras épocas. Mas, por não concordarem com a fugacidade das relações pessoais e o empobrecimento da experiência deste contexto, criam um ângulo (que no caso seria a literatura) para expressar essa insatisfação.

A protagonista do romance *Outros cantos* expressa esse descompasso temporal, uma vez que se encontra no presente da narrativa, mas por não se identificar e estar insatisfeita com os modos de viver configurados nessa época, decide partir, por meio da memória, para um contexto diferente, situado em uma temporalidade remota. Além de estar se deslocando fisicamente, dentro do ônibus a caminho do sertão, Maria se desloca subjetivamente, durante o processo memorialístico e nesse movimento de duplo deslocamento, ela se expressa retratando as duas épocas, e, inevitavelmente, comparando e tecendo sua opinião sobre ambas realidades. O que evidencia para o leitor sua preferência por aquele “chão já fora do tempo” (REZENDE, 2016, p. 18).

Para representar o descompasso que os sujeitos contemporâneos vivenciam, *Outros cantos* tem sua trama conduzida por uma narradora com a personalidade inacabada, em permanente construção. A princípio, no tempo passado, é uma mulher de trinta anos, proveniente do meio urbano, que aterriza pela primeira vez naquele local agreste e precisa se moldar ao estilo de vida particular que o ambiente impõe. Ou seja, uma espécie de indivíduo a mercê das circunstâncias. Entretanto, durante a evolução da trama, a personagem vai se transformando, esvaziando seu perfil urbano e preenchendo esse espaço com um novo eu, reflexo dessa experiência rural. Já, no tempo presente, a narradora-personagem, além de resgatar impressões sobre essa experiência remota, coloca em xeque os novos modos de viver dos sertanejos contemporâneos, e assim revela uma personalidade inconformada e saudosista.

O destino de Maria, em conformidade com o seu perfil é incerto e mutável – tanto no passado como no presente. Há quarenta anos, ela foi para o sertão com o alibi de alfabetizar jovens e adultos, mas por trás o objetivo era conscientizá-los politicamente e promover uma revolução de baixo para cima, porém devido ao

abandono político-econômico que aquela região sofre, a situação fugiu ao seu controle. Devido à demora da verba, o projeto de escolarização foi adiado por um longo tempo e quando finalmente foi colocado em prática acontece uma reviravolta na narrativa, na qual Maria é descoberta pelos militares e tem que ir embora às pressas do vilarejo. Já, no tempo corrente, a protagonista está viajando a caminho de um vilarejo do sertão para palestrar para os moradores e no desfecho o sucesso ou não desse objetivo fica em aberto. Ou seja, em ambas temporalidades o destino da personagem é flutuante, se desenrola sem linearidade, de forma irresoluta.

1.2 Periferia transfigurada: o realismo rezendiano

O desdobramento narrativo ziguezagueante – entre a temporalidade presente e o passado, o mundo objetivo e o subjetivo – empreendido por Maria Valéria Rezende, em *Outros cantos*, vai ao encontro de alguns aspectos da prosa moderna sublinhados por Erich Auerbach, em *Mímeses* (1971). No capítulo “Meias marrons”, o teórico analisa o romance *The lighthouse* (1987), de Virgínia Woolf, e percebe que o ato de coser a meia marrom do filho caçula desencadeia um momento de reflexão e rememoração consciente na personagem Mrs. Ramsay, mãe do garoto.

No caso de Virgínia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam o seu domínio por completo, servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente, e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. (AUERBACH, 1971, p. 473)

Em *Outros cantos* bem como em *The lighthouse*, os fatos externos podem ser considerados pretextos para impulsionar às digressões que reativam memórias no imaginário da protagonista. Auerbach justifica esse novo modo de construir a trama ficcional por meio da discussão sobre as fissuras da modernidade – o esvaziamento da experiência¹ – que desencadearam uma escrita literária que se

1 Conceito-chave postulado por Walter Benjamin no texto “Experiência e Pobreza”, trata do esvaziamento, e, conseqüente empobrecimento da experiência na contemporaneidade, que advém do trauma gerado pelas grandes guerras mundiais.

afasta dos momentos presentes e da objetividade, e faz com que os personagens mergulhem em sua subjetividade, o que promove essa oscilação espaço-temporal.

Segundo Auerbach, “um acontecimento exterior insignificante libera ideias e fileiras de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais” (1971, p. 475), ou seja, os enredos da nova prosa narrativa, amiúde, partem de acontecimentos triviais, nos quais os personagens adentram outras temporalidades – o plano das memórias – que os afastam dessa realidade danificada. Essa relação de insatisfação com a contemporaneidade leva os indivíduos à nostalgia e, conseqüentemente, à fuga do tempo corrente, o que se revela na trama de Rezende

Volto logo para o ônibus, agora vazio, escuro e quase silencioso, salvo pelo ressonar pesado de algum dorminhoco que aqui ficou, encolho-me na poltrona como numa toca protetora. **Por agora não quero este presente caótico**, incompreensível, enleado de correntes contraditórias e extremadas emitindo sons de ódio e guerra, quero aquele outro presente transfigurado na minha memória. (REZENDE, 2016, p. 51, grifos meus)

É possível perceber um duplo exílio na narrativa. Além do exílio real da ditadura, a protagonista empreende um exílio na sua própria memória. Maria nega o presente, a realidade urbanizada da contemporaneidade (que inclusive já atingiu o sertão) e se refugia, busca conforto no passado. Além de ser tomada pelas reminiscências, a princípio involuntariamente, no desenrolar da trama ela decide rememorar por vontade própria, ela quer lembrar, quer se exilar “naquele outro presente transfigurado na memória”.

Há também uma inscrição da História do país, ao ficcionalizar uma exilada, que durante a ditadura se infiltra no projeto MOBREAL a fim de desenvolver consciência política nas camadas populares daquele local e fomentar uma revolução de baixo para cima. Sobre isso, a autora afirma que “*Outros cantos* já continha alusões a essa história e então a desenvolvi, não como “relatório”, nem romance histórico pretendendo dar conta de todo o contexto da época, apenas como uma revisão subjetiva e lírica da experiência [...]” (REZENDE, 2016). Essa declaração da autora corrobora a ideia de que, mesmo que não se configure como ponto central, um dos intuitos da obra em questão seria empreender uma espécie leitura *sui generis* do contexto da ditadura brasileira – a partir da ótica feminina e em um ambiente rural.

Outro elemento dessa nova ficção apontada por Auerbach é descrito por Jacques Rancière. Em *O fio perdido do romance*, Rancière percebe que uma das principais características da nova ficção é a possibilidade da trama ser desenvolvida a partir de um fato casual “o ser mais humilde, o mais ordinário, pode, a partir de então, alçar às grandes intensidades do mundo; ele tem a capacidade de transformar a rotina quotidiana em um abismo da paixão” (RANCIÈRE, 2017, p. 26). O teórico propõe a transfiguração do “efeito do real” em um efeito de igualdade, que permitiria que qualquer tipo de experiência sensível adquirisse um caráter excepcional na narrativa. Há ainda uma indistinção entre seres humanos passivos e ativos – “a chama está a serviço da névoa: o centro, a serviço da periferia [...]. É a intriga que deve estar envolta pelo halo luminoso e que tem, como tarefa, iluminá-la, iluminar esse novo tecido da ficção que é tecido da experiência humana tomada em sua verdade.” (RANCIÈRE, 2017, p. 40). É proposta uma descentralização da ação, desconstruindo a leitura clássica do conteúdo ficcional. Suscita-se uma expansão do olhar, na qual o sentido da prosa não estaria presente só em seu cerne. Os encadeamentos passam a ser considerados tão essenciais quanto as ações centrais. Ou seja, além da intriga, todos os detalhes que compõe a tessitura literária são responsáveis por “iluminá-la”. A partir da descentralização do foco narrativo, o teórico sugere uma espécie de equidade entre todos os elementos que compõe uma história.

Outros cantos, de Rezende, pode ser observado por essa ótica, uma vez que a história parte de um fato, a princípio comum, no qual apresenta uma pessoa em um ônibus, durante uma viagem, e que de repente é tomada por memórias que a fazem mergulhar numa experiência marcante do passado. Além dessa cena comum que adquiri um caráter excepcional, a intriga do romance – a revolução de baixo para cima gestada por Maria – é “iluminada” por cada detalhe de sua vivência, entre estranhamentos e aprendizados, naquele local. Ou seja, para que a protagonista alcance sucesso em sua empreitada – a “chama”, o centro – é primordial que os encadeamentos da história – a “névoa”, a periferia – corroborem o seu disfarce e contribuam para sua sobrevivência no sertão.

Ademais, tanto esta narrativa quanto toda a poética da escritora Maria Valéria Rezende dá voz aos sujeitos “invisíveis”, que estão às margens da

sociedade, relatando a experiência humana a partir de fatos comumente considerados ordinários, de diversos contextos periféricos do Brasil – retratando, especialmente, o semiárido nordestino –, o que atinge uma profundidade repentina e central nesses enredos.

O novo tipo de percepção do real e do pequeno na literatura, proposto por Auerbach e Rancière, pode ser considerado uma chave de leitura interessante para o romance em questão, já que este apresenta deslocamentos físicos e abstratos, digressões e sobreposições temporais – artifícios necessários – e, muitas vezes, inerentes – para configurar o universo mnemônico em uma narrativa.

Além dessa expansão dos horizontes ficcionais, no artigo “Os novos realismos nas vozes narrativas de *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector” (2017), Grieco e Fonseca problematizam os novos realismos contemporâneos empreendidos por Rezende e Lispector, a partir da comparação entre as protagonistas dos romances selecionados.

Para isso, os autores apontaram contrastes e possíveis aproximações a respeito da composição das personagens Maria e Macabéa, distinguindo tanto a personalidade das protagonistas quanto a voz narrativa por meio da qual cada história é conduzida, e essa reflexão se configura como o eixo central do texto.

Em *A hora da estrela*, a história é contada em terceira pessoa por um narrador personagem chamado de Rodrigo S. M., que narra a história de um lugar de fala diferente (pertence a uma classe mais abastada) de Macabéa, a personagem principal da história, uma imigrante nordestina que vive no Rio de Janeiro, local onde é invisibilizada e excluída socialmente. A protagonista não possui voz, assim como muitas pessoas que se encontram em situação similar à dela (optaram por tentar a vida em grandes cidades do sudeste), é passiva aos acontecimentos, possuindo poucas noções e consciência política. O narrador justifica a necessidade de tecer essa história, reconstituindo as memórias dessa mulher, como uma espécie de “oportunidade única” de dar voz a essa figura anônima.

Já no romance de Rezende, a história é narrada em primeira pessoa pela protagonista Maria, que rememora a história de sua vivência como professora do projeto MOBREAL no sertão nordestino e militante infiltrada nesse vilarejo. Diferente da protagonista passiva e alienada politicamente, de *A hora da Estrela*, a

protagonista de *Outros cantos* é perspicaz e engajada em modificar aquele quadro social, propiciando consciência crítica à população rural. Ou seja, essas personagens se configuram identitariamente de forma oposta, a primeira é alheia aos acontecimentos e sem voz, já a segunda tem atitude, é atenta a realidade que a cerca, e almeja dar voz aos alienados.

Ambos romances possuem um cunho memorialístico, porém configurado de forma dissímil, tanto no plano da enunciação como em sua estrutura formal. Contudo, independentemente das diferenças de perfil apontadas, é possível perceber uma aproximação entre os narradores dessas tramas, um e outro possuem consciência de classe e refletem sobre os problemas que assolam a sociedade brasileira.

Para entender como se configuram os novos realismos nessas narrativas, percebe-se a presença de um desnudamento metaficcional no romance de Clarice Lispector – o narrador personagem Rodrigo declara e reflete sobre o seu papel na trama – que “confere ao relato sobre a vida de Macabéa um caráter mais realista, pois desnuda performaticamente a própria “realidade” da criação e da enunciação literária” (GRIECO; LOUZADA, 2017, p. 134). O que seria uma marca da literatura contemporânea, na qual “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente.” (GRIECO; LOUZADA, 2017, p. 134). Ou seja, é construída uma espécie de realismo metaficcional em *A hora da estrela*, no qual uma conjuntura da sociedade brasileira é colocada em pauta e discutida a partir da exposição do próprio processo da criação literária.

Já sobre a obra de Rezende, Grieco e Fonseca apontam, em relação à manifestação dos novos realismos, que *Outros cantos*

se configura realisticamente através das lembranças da protagonista sobre a dura realidade sertaneja que ela própria vivenciou em *Olho d'Água* na tentativa de concretizar os ideais que tinha no passado enunciado e continuava tendo, com mais maturidade, no presente em enunciação. (GRIECO; LOUZADA, 2017, p. 134)

A trama de Rezende configura um novo realismo na medida em que expõe e representa determinado contexto em primeira pessoa, ou seja, de forma subjetiva e marcadamente afetiva, porém somado a um posicionamento crítico. O que difere

do realismo tradicional, no qual a narração em terceira pessoa era um recurso essencial para marcar o distanciamento do contexto retratado. Sendo assim, as escritas contemporâneas rompem com esse paradigma representacional e propõe a concepção do *realismo afetivo*, no qual a dimensão pessoal e íntima traz consigo inerentemente questões sociais do presente.

Para encerrar a discussão proposta, os autores afirmam que ambas obras configuram novos realismos contemporâneos, porém cada romance desenvolve um argumento particular, que é explorado por meio de um viés e de técnicas narrativas distintas para os efeitos de interpretação desejados. Todavia,

são, pois, narrativas simultaneamente intimistas e realistas, constituindo um realismo afetivo [...] por meio do qual compartilham de uma profunda subjetividade e afetividade crítica dos narradores sobre aquilo que narram e sobre a realidade que buscam criticamente retratar, conscientes dos distanciamentos que inevitavelmente existem entre a realidade propriamente dita e aquilo que literariamente se procura representar dela. (GRIECO; LOUZADA, 2017, p. 135, 136)

Portanto as duas obras expressam essas concepções dos novos realismos, ainda que de formas diferentes. Parte-se do real para denunciar e suscitar uma reflexão sobre as condições de vida (a realidade das minorias e as desigualdades sociais) por meio da ferramenta ficcional. No entanto, formalmente, cada trama constrói esse novo efeito de realidade de forma particular – *Outros cantos* opta pela “subjetividade e afetividade crítica”, em uma narrativa em primeira pessoa e *A hora da estrela* opta por refletir, concomitantemente, sobre o processo de criação e a conjuntura social, em uma trama em terceira pessoa, conduzida por um narrador-personagem.

Grieco e Souza abordaram algumas problemáticas próprias das escritas do presente expostas anteriormente pelos teóricos Schøllhammer, Auerbach e Ranciére – sobretudo, em relação aos fatos triviais se tornarem argumentos centrais de tramas literárias. Ao mesmo tempo, colocaram em evidência a crítica de caráter subjetivo empreendida por Maria Valéria Rezende em *Outros cantos*. O que vai ao encontro da discussão conseguinte, que se dedicará às questões de subjetividade essenciais para a leitura e compreensão de tal obra.

O romance de Rezende é uma narrativa que se propõe a “reconstituir a textura da vida” (uma experiência remota da protagonista) escrita em primeira pessoa do singular, ou seja, assume uma dimensão subjetiva ao evocar o passado. A

partir disso, é possível notar uma guinada do eu, desse sujeito que quer se narrar, o que é um traço essencial da literatura contemporânea – em muitos casos isso resulta em narrativas autobiográficas, entretanto, não é o caso dessa obra, ainda que ela se configure como uma trama que é conduzida por um personagem narrador, um eu que fala sobre o seu passado, suas memórias. A protagonista Maria é um sujeito que revela as percepções íntimas que tem sobre a realidade – a percepção sobre o presente que a cerca e a percepção de si mesma durante a reconstrução de um tempo pregresso.

Esse movimento empreendido na narrativa *Outros cantos* vai ao encontro de algumas considerações feitas por Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), nas quais avalia a proliferação da memória nas escritas do presente, o que revela em uma guinada subjetiva, sustentada por condições ideológicas, segundo a qual há uma tendência de “bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigada na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva” (SARLO, 2007, p. 18).

No romance *Outros cantos* há essa “revalorização do eu como ponto de vista” capaz de expressar a realidade. A história é narrada em primeira pessoa pela protagonista personagem que retrata a realidade sertaneja. Entretanto, a trama não representa um sujeito no conforto de sua casa, na proteção burguesa, lembrando de um tempo longínquo. Diferente disso, a obra apresenta ao leitor um sujeito que está indo enfrentar seu passado e filtra a realidade contemporânea, durante a viagem, com a mesma sensação de estranhamento que expressiu ao chegar no sertão há quarenta anos. Maria é uma protagonista em trânsito em todas as temporalidades da obra, devido a essa condição ela expressa percepções e tece considerações sobre o que a cerca todo o tempo.

Em *O Brasil não é longe daqui*, alicerce teórico desta investigação que será explorado no capítulo seguinte, Flora Süssekind atribui esse comportamento como típico dos sujeitos viajantes, que estão sempre se deparando com novos cenários, e inevitavelmente, detém o olhar curioso sob essa nova paisagem – essa sensação de estranhamento, a princípio, é intrínseca à apreensão de quaisquer informações novas pelo cérebro humano. Em conjunto a esse tipo de percepção, o viajante tem a sensação de “não estar de todo” em nenhum ambiente, já que não pertence aquela cultura. Isso pode ser notado nos relatos pessoais da protagonista, nos quais tanto

no presente como no passado ela exprime esse descompasso com os locais e realidades em que se encontra.

É possível considerar que a construção de *Outros cantos* se deu em primeira pessoa em razão de seu fundo memorialístico e da narração em viagem, a fim de se aproximar do leitor e expressar, com mais efeito de fidedignidade, as impressões íntimas da personagem em ambos contextos e dimensões temporais. Concebendo um novo efeito de realidade que rompe com o afastamento antes proposto pela tradição representacional. A escrita de Rezende, em *Outros cantos*, vai ao encontro das reflexões de Schøllhammer, já que

não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 16)

Ou seja, tal romance se encontra na fronteira dos novos realismos *versus* escritas de si (mergulho em universos íntimos, sensíveis e oníricos). O diálogo entre essas duas ideias se tornou uma possibilidade fecunda no universo das escritas do tempo corrente.

1.3 Urbanidades, ditadura e regionalismo às margens

Outros cantos cruza outro limiar, ao corresponder e se diferenciar à questão contemporânea da representação do espaço urbano. Se as escritas do presente tratam, majoritariamente, de temáticas da classe média urbana, Maria Valéria Rezende parece estar em desacordo com essa proposta. Em algumas entrevistas, Rezende declarou que existem escritores contemporâneos em demasiado abordando as problemáticas da burguesia decadente das metrópoles, e que por isso foge a esse “clichê”, procurando dar voz às minorias dos subúrbios urbanos e do nordeste brasileiro. Sua escrita bem como as asserções de Schøllhammer sobre a ficção brasileira contemporânea assume um “compromisso científico e afetivo com os temas ali presentes, esforço de expressão, no qual a crueldade da vida serve como potência poética à sua literatura” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 45; 46).

Sua poética é composta por personagens periféricos, com ocupações de menos prestígio, pessoas estigmatizadas, invisibilizadas e muitas vezes excluídas pela sociedade como idosos, professores, militantes, sertanejos, pedreiros, prostitutas, entre outros. Ou seja, mesmo que em vários momentos os seus romances se passem nas grandes cidades, que represente em alguma medida questões do urbano, a autora também empreende constantemente a representação do nordestino, do sertanejo, de sujeitos que estão de alguma maneira à margem.

O voo da Guará vermelha e *40 dias* são duas produções literárias de Maria Valéria que se passam, majoritariamente, no cenário urbano e apresentam uma certa tensão na relação entre as denominadas “cidade alta” e “cidade baixa”, de São Paulo e Porto Alegre. O que se alinha com as considerações de Schøllhammer sobre a ideia de “cidade marginal”, delineada por Zuenir Ventura, em *Cidade partida*, uma “cisão simbólica, que antes se registrava entre “campo” e “cidade”, agora se delineia entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal”. Em ambos romances de Rezende, o cerne das tramas ocorre na “cidade marginal” das metrópoles, trazendo à luz realidades ignoradas, rejeitadas pela sociedade. Apesar dessas narrativas se passarem no sudeste, os seus protagonistas são originalmente do nordeste, o que reforça a ótica das minorias presente em suas obras, já que, por seu histórico de seca e pobreza acentuada, é uma região estigmatizada e menosprezada pela elite sudestina. Partindo disso, ainda é possível propor um diálogo com a ideia do narrador sucateiro empreendida por Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2006), na qual o escritor

não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo 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, 2006, p. 53)

Maria Valéria Rezende, ao de tematizar as “cidades marginais” em sua poética, deixa de lado os grandes feitos e recolhe tudo aquilo que é rejeitado pela história oficial. A autora traz à luz diversos contextos que são considerados insignificantes (invisíveis) para a sociedade.

Em *Outros cantos* – apesar de se passar, predominantemente, no espaço rural – figurações de diferentes urbanos. No tempo do passado – fuga da ditadura – Maria é uma militante que foge da repressão e violência urbana do sudeste para o

campo no nordeste, que é tido como local de proteção e segurança, adequado, então, como refúgio. No tempo do presente – fuga do presente e figuração do ônibus – a protagonista foge do semiárido urbanizado com o qual se depara durante a viagem (coletividade urbana) e se refugia em suas memórias afetivas de um passado rural e acolhedor. Ademais, notam-se memórias de outros urbanos – lembranças de suas vivências no cenário metropolitano de outros países como Argélia, México e França.

O pós-golpe de 1964, engloba não só o espaço urbano do qual a narradora foge, mas, configura todo o contexto do país na época. Em decorrência disso, é o pano de fundo das memórias narradas por Maria e o fator crucial para a reviravolta e desfecho do romance – no qual ela é descoberta pelos militares e tem que deixar o vilarejo às pressas. A autora faz esse movimento de resgate histórico em sua obra e expõe como foi a repercussão dessa situação de autoritarismo no contexto do semiárido nordestino. Por consequência disso essa narrativa se torna arquivo da ditadura brasileira e pode ser considerada uma espécie de literatura-denúncia ao expor como o governo se aproveitou da falta de informação e instrução daquele povo para tentar manipulá-los, ao alfabetizar jovens e adultos, não como benfeitoria, mas como estratégia para que pudessem votar nas eleições.

A representação da ditadura, é uma tópica da literatura contemporânea, que desde 1970 busca debater e desvelar esse contexto de autoritarismo no país. Sobre essa questão, Schøllhammer, fundamentado em algumas constatações de Silviano Santiago, afirma que “após 64, independente da vertente literária, surgiu um compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.23). Os autores dessa época assumiram essa postura crítica em sua escrita, ao tratar e retratar esse episódio da memória nacional.

A escrita contemporânea, ao retomar essa questão sociopolítica ao tematizar o pós-golpe de 1964, resgata e se torna arquivo desse período sombrio, e, ainda se vinga ao denunciar, resistir ao apagamento desses fatos da história do país, por meio da literatura. À vista disso, a obra *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, entra para o rol dos romances que são considerados memória da

ditadura, sendo inclusive citado por Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da ditadura*, alicerce teórico sobre essa temática que será examinado posteriormente nesta pesquisa.

Além das manifestações do urbano mencionadas, o romance em questão transpõe outra fronteira relacionada a essa tópica, a tensão que se dá entre o rural e o citadino. Isso se configura nos dois espaçotemporais da trama. No plano temporal do passado – Maria, oriunda do ambiente urbano, passa por um estranhamento diante da nova cultura, que se difere da sua, não só por se tratar de uma pequena vila, mas pelas limitações nos modos de viver que o clima árido impõe. No plano contemporâneo – Maria, apegada às imagens de suas memórias no sertão, sofre outro estranhamento, agora decorrente da urbanização do semiárido (consequência da globalização) situação que a incomoda, pois possui uma relação afetiva com a versão primitiva desse espaço (com vida simples e relações pessoais mais genuínas e profundas). Ou seja, no plano da memória, a personagem urbana estranha os modos de viver do campo e no plano do presente essa mesma personagem urbana, (devido as memórias do sertão remoto) estranha a nova realidade do sertão globalizado. Por meio dessa perspectiva, percebe-se a configuração do clássico paradoxo literário do campo *versus* cidade, do rural *versus* urbano.

A ambientação central da trama é o vilarejo Olho d'Água, espaço rural do nordeste brasileiro que é representado detalhadamente. São apresentadas ao leitor tanto as particularidades do cenário sertanejo da seca como as questões decorrentes das distinções culturais daquele local – modo de falar, de comer, de trabalhar, de dormir, modo de viver no geral. A partir do quadro delineado é perceptível a manifestação da tópica regionalista nesse romance. Não seria um resgate de tal movimento literário, uma vez que a obra não representa o nordeste por meio da voz de uma nativa da região, e sim pela voz de um indivíduo que advém de um outro ponto geográfico do país, o sudeste. No entanto, é inegável que são manifestadas características desse movimento literário na narrativa. Rezende cruza as fronteiras dessa escola literária e coloca em pauta uma discussão sobre o que seria considerado literatura regionalista.

Tanto Maria Valéria como Milton Hatoum, por exemplo, em meio a literatura contemporânea, essencialmente urbana, propõe um retorno e quiçá uma nova configuração do regionalismo no presente. Esses autores propõe uma espécie de discussão sobre como o regionalismo é configurado na literatura nacional. O regionalismo como conceito só funciona quando os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais são considerados centros do país. O termo região só é empregado quando não engloba essas metrópoles. Ademais, até Minas Gerais, se não se tratar da capital é considerada regionalismo. O debate da crítica literária sobre o contemporâneo, em geral, se centra na tópica do urbano, entretanto, nesta pesquisa nota-se uma sobreposição – *Outros cantos* faz uma representação do Brasil profundo (à grosso modo), uma representação do sertão como grande foco, mas isso se dá a partir do ponto de vista de uma mulher urbana, que não está naquele lugar por escolha, sendo compelida a aprender esse modo de vida como se fosse uma estrangeira dentro do seu próprio país. Esse é um enfoque inovador, visto que na literatura brasileira a realidade do sertão nordestino é representada, preponderantemente, pela ótica de protagonistas masculinos nativos daquele local.

Outros cantos, enquanto literatura contemporânea, traz características híbridas em sua composição sendo possível identificar a continuidade de elementos das décadas anteriores: são retomadas certas formas e temas da década de 1970, como a sobrevivência do realismo regionalista de 1930 e prolongadas características das prosas de 1980, quando trata e contrapõe a cultura popular e a de elite, e por fim 1990, ao retomar e incorporar as propostas das décadas anteriores em seu fazer literário. A ideia de diálogo e continuidade empreendida pela década que antecede os anos dois mil naturalmente reflete nas construções literárias desse novo milênio.

Dessa forma, Maria Valéria Rezende compôs uma narrativa de estrada que percorre diversos caminhos para representar o sertão. Nesse trajeto a tópica do urbano é desdobrada em três direções, cruzando diferentes fronteiras ao representar sujeitos marginais, ao representar diversos urbanos e ao contrapor o urbano *versus* o rural. Ademais, é fronteira a representação da ditadura brasileira e o regionalismo, ambos executados de forma singular pela ótica feminina. O

universo literário tecido pela escritora é majoritariamente guiado por mulheres, o que transcende as fronteiras da própria prosa ficcional brasileira, majoritariamente conduzida por homens – personagens e escritores.

Capítulo 2 – *Outros cantos*: Uma viagem por dois sertões

“Pela janela do ônibus já se veem, ao longe, as luzes ainda acesas da cidade onde outros me esperam para abanar com minhas palavras as brasas de suas esperanças, razão de mais esta viagem, ainda movida a sonhos”.

Maria Valéria Rezende, *Outros cantos*

2.1 Literatura de viagem no Brasil

Há uma intimidade entre a literatura de viagem e o memorialismo. Conforme o sujeito viaja e se coloca em deslocamento rumo a um destino desconhecido, o presente vai se reatualizando e ressignificando o passado, o que configura um processo mnemônico (mesmo que travado com recordações recentes). Ao se deparar com os contornos de um novo local e uma nova cultura, o indivíduo, involuntariamente, acessará sua memória para compreender essa situação, a comparando com experiências anteriores e expandindo sua bagagem espaço-cultural. Assim, esse diálogo com a memória é a base da literatura de viagem.

O romance *Outros cantos* tem como eixo essa relação, na qual a narradora-personagem viajante lembra – ao acessar a bagagem de sua vivência pregressa – reatualizando o presente e ressignificando o passado. A princípio, se faz necessário percorrer o caminho traçado pela literatura de viagem no Brasil, contextualização essencial para adentrarmos à análise de como a produção literária em questão manifesta (ou não) questões próprias a esse gênero.

Flora Süssekind, em sua obra *O Brasil não é longe daqui* (2006), trata do surgimento do narrador como personagem viajante na ficção brasileira. A partir da ideia de *não-estar de todo*, aborda os romances de aprendizado e da obsessão pela origem.

O não-estar de todo compreende

[...] a sensação de não pertencer, de ser outro, num álbum de família ou numa paisagem social mais ampla [...]. Nas ilhas misteriosas a que se chega de repente em certos livros, depois de longas viagens, não é como se, diante de uma paisagem mais que conhecida, o sujeito que as observasse se sentisse estrangeiro. (SÜSSEKIND, 2006, p. 13)

Esse sentimento é próprio do narrador viajante que, mesmo diante de uma paisagem anteriormente vista, expressa esse estranhamento, ou por não pertencer àquele contexto, ou por se deparar e atualizar a nova imagem desse ambiente. A autora considera essa sensação como uma espécie de *topos* clássico, utilizado na composição dos personagens, das narrativas de estrada.

O título do seu ensaio, *O Brasil não é longe daqui*, refere-se ao fragmento de uma antiga música alemã entoada como boas-vindas para os nativos de lá quando embarcavam rumo ao Brasil. Era utilizada como estímulo, uma espécie de propaganda para que as classes mais baixas germânicas imigrassem para nosso país. Posteriormente, esses dizeres tiveram o seu sentido transfigurado para um tom irônico, pois a vida boa e farta prometida em terras tupiniquins era uma fachada para as diversas explorações que a mão de obra estrangeira viria a sofrer. Essas interessantes questões históricas e hermenêuticas se relacionam com a temática da viagem de uma forma crítica, o que justifica a expressão que intitula sua obra. Além dessas possibilidades, há ainda uma terceira maneira de leitura desse dito, segundo a qual uma pessoa brasileira, que está no próprio país, afirmaria que “o Brasil não é longe daqui”, pois já não reconheceria mais a sua terra, o seu país. Estaria então acometida pela sensação de *não-estar de todo* em um lugar antes conhecido, e, que no momento o desconhece, o estranha.

Mesmo acometido por esse inevitável estranhamento, a cada cenário descortinado, o sujeito viajante ainda amplia suas perspectivas e atinge um certo nível de desenvolvimento pessoal. Segundo Sússekind,

[...] mesmo viagens medidas na colherinha de café, olhando-se de fora, dos fundos para os quadros de honra familiares e locais, aprendem-se, com ou sem anestesia, os próprios limites. [...] Diante de linhas duplas de vaivém [...] voltam-se, irônicas, para o próprio sujeito que as traçou. (SÜSSEKIND, 2006, p. 12)

Ou seja, independentemente de ser uma vontade consciente ou não, o narrador de estrada alarga seus horizontes e apreende coisas novas, desenvolvendo novos limites. O indivíduo, ao se lançar rumo ao desconhecido, durante esse processo de interpretação do novo, mesmo que minimamente, agregará bagagem, conhecimento de mundo. Tanto esse aprendizado como a sensação de *não-estar de todo* estão interligados à obsessão pela origem que trataremos a seguir.

É traçado um panorama para investigar a problemática da “origem” do narrador na literatura brasileira. Evidencia-se a busca exaustiva dos autores por uma identidade nacional pré-fabricada, estabelecendo a “literatura nacional em sua diferença, enquanto dotada de singularidade e de marcas inconfundíveis de brasilidade” (SÜSSEKIND, 2006, p. 16). O que revela a necessidade de afirmação da identidade brasileira, se distinguindo do perfil europeu do colonizador português. O conjunto de escritores responsável por essa tarefa (de delinear e consolidar uma identidade nacional) é denominado como “eterno Adão”, outra expressão chave utilizada ao longo dessa análise. A explicação dessa terminologia estaria relacionada com

A pressuposição de que as paisagens, gentes e coisas no mundo estariam como que vazias de sentido, à espera de quem as definisse. Olhar todo-poderoso, com rede classificatória prévia e olhar armado que cravasse marcos, desse as cartas. (SÜSSEKIND, 2006, p. 269)

Ou seja, o papel desses eternos Adões seria catalogar e exaltar as particularidades (convenientes) que distinguiriam o país (até então sem tradições). Para isso, foram instituídas características clássicas que aludissem ao país como a descrição de cenários com abundante paisagem natural, exaltando a tropicalidade e ainda foram delineados heróis nacionais, entre outros, qualquer obra literária que não se encaixasse exatamente nesse modelo seria desconsiderada.

A tentativa de fixar essa brasilidade só-natureza pré-fabricada, paisagem ilusória, se choca com o cenário real do país. O Brasil realmente é dono de uma natureza farta e fascinante, entretanto, como qualquer nação, possui problemas socioeconômicos e contradições diversas. Ou seja, essa imagem essencialmente natural, descontraída e sem problemas que procuravam firmar, por meio da literatura, era utópica e insustentável. Os autores e seus personagens, em meio a esse contraste, pareciam *não-estar de todo* nesse contexto, porém, na época isso não deveria transparecer em seus textos. Em decorrência dessa atitude supressora, Sússekind critica esse período inicial do narrador de viagem no país.

Os relatos de viagem sobre o Brasil, a princípio, foram escritos, majoritariamente, por estrangeiros que viajavam pelo país e tomavam notas sobre suas impressões acerca do local. Esse olhar forasteiro sobre o país elevou a viagem

a outro patamar, no qual adquiriu um caráter de experiência fundamental para os homens de Letras. Entretanto, a ótica estrangeira sobre outro país, outra cultura, geralmente é carregada de estereótipos e estigmas, e assim corre o risco de apresentar um perfil errôneo sobre o local, uma “imposição externa perante a cultura local”. Diante disso, ressalta-se a necessidade do olhar do viajante nativo para o seu próprio país, a importância de sua voz para a construção coerente da ficção de estrada

[...] registrar a paisagem, colher tradições: esta a tarefa não só dos viajantes estrangeiros que visitam e definem um Brasil nas primeiras décadas do século passado, este o papel que se atribuem também escritores e pesquisadores locais à época. (SÜSSEKIND, 2006, p. 55)

Ou seja, para evitar (e desfazer) possíveis impressões equivocadas, os autores brasileiros deveriam ocupar e se expressar, de seu lugar de fala, se dedicando à construção de uma imagem mais próxima da realidade, por meio da literatura nacional. A partir disso surgem os narradores viajantes dos anos 1830-40 no Brasil, dos quais trataremos mais adiante.

Süssekind traça um quadro evolutivo sobre a trajetória do narrador de ficção brasileiro. No qual é possível notar como ele se desenvolve e se transfigura nos diversos contextos histórico-sociais pelos quais o país transita. Em meados do século XIX, o cenário literário brasileiro ainda é um palco de experimentações, nas quais o narrador se encontra em trânsito, tanto no tocante à temática como em relação a sua composição (ainda instável). Esse período abarca os três principais narradores viajantes – o cartógrafo, o historiador e o cronista – que serão tratados durante a obra. No recorte temporal dos anos 1830-40, a questão central estará na relação entre o narrador viajante, as cartas geográficas e o território.

A produção literária das décadas de 1830 e 1840 realiza um mapeamento do território nacional. O narrador de viagem ora figura como cartógrafo, ora como paisagista, ora como retratista. O ponto de mira da prosa ficcional nesse contexto era delinear a identidade nacional. O que era feito por meio de tramas aventurecas previsíveis, geralmente guiadas por heróis viajantes, que observavam os contornos da paisagem e da cultura brasileira com olhos de colecionador. O compromisso dos autores nesse período era introduzir traços de brasilidade em suas obras, mesmo que isso não funcionasse de maneira orgânica, muitas vezes se

configurando de forma mecânica (e forçada), visivelmente proposital. Nessa época também são prefigurados o narrador historiador e o narrador cronista.

A obsessão pela configuração de mapas nacionais vem acompanhada da problemática das origens do país. Após a irrupção das questões geográficas, na segunda metade do século XIX, o narrador passa a empreender uma “escrita histórico-genésica e olhar momento armado pela busca de origens, gestações e fundações, marcar nas cartas e álbuns, nascentes, fontes, marcos inaugurais, raízes” (SÜSSEKIND, 2006, p. 157). Esse novo foco romanesco trata e atemporaliza os fatos históricos, baseando-se num misto de testemunhos alheios com “olhos do historiador”. O autor José de Alencar, com o seu romance *O guarani*, é um dos autores mais expressivos desse contexto, ainda que em alguns textos anteriores e pertencentes a essa época também já era possível notar contornos do cotidiano brasileiro.

Entre as décadas de 1850 e 1860 é empreendido um mapeamento regional do país: a etiqueta nacional dos romances dos decênios anteriores, agora fora substituída por uma etiqueta regional. O olhar do narrador sob a paisagem se torna contemplativo, em tramas compostas por muitos momentos de observação das banalidades do cotidiano. É nesse período que surge o gênero hoje conhecido como crônica

Não é apenas em historiador ou cartógrafo de mapas históricos-lendários regionais que se desdobra o narrador de ficção [...]. Em frequente conversa a dois com essas crônicas de costumes fixa-se a figura do narrador-cronista. (SÜSSEKIND, 2006, p. 233)

Esse tipo de texto, antes figurado como “crônicas de costumes”, surge para mapear os modos de viver e as atividades do dia-a-dia dos brasileiros. O compromisso do narrador passa a ser observar as trivialidades particulares de cada região ou cidade. Trava-se “um jogo duplo necessário entre contemplação reflexiva da Natureza e observação miúda do cotidiano” (SÜSSEKIND, 2006, p. 222). O tom aventureiro deixa de ser obrigatório, os narradores de estrada agora poderiam figurar em viagens com trajetos curtos e tranquilos, que não envolvessem qualquer tensão. O olhar promovido por esse gênero, além de se atentar aos detalhes e as diversidades cotidianas, ainda focaliza figura peculiares, caricatas e muitas vezes de baixo calão. Oposto a este tipo narrador e aos

anteriores, o último, e um dos mais relevantes descritos no ensaio de Sússekind, é o controverso narrador machadiano.

Machado de Assis, com sua engenhosidade e ironia características, coloca em xeque todos os contornos que delineavam o narrador-viajante desde 1830 – a natureza, a origem e os costumes. O autor utiliza esse quadro, que fora configurado até os anos de 1960, como base introdutória para seus romances, nos quais o objetivo é desarmá-lo. Machado promove uma “quebra de expectativa aventureira, o apequenamento propositado da intriga, a exibição mediana dos personagens” (SÜSSEKIND, 2006, p. 263), ao desconstruir o método de conceber esse tipo de narrativa, a lógica “sugestão-dúvida-revelação”. Dessa forma o narrador-viajante machadiano incita o leitor a sair de sua zona de conforto, criando armadilhas e ambiguidades perante o narrado. O escritor faz questão de não proporcionar aos seus interlocutores histórias previsíveis com pontos de mira todo-poderosos a salvo de quaisquer corrosões.

Em vez da contundente descrição e exaltação do ambiente natural brasileiro, o enredo machadiano se centra nas impressões de seu protagonista, “a viagem do narrador machadiano é ao redor de si mesmo, das dicções narrativas, dos casos diminutos e posições ideológicas do seu tempo” (SÜSSEKIND, 2006, p. 275). Na ficção do autor o sentimento íntimo ocupar lugar de destaque e as clássicas descrições empreendidas nos textos de estrada são colocadas em segundo plano.

No romance *Outros cantos*, tanto a composição da narradora-viajante como o desenrolar da história são configurados com métodos semelhantes, em alguns pontos, com o fazer ficcional de Machado de Assis. Essa questão será abordada na análise a seguir, na qual delinearemos o lugar que a prosa ficcional em questão ocupa no cenário da literatura de viagem brasileira.

2.2 Uma viagem rumo aos *Outros cantos*

“[...] é o próprio sujeito que emerge no seu percurso, o sentimento do mundo sintoniza-se ao autoconhecimento, o aprendizado é sempre também de si mesmo”.

Flora Sússekind

Maria Valéria Rezende, em *Outros cantos*, empreende uma narrativa na qual a protagonista, além da viagem física – a personagem imóvel, sentada na poltrona de um ônibus, em movimento, a caminho do sertão nordestino –, empreende uma viagem (auto) reflexiva, ao redor de si mesma, durante o passeio que faz pelo passado – por meio de suas memórias. Apesar de descrever os contornos do local, delineando um quadro regional, a narrativa é centrada essencialmente nas impressões e aprendizados da protagonista. A narradora-personagem viajante do romance em questão flerta com a cartografia, a história e a crônica. Entretanto, a narradora rezendiana, assim como o machadiano, utiliza esse quadro clássico como base, para então desconstruí-lo no desenrolar da trama.

O primeiro mote é um dos pilares de sustentação de uma narrativa de viagem é o seu teor aventuresco, conduzido, geralmente, por um personagem que se converte em uma espécie de herói. Na primeira descrição de Maria, a protagonista de *Outros cantos*, na introdução do romance, já é possível perceber como essa questão será configurada

Eu fazia trinta anos no dia em que me meti pela primeira vez nesta aridez. Ainda não se havia espalhado por toda a terra a ilusão de poder-se fraudar o tempo e afastar indefinidamente o envelhecimento e a morte com as técnicas de cirurgias plásticas e calistenias, fórmulas químicas, discursos de autopersuasão, mantras, injeções, próteses, lágrimas e incensos. Então, só era possível fazê-lo tornando-nos heróis, mártires, mitos e símbolos. Apostava-se a vida no que acreditávamos ser maior que a nossa própria vida. Encher de sentido o tempo era, então, mais urgente pois tão passageiro, urgência de marcar o mundo com nossa existência, mesmo que arriscando-nos a torná-la ainda mais breve. Ultrapassar os trinta anos era atravessar o portal da juventude para a idade adulta. Era, então, o exato meio da vida. (REZENDE, 2016, p. 10)

A narradora-personagem traça o seu perfil, introduzindo a ideia de heroísmo “tornando-nos heróis, mártires, mitos e símbolos”, o que sugere os desafios que estão por vir. Ela reflete sobre a superficialidade do presente e o esvaziamento das experiências, que carecem mais feitos significativos. Ao “bater na tecla” sobre sua idade trinta anos, como “o portal da juventude para a idade adulta” e o “o exato meio da vida” transparece a vontade de realizar algo relevante que justifique a sua existência. A partir desse quadro pintado por Rezende, confirma-se os contornos de uma narradora-viajante com pretensões a heroína, mito ou mártir,

que objetiva eclodir uma revolução (ao se infiltrar) no sertão, em plena ditadura militar no país. Essa questão é o cerne, o ponto de mira da narrativa.

Maria assume esse papel de conquistadora, e, ao mesmo tempo, é conquistada pelo sertão. “O papel do conquistador costuma ser regra nesses livros de viagem, às vezes quebra-se tal expectativa e são [...] as paisagens naturais, que parecem literalmente conquistar o seu visitante” (SÜSSEKIND, 2006, p. 13). A protagonista, no desenrolar da trama, conquista os nativos do local e durante esse processo também é arrebatada pelo modo de viver minimalista, a humildade e o carisma desse povo, que recebe a forasteira tão bem, o que faz ela logo se afeiçoar ao contexto por completo.

Durante esse processo de reconhecimento do local, no qual Maria necessitava apreender aquela nova cultura, não só para conseguir sobreviver naquele ambiente extremo, mas para se camuflar, se tornar “um peixe dentro d’água”. Para isso a protagonista passa a observar os “usos e costumes” da vila, tecendo suas impressões particulares sobre aquele cotidiano, o que se configura como um dos eixos do relato. Durante esse processo, a aprendizagem vai começando a tomar forma

Quando eu terminava a ingente faina de preparar a refeição e de lavar minha panela, meu prato e minha colher com areia e dois canecos d’água salobra, escondia-me no quarto – camarinha, ensinaram-se a dizer – onde à noite armava a minha rede de dormir, mas àquela hora quase inteiramente vazia de objetos, e esperava o momento do retorno ao trabalho. (REZENDE, 2016, p.22)

Nessa cena, nota-se o início do processo aprendizado, no qual a narradora começa compreender, desde o básico, sobre os modos de viver daquele local. As tarefas e atividades triviais assumem outras dimensões. Para lavar louças a água, o detergente e a esponja são substituídos por areia e água salobra. A nomenclatura quarto se converte em camarinha. A cama é trocada pela rede. Para Maria, personagem do meio urbano que migra para o rural, tudo é novo. Durante essa trajetória, a sertaneja que ensina Maria a (sobre) viver naquele cenário é Fátima, que guia e acompanha a protagonista do início ao fim de sua estadia no sertão remoto.

Encontrei ofício e família naquele canto escondido. Podia ficar, preenchida de estranha euforia, e, subitamente livre de uma espécie de cegueira frente ao desconhecido, comecei a ver cada um, cada coisa, cada movimento na sua unidade e seu sentido. Pelas mãos de Fátima cheguei

ali de verdade. [...] ensinou-me todo o necessário para ao menos sobreviver. Não me ensinou tudo o que sabia, mas tudo o que podia ensinar. [...] Dela, paciência e persistência em salvar-me. De mim, orgulho e teimosia, dia após dia imperceptíveis avanços. (REZENDE, 2016, p.24)

Fátima revela os mistérios que o contexto particular do semiárido abriga para Maria. Esta se mostra uma aluna persistente nesse processo de adaptação, quase darwinista, no qual a famigerada “lei do mais forte” predomina. Ao se declarar que se sentia “subitamente livre de uma espécie de cegueira frente ao desconhecido, comecei a ver cada um, cada coisa, cada movimento na sua unidade e seu sentido” percebe-se uma oposição de sentimentos que permeia todo o relato. Uma sensação permanente de estranhamento e não-pertencimento, mesmo em momentos nos quais a personagem já se encontra familiarizada com o local, fazendo parte do quadro. É empreendido um certo “dualismo narrativo”, no qual as sensações de estar e *não-estar de todo* no ambiente, muitas vezes se chocam. O que segundo Sússekind resultaria “ao seu protagonista transformações de fato significativas a partir das próprias experiências” (SÜSSEKIND, 2006, p. 248). Ou seja, essa questão paradoxal sobre o pertencimento que aflige os narradores-viajantes, pode vir a promover mudanças e evoluções consideráveis, ampliando a bagagem de aprendizado e desenvolvimento individual destes.

Além de flertar com o narrador-cronista, observando e assimilando aquela cultura, em um movimento recíproco de troca, a protagonista se transfigura em uma espécie de guia turístico. Em rodas de contação de história relata suas aventuras por outros países, outras paisagens, outras culturas. Durante essas ocasiões, os habitantes da vila podem ser tidos como espectadores sedentários que, em geral, se tornam reféns da imobilidade por força das circunstâncias que o local impõe. Esse narrador-guia proporciona aos sertanejos a oportunidade de empreender viagens sem sair do próprio lugar ao mergulharem em seus relatos. Conforme os laços entre a forasteira e os nativos vão se estreitando, eles começam a lhe devolver histórias e causos do local, o que desencadeia um processo de formação e alargamento da memória coletiva de Olho d’água, que agora passa a incluir os saberes de Maria.

Essa miscelânea de histórias e causos, que compõe *Outros cantos*, delineiam paisagens nacionais e estrangeiras. Segundo Sússekind “é a imagem-guia do

“passeio” que permite a ele alinhar, com sua cartografia miúda de cronista, tantos lugares, casos e épocas diversas por que se passa, ora rapidamente, ora com vagar nos menores detalhes” (SÜSSEKIND, 2006, p.230). Ou seja, é por meio de imagens – sobretudo as memorialísticas – que a protagonista-viajante, resgata, configura, e, quiçá, eterniza suas vivências ao redor do mundo. Ao “rasgar um narrador e puxar dele paisagens diversas” o leitor poderia observá-lo como uma paisagem. Ao rasgar Maria, encontrar-se-ão cenários como: a Argélia, a França, a Índia, o Saara, além de São Paulo e o próprio povoado de Olho d’Água. E ela metamorfoseada em paisagem seria uma espécie de mosaico formado pelos fragmentos das culturas que atravessou. Entretanto, no presente, a paisagem que a representa de forma mais contundente é o sertão nordestino remoto e minimalista. Vivência tão emblemática que a faz retornar (e se aventurar) ao local quarenta anos mais tarde.

Esse caleidoscópio de paisagens representa a protagonista rezendiana, figura em mobilidade contínua, por territórios variados, durante toda a obra. Nota-se que esse perfil de narradora-em-trânsito começa a ser delineado desde a cena de abertura da narrativa

Olho de novo o perfil do homem sentado do outro lado do estreito corredor deste ônibus no qual, hoje, cruzo mais uma vez um sertão, qualquer sertão. Vi-o pela janela quando irrompeu e acenou á margem da estrada, vindo de nenhum caminho nenhuma habitação humana, emergindo do deserto, emaranhado compacto de garranchos e cactos. (REZENDE, 2016, p. 9)

A primeira ambientação apresentada ao leitor é o ônibus, no qual será empreendida, em um percurso por terra, uma travessia pelo sertão – o destino final, ainda não declarado, é o vilarejo Olho d’Água. Avista-se, ao olhar pela janela, a segunda e principal ambientação da trama, o sertão nordestino, paisagem introduzida com uma breve e clássica descrição do local, um “deserto, emaranhado compacto de garranchos e cactos”. Essa composição anuncia uma narrativa de estrada, na qual, desde o primeiro momento, a protagonista está em deslocamento e o leitor é convertido em seu companheiro de viagem, para o qual confidenciará suas experiências, entre aventuras e desventuras, como numa espécie de diário de bordo.

Diante dos olhos do espectador, partindo do cenário sertanejo, serão desdobradas paisagens geográficas, históricas e cotidianas. A primeira paisagem de uma narrativa de viagens clássica, em geral, é a cartográfica. Na qual, os aspectos geográficos e climáticos do espaço, onde a trama se desenrolará, são detalhadamente descritos. Nesse caso são delineados os contornos do sertão, nas duas temporalidades. Já, a paisagem histórica – pano de fundo do romance –, retrata a traumática ditadura brasileira, que mesmo se manifestando de forma mais contundente nas grandes cidades, a certa altura da narrativa repercute no sertão. No entanto, a paisagem que assume lugar de destaque na trama é a cotidiana, revelada durante o processo de aprendizado realizado por Maria. “Todas essas paisagens são desdobradas da primeira, que se encontra em um processo de constante recomposição. A base de todas elas é uma só: o narrador-viajante”. (SÜSSEKIND, 2006, p. 157). Ou seja, todas as paisagens citadas são desenroladas a partir de uma imagem base, nesse caso o sertão nordestino primitivo, porém, o núcleo que articula todos esses elementos (as paisagens, os contextos e as temporalidades) durante esse processo é a protagonista-em-trânsito Maria.

A narradora, antes de se aventurar nos confins do semiárido nordestino, confessa ter realizado pesquisas prévias sobre o local

Quando decidi [...] entranhar-me no sertão [...] pretendi tudo 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 nos livros. A cada passo um espanto, obrigando-me a perguntar tudo a todos. (REZENDE, 2016, p. 18)

Por meio de leituras literárias e de materiais diversos, Maria demonstra ter embarcado relativamente preparada para enfrentar à missão de (sobre) viver naquele ambiente. Além da questão estratégica que essa espécie de laboratório pré-viagem teria, é externalizado o medo diante do famigerado sertão nordestino. Quando a protagonista fala que “a cada passo um espanto”, isso se relaciona, primeiramente, ao estranhamento do desconhecido, mas também pode ser lido como a expressão de uma real sensação de medo diante do temido contexto. Na primeira descrição do vilarejo apresentada ao leitor, as casas do local são personificadas e expressam essa mesma sensação receio

[...] olha vagamente [...] as poucas casas brancas, de janelas e portas fechadas, agarradas umas às outras, mortas de medo do imenso e árido

espaço à sua volta. Entre elas, a rua larga de areia branca e salgada, mais salina que sertão, esparsas algarobas quase transparentes, insistindo em dizerem-se verdes naquele cenário branco e cinzento. (REZENDE, 2016, p. 11)

Os contornos do povoado reproduzidos pela protagonista revelam o seu olhar perante a paisagem agreste. Assim como as casas, janelas e portas, Maria também tem “medo do imenso e árido espaço à sua volta”. Entretanto, se surpreende com o verde das algarobas, que resistem saudáveis, em meio ao clima extremo. Nesse primeiro momento esboça-se um clima sombrio e misterioso, que gera expectativas sobre o que ainda está por vir na narrativa.

Nas cenas iniciais, após esse olhar apreensivo, Maria trava um processo de reconhecimento desse contexto a partir da comparação com experiências pregressas. “Custava-me caminhar pela areia solta daquela rua branca, como tinha me custado avançar pelas dunas do Saara”. (REZENDE, 2016, p. 19) O simples ato de caminhar, naquele contexto ganha novo sentido, já que diferente do asfalto dos contextos urbanos, ao qual a protagonista estava acostumada, no contexto rural do sertão o solo é de areia. Apesar de dificultoso, percorrer esse tipo cenário não era novidade para ela, essa sensação aciona memórias de suas andanças pelo deserto do Saara. Essa espécie de alusão é natural diante de uma nova conjuntura, o que desencadeia o reconhecimento (a interpretação) desta.

Outra passagem emblemática sobre esse processo é quando a guia sertaneja da narradora a apresenta uma receita essencial para o povo nordestino, o cuscuz

Agora, cuidar do cuscuz... Se você não aprender, vai comer o quê?” O cuscuz, Fátima repetiu várias vezes, não havia dúvida, a mesma das vésperas de festa de minha família paulista, a mesma que me surpreendera no oásis argelino, na voz daquela outra, Fatuma, ensinando-me a umedecer e acariciar a sêmola até que se cobrisse o fundo amplo *al-gidar* com uma grossa camada branca, leve e granulada, que o vapor transformaria no *kuskus* nosso de todo dia. Como hoje, uma palavra, uma imagem, um gesto bastavam para fazer ressurgir outros, outras lembranças, ao sabor dos acasos como vários rolos de um filme projetado fora de ordem, ajudando-me a reconhecer o desconhecido. (REZENDE, 2016, p. 27)

Nessa cena acontece um diálogo entre a cultura nordestina, a paulistana e a argelina, travado por um elo alimentar, que seria o cuscuz. Essa preparação faz parte da memória afetiva da Maria – remete a cozinha típica de São Paulo, em suas reuniões familiares, e a cozinha típica da Argélia, aprendida com a nativa Fatuma. O modo de comer, somado ao de caminhar, entre outros atos cotidianos, contribui

para que a cada dia a narradora-viajante passe a se reconhecer um pouco mais naquele quadro.

Além das lembranças do contato travado com outras culturas, como já exposto, a personagem-viajante, em movimentos de vaivém, percorre o presente e os diferentes passados, durante o romance. O que indica um trabalho sistemático com as temporalidades, no qual a presença de um de terceiro locutor vem à tona, “O tempo”. Por esse viés, transfigurado em personagem, ele pode ser incluído no núcleo principal da trama, ao lado de Maria e Fátima. Ou seja, essa temporalidade não linear configura o tempo como uma peça fundamental para essa narrativa. Na qual passa-se do contexto do pós-golpe de 1964 ao nordeste do século XXI, de um parágrafo para outro.

No cenário descortinado na frente de casa, podia-se ver o silêncio sólido do fim de tarde de um domingo num mundo sem nada, sem ninguém, mundo sem criador parecia. Só eu estava lá, mergulhada na ausência, incrustada e imobilizada na quentura espessa, com um fóssil na rocha. [...] Alguém, no assento logo atrás do meu, liga um rádio e me obriga a ouvir fragmentos de sermões evangélicos, de funks, de anúncios comerciais, e finalmente se resolve por um programa de canções melosas, a duas vozes, a mais alta uma terça acima da mais grave, pontuadas por gritos de locutor de rodeio, “Segura peão!”. (REZENDE, 2016, p. 12;13)

Dois espaços e tempos se alternam nesse fragmento. No primeiro momento, Maria, que chegara a pouco na vila, não havia se deparado com nenhum habitante e por isso se mostra hesitante. Já no segundo momento, Maria, dentro do ônibus, relata a poluição sonora que a perturba naquele ambiente. Essas duas situações se dão de um parágrafo para outro no romance. Diante disso, é possível perceber um flerte com o narrador-historiador, já que esses movimentos ziguezagueantes (trocas de tempo histórico) permeiam toda a narrativa.

Nas histórias de memórias a imersão do narrador nesse processo temporal é quase inevitável. Maria Valéria Rezende bem como Machado de Assis não blinda sua protagonista-viajante contra uma possível corrosão de seu ponto de mira. Na temporalidade remota, a imagem ingênua do sertão, que antes deslumbrara Maria, próximo ao clímax da narrativa, parece ruir. A protagonista se depara com o lado sombrio desse ambiente ao presenciar uma cena de violência doméstica, comum naquele contexto rural,

Nem pensei, num impulso dei um tranco na porta que se abriu facilmente e vi, à contraluz [...] as silhuetas da mulher que tentava proteger-se com

os braços levantados diante da cara, e o do homem que empunhava um grosso relho e a segurava pelos cabelos, ambos paralisados pela surpresa de minha entrada a berrar “Para, para, seu covarde!” [...] Só depois de um grande caneco d’água adoçada com rapadura fui capaz de contar, entre soluços, a cena toda. “Ixe! E você foi se meter nisso, menina? É doida? Nunca ouviu dizer que: em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher?” quis protestar, mas Fátima insistiu, “É costume, ninguém morre disso não. O meu homem nunca me bateu, é doce como um mel, mas a gente não tem nada haver com o que se passa na casa dos outros. Aprenda”. 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 me 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 muito mais misturado e complicado que eu pensava. (REZENDE, 2016, p. 124;125)

Maria se espanta, diante dessa cena, e se dá conta de como os valores extremamente machistas ainda estão arraigados naquela cultura. O que no meio urbano há algumas décadas foi configurado como um crime, ainda é tratado com naturalidade pelos sertanejos, tanto que a própria Fátima afirma ser um costume. A partir disso, somado a exploração do Dono, cenas de autoflagelação e a demora pela verba – patriarcalismo, tradições extremadas, coronelismo e abandono político-econômico –, Maria passa a enxergar os aspectos negativos daquela comunidade. Ou seja, no decorrer do tempo, as primeiras impressões são substituídas por um olhar mais analítico para as raízes estruturais daquela localidade.

Na contemporaneidade da trama, também é possível perceber uma corrosão, que nesse caso estaria ligada a imagem minimalista do sertão nordestino pregresso, que durante a viagem de retorno para o mesmo local, vai sendo desconstruída e atualizada. Entretanto, a nova paisagem que vai sendo descortinada não agrada a protagonista. Agora, traços urbanos passam a fazer parte de um novo sertão globalizado – o autismo digital, o consumismo desenfreado, a poluição sonora, entre outros. O que difere da imagem orgânica que a cativara Maria quarenta anos atrás. Ou seja, a memória preserva uma imagem intocada dos locais, que, no entanto, é ilusória. É quase impossível que um contexto permaneça o mesmo após quase meio século de história. Essas mudanças, de antemão, já são esperadas pela protagonista, mas na prática é penoso se conformar com esses novos contornos. Ao se deparar com essas mudanças, para a narradora,

o sertão atual passa a se configurar como uma espécie de ruína do sertão pregresso.

Diante disso, cabe um retorno à expressão “o Brasil não é longe daqui”, justificada por Sússekind como “uma observação expressa por alguém que já não reconhece nele a paisagem anunciada”. (SÚSSEKIND, 2006, p. 21). O que se relaciona a ideia do *não-estar de todo*. Essa questão pode ser percebida quando a narradora, no presente, compartilha da mesma sensação, pois não reconhece o sertão nordestino de suas memórias. Em muitos momentos, se refere a sua versão remota como “outro sertão”, “chão já fora do tempo” e “meu velho sertão”. Já, na versão atual ela o trata como “um sertão”, “chão de hoje” e “qualquer sertão”. O que deixa clara a sua relação afetiva com o sertão do longínquo e o seu estranhamento com sua nova variante. Ou seja, o sertão de seu imaginário mnemônico já não existe mais e a sua versão contemporânea está “em desacordo com o seu mapa do sonho”. Diante disso, a narradora poderia proferir uma frase semelhante a que intitula o ensaio, o sertão não é longe daqui.

A revolução de baixo para cima pode ser considerada o ponto de mira fixo do romance *Outros cantos*, nas duas temporalidades. Já que, tanto a militante infiltrada na primeira temporalidade como a professora e ex-moradora do sertão objetivam conscientizar a população sertaneja para que possam combater o abandono político-econômico da região e lutar por seus direitos, a fim de melhores condições de vida. A princípio foi exposto esse caráter heroico da narradora, contudo, no desenrolar da trama, acontece uma corrosão desse ponto de mira, e, conseqüentemente, “um desarme prosaico e irrefutável à heroização aventuresca do viajante”. Esse desarme acontece a partir do momento no qual a sugestão inicial (uma revolução partindo do sertão nordestino) se perder no desenrolar da narrativa (a demora da verba atrasa o andamento dessa empreitada). E, quando, finalmente, é possível dar início ao processo, Maria é descoberta e vai embora às pressas do vilarejo. Esse desfecho (no tempo pregresso) tem uma forte carga de tensão e comoção, porém, é menos heroico do que se supunha. Há uma quebra de expectativas, na qual o caráter heroico sofre uma inversão e agora pode ser atribuído aos moradores do vilarejo, que alertam a protagonista e traçam um plano de fuga para que ela consiga deixar o local a salvo. Tanto no passado como no

presente o final da trama permanece em aberto – no primeiro ela foge em um caminhão de carga; no segundo ela chega ao destino, mas não é apresentada ao leitor nenhuma cena de sua palestra. Ou seja, ambos desfechos não cumprem com o heroísmo sugerido na abertura do romance e desfaz-se “parte do encantamento que costuma produzir as narrativas maravilhadas e misteriosas de viagens e da glorificação, por tabela, de seus protagonistas” (Süssekind, p. 262). Ou seja, Maria termina o romance do mesmo jeito que começou “As esperanças levadas por mim naquela primeira viagem eram muito maiores e mais curtas que as de agora, cujo sopro me fez embarcar nesse ônibus” (REZENDE, 2016, p. 12), esperançosa de empreender mudanças. Talvez o fato de não ter cumprido sua promessa, na temporalidade anterior, atingindo seu ponto de mira, a tenha afligido por todos esses anos e a impulsionado a empreender esse retorno em busca de uma segunda chance, mesmo que tardia, de mudar a vida daquela gente e marcar o mundo com sua existência.

Maria Valéria Rezende não constrói uma protagonista apenas com a função de “observadora de costumes e quadros históricos”. Maria é uma narradora-personagem profunda e perspicaz, que além de retratar a viagem e o sertão, a partir de seu ponto de vista subjetivo, expõe os problemas que assolam cada contexto e se mostra uma pessoa engajada que almeja contribuir, nas duas temporalidades, suscitando consciência crítica aos sertanejos. O que coloca essas questões socioeconômicas e comportamentais em pauta e suscita reflexão nos leitores.

Capítulo 3 – Viagem, memória e visibilidade: os desdobramentos do olhar de Maria

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É a janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quanta coisa tiver diante de si.

Leonardo da Vinci

Como se dá e qual é o papel da visibilidade no romance *Outros cantos*? Como é construída a relação entre o olhar, os sujeitos viajantes e a memória? Estes questionamentos fundamentais nortearão a subsequente investigação sobre a problemática visual. Para fundamentar esse debate nos debruçaremos em questões sublinhadas, especialmente, por Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Sérgio Cardoso, Marilena Chaui e Alfredo Bosi.

A filósofa Marilena Chaui, em seu texto “Janela da alma, espelho do mundo”(1995), coloca em pauta a problemática da visibilidade, assinalando alguns pontos basilares para adentrar e compreender os mecanismos do universo visual. A princípio, é indispensável abordar a presença e predominância da visão em episódios banais.

A todo momento, em situações corriqueiras e triviais, é possível perceber a poderosa e pungente presença do olhar. Ao observar uma gama de expressões cotidianas associadas à visão como: “amor à primeira vista” – o poder do olhar associado a um amor repentino e avassalador –, “mal olhado” – o poder do olhar associado aos pensamentos ruins capazes de afetar a vida alheia – e “ponto de vista” – o poder do olhar associado a um determinado modo de pensar, é possível notar e constatar uma espécie de “poder mágico” atribuído a esse sentido do corpo humano, o incumbindo a despertar o amor ou provocar o mal e, até mesmo, ao optar por um ângulo de reflexão, conjecturar e proferir o seu parecer sobre determinada pauta.

No universo das percepções humanas – visão, audição, paladar, olfato e tato – existe um sentido primordial que orchestra esse conjunto: o olhar. Segundo Chaui o “olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se o cânone das percepções” (p.

40). Ou seja, é a partir da experiência visual que um indivíduo absorve as demais sensações – olha e ouve, olha e cheira, olha e saboreia, olha e toca: algo, alguém ou alguma cena.

A partir de uma viagem cinestésica, guiada pelo olhar, em *Outros cantos*, discutiremos como se dá essa experiência no romance de Maria Valéria Rezende.

Iniciaremos esse percurso pela audição. Maria olha e ouve: o silêncio da paisagem desértica do sertão: “Do cenário descortinado da frente de casa, podia-se **ver o silêncio** sólido do fim de tarde de um domingo num mundo sem nada, ninguém, mundo sem criador parecia”. (REZENDE, 2016, p. 12, grifos meus).

Olha e ouve: o característico o som do aboiar

Então **eu os vi**, um a um, **silhueta negras** recortadas contra o céu, bem a minha frente, ainda como figuras de folheto de cordel, eles, seus cavalos, suas reses, **seu coro de aboios** acompanhado pelo badalar dos cincerros, movendo-se majestosamente em suas panóplias, **a beleza feita sombra e som**. Ôôôôôôôôô boi êêêêêê boooooooooi ôôôôôôôôôôôô (REZENDE, 2016, p. 14, grifos meus).

Em ambos quadros é possível notar a explícita relação entre a visão e a audição – ela “vê o silêncio”, ela vê as “silhuetas negras” dos vaqueiros e, concomitantemente, escuta o barulho do aboio. Imagem e som compõem essa cena típica de tal grupo social.

A protagonista olha e ouve: expressando o espanto diante de uma situação inédita

Naquela madrugada de assombros, de **olhos e ouvidos arregalados**, me deixei levar pelo surpreendente cortejo no rumo da capela, onde eu antes nunca tinha entrado, quase sempre fechada aos humanos e povoada apenas por morcegos (REZENDE, 2016, p. 59, grifos meus)

Por meio de uma expressão que combina visão e audição a narradora estende a ação de “arregalar” os olhos para os ouvidos, a fim de enfatizar a sensação de temor e mistério que a acometia diante do inesperado e, até aquela ocasião, desconhecido cortejo.

Agora é a vez do olfato entrar em cena. Maria olha e cheira: o couro curtido das vestes do vaqueiro

Ele veio, grande, maciço, **cheirando a couro curtido, suor e tabaco**. O odor flui da minha memória, decerto, porque este ao meu lado **veste-se como um caubói de rodeio e cheira a água-de-colônia barata** (REZENDE, 2016, p. 9, grifos meus).

Nota-se, nesta passagem, a intrínseca relação entre a visão e o odor. Maria ao sentir o cheiro de couro o associa imediatamente a imagem dos vaqueiros, já que tal odor é próprio das vestes destes. Em seguida, ainda relaciona esse vestuário ao cheiro específico de perfume barato. Por meio da combinação entre esses dois sentidos, a narradora delinea essa persona rural.

Já, o paladar, será apresentado e explorado a partir de uma combinação cinestésica. Maria olha, cheira e saboreia (mentalmente): um prato típico do sertão

O cheiro a ocupar-me a memória parece cada vez mais forte, e me dou conta de que não é só lembrança. A mãe de dois garotos sentados logo atrás de mim aber um farnel qualquer e ouço, sussurrando, ‘Cuidado para não derramar a paçoca, filho, foi só isso que sobrou’. **Viro-me e percebo**, à fraca luz das lâmpadas de vigia ao pé das poltronas: a mãe inclina-se por sobre o corredor, estendendo aos filhos, em guardanapos de papel, **a saborosa mistura de carne de charque desfiada com farinha de mandioca, dando-me água na boca e saudade** (REZENDE, 2016, p. 44, grifos meus)

Esta cena é composta por um misto de sensações, a associação do odor à imagem e ao sabor deflagram memórias afetivas, aguçando o paladar da protagonista. Ou seja, diante da paçoca, singular preparação nordestina, os olhos e o olfato da narradora são acionados, o que desperta, intrinsecamente, a sua gustação.

O tato finda essa experiência sensorial, engendrada a partir do olhar. Maria olha e sente: a textura do solo de arenoso do vilarejo

Custava-me caminhar pela areia solta daquela rua branco, como tinha me custado avançar pelas dunas do Saara. [...] **O mesmo peso dos pés afundados na areia, a mesma confusão da vista encadeada pela luz brutal do sol** (REZENDE, 2016, p. 19, grifos meus)

Ao caminhar pelo terreno de Olho d’Água, a narradora-viajante re-conhece a sensação granulosa e densa daquela superfície e a associa a uma memória do Deserto do Saara. A essa experiência, simultaneamente, intercorre a confusa e embaralhada visão, sensação comum perante a alta temperatura e aridez excessiva, próprias do clima desértico da referida paisagem.

Para além do percurso pelos cinco sentidos, o movimento da visão, segundo Chaui, “depende de nós, nascendo em nossos olhos [...] depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo [...] é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (1995, p. 33; 34). O ato de olhar que parte de Maria, a narradora-viajante de Rezende, nasce em seus olhos e sai de si e, ao mesmo tempo, traz para dentro de si novos universos.

As ideias propostas por Marilena Chaui vão ao encontro da linha de pensamento do crítico literário Alfredo Bosi, em seu texto “Fenomenologia do olhar” (1995), no qual o teórico reitera que

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer [...] medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar. (BOSI, 1995, p. 66)

Bosi descreve e analisa uma fenomenologia do olhar partindo da relação central entre o olhar e o pensamento. Para além de ler esteticamente as imagens, o teórico propõe uma perspectiva mais profunda do visível. O sujeito não tão-somente vê e lê as imagens, para mais as olha e conhece, reconhece, caracteriza, interpreta, em síntese, pensa.

Tanto Chaui como Bosi sustentam a hipótese de uma dupla condição inerente a visão – passiva ou ativa – que resulta em uma dialética do olhar *versus* conhecimento:

Os olhos recebem passivamente, com prazer ou desprazer, contanto que estejam abertos, verdadeiras sarabandas de figuras, formas e cores, nuvens de átomos luminosos que se ofertam, em danças e volteios vertiginosos, aos sentidos do homem. E o efeito desse encontro deslumbrante pode ter o nome de conhecimento. (BOSI, 1995, p. 67)

Desse modo, os olhos, inevitavelmente, absorvem todos os tipos de imagens circundantes e o resultado dessa ação involuntária seria a produção de conhecimento. O olhar, em um vertiginoso estímulo, assimila, questiona e, conseqüentemente, conhece. O olhar do viajante conhece lugares, pessoas e culturas. O olhar da memória re-conhece e re-constrói as emblemáticas imagens de outras épocas.

3.1 O olhar viajante

“Nossa certeza mais primitiva é mesmo a de *ver* o mundo. [...] para designar nossa crença tácita – e espontânea – na existência do mundo”.
Sérgio Cardoso

Dentre os cinco sentidos do ser humano – visão, audição, paladar, olfato e tato –, o narrador viajante tem uma estreita e quase intrínseca relação, especialmente, com o ato de olhar.

Sérgio Cardoso, em seu texto “O olhar viajante” (1995), aborda a ideia da inerente proximidade entre o viajante e o exercício de olhar. O estudioso discorre sobre as viagens e o seu

inequívoco parentesco com a atividade do olhar [...] As viagens, na verdade, parecem ampliar – intensificar e prolongar – o movimento que cotidianamente verificamos no exercício do olhar [...] Como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de ‘olhar bem’. (CARDOSO, 1995, p. 358).

Os seres humanos viajam pela necessidade de ver outros lugares, outras pessoas, outros modos de vida. A visão é um sentido que possui uma relação intrínseca com a crença. De acordo com Marilena Chaui “cremos em nossos olhos: cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos e que os vemos porque existem” (1995, p. 32). Para o viajante isso se traduz em a ânsia de “ver com os próprios olhos”, constatar as questões por si só, experienciando o diferente, o outro, o estrangeiro – os provoca e os convoca a mergulhar em verdadeiras odisseias. A curiosidade é um dos principais motes que, literalmente, movem os sujeitos viajantes. Estes, na maioria das vezes, são pessoas destemidas que abandonam sua zona de conforto, seu mundo, e se mostram abertos para “pousar como uma sombra no mundo alheio e exterior” (CARDOSO, 1995, p. 349), enfrentando experiências singulares. A intrépida e obstinada narradora-viajante de *Outros cantos* parece ser instigada por essa gana de “ver com os próprios olhos”, entrar em contato com o diferente e o desconhecido. Ela dirige o seu olhar minuciosamente, procurando explorar, “olhar bem” tudo a sua volta, a todo momento, no desenrolar da trama, travando uma potente experiência visual.

O ato de *ver* e o ato de *olhar*, segundo Cardoso, são distintos. Para o estudioso *ver* designa uma ação rasa que acontece na superfície, “um olhar dócil,

quase desatento, parece deslizar pelas coisas”. (CARDOSO, 1995, p. 348). Já *olhar* assume uma dimensão mais profunda

atesta a cada passo nesta ação a espessura de sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” [...] Como se irrompesse sempre da profundidade aquosa e misteriosa do olho para interrogar e iluminar as paisagens”. (CARDOSO, 1995, p. 348.)

No romance de Rezende a experiência visual empreendida pela protagonista encontra-se na esfera do *olhar* que “se embrenha pelas frestas do mundo na investigação dos obstáculos ou lacunas” (CARDOSO, 1995, p. 348; 349). Maria se depara com o sertão e, ora interroga – olhar atento que descobre e assimila, se camufla e calcula suas ações, a fim de garantir, não só a sua sobrevivência, mas o sucesso de sua missão – ora ilumina as dobras da paisagem sertaneja. Esta, por sua vez, funciona como uma espécie de ponto de apoio para suas reflexões.

O referido estranhamento do forasteiro, diante de culturas e espaços inéditos, se dá por meio de um impacto experimentado a partir da visão. Tal sentido, geralmente, se precipita, ao vir e ver primeiro inaugura as percepções humanas – o olho lê e incita indagações perante o desconhecido. Bem como Sússekind, Cardoso também discorre sobre a questão do estranhamento. Segundo o estudioso

esta experiência é frequentemente atribuída à simples estranheza do entorno que localiza o viajante, a sua posição em um meio adverso, cuja oposição, separação e ‘distância’ relativamente ao seu universo próprio o fariam sentir-se ‘deslocado’ ou ‘fora do lugar’. (CARDOSO, 1995, p. 359)

Maria olha e estranha, logo em seguida reflete e interpreta. Em todas as dimensões temporais da narrativa esse estranhamento diz mais sobre ela que sobre o local, o que corrobora a ideia de que “o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante” (CARDOSO, 1995, p. 359). O olhar de uma mulher branca de classe média, oriunda do meio urbano no sudeste, sob uma realidade periférica de pobreza extrema e modos de vida precários devido às questões climáticas que assolam o semiárido, ambiente rural nordestino. É inevitável que os viajantes imprimam em seus relatos um olhar

impregnado de crenças que, em geral, ao entrar em contato com outras culturas vão sendo desconstruídas, e expandindo os horizontes do indivíduo.

É imprescindível lançar o olhar sob os quatro tipos de narradores da literatura brasileira, frutos da fecunda investigação de Flora Süssekind, de antemão sublinhados no capítulo anterior. Eles explicitam essa pujante relação entre o olhar e a viagem. O narrador cartógrafo olhava e descrevia a fauna, a flora e os contornos geográficos, “caberia a ele dar nome **ao que vê [...]** **fixar paisagens**, descrevê-las, nomeá-las” (SÜSSEKIND, 1990, p. 13; 211, grifos meus). O narrador historiador mantinha o “**olhar armado** pela busca de origens” (SÜSSEKIND, 1990, p. 190, grifos meus), a fim de delinear o quadro histórico da fundação do país, por meio de um olhar atento e investigativo. O narrador cronista olhava e descrevia os costumes e os modos de viver locais, “as paisagens e histórias locais, em sua diversidade, **se apresentam aos olhos** e ouvidos do viajante e este, com seu ponto de mira exemplar, as homogeneíza e etiqueta ao narrar” (SÜSSEKIND, 1990, p. 217, grifos meus), sendo, inclusive, denominado “observador de costumes”. Por fim, o narrador machadiano olha ao seu redor, corroborando os narradores anteriores, para, então, empreender um movimento contrário ao mirar em direção ao seu interior, se detendo em suas reflexões. Em *Outros cantos*, Maria, a narradora-viajante em questão, olha a geografia, olha a história, olha os costumes ao mesmo tempo que olha para dentro de si.

Diante disso, constata-se que a narradora-viajante rezendiana se desloca, e, em trânsito, mira e detém o olhar sob tudo que desponta ao seu redor – lê, apreende, questiona e compreende que

mesmo em viagens medidas em colherinhas de café, **olhando-se** de fora, dos fundos, para os quadros de honra familiares locais, apreendem-se, com ou sem anestesia, os próprios limites [...] linhas duplas de vaivém [...] voltam-se, irônicas, para o próprio sujeito (SÜSSEKIND, 1990, p. 12).

Ou seja, a protagonista escava aquele quadro, primeiramente, e depois o assimila, o atravessa e se incorpora a ele, que, ao mesmo tempo, ainda a modifica e passa a fazer parte de sua bagagem de vivências. Por essa perspectiva, durante a experiência visual, constata-se que os ângulos de investigação da viagem e da visibilidade se entrecruzam e somados à memória – questão sob a qual nos debruçaremos ulteriormente – atestam a relevância da problemática levantada.

3.2 O percurso labiríntico do olhar

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha [...] o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”.

Georges Didi-Huberman

“Uma imagem [...] é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação”.

Walter Benjamin

No romance *Outros cantos* a experiência do olhar é significativa e é explorada em suas diversas formas. A protagonista lança o olhar sob a paisagem sertaneja remota, a paisagem em trânsito e contemporânea, assim como sob si mesma e sob os personagens dessas duas temporalidades, que, em um movimento mútuo, lhe revidam o olhar. A visibilidade, presente de forma tão emblemática nessa trama de viagem, somada ao recorte dos estudos da memória, engendram um “labirinto do olhar”. Sobre essa imagem-função do labirinto, cabe lembrar que Georges Didi-Huberman compreende-o em sua dupla condição de obstáculo e abertura. Durante uma jornada dentro dele, a cada passo e sensação de proximidade, se abre uma gama de possibilidades,

abre ao espectador algo como a entrada de um templo ou de um lugar temível – um lugar aberto diante de nós, mas para nos manter à distância e nos desorientar [...] somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo da orientação. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 232; 234)

A ideia do metafórico labirinto visual, no caso de Maria remeteria a uma sobreposição de olhares partindo de uma temporalidade em direção a outra. A narradora-viajante dirige o seu olhar do tempo corrente para o tempo remoto – do presente em direção às memórias. Durante o percurso mnemônico, não são acessadas apenas recordações do período do pós-golpe de 1964, “desorientados diante de cada porta, diante de cada signo de orientação”, em movimentos ziguezagueantes, um apanhado de lembranças de diferentes missões são reveladas ao leitor.

Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (2010), coloca em pauta a relação subjetiva do sujeito frente ao objeto, empreendendo um projeto que amplia os horizontes de interpretação das imagens. Por essa perspectiva, durante a experiência do visível, “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha [...] o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Esse seria o inelutável paradoxo proposto pelo teórico, no qual o ato de olhar é considerado um movimento complexo e engenhoso, no qual ao olharmos para algo, este, independentemente de sua natureza, humana ou inanimada, nos devolve o olhar. *O que vemos* seria a apreensão da imagem superficial, da forma. *O que nos olha* seria o confronto de olhares e o seu rebater, por meio das memórias que cada imagem comporta. Esse ato é considerado ambivalente, indo além da superfície estética, “da verdade rasa”, em direção às imagens mnemônicas subterrâneas e profundas. Ao olharmos para o romance de Maria Valéria é desnudado para o leitor essa gama olhares, que ora se chocam fisicamente, quando esse ato acontece entre duas pessoas, ora se chocam abstratamente, quando tal encontro é travado e se dirige para o plano memorialista.

Na cena de abertura do romance já é possível notar a força da visibilidade na trama. A primeira palavra dita pela protagonista é “olho” o que, por este viés de análise, pode ser considerado um convite ao leitor para adentrar o labirinto do olhar em *Outros cantos*.

Olho de novo o perfil do homem sentado do outro lado do estreito corredor deste ônibus no qual, hoje, cruzo mais uma vez o sertão, qualquer sertão. **Vi-o** pela janela quando irrompeu e acenou à margem da estrada, vindo de nenhum caminho, nenhuma habitação humana, emergindo do deserto, emaranhado compacto de garranchos de cactos. Ele veio, grande, maciço, cheirando a couro curtido, suor e tabaco. O odor flui da minha memória, decerto, porque este ao meu lado veste-se como um caubói de rodeio e cheira a água-de-colônia barata. Sentou-se, as costas retas, as mãos pousadas sobre os joelhos, **os olhos fixos** perfurando o espaldar da poltrona à sua frente e assim ficou até agora. **Difícil deixar de olhá-lo**, ainda mais quando sua figura se transforma, à contraluz, em silhueta de perneira, gibão e chapéu de couro, estátua encourada revolvendo-me lembranças. (REZENDE, 2016, p. 9, grifos meus)

Neste trecho, Maria lança o olhar para alguém vestido como um vaqueiro, dentro do ônibus, no sertão contemporâneo. Esse personagem é uma figura

emblemática presente nas imagens de memória da protagonista sobre o sertão remoto. Nessa cena introdutória da trama já é possível identificar a dupla distância do olhar, na qual um acontecimento visual do presente deflagra um processo de rememoração do passado – inicia pela visão do vizinho do ônibus, que tinha visto antes de entrar no ônibus, e o qual, por sua vez, fixa o olhar em lugar de desinteresse.

Além disso, nesta cena é possível identificar uma menção à emblemática cena das madeleines, da obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust, na qual o sabor dos bolinhos embebidos em chá, que a mãe serve ao protagonista, irrompe memórias de sua infância. No romance de Rezende, são outros dois sentidos que deflagram reminiscências, a visão e o olfato. A imagem e o odor de couro curtido das vestimentas da poltrona vizinha transportam Maria para uma experiência de quarenta anos atrás, rememorando a imagem e o cheiro característico dos trajes dos vaqueiros do vilarejo Olho d'Água, no sertão paraibano. Quando uma pessoa olha para alguém ou algum local suas memórias são uma forma deste revidar o olhar sob esse sujeito. As lembranças, ao transportar o indivíduo para outro espaço-temporal, olharão eternamente para ele.

As inelutáveis imagens da memória sobre o sertão paraibano em outro contexto acometem Maria durante toda a narrativa. Ao olhar o sertão contemporâneo, paisagem plana e linear, o local lhe revida o olhar e brota na protagonista uma espécie de olho d'água de reminiscências. Ao recordar, fechamos os olhos para ver, para acessar imagens de outra temporalidade. Didi-Huberman desenvolve uma reflexão sobre o processo de visibilidade mnemônica, na qual o teórico afirma que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Nesse sentido, a memória é parte de uma espécie de vazio (presente em um sujeito ou espaço) que compõe a imagem que vigora no tempo corrente. E para ter acesso a esses quadros abstratos, provenientes de outra temporalidade, será necessário esse movimento de cerrar os olhos e mergulhar em um fluxo interior para descortinar tais cenas. Sendo assim, o sertão, por mais neutro que seja, rebate o olhar sob a narradora no formato de memórias que a olham e a perseguem.

A análise da relação entre esse jogo de olhares e a memorialística é imprescindível, pois é o ato de “fechar os olhos para ver” que costura toda a malha textual de *Outros cantos*. Seguindo essa linha de pensamento é possível notar que durante todo o romance Maria imerge em suas recordações, empreendendo esse movimento mental, no qual busca e encontra tais imagens remissivas:

Vejo-me outra vez jovem ainda, sentada sobre o tronco de um coqueiro decepado e deitado em frente à casa que me cabia, naquele povoado cujo nome explicava a razão de sua existência, tão longe de tudo: Olho d’Água, como tantos outros mínimos oásis espalhados pela vastidão das terras secas. (REZENDE, 2016, p. 10, grifos meus)

Lembrar é ver. No momento que lembra, imagens surgem na lembrança da narradora. Maria vê-se nos seus primeiros instantes no vilarejo, no plano temporal do passado, quando chega em Olho d’Água. É possível notar as primeiras impressões da protagonista, com certa nostalgia de sua juventude, sobre aquele povoado perdido na imensidão do sertão paraibano.

Olho d’Água, o nome do povoado sertanejo em questão, é mencionado e descrito por Maria como um dentre os diversos mini oásis presentes na paisagem agreste. O nome desse lugarejo adquire relevância, pois é simbólico: além de aludir ao olhar (fenômeno fisiológico) ainda remete ao olho d’água (fenômeno geológico que compreende o afloramento das nascentes de água no solo). A denominação desse local, além de ser muito comum no interior do Brasil, pode assumir um teor metafórico na narrativa em questão.

A protagonista empreende dois movimentos contrários. No primeiro momento, observa os modos de viver daquele vilarejo para reproduzir e se camuflar em meio aos seus moradores, ou seja, é um movimento de fora para dentro, ela vê (percebe) aquele mundo singular, filtra e internaliza aqueles costumes para então reproduzi-los. Outro significado para Olho d’Água aponta para o movimento contrário – compatível ao das nascentes que brotam no semiárido –, ocorrendo de dentro para fora e simbolizaria a revolução almejada por Maria, a princípio latente, mas que permanecia programada para, em algum momento, eclodir. Esse movimento brotaria como as águas desses olhos d’água, reavivando a fé e oferecendo uma esperança de mudança para aquela realidade hostil.

Na cena subsequente, é possível notar o olhar estrangeiro da protagonista apreendendo os contornos de um novo local:

[...] **olha** vagamente, através de um filtro líquido e salgado prestes a desfazer-se e escorrer pelo papel seco e quebradiço que substituíra minha pele, as poucas casas brancas, de janelas e portas fechadas, agarradas umas às outras, mortas de medo do imenso e árido espaço à sua volta. (REZENDE, 2016, p. 11, grifos meus)

A autora constrói essa cena por meio de alguns recursos estilísticos como a metáfora e a personificação. A expressão “um filtro líquido e salgado” remete ao olhar que filtra o presente e o passado das ações. O “líquido salgado” provavelmente se refere a uma lágrima ou suor que escorre por sua face. Esta, por sua vez, é representada pela imagem de um “papel seco e quebradiço que substituíra minha pele”, uma metáfora visual utilizada para se referir a algo tátil. A figura do papel é utilizada para descrever os primeiros momentos nos quais Maria se depara com a seca nordestina, a sensação desse clima extremo impacta em sua pele. Por fim, nessa cena, utiliza-se o recurso da personificação, por meio da qual as casas também estariam “mortas de medo do imenso e árido espaço à sua volta” o que reforça o seu sentimento de receio e estranhamento perante o desconhecido, diante de um ambiente duro que exigirá muita força e resistência.

No decorrer desse percurso visual sinuoso, construído por Maria Valéria Rezende, é possível notar vários ângulos do trabalho com a distância que a escritora empreende. Didi-Huberman ao tratar do caráter ambivalente das imagens, corrobora e expande o conceito da dupla distância de Walter Benjamin – a distância é inerentemente dupla, ela sempre acontece entre dois eixos ou dois polos, sejam eles pessoas, objetos ou espaços. Essa concepção aborda a experiência do duplo olhar entre o olhante e o olhado, nesse processo a distância é considerada uma “forma espaçotemporal”, uma “trama singular de espaço e de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160), na qual a dimensão mnemônica assume um papel central, que engloba a aura. Por essa perspectiva, esta é desdobrada e abandona o seu significado anterior, proposto por Benjamin, ligado à singularidade de cada obra de arte, o que as distingue e as torna únicas. Na contemporaneidade, o fenômeno da reprodução em massa dos objetos de arte – que antes eram considerados únicos, e por isso possuíam um valor de culto –, ocasionou a difusão destes em larga escala e, em decorrência

disso, lhes foi subtraído o seu caráter aurático. Didi-Huberman expande tal concepção de aura, na qual esta

terá sido como que ressimbolizada, dando origem [...] a uma nova dimensão do sublime [...] a aura [...] uma dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um trabalho da memória, uma protensão. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160)

Nesse sentido, a aura passa a se situar no espaço (abstrato) entre o próximo e o distante, entre o perto e o longe, ou seja, entre dois polos, figurando, dentro desse paradigma visual, como o próprio poder da distância. Deste modo, entrelaçam-se a onipotência do olhar à memória e ao caráter aurático para compor a ideia da dupla distância, que atinge os sujeitos como um choque durante a experiência visual. No decurso desse processo a imagem seria, de uma só vez, crise e sintoma, ou seja, em um só golpe, apreendemos sua estrutura e o seu abalo. Não se trata de entender as imagens em si, enquanto formas e campos expressivos definidos e delimitados, mas os sintomas, as forças míticas que elas carregam, a potência fantasmal e intempestiva que fazem sobreviver.

Ao contemplar uma paisagem, esta, a princípio, em sua superfície se apresenta inerte, absoluta e tangível, entretanto, para além dessa ótica é possível notar uma profundidade ligada à sua história, às memórias que cada local comporta, que delineiam e refletem a identidade daquele espaço, que apesar de fluante, – se transforma em cada contexto – possui características singulares que o tornam único. Essa questão relativa à memorialística poderia ser considerada a forma desse lugar devolver o olhar para seu espectador. Nesta análise a impactante imagem do sertão nordestino representa essa força lendária – um ambiente assolado pela pobreza e condições de vida precárias, decorrente das questões climáticas extremas, mas que possui uma população simples e humilde, que mesmo em meio aos percalços, deseja permanecer ou retornar para sua terra natal.

Nas cenas posteriores, é possível detectar as primeiras manifestações explícitas da “dialética do visível”, a dupla distância física e abstrata, entre observador e observado, na trama. Agora é a visão da memória que promove a re-visão:

Revejo na imaginação as descobertas do meu primeiro amanhecer em Olho d'Água [...]. Um bando de meninos me **espreitava** [...] riam à minha volta, com a alegria de quem descobre pela primeira vez o hipopótamo

no zoológico. Eu sabia como eles se sentiam, eu também tinha rido assim, bobamente, quando eu me **deparei**, havia pouco tempo ainda, com meu primeiro camelo solto, bamboleando livre num palmeiral da Argélia. (REZENDE, 2016, p. 15, grifos meus)

Nota-se o uso dos verbos – rever, espreitar, deparar – para expressar a visualidade e sua relação imanente à memória. Maria lança o **olhar** sob suas imagens de memória, das quais resgata a cena de seu primeiro contato com os habitantes, mais especificamente, as crianças, daquele povoado. A protagonista olha e é olhada por elas, confirmando “a inelutável cisão do ver” de Didi-Huberman, na qual o teórico afirma que tudo o que vemos, em geral, inerentemente, nos devolveria o olhar. Além desse confronto de olhares, destaca-se o olhar da protagonista sob as memórias de sua estadia em outro país, comparando aquela experiência da inquietante estranheza, em Olho d’Água, com acontecimentos de sua vivência na Argélia – daí a compreensão dela quanto à estranheza das crianças: ela também estranhara um camelo quando o vira pela primeira vez. Dessa maneira, nesta cena é possível notar o jogo da proximidade versus a distância, no qual a narradora no presente (próximo) se debruça sobre essa cena remota (distante) e, durante o próprio episódio que reconstrói, o rebater de olhares (próximo) remete as memórias de uma vivência anterior (distante). Ou seja, a dupla distância é representada e apresentada ao interlocutor de forma pujante.

Da mesma forma como um camelo precisa ter o nome associado à visão inaugural de um camelo de verdade, em outra cena há o olhar das crianças que nomeiam a protagonista e, a partir desse olhar entusiasmado pela novidade e pela associação com seu nome, se reconhece:

Quando assim me chamaram pela primeira vez e respondi “Eu... Bom dia”, cada um deles pôs-se a repetir “Bom dia, Maria” e, rindo encolhiam-se uns por detrás dos outros, assustados com seu próprio atrevimento. Dei-me conta, então, 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 costumava chegar, de lá só se ia embora. (REZENDE, 2016, p. 16)

Maria, ao olhar e ser olhada pelas crianças do vilarejo, reflete sobre o movimento de deslocamento, no sertão nordestino, que, geralmente, é empreendido partindo do sertão para outros lugares com mais oportunidades de trabalho, em busca de melhores condições de vida. E, por isso a sua presença ali

era uma exceção, já que ela fez o caminho inverso, partindo do sudeste para o semiárido.

Mais que a nomeação, temos a repetição que promove o autorreconhecimento:

“Maria, Maria, Maria”, iam me nomeando, e **eu me reconhecendo** [...] **Olhávamo-nos** curiosos, aquelas crianças e eu, não sabia mais o que lhes dizer, nem eles, intimidados eles e eu, e recomeçavam: “Bom dia, Maria”, um a um, até o constrangimento se desfazer em riso e eles saírem em correria pela rua branca. (REZENDE, 2016, p. 16, grifos meus)

Em um primeiro momento acontece um estranhamento e acanhamento entre ambos, o olhar estrangeiro de Maria e o olhar das crianças sob a forasteira, mas que logo é quebrado. A repetição do seu nome faz com que ela mesma se reconheça “iam me nomeando, e eu me reconhecendo”, afinal, o nome fora adotado recentemente, em razão do exílio.

Se a visão infantil é alegre, o olhar adulto vem carregado de outros signos. Em uma das primeiras cenas que a protagonista entra em contato com os adultos da vila e o processo da feitura das redes, atividade de subsistência daquele lugarejo, sente-se investigada, alvo de suspeita:

As cores moviam-se, e aos poucos **percebi vagamente vultos humanos entre elas**, traçando uma imensa teia multicolor. Não havia outra saída para minha confusão senão aproximar-me deles, **suportar seus olhares** de curiosidade e dúvida, talvez suspeita, responder às suas poucas perguntas e pedir-lhes respostas para tudo, expondo-lhes todas as minhas ignorâncias. (REZENDE, 2016, p. 17; 18, grifos meus)

Mais uma vez detecta-se a dupla distância, só que agora entre Maria e os adultos, a protagonista lança o olhar sob eles e eles devolvem com curiosidade sobre essa nova personagem que começa agora a compor aquela paisagem. A narradora-viajante chama atenção para o diálogo necessário entre ambas as partes e confessa sua ignorância sobre os modos de viver daquele contexto tão particular.

Em *Outros cantos*, o sertão e os sertanejos devolvem para Maria uma imagem diferente da esperada. Somada à presumida simplicidade e rudeza provenientes da precária conjuntura, no romance a protagonista e os leitores são surpreendidos com uma quebra de expectativas diante de cenas líricas e desconcertantes envolvendo as tradições e os modos de vida da comunidade. Além

destas, em diversos episódios a inicial ingenuidade atribuída aos nativos é repentinamente desmistificada e converte-se em um olhar astuto e analítico deles sob Maria e outros ativistas infiltrados ali. A partir desta perspectiva, em um movimento contrário, a narrativa rompe com a dualidade sudeste *versus* nordeste – os clichês e estereótipos atribuídos àquele povo e local –, desconstruindo e ressignificando a imagem do semiárido nordestino no desenrolar da trama não só para o espectador como para a própria Maria.

O lirismo pode ser observado na belíssima e comovente cena do dia de São José:

O dia de São José chegou antes que minhas forças se esgotassem, e os dias da novena pareciam haver corrido mais vezes do que os outros, talvez **apressados pelo desejo e a fé da gente que olhava o céu**, cantava e acreditava: “No dia certo, pode contar que chove, chove de certeza, a gente já vai descer do cruzeiro debaixo de aguaceiro!”. Ainda fresco da madrugada de 19 de março, abandonado o trabalho de todos os dias, já nos pusemos a subir, com nossas cabacinhas mais um mínimo farnel e, pasme!, alguns pouco privilegiados da sorte e cheios de fé a empunharem guarda-chuvas, quase todos estropiados, menos o da dona Zefa do cajueiro, uma incongruente sombrinha de seda com vestígios de cor-de-rosa e rendas intactas nas beiradas, relíquia misteriosa de tempos remotos. Lá em cima **passamos o dia, a rezar e olhar o céu**, eles firmes na sua certeza, “Está bonito, está bonito pra chover e muito! É hoje! Viva São José!”, apontando as nuvens. **Eu, cética, olhava e as via voar para longe como sempre. Errei eu.** Pelas quatro horas da tarde, como de repente, ajuntaram-se todas, escureceram, baixaram lentamente e despejaram-se em tempestade sobre nós. Descemos ensopados e maravilhados, e nem os felizes proprietários de guarda-chuvas se importaram com que o vento os virasse pelo avesso e seus donos se molhassem como todos nós. (REZENDE, 2016, p. 135, grifos meus)

Maria, a princípio, ao analisar o quadro climático diante de seus olhos, mostra-se incrédula. Entretanto, contrariando o que parecia evidente, o prognóstico anunciado pelos nativos de Olho d’Água é confirmado e do céu desaba o tão aguardado aguaceiro. Tradição e fé compõem e adornam este poético episódio deste povoado sertanejo.

Ainda nessa atmosfera sublime, no desfecho da trama, outro gracioso quadro pintado por Rezende pode ser contemplado na delicada passagem na qual Maria recebe de presente “[...] a pequena trouxa contendo a rede, novinha, a primeira que saiu do tear de Fátima, muito mais colorida do que as outras, porque tramada

com restos extraviados de fios rotos”. (REZENDE, 2016, p.145). Mesmo em meio as enormes dificuldades econômicas, Fátima, depois de toda a espera para completar o tear com as peças que o marido enviava uma a uma, tece e presenteia a militante, professora e amiga com a primeira rede feita dos retalhos de linha de material restante das vendidas para o Dono. Um tocante ato de afeto para com a estrangeira protagonista acolhida pela comunidade.

Ambas as cenas corroboram o novo realismo subjetivo citado no primeiro capítulo que se difere do realismo representativo tradicional por conter esse teor lírico e afetivo.

As cenas investigadas até ao momento retrataram o sertão do passado, de meados dos anos de 1960, resgatado pelos relatos memorialísticos de Maria. Para concluir este recorte de análise, selecionaram-se episódios nos quais a protagonista confronta as imagens da memória do sertão remoto com as imagens do sertão contemporâneo. A imagem da paisagem sertaneja se abre e cindi, diante da protagonista, em duas direções – no tempo corrente, enxerga as ruínas desse espaço (próximas a ela), tais vestígios evocam outras imagens, ainda visíveis, de uma época anterior (distantes dela).

Durante a viagem, a narradora não consegue afastar a irrupção de imagens:

Deveria dormir, descansar o espírito e os neurônios, tento acomodar melhor meus ossos velhos, mas o sono não se acomoda, vai e vem, **mantendo-me suspensa entre imagens** daquele chão já fora do tempo e este chão de hoje, quase o mesmo do mapa, mas cujo perfil me causa estranheza, semeado de antenas e torres fazendo parecer miniaturas as casas, já não apenas brancas ou cor de terra, seus raros coqueiros e algarobas. (REZENDE, 2016, p. 18, grifos meus)

É interessante perceber a relação entre esse “chão fora do tempo” com o “chão de hoje”. Para a protagonista, a imagem remota e rústica do sertão se impõe à imagem contemporânea urbanizada, o que dialoga com a dimensão crítica da imagem dialética, que é tida como um trabalho crítico da memória, feito no confronto com tudo o que resta como com o índice de tudo o que se perdeu. A partir disso é formada a “‘imagem dialética’ [...] a existência simultânea da modernidade e do mito [...] refutar tanto a razão moderna [...] quanto o irracionalismo “arcaico”, sempre nostálgico das origens míticas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 113). Para Maria, a beleza

particular da paisagem sertaneja estaria relacionada ao que tinha de singelo e simples, somado a beleza das práticas ancestrais ainda cultivadas, o que se perdeu com os fenômenos da urbanização e globalização. Além dessa cena, esse descompasso com a contemporaneidade ainda pode ser observado na cena seguinte, quando a protagonista demonstra certo inconformismo após avistar pela janela do ônibus algumas casas sertanejas abarrotadas de bugigangas do meio urbano que agora invadem o meio rural.

Uma mudança brusca nos ruídos e movimentos deste ônibus obriga-me a **abrir os olhos e divisar**, pela janela, uma casa isolada à beira da estrada, amplamente iluminada, luz elétrica em abundância [...] Posso ver quase tudo lá dentro, mais coisas, muito mais coisas do que gente [...] a porta forrada de bugigangas imantadas, nas paredes, três ou quatro quadros grandes com paisagens de neve, do Arco do Triunfo, de uma choupana nórdica à beira de um riacho com roda-d'água, daqueles que se vendem de porta em porta em nome de uma beleza melhor e mais rica, estrangeira [...] O sertão não é mais sertão e ainda não virou mar. **Fecho os olhos e minha memória recupera e estiliza a beleza despojada daquele meu outro sertão.** Desde quando, sem que eu me desse conta, as casas sertanejas encheram-se de trastes e abandonaram aquela estética essencial e minimalista [...] (REZENDE, 2016, p. 21; 22, grifos meus)

Maria expressa uma defasagem na dimensão presente da narrativa, um descontentamento com a realidade que a cerca, o que desencadeia um exílio, empreendido por vontade própria, em suas memórias afetivas de um outro sertão longínquo, estilizado por sua memória, que o recupera, o reconstrói e também o constrói, resgata o seu valor estético “essencial e minimalista”.

Mais adiante, a protagonista encontra um ponto em comum entre o sertão contemporâneo e o remoto que ainda a comove:

Agora **espio** pela janela as estrelas em movimento mais brilhantes no sertão, creio, que em qualquer outro lugar no mundo. Essas, sim, **continuam as mesmas aos meus olhos**, por mais que os astrônomos nos digam o contrário (REZENDE, 2016, p. 35, grifos meus).

Maria, dentro do ônibus, no presente, lança o olhar sob a paisagem noturna do sertão e este cenário a confronta e devolve o olhar no formato de memórias do lugar – no qual a protagonista ainda se deslumbra ao observar as estrelas do sertão e conclui que ainda são as mesmas, brilham com a mesma intensidade (proveniente da paisagem rural) que as presentes em suas recordações, na dimensão aurática dessa experiência do olhar. O que corrobora a ideia discutida nos excertos anteriores de que

a narradora-personagem aprecia naquele local justamente o seu teor natural, independente da temporalidade.

Por fim, uma cena emblemática do desfecho do romance remete a uma cena do início da narrativa. Maria, ao saber da morte de um de seus companheiros infiltrados, na noite anterior, fica alerta e na madrugada seguinte é acordada pelos moradores do vilarejo e impelida a ir embora, fugir às pressas do local que seria invadido por militares. Nesse momento, a protagonista lança seu último olhar para aquelas pessoas e aquela paisagem: “**Nos olhos eu levava um pouco daquela água salobra**, na mochila velha, menos coisas do que trazia quando cheguei.” (REZENDE, 2016, p. 145, grifos meus). A mesma gota ambígua, de suor ou lágrima da cena introdutória, no final da narrativa se converte em lágrima de despedida daquele local, daquelas pessoas, daquela vivência tão particular e profunda. Ou seja, a narradora carregará consigo, no interior dessa lágrima tão simbólica, a aura presente em suas imagens da memória.

É possível perceber na sequência de cenas do desfecho que a ativista e seus supostos colegas espalhados pelo sertão não enganavam os sertanejos com seus disfarces, ao contrário do que acreditavam. Apesar dos esforços em estudar sobre o local e os modos de viver, quando de fato se encontraram lá ainda assim eram diferentes e estranhos em meio aos habitantes locais. Por mais que aquela conjuntura estivesse afastada das grandes metrópoles os moradores do vilarejo em alguma medida estavam sim informados sobre o que se passava no país, contrariando a ingenuidade que lhes foi atribuída, alertaram-na a tempo, salvando a protagonista de um destino provavelmente encerrado com a morte ou a tortura por parte do estado.

A concepção de *visibilidade* de Georges Didi-Huberman, permeia toda a narrativa *Outros cantos*, que é composta por muitos momentos de potência visual, beirando ao desassossego do olhar. Nas cenas analisadas, Maria lança o olhar para o sertão remoto e o contemporâneo. O teórico propõe que, ao olhar uma paisagem, ela revida o olhar a seu “interlocutor”, e isso é feito por meio das memórias que cada local comporta. Sendo assim, o principal cenário do sertão do presente, o interior de um ônibus, comporta toda a vivência, em trânsito, dos habitantes daquela região, entre esperança e desilusão, nas viagens de ida e retorno para aqueles vilarejos. Já o

principal cenário do sertão remoto, o povoado Olho d'Água, comportaria a (sobre)vivência dos sertanejos naquele ambiente hostil, com pejejo, simplicidade e fé.

Para esse recorte de análise sobre as “imagens dialéticas” a memória, fio condutor do romance, desempenha um papel fundamental, “todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149). Esta se apresenta como a imagem longínqua no trabalho entre a distância *versus* a proximidade, esse olhar mnemônico ressignifica a concepção de caráter aurático, na qual “se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150). O conceito sobre a *dupla distância*, de Walter Benjamin, inevitável tensão que se dá entre o observador e o observado, compõe intrinsecamente todas as cenas de visibilidade, mas é percebido mais explicitamente nos momentos de confronto de olhares entre a protagonista e outros personagens. Essa dança de olhares percorre todo o romance de Maria Valéria Rezende, em um movimento de obstáculo e abertura, que além de conter as impressões da protagonista e dos personagens nos dois planos temporais, ainda seria possível incluir o olhar do leitor sob esse percurso labiríntico.

Capítulo 4 – “Aquele outro presente transfigurado na minha memória”

4.1 Fios da memória – “Desenlear e re-enrolar” o novelo mnemônico em *Outros cantos*

“Por mim, enquanto eu puder refazer o sertão das minhas lembranças e belos assombros revividos esta noite [...] Eu não tenho pressa. Ou melhor, resta-me pouco tempo para passar a limpo meu velho sertão, destacá-lo da maçaroca de recordações acumuladas vida afora, muito pouco tempo para desenlear e re-enrolar até o fim esse novelo”.

Maria Valéria Rezende, *Outros cantos*

Nos capítulos anteriores ao desenrolarmos o novelo mnemônico presente em *Outros cantos* passamos pelo estudo do narrador viajante, corroborando a hipótese da imanente relação entre a viagem, a memória e a experiência do visível. O olhar inquieto deste narrador em trânsito acompanha o seu ritmo, se locomovendo e deslizando sob as coisas, as pessoas e os locais. Neste curso a memória figura como uma peça chave, um elemento essencial para o movimento de rebater o olhar, durante a dupla distância, fruto da dialética visual de Didi-Huberman. Para Marilena Chaui “Não cremos apenas que o tempo, futuro ou passado, destina-se a visão. [...] essa crença reafirma nossa convicção de que é possível ver o invisível, que o visível está povoado de invisíveis a ver” (1995, p. 32). O visível do romance de Rezende apoia-se em pilares invisíveis. Ou seja, as imagens da trama apresentadas ao leitor são desfiadas a partir de fios da memória e do esquecimento sob os quais nos debruçaremos neste capítulo. De agora em diante, mergulhar-se-á em um exame minucioso, esquadrinhando as questões memorialistas que figuram como espinha vertebral da trama, mote que move o romance de Maria Valéria Rezende do início ao desfecho.

Em uma brincadeira semântica, segundo as definições do Dicionário de Oxford (2021), as unidades lexicais tecer – “manipular fios pela urdudira e a trama” – e tecido – “confeccionado com fios; urdido” –, dialogam com o termo tessitura –

“organização e composição de uma obra literária, contextura”. A tessitura em questão diz respeito à malha textual do romance *Outros cantos*, tecido pela autora Maria Valéria Rezende. Tal narrativa observada pela ótica do bordado sugerida por Walter Benjamin, em “A imagem de Proust” – texto que compõe a coletânea *Magia e técnica, arte e política* (1987) –, uma leitura sensível da narrativa proustiana na qual a trama, associada ao desenho do bordado, representa, metaforicamente, a memória; e a urdidura, associada ao tecido base que sustenta o bordado, representa o esquecimento. Ou seja, Maria durante a viagem, o percurso da narrativa, tece, delineando e manipulando os fios da memórias, tal ato se ancora no ato do esquecimento, meio essencial, que comporta o urdido, possibilitando e propiciando o resgate e a reconstrução dessas lembranças no tempo corrente. Ou seja, Maria ao esquecer, realoca essa vivência para o seu sótão mnemônico, o que possibilita que futuramente ela reative e acesse essa experiência de outrora, redesenhando e retramando cada fio episódico desta. Pelo prisma de Benjamin “Se texto significava para os romanos, aquilo que se tece, nenhum texto é mais ‘tecido’ que o de Proust”(1987, p. 37). A partir dos motivos elencados é possível afirmar, compartilhando do mesmo ângulo analítico do filósofo, que nenhum texto é mais tecido que *Outros cantos*.

Sobre a veracidade das reminiscências “Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato ela foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 1987, p. 37). Bem como Proust, na esfera da fidedignidade, Maria também tece recordações, descrevendo, não o que de fato aconteceu, mas “uma vida lembrada por quem a viveu”. O conteúdo memorizado por ela relata, em geral, imagens que se impregnaram e foram estabilizadas em sua memória, oriundas do universo afetivo ou simbólico – dimensões distintivas do lembrar sob as quais a posteriori nos dedicaremos. Sua chegada e as primeiras impressões do ambiente, primeiro contato com os nativos, o trabalho da feitura de redes, os modos de se alimentar e se comportar em meio às condições climáticas extremas, as festas e os feriados religiosos, os causos dos moradores, o dia da tão aguardada chuva, o início da docência e o dia da partida, fuga. Em meio a esse enredo, provavelmente houve outras pequenas situações que não foram retratadas porque não alcançaram a

impressão de sentimentos, positivos ou negativos, suficiente para permanecerem gravadas no aparato mnemônico. Ou seja, por essa perspectiva, no romance de Rezende, o importante não é o que de fato a narradora-viajante viveu, mas o tecido de sua rememoração. Segundo Benjamin,

[...] o dia desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral, fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. [...] Cada dia, com suas ações intencionais, e mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. [...] (BENJAMIN, 1987, p. 37)

O filósofo e crítico literário alemão descreve o processo platônico da anamnese no qual a partir de um diálogo travado entre o esquecimento e os fragmentos mnemônicos engendra-se a memória intencional. Maria, por meio de suas intencionadas reminiscências, segura as “franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento teceu” para ela, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados nessa teia memorialista.

A metáfora do bordado concorda e, nitidamente, representa o viés de análise proposto nesta pesquisa. O jogo que confronta a trama e a urdidura, a memória e o esquecimento, é uma questão sublinhada por Aleida Assmann, em *Espaços da recordação* (2018). A estudiosa coloca em pauta o trânsito entre esses dois polos, considerando-o a denominada memória latente. Esta vem a ser representada, metaforicamente, pelo espaço do sótão ou pelo ato de congelar e descongelar, ao qual é atribuído temporalidade. Entretanto, para além destas, são assinaladas uma série de metáforas relevantes que ilustram e remetem à memória e as partes que constituem o processo a partir do qual ela se dá. Por conseguinte, o diálogo entre a visão de Benjamin sobre Proust e uma possível comparação com *Outros cantos*, instigou o desdobramento dessa noção de latência da memória.

Em princípio, a acadêmica alemã discorre sobre os *medium* ou *media* da memória, ou seja, os meios a partir dos quais a lembrança se manifesta. Aborda as mais expressivas metáforas da memória que ao longo do tempo figuraram na história. A estudiosa parte de uma perspectiva de análise que considera a metáfora como um *medium* da memória. O conjunto de metáforas mnemônicas “nesse caso são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o

objeto e o constitui” (ASSMANN, 2018, p. 162). Desse modo as metáforas da memória são formadas por imagens que representam “os diferentes modelos de memória, seus respectivos contextos históricos, necessidades culturais e padrões interpretativos” (ASSMANN, 2018, p. 162). Ou seja, não existe apenas uma imagem fixa e absoluta que representa figurativamente a memória, diferentes contextos e épocas implicam diferentes metáforas mnemônicas.

Ao apresentar e discutir sobre os espaços que representam a memória, Assmann traz à luz a imagem do sótão, como recinto no qual armazenam-se, de forma desordenada, memórias latentes, ou seja, fatos passados que estão em desuso no presente, mas que não desapareceram ou foram esquecidos por completo, “as recordações latentes existem em um estado intermediário, de onde incidem na escuridão do pleno esquecimento, ou podem ser resgatadas para a luz da rememoração” (ASSMANN, 2018, p. 274). Ao colocar a latência das lembranças em pauta discute-se, inerentemente, a correlação e o limiar entre o esquecimento e a rememoração.

O tempo latente tem algo de uma ampulheta que se esvai, porém não se pode determinar nem controlar o momento em que o prazo de esgota. A memória temporariamente inerte, até que seja resgatada ou reconstruída, mantém a forma do esquecimento. [...] Um passado impacificado ressurgue de forma inesperada e assombra o presente como um vampiro [...] é ele mesmo uma metáfora da memória. (ASSMANN, 2018, p. 188; 187)

O pilar dessa linha de pensamento sustenta as lembranças de outrora em desuso que são evocadas, inesperadamente, no presente.

Por esse ângulo de pensamento, o que significaria o retorno de Maria ao sertão paraibano? Seria a experiência sertaneja uma memória latente no sótão mnemônico da narradora que foi resgatada à luz da rememoração? A temporalidade remota, na qual a protagonista não concluiu a sua missão e atingiu o seu ideal, seria um passado impacificado e por essa razão a sua volta ao local? Apesar de a autora Maria Valéria Rezende não mencionar o passado recente da personagem Maria, no qual estariam contidas as motivações que levaram ao seu retorno, analisando a trama é possível sugerir duas possibilidades. O primeiro mote seria o fato de o

sertão provavelmente ter figurado como uma memória latente no sótão das recordações da nostálgica narradora, que, por não desaparecer, a impeliu embarcar em uma segunda aventura em direção a esse destino. Ou seja, possivelmente, Maria realocou e alojou as memórias de sua juventude no seu sótão mental, posteriormente revirando-as e reavivando-as, na contemporaneidade. Nesse processo “há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído” (ASSMANN, 2018, p. 190). O segundo mote elencado seria a narradora-viajante idosa ter se colocado em deslocamento novamente como uma forma de resistência e luta contra o esquecimento, a fim do resgate e da preservação das memórias de tal experiência, o que, simbolicamente, ainda corrobora para a sua fundamentação identitária. Em uma cena do desfecho da narrativa é possível observar brevemente essa problemática

Clareia a madrugada. Volto finalmente, de vez, a este presente no qual ainda creio ter uma missão, infindável mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança de resistir, há mais de quarenta anos, aos percalços, aos avanços, às decepções, aos eternos desafios, o legado mais preciosos do povo de Olho d'Água. (REZENDE, 2017, p. 146)

Maria afirma ter “uma missão, infindável, mas impossível de abandonar, alicerçada na paciência e na esperança de resistir, há mais de quarenta anos, aos percalços”. Posto isto, é possível extrair uma interpretação na qual aquela vivência anterior foi acolhida e cuidadosamente guardada em algum cômodo de sua mente, permanecendo oculta e inativa até o fatídico dia em que pudesse ser resgatada e restaurada, quitando a dívida imaginária da protagonista com os sertanejos. Sendo assim, mesclam-se a primeira e a segunda hipóteses supracitadas, ou seja, a memória central desenrolada na narrativa antes – em episódios de um passado recente não revelados ao leitor – se encontrava latente e veio à tona como uma espécie de ato de resistência ao esquecimento e de luta para concretizar um projeto afim ao idealizado no passado.

Ainda sobre a latência das lembranças, porém no tocante das imagens temporais da memória, outra associação interessante é o processo de mudança de estado físico de “congelar e descongelar”. Uma memória momentaneamente esquecida e assim desativada, estaria em uma espécie “depósito intermediário em que as lembranças estão temporariamente inacessíveis, sem que se mantenham

precipualemente irrecuperáveis” (ASSMANN, 2018, p. 181). Por essa perspectiva, alguns fatos pregressos estariam congelados e, quando necessário, seriam descongelados, retornando e recuperando um formato semelhante ao estado físico anterior. Maria ao bordar, metaforicamente, enlaça toda a trama da memória sob a urdidura do esquecimento. Esse processo se encaixa na figuração temporal proposta, na qual a protagonista descongelaria as memórias e procuraria restituí-las a um formato próximo ao original das lembranças, antes inertes e congeladas.

Comparadas a um palimpsesto “as imagens da experiência de uma vida vivida se depositam camada a camada e depois, de súbito [...] voltam a tornar-se legíveis” (ASSMANN, 2018, p. 238). Ou seja, as mais diversas imagens oriundas da experiência de cada indivíduo são acumuladas e protegidas pela memória latente para então voltar à tona em situações posteriores, “vestígios imagéticos já desaparecidos que ressuscitam na hora da morte, da febre ou do transe” (ASSMANN, 2018, p. 238). Dessa maneira, partindo da discussão sobre a latência das reminiscências, amplia-se o debate, as imagens passam a ser reconhecidas pela sua intensa ligação com o inconsciente, já que “surtem na memória sobretudo em regiões não alcançadas pelo processamento verbal” (ASSMANN, 2018, p. 237), o que revela um inerente teor afetivo.

No que tange a problemática imagética como meio de rememoração, a questão de gênero é brevemente levantada e debatida. As imagens de Diana Kluger citadas por Assmann “[...] são femininas e recorrem aos territórios matriarcais de forma irônica – a panela da cozinha e o caldeirão da bruxa, cenas em torno das quais suas palavras invocam com cumplicidade uma solidariedade feminina” (2018, p. 190).

Bem como Kluger, as imagens de Maria também recorrem a territórios matriarcais e são, inevitavelmente, femininas. A protagonista apresenta ao leitor os universos da viajante, da militante, da professora, da tecelã, os quais “invocam com cumplicidade uma solidariedade feminina”. Elaine Showalter (1994) propõe uma ideia que vai ao encontro dessa discussão “‘a zona selvagem’, ou o ‘espaço feminino’, deve ser o lugar de uma crítica, uma arte genuinamente centrada na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível, fazer o silêncio falar” (SHOWALTER, 1994, p. 49). Ou seja, o território ou “zona selvagem”

compreende uma experiência que só pode ser expressa, compartilhada e compreendida pelas mulheres. Ou seja, tanto Diana Kluger, de maneira satírica, como Maria Valéria Rezende, de maneira engajada, promovem, por meio de sua prosa literária, a difusão da experiência das mulheres.

Aleida Assmann propõe e se detém no debate sobre a ideia das “imagines agentes”, imagens fortes que impressionam e afetam os indivíduos e, por isso, fixam-se com mais facilidade no aparato mnemônico destes. Cenas ou figuras inusitadas possuem esse poder perturbador e indelével

Os hieroglifos da memória da mnemotécnica romana, que causam impressão surreal, concretizam o ‘veneno’ por meio de um cálice ou substituem uma ‘testemunha’ (testis) com base na assonância fônica por ‘testículo de carneiro’ (testes); ambos, os procedimentos da substituição, deformação e desfiguração para fins de aumento de intensidade. Esses procedimentos, que no sonho se devem ao desvio de censura da consciência de vigília, servem na mnemotécnica ao aumento da impressão e, com isso, à cunhagem dos signos (ASSMANN, 2018, p. 240)

Imagens excêntricas ou repugnantes, involuntariamente, tendem a impregnar-se no aparato mnêmico. De maneira eficaz, é empreendida a construção de lembranças significativas, mesmo que às avessas, por meio do afeto.

Além da memória imagética, Assmann versa sobre o corpo como meio da rememoração. Uma questão basilar dentro dessa pauta seriam o “estabilizadores da recordação”, “mecanismos internos à memória que se opõem à tendência geral do esquecimento, e que tornam determinadas recordações mais inesquecíveis [...] forças deformadoras ou estabilizadoras” (ASSMANN, 2018, p. 267; 268). Como anteriormente visto, as *imagines agentes*, imagens impressionantes, possuem o poder de arraigar e, nesse caso, estabilizar as lembranças no aparelho da memória humana.

Um dos estabilizadores mais importantes e que desempenha papel crucial na mnemotécnica é o afeto: “Quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, tais coisas ficam gravadas em nossa memória por longo tempo” (ASSMANN, 2018, p. 269). Ou seja, as “imagines agentes”, produtos de situações pitorescas, insólitas e caricatas, são imanentemente afetivas, em razão disso fixam-se na memória com mais facilidade.

Por não se encaixarem em fatos considerados comuns, chamam atenção, impressionam, afetam e, conseqüentemente, ficam gravadas na mente das pessoas: “Para aumentar a força memorativa das imagens recomendou-se vesti-las esplendidamente com coroa púrpura, ou desfigurá-las com manchas de sangue, faixas de lama ou cor vermelha brilhante” (ASSMANN, 2018, p. 269).

À vista disso, para que um quadro permaneça gravado no aparato mnemônico dos indivíduos é necessário que o tenham com cores e ornamentos extravagantes para que este se torne de fato inolvidável.

Recordação e afeto, em muitos casos, são indissociáveis, especialmente na dimensão das reminiscências biográficas, na qual os dois se fundem, se transformando em um material uno. Isto posto, percebe-se que “a participação afetiva em determinadas recordações justamente *não* pode ser controlada pelos indivíduos” (ASSMANN, 2018, p. 269). Ou seja, a presença do afeto é inevitável e praticamente intrínseca à esfera biográfica.

Maria, ao narrar a sua experiência, cada parte dessa malha de lembranças carrega o carimbo de um afeto específico: a ambição de executar a missão; a surpresa e o estranhamento inicial frente aos costumes do novo modo de vida; o susto da ida repentina e forçada; a mistificação do sertão.

Outro estabilizador significativo para esse debate é o “symbol”, símbolo. Aleida Assmann afirma, com base na concepção de memória social de Maurice Halbwachs, que todo fato que é considerado relevante para a história e a sociedade teria um caráter de doutrina, de conceito ou de símbolo. São “chamados simbólicos os ‘objetos felizes’, que ao serem observados, devem gerar determinadas sensibilidades” (ASSMANN, 2018, p. 318). A nível individual, dentre todas as situações memorizadas pelo sujeito algumas adquirem uma importância a mais que as outras, sendo consideradas simbólicas ao representar e tornar-se o memorável emblema de determinados contextos.

Assmann contrasta afeto e símbolo. O primeiro relaciona-se às lembranças da juventude e o segundo às lembranças da velhice. A tal perspectiva, soma-se a ideia das recordações simbólicas como formadoras de identidade pessoal. A partir de

determinadas experiências emblemáticas, vão sendo delineados os contornos da personalidade de cada sujeito.

As lembranças de fundo afetivo ou simbólico estão intimamente ligadas ao local como um meio que propicia o processo de rememoração e o estabelecimento das memórias. Por essa perspectiva, o local assume um papel central no primeiro plano da narrativa, podendo ser considerado uma espécie de personagem da trama devido a sua presença crucial no argumento e todas as etapas de seu desenrolar. Segundo Aleida Assmann a memória dos locais pode ser distinguida em “*genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou [...] *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais” (2018, p. 317). Os locais assumem o papel de sujeitos dotados de memória. Estes, por sua vez, “solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão” (2018, p. 318). Ou seja, as lembranças provenientes dos locais literalmente emergem do chão, do território ao qual estão atreladas.

O romance *Outros cantos*, bem como outras narrativas brasileiras sobre a realidade sertaneja, possui uma trama que gira e se desdobra a partir do sertão – do povoado paraibano Olho d’Água. O sertão nordestino é tido na literatura como uma espécie de lugar mítico em razão das exigências extremas para (sobre) viver ali. As adversidades climáticas relativas à seca assolam essas cidadezinhas ou vilarejos, que, por estarem geograficamente afastados da capital, ainda sofrem com o abandono socioeconômico, fruto do descaso governamental. Mesmo diante dessas condições precárias os seus nativos ou habitantes insistem em permanecer nesse local e tentar prosperar. Destemidos podem ser considerados quase uma espécie de heróis por enfrentarem tais circunstâncias hostis. Estes sujeitos são homens que lembram sujeitos arcaicos, que resistem e subsistem, se movendo apenas quando necessário, em prol da sobrevivência, mas sempre almejando o retorno.

Maria admira e, em parte, mitifica os sertanejos. Apesar de discordar de alguns costumes machistas – ligados a uma organização social ainda extremamente patriarcal – ou quase medievais destes – ligados a antigas práticas religiosas –, ao observar e imergir naquela dura experiência cultural constata de perto a natureza valente (por necessidade) dos habitantes do semiárido.

A obstinada narradora-viajante rezendiana expressa uma personalidade na qual sua consciência móvel, de sujeito em trânsito, ligada à modernidade, se choca com uma consciência arcaica, ligada aos locais carregados de recordações. Isso ocorre principalmente em relação ao local sertanejo. Entretanto, ao evocar as memórias de vivências anteriores em diferentes lugares, é possível perceber a forte presença dos locais como meio que desencadeia e evoca lembranças, ou seja, como meio da memória.

A memória afetiva e simbólica desenrolada a partir do local tem um caráter social. Principia-se na esfera individual e expande-se, englobando o âmbito coletivo e o cultural. Maurice Halbwachs alcançou notoriedade por seus modernos estudos da memória, cunhando o conceito de memória coletiva. Halbwachs, em sua obra *Memória Coletiva* (1990), afirma que o fenômeno da recordação não pode ser apreendido se não for considerado o contexto social no qual esteve inserido para a reconstrução da memória. É necessário que haja uma comunidade afetiva, estabelecida por meio do convívio social, para que a lembrança se torne significativa para os indivíduos. Assim, o conceito da memória, antes tido como faculdade, capacidade individual, fenômeno estritamente biológico, é redimensionado e passa a ser abordado como um processo inerente à natureza social do homem, aos seus modos de vida e à organização de cada grupo.

Nas palavras de Halbwachs

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (1990, p. 25)

O sociólogo argumenta que o conceito de memória individual, as lembranças que cada ser tem das experiências pessoais vivenciadas, está diretamente relacionado à concepção de *memória coletiva*, ou seja, ao quadro social no qual essa pessoa está inserida e ao acervo de memórias construídas e compartilhadas por esse grupo. Intrinsecamente, esses dois ideários sempre se cruzarão, o que impossibilita a existência de uma memória exclusivamente individual, já que as lembranças de alguém estão sempre pautadas na sua relação de pertencimento a um grupo.

Partindo dos estudos de Halbwachs, Aleida Assmann e Jan Assmann empreenderam importantes estudos na área de teoria da memória e memória cultural, reafirmando o caráter social da memória como

a consciência, a linguagem e a personalidade, a memória é um fenômeno social, e na medida em que recordamos, não só descemos às profundezas de nossa vida interior mais própria, mas introduzimos nesta vida (interior) uma ordem e uma estrutura que estão socialmente condicionadas e que nos ligam ao mundo. Toda consciência está mediada pelo social. (ASSMANN, 2018, p. 18)

Apesar de apoiar-se na teoria de sociólogo francês, o casal Assmann emulou a concepção de *memória coletiva* proposta pelo teórico e cunhou um novo conceito denominado *memória cultural*. No qual a ideia de memória coletiva foi desmembrada e dividida em duas distinções: a *memória comunicativa* e a *memória cultural*. A primeira se refere às memórias recentes “produzidas na interação e na comunicação cotidiana e, por essa única razão, tem uma profundidade de tempo limitada, que normalmente alcança retrospectivamente não mais que 80 anos, o período de três gerações que interagem” (ASSMANN, 2018, 119). Já a segunda seria a memória que se conecta ao passado remoto e “existe na forma de narrativas, canções, danças, rituais, máscaras e símbolos; [...] ela requer, para sua atualização, certas ocasiões durante as quais a comunidade se junta para uma celebração” (ASSMANN, 2018, 120), é considerada a memória ancestral, que se relaciona à origem dos povos.

Sendo assim, Aleida e Jan Assmann propuseram uma nova forma de conceituar a recordação, que além de considerar o caráter social, agrega o viés cultural como parâmetro para as investigações mnemônicas.

4.1 Dimensões da memória

Outros cantos é um mosaico de memórias em várias dimensões. Esta análise se centrará, especialmente, em cinco distinções, a individual, a afetiva, a *coletiva*, a *comunicativa* e a *cultural*.

No desenrolar do romance, Maria segue relembrando toda essa experiência no semiárido nordestino. A protagonista se instala em uma pequena casa no

vilarejo e é acolhida por uma sertaneja chamada Fátima, que a introduz nos modos de viver daquela região tão singular e inóspita, e lhe insere no trabalho de tecer redes, que é uma das poucas atividades de subsistência possíveis neste povoado. No contexto sertanejo os afazeres destinados aos homens e as mulheres são bem definidos, entretanto Fátima foge à regra, pois foi abandonada por seu marido, sendo impelida a garantir o sustento de seus filhos exercendo o ofício masculino, em razão disso insere Maria nesta atividade mais pesada do processo de feitura das redes. Dessa forma, a trama é protagonizada por um núcleo de personagens femininas, que trazem uma ótica singular sobre esse cenário.

A narradora-personagem Maria, no tempo contemporâneo, dentro do ônibus, observa e critica o sertão moderno e globalizado, no qual os jovens, assim como no meio urbano, estão presos aos seus celulares e ao universo virtual. No plano das memórias, vai descrevendo como se aclimatou e se acostumou com a cultura sertaneja. Além de desenvolver um laço forte de amizade com Fátima, também se apegou às pessoas da vila por meio de rodas de contação de histórias, nas quais relatava suas vivências internacionais, como missionária, e aos poucos os habitantes da vila também lhe devolviam suas histórias e de outros membros emblemáticos do local.

O trânsito da dimensão individual para a coletiva da lembrança é predominante no romance *Outros cantos*. O saber individual dos sertanejos e da protagonista é transposto para o meio coletivo, por meio das histórias compartilhadas em rodas, que configuram a *memória coletiva* daquele vilarejo. O início desse saber partilhado pode se dá no trecho:

Em cada boca de noite, confortados pela macaxeira e aquele café matuto, mistura de sei lá quais grãos, os candeeiros já apagados por necessária economia de combustível, sentávamo-nos quase todos os adultos, sob a mais ampla das algarobas. Havia histórias que se contavam recontavam em prosa e verso, cantavam-se os acontecimentos do dia em redondilhas compostas de repente, métrica e rimas perfeitas. (REZENDE, 2016, p. 29)

As rodas de contação de história se tornaram cotidianas, Maria, além de tecer redes, se tornou responsável por tecer suas histórias para entreter às pessoas do povoado de Olho d'Água nos fins de tarde.

O fragmento seguinte ilustra esse novo ofício que a narradora-personagem naturalmente incorporou. Neste trecho é possível detectar, além da memória

individual e *coletiva*, a memória intra-literária quando a autora faz menção ao *Vasto Mundo*, título de seu primeiro romance, que é composto por vários contos de outro vilarejo no sertão Pernambucano,

que eu pusesse a funcionar meu tear de palavras, desenrolasse e refizesse as meadas de história do vasto mundo, foi o que eles passaram a me pedir, todas as noites, revelação ou designação de meu ofício próprio, minha parte naquela vida, meu direito de ficar, contar-lhes sobre outros mundos, à toa, só por saber, gratuitamente. (REZENDE, 2016, p. 31)

Esse movimento de compartilhamento de saberes entre Maria e os nativos do vilarejo é reforçado a cada passagem, durante o desenvolvimento da história. E assim, a formação da *memória coletiva* e a manutenção *memória cultural* se manifestam vigorosamente,

em troca, aos poucos, começaram a devolver-me as suas próprias histórias, a percorrer as páginas dos folhetos de feira passados de geração para geração e lidos no escuro com os olhos pousados nas estrelas. (REZENDE, 2016, p. 31)

Como visto anteriormente, as memórias, em geral, estão intrinsecamente vinculadas a algum tipo de *pathos*, proveniente de acontecimentos positivos ou de fatos traumáticos.

Na passagem seguinte, além da presença da *memória coletiva*, que perpassa toda a obra, a instância mnemônica afetiva ganha destaque,

eles me ofereciam 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)

Halbwachs denominou “*communautés affectives*” a relação de pertencimento a uma comunidade, “laços afetivos emprestam especial intensidade às memórias. Lembrar-se é uma realização de pertencimento, até uma obrigação social. Uma pessoa tem que lembrar para pertencer” (ASSMANN, 2011, p. 122). Nesse trecho de *Outros cantos* é possível perceber que a personagem Maria, por meio da contação de histórias, ultrapassa as fronteiras do estranhamento desse modo singular de (sobre) viver, aprofunda sua relação com os sertanejos e passa de fato a pertencer, afetivamente, ao sertão.

Avançando em direção ao desfecho da trama, Maria constata estar realmente inserida na realidade (modos de viver) daquele povoado quando

começa a participar das festividades religiosas: semana de Reis e Natal, no ano seguinte, quaresma e a Paixão de Cristo e o tão esperado dia de São José, que anuncia a temporada de chuvas. Nestas celebrações a protagonista aprende e pratica os rituais tradicionais referentes a esses feriados sagrados para a população do vilarejo Olho d'Água.

O excerto seguinte ilustra um dos rituais (autoflagelação) que são praticados durante a quaresma, no povoado:

Andam pela noite adentro, rezando, cantando benditos e se batendo pra pagar os pecados, visitam os cruzeiros, qualquer resto de capelinha ou cova de morto que não falta por aí afora, sempre fazendo o serviço de se bater com a disciplina e se ferir pra sentir a dor de Nosso Senhor Jesus Cristo, abrandar a alma e não deixar mancha de pecado nenhum do ano que passou. É o costume, desde o tempo antigo, quando surraram e mataram Nosso Senhor. (REZENDE, 2016, p. 131)

A protagonista quando presenciou a cena de autoflagelamento se sentiu paralisada e diante de uma cena dos tempos medievais. Ao relatar o acontecimento para sua amiga sertaneja Fátima, Maria descobre que essa prática é comum naquele local, é um tipo de penitência que ocorre durante a quaresma. Essas práticas ancestrais são denominadas pelo casal Assmann como memória cultural “ela requer, para sua atualização, certas ocasiões durante as quais a comunidade se junta para uma celebração. Isso é o que propomos chamar de *memória cultural*”. (ASSMANN, 2011, p. 120)

Após meses de espera, a verba prometida pelo vereador referente à escola de Olho d'Água, para a qual Maria foi designada professora alfabetizadora, é liberada. A protagonista passa a exercer o ofício pelo qual foi enviada para o vilarejo, letrar jovens e adultos (para que pudessem votar nas eleições que se aproximavam). A pedido dos moradores, a docente também ministra, clandestinamente, aulas para as crianças. Ademais, exerce – em segundo plano – o ofício de militante (o motivo verdadeiro de sua estadia ali) discutindo e conscientizando politicamente os habitantes da vila. Na sequência desse episódio, que pode ser considerado o clímax da trama, a narrativa sofre uma reviravolta, na qual os moradores, durante a madrugada, alertam Maria da chegada de militares no vilarejo, e o desfecho se dá com a fuga da protagonista às pressas temendo ter sido descoberta.

A concepção de *memória coletiva* de Maurice Halbwachs, ou *memória comunicativa* de Jan Assmann, permeia toda a narrativa, que é composta por muitos momentos de troca e compartilhamento de lembranças recentes entre os personagens. Entretanto, em vários episódios, esse conceito se transmuta na proposição de *memória cultural*, de Aleida Assmann, e isso é constatado nos episódios em que as recordações envolvem os ritos e as tradições daquela região. A ideia de memória afetiva proposta pela estudiosa compreende e alicerça todo o percurso rememorativo desenrolado na trama.

4.3 *Outros cantos como arquivo da ditadura*

Para pensar a conjuntura do pós-golpe de 1964, recorreremos ao livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, de Eurídice Figueiredo. Esta obra traça um panorama sobre as produções literárias que tratam da experiência traumática da ditadura no Brasil, resgatando esse contexto que não deve ser silenciado ou apagado, e, sim, circunscrito na memória coletiva do país.

O arco literário elaborado por Figueiredo, compreende romances que vão desde obras escritas durante os anos de repressão, como *Quarup*, de Antonio Callado (1967) e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony (1967), até obras mais recentes, como *A resistência*, de Julián Fuks (2015) e *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende (2016), objeto dessa pesquisa.

Figueiredo insere a obra ficcional de Rezende em um capítulo intitulado “Romances e relatos memoriais”, no qual trata de produções literárias sobre os anos sombrios de tessitura essencialmente memorialística.

A princípio, faz uma menção a biografia de Rezende e a relaciona ao conteúdo de sua obra,

Embora ficcional, o romance tem forte inspiração autobiográfica, já que o trabalho de alfabetização como parte de um trabalho político mais amplo se insere dentro da trajetória da escritora. No romance a protagonista não é freira, é membro da Ação popular (AP), uma organização de esquerda cuja política de implantação de jovens oriundos de classe média em meio popular (em fábricas e no campo) tinha como objetivo desenvolver consciência política e incentivar a atuação de sindicatos e ligas camponesas. (FIGUEIREDO, 2017, p. 99)

A autora não propõe a ideia da autoficção, mas chama a atenção para essa semelhança biográfica como mote que subsidiou parte da escritura de *Outros cantos*.

Ainda são feitas menções aos outros exílios de Rezende, presentes nas dimensões mnemônicas do romance:

O passado possui várias camadas, tendo em vista que Maria esteve em vários países: México, Argélia e França. Sua inserção nesses locais se dá sempre através do trabalho com mulheres, aprendendo com elas os saberes tradicionais ligados a fiação, tecelagem, cozinha, parto medicina tradicional e ensinando, em troca, seu saber alfabetizador. Nesse sentido, o mundo recriado por Maria Valéria Rezende é muito feminino, os homens estão praticamente ausentes, as mulheres têm de se sustentar sozinhas, trabalhando e cuidando da prole. (FIGUEIREDO, 2017, p. 99; 100)

Além das vivências da protagonista em outros países, Figueiredo sublinha a forte presença das mulheres nas obras de Rezende. A escritora compõe personagens autossuficientes, que independem da presença masculina, construindo mundos sob a ótica feminina. Ao dar voz às mulheres, Rezende inicia um possível matriarcado no universo ficcional.

Por fim, Figueiredo trata das questões relacionadas ao aprendizado da protagonista sobre os modos de viver daquele local “Maria uma jovem educada do sudeste, com seus preconceitos de classe, descobre práticas culturais dos sertanejos que a surpreendem e a encantam; a empatia e a abertura ao outro tornam, assim viável sua integração na vida da comunidade” (FIGUEIREDO, 2017, p. 100). Por meio dessa vivência, ou melhor, convivência necessária para se infiltrar na comunidade, a protagonista consegue se misturar aos sertanejos, e, inevitavelmente, constrói memórias coletivas junto a eles, desenvolvendo uma relação afetiva pelo sertão.

4.4 Rastros da ditadura no sertão rezendiano

A trama memorialista *Outros cantos* erige-se sob o pano de fundo histórico da ditadura militar brasileira, lúgubre contexto fundamental para a compreensão da produção literária em questão – faz parte do esqueleto, dos pilares da obra, entretanto, não é o objetivo central desta. Posto isso, abordaremos este prisma investigativo partindo dos rastros e vestígios deste período pincelados em

determinados momentos durante o desenrolar do romance. Por meio do mapeamento de algumas cenas é possível montar uma espécie de quebra-cabeças da conjuntura ditatorial. Os principais pontos levantados são: Qual era a perspectiva, o papel de Maria dentro desse quadro sombrio? Como ele a afetava? Como o pós-golpe de 1964 repercutiu no sertão? Qual era a reação dos sertanejos ao se deparar com essas pessoas forasteiras em suas terras? Da perspectiva dos guerrilheiros exilados os sertanejos eram vistos como inocentes que não os notavam como infiltrados, essa ideia procede ou pode estar equivocada?

Maria, a protagonista de *Outros cantos*, é uma personagem que possui uma dupla identidade na narrativa. Ela é a Maria, trinta anos, professora proveniente do sudeste incumbida de alfabetizar e, ao mesmo tempo, aprender com os sertanejos aquele modo de vida. Entretanto, esta personagem na verdade é uma persona, um disfarce, uma máscara engendrada pela verdadeira Maria, trinta anos, militante guerrilheira da AP – Ação Popular² – enviada para alfabetizar e ao mesmo tempo exilar-se infiltra-se no sertão paraibano a fim de conscientizar politicamente o povo do lugar e promover uma revolução de baixo para cima a partir do semiárido. Esse papel de agente duplo não se estende apenas à protagonista, a posteriori, abordar-se-á o perfil de um possível companheiro que também perambulava por aquelas terras.

A experiência da dupla identidade é rememorada e narrada, pela Maria idosa, quarenta anos depois (portanto, uma terceira Maria), durante uma viagem de retorno ao mesmo local nos confins do nordeste para saldar a dívida, o objetivo não alcançado na primeira missão. À vista disso, é relevante sublinhar os aspectos formais de organização romanesca da trama. *Outros cantos* é desenvolvido em um intercalar de dois blocos espaço-temporais. O primeiro, o bloco do tempo corrente, se passa dentro do ônibus, em 2016. Neste momento a narradora está no presente rememorando e narrando o passado. O segundo, o bloco das memórias, se passa em Olho d'Água, provavelmente em 1976, há quarenta anos. Neste outro momento as

2 Ação Popular foi um movimento organizado pela JUC (Juventude Universitária Católica) que objetivava empreender uma mudança radical nas estruturas políticas capitalistas do país. Para instaurar uma 'nova consciência revolucionária' os integrantes da AP eram enviados para trabalhar em fábricas e no campo, pois acreditavam que a guerra popular devia originar-se das regiões rurais.

ações ocorrem na temporalidade pregressa e em outros planos temporais anteriores os quais a protagonista evoca e sobrepõe a esta. A primeira, a segunda e a terceira parte da narrativa são desenroladas nessa alternância. “No episódio das madeleines de Proust, a descrição do processo de recordar ocupa duas vezes mais espaço que o resultado da recordação” (ASSMANN, 2018, p. 177). A descrição da vivência de Maria ocupa duas vezes mais espaço que o resultado em si. Durante a viagem a rememoração e o percurso em trânsito tem mais destaque que o destino final. Ou seja, ocorre uma desaceleração da velocidade da narrativa no plano das memórias – em razão do afeto, minuciosamente, tudo é descrito e recriado –, enquanto no plano do presente acontece um movimento inverso, a história é desenrolada de modo ligeiro – de maneira breve, tudo é descrito e todas as ações são desenroladas.

Dentro desses blocos espaço-temporais mesclam-se a experiência explícita, em primeiro plano, de Maria como professora forasteira e a experiência e percepções quase implícitas de Maria como revolucionária camuflada. Sabe-se muito pouco sobre a real identidade da protagonista. Ela externaliza para os leitores pouquíssimas informações sobre sua vida como guerrilheira antes da ida para Olho d'Água, no passado, e sobre sua vida, em um passado recente que englobaria os quarenta anos entre o fim da primeira missão e a viagem de retorno, deslocamento que ocorre no tempo corrente.

Para a militante sudestina aterrizar e infiltrar-se no sertão paraibano era necessário uma “razão oficial, mas nada convincente, pela qual [...] tinha vindo parar ali, eles estavam informados pelo vereador que distribuía favores e dons naquele distrito, eternamente reeleito com o respaldo do Dono e suposto doador de tudo” (REZENDE, 2016, p. 31). A princípio, a razão, o disfarce que os integrantes da AP julgaram convincente para Maria estar ali, entrar em contato e mesclar-se aos nativos, era como professora:

Eu tinha me apresentado seguindo um pequeno anúncio num diário oficial listando municípios onde se necessitavam alfabetizadores para o Mobral, e eu fui logo aceita, sem mais perguntas, porque, de Brasília, pressionavam os chefetes políticos da região, 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 (REZENDE, 2016, p. 31)

Naquela época, o contexto político, estrategicamente, necessitava alfabetizar os jovens e os adultos em idade de votar. A partir dessa brecha a protagonista inscreve-se neste projeto que objetivava enviar profissionais para diversos pontos do país, incluindo os ambientes rurais, álibi perfeito para os propósitos da AP.

Além da nova profissão declarada, para delinear o novo perfil dos agentes duplos é muito importante escolher um novo nome. Ao desembarcar no distrito rural sertanejo Olho d'Água, a guerrilheira declara o seu nome de professora e aspirante a sertaneja nordestina: Maria.

Maria, Maria, Maria, iam me nomeando, e eu me reconhecendo, “Bom dia”, somente Maria, um dos nomes que certamente me pertenciam, mas até então tinha ouvido apenas na chamada da escola ou na voz de minha mãe quando se enfadava, o nome que declarei ao chegar, nem sei mais a quem, para servir-me como senha, fazer-me uma entre todas as outras Marias do lugar onde eu devia esconder-me [...]. (REZENDE, 2016, p. 16)

Entretanto, nessa passagem é possível perceber que Maria não é um nome inédito e sim o real nome da militante que “tinha ouvido [...] na chamada da escola ou na voz de minha mãe quando se enfadava”. A justificativa para exercer outra identidade com o mesmo nome era “fazer-me uma entre todas as outras Marias”. Já que Maria é um nome tão comum, a protagonista considera essa escolha segura e acima de qualquer suspeita. Por outro ângulo, como a narradora havia se exilado e executado missões em vários países, ao voltar para o Brasil e exilar-se no sertão poderia ser uma tentativa, mesmo disfarçada, de tentar se encontrar e reconhecer seu país novamente. Uma nova identidade, uma possibilidade de ser uma outra Maria diferente da anterior.

A Maria, militante engajada, decidiu exilar-se em seu próprio país. No começo trama ela declara que decidiu voltar para o seu país, mas não consegue reconhecê-lo. Em vários momentos da narrativa ela revela sua estadia em outros países, nos quais provavelmente fez militância, realizando missões estrangeiras e exilando-se nesses outros lugares, como Argélia, França e México. Ela fala que quando voltou não reconheceu nada e, conseqüentemente, precisou aprender tudo de novo. Logo, essa situação do exílio, de estar em um lugar diferente, inerentemente, compreenderá o aprendizado – aprender a falar, aprender a comer, aprender andar, tudo.

Segundo Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2001), “O páthos do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (p. 49). Maria decide voltar para o Brasil, mas qual Brasil? Ela não vai para o ambiente urbano, de onde é natural, não volta para o seu lar, vai para o rural e, especificamente, para o sertão, ambiente desconhecido, no qual tem que aprender tudo. O “exilado pode fazer do exílio um fetiche, uma prática que o distancie de quaisquer conexões [...] Viver como se tudo a sua volta fosse temporário” (SAID, 2001, p. 54). Partindo desta ideia, por outro ângulo esta narradora-viajante parece ter quase um fetichismo por esta condição que engloba o trânsito e a descoberta, convertendo-se em uma espécie de eterna exilada, sempre interessada em aprender – conhecendo e se re-conhecendo –, uma identidade em constante recomposição.

Said enfatiza que “para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente”. (SAID, 2001, p. 56). Esta nova experiência de Maria, no plano do passado, ocorre e se apoia nas memórias de suas vivências anteriores em uma pluralidade de ambientes. Ou seja, ao observar as peças que compõe o quebra-cabeça deste perfil em constante mutação encontrar-se-á fragmentos de todas as andanças por todos os cantos nos quais a narradora-viajante-militante rezendiana esteve:

O primeiro canto que ouvi naquele anoitecer vinha de tão longe, era difícil saber se me chegava pelos ares dali ou se memória e nostalgia me enganavam, trazendo de volta o muezim argelino que, havia apenas uns poucos meses, da alta torre de Beni-Isguen, me despertava e me fazia correr ao muxarabiê de meu quarto, mesmo ao pé da almádena, para beber a primeira luz e a primeira voz do dia inundando o vale do M’zab. Não, o almuaden pertencia a outro tempo e a outro deserto, já mais longe ainda, da existência dele eu sabia antes de ouvi-lo. Eu havia escolhido voltar a minha terra, pensava, e ela me respondia com uma estranheza tão maior que todas as outras terras que eu havia percorrido. (REZENDE, 2016, p. 13)

Maria descreve seu primeiro anoitecer no sertão e, detidamente, evoca um exílio pelo qual passou em uma provável missão na Argélia. Essa cena descrita, além de figurar como uma pista atrelada a esta investigação identitária, ainda é possível perceber um jogo entre reconhecer e desconhecer, estranhar. A protagonista identifica e reconhece o território sertanejo por meio da comparação

mnemônica, mas, ao mesmo tempo, revela que “a minha terra [...] me respondia com uma estranheza tão maior que todas as outras terras que eu havia percorrido”. Said sublinha essa questão declarando que “o exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela” (2001, p. 56), entretanto, essa condição carrega “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2001, p. 43). Como de antemão abordado, ela decidiu voltar e exilar-se em seu próprio país, mas uma inesperada sensação de estranhamento a acomete, não conseguindo reconhecer sua nação e reconhecer-se neste contexto. Ou seja, ao ser banida de sua terra natal por motivos políticos, esse afastamento forçado gera uma espécie de quebra de conexão, o que, inevitavelmente, reduz o seu grau de vínculo e identificação com o local.

Abordou-se, em pontos anteriores desta pesquisa, a sensação de *não-estar de todo*, proposição que perpassa os estudos de Flora Süssekind e de Sérgio Cardoso, uma espécie de estranhamento clássico que faz parte da percepção dos sujeitos viajantes diante do desconhecido. Em conformidade com essa ideia, os exilados, banidos de sua terra natal e enviados, por segurança, a um novo local, compartilham desse mesmo sentimento. Como ambos estão em constante situação de trânsito, em direção a novas culturas, frequentemente, ocupam o papel de forasteiro nesses cenários. Sendo assim, por mais que se adaptem, serão sempre estrangeiros distantes de sua pátria, de seu ambiente natural. Ou seja, a impressão de estar deslocado e em descompasso com o local, comumente, acometerá esses indivíduos, e será maior que a sensação de adaptação e pertencimento.

Mais uma vez, a militante disfarçada de professora conhece reconhecendo na paisagem de Olho d'Água outras paisagens dantes por ela habitadas

O vermelho do céu da véspera, última cor a tocar meus olhos, antes da treva da noite e do branco incandescente do sol de verão sertanejo, quase a me cegar, dividia-se agora em feixes de inúmeras cores, cortando o espaço entre as casas e algarobas. ‘O que pode ser isto? Como vieram parar aqui as cores da tinturaria que me encantavam em Ghardaia, os matizes das artesãs mozabitas preparando a lã para tecer seus tapetes ancestrais? Como chegou aqui o colorido das vestimentas das Guadalupes do deserto de Zacatecas?’ Tive de fechar os olhos e tentar reorganizar as ideias. ‘Por que invento agora ilusões para convencer-me de minha volta a um daqueles outros exílios que me ofereceram e não reconheço que estou neste lugar, escondido e descorado, escolhido por mim como meu próprio deserto?’ (REZENDE, 2016, p.17)

Às lembranças do exílio argelino mesclam-se nuances rememorativas de um exílio no deserto mexicano. Além disso, mas uma vez repete-se uma certa fuga e resistência inicial em digerir e aceitar esse novo quadro no qual se encontra. Maria confessa estar inventando ilusões ao mergulhar em digressões temporais rumo aos seus outros exílios, em vez de se reconhecer nessa espécie de deserto brasileiro fruto de uma escolha sua.

Em outro ponto da trama, a narradora militante (já mais habituada ao exílio sertanejo) tece para os nativos do vilarejo narrativas sobre sua jornada nômade

Continuamos a cada noite, fomos ao deserto Zacatecas, com seus *nopales*, cactos, agaves e garranchos, 'como nossa caatinga'; falei-lhes de Lupita, do seu milho branco, seu *metate*, seu *comal*, seu leve tear de cintura, improvisado com simples varas amarradas, falei-lhes de outros povos, outros campos, cidades, eles queriam sempre mais, eu tecia narrativas. (REZENDE, 2016, p.30)

Mais uma vez, a protagonista acessa e traz para o presente seu exílio no México. Entretanto, dessa vez ela não foge para esse plano temporal, e sim externaliza, compartilhando a história dessa experiência seus novos amigos sertanejos. Ao comparar a flora desértica zacateca com a caatinga nordestina, promove o reconhecimento por parte deles e uma espécie de expansão rumo à transculturalidade. Como supramencionado, a fictícia professora que fora recrutada para ensinar as letras, acaba atuando como contadora de estórias e sanando a sede sertaneja ouvir pelas narrativas orais, pela possibilidade de viajar sem sair do lugar.

Ao presenciar a alvorada em louvor a Nossa Senhora do Ó, uma festa religiosa tradicional de Olho d'Água, Maria revive saudades misturadas, evocando, sobrepondo e trazendo à tona imagens de diferentes passados:

Os dois pífanos, de tamanhos diferentes, emitindo a mesma melodia com um intervalo de terça, lembravam a música caipira da minha infância paulista, a cantoria em louvor à Virgem Maria dos remanescentes guaranis no sopé da serra do Mar, as guarânias da minha travessia em fuga pelo Paraguai e os *corridos* mexicanos que jorravam do rádio de Lupita, quando a venda de um *sarape* recém-nascido lhe permitia comprar as grandes pilhas para alimentá-lo. Fazia-me reviver tantas saudades misturadas [...]. (REZENDE, 2016, p. 58;59)

Cenas de sua infância misturam-se à memória sonora de um cântico religioso de louvor guarani, durante sua fuga de uma missão pelo Paraguai,

somados ainda aos *corridos* mexicanos, gênero musical que divulgava notícias relacionadas principalmente a política e aos fatos históricos, trazendo informações sobre o curso da revolução. Ou seja, a fuga para o Paraguai é mais um passo dado por Maria no passado desvendado nesta investigação quase detetivesca.

Esta passagem, assim como as três antecedentes, são pedacinhos desse quebra-cabeças sobre a militância e os exílios de Maria, que percorreu a Argélia, o México, o Paraguai e, por fim, a última peça desse mapa do ativismo desta narradora engajada:

Encontrei, deitado no fundo da caixa, um velho bilhete de metrô, já picotado. Aquele velho bilhete eu acreditava ter caído do bolso do dono do mesmo olhar que cruzara com o meu sobre a ponte Saint-Michel, em Paris, e trouxe-me outra vaga de lembranças. [...] Eu tinha acabado de sair do subterrâneo e de pôr o pé na ponte, em direção à Île de la Cité e à catedral de Notre-Dame, àquela hora, tão cedo, ainda vazia de turistas, para mais uma vez me recolher no silêncio da alta nave e nele despejar minha angústia, buscar alguma luz que orientasse os passos da minha vida dali em diante. [...] Eu vi Angela Davis, um dos meus ídolos naquela época em que eu ainda tinha ídolos, caminhando ao meu encontro, acompanhada por um homem que mal percebi e falando animadamente. Eu não podia crer na minha sorte, Angela Davis em carne e osso à minha frente! Àquela hora, tão cedo! Claro, uma militante de calibre dela não tinha tempo a perder! Talvez reuniões internacionais com militantes radicais de todas as causas, algum brasileiro? Apressei o passo como se tivesse um compromisso urgente com ela, fosse eu a brasileira escalada para o encontro imaginado... Coisa de filme passado em Paris, só podia ser em Paris... (REZENDE, 2016, p.70;71)

Um possível encontro com a famigerada ativista Angela Davis em Paris, na França, completa o mapa da militância identificado ao longo do romance. Ao desnudar o trajeto errante da narradora-viajante engajada Maria, isso ainda contribui para a delinear a sua real identidade.

Após essa considerável experiência de militância mundo afora a protagonista assegura:

Depois de meu longo périplo, praticamente sozinha, por três continentes, acreditava-me pronta para tudo. Saberá, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão. (REZENDE, 2016, p. 105)

De acordo com Said, “Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar”

(2001, p. 51). Devido a sua longa vivência como ativista, Maria declara com convicção ser capaz de encabeçar a missão que lhe foi confiada pela AP de estimular o despertar, em prol de uma política mais igualitária, partindo da esfera popular. Esse é o novo mundo que a protagonista exilada almeja “governar”, atribuindo valor a mais esta mobilidade.

A revolução de baixo para cima infelizmente era um ideal utópico da classe média engajada brasileira durante os anos de chumbo. A Maria idosa revisita essas expectativas e anseios, esperanças contidas em sua bagagem pregressa, que perduram ainda hoje

As esperanças trazidas na minha bagagem pareciam resistir menos do que aquelas árvores esqueléticas e não conseguiam permanecer incólumes nem um dia inteiro diante do vazio daquele lugar. As esperanças levadas por mim naquela primeira viagem eram muito maiores e mais curtas do que as de agora, cujo o sopro me fez embarcar neste ônibus. Para falar de esperança 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. (REZENDE, 2016, p.12)

A protagonista trava um jogo de esperanças: a esperança na mala – relativa à militância –, a esperança do dia da chegada, no plano do passado – relativa à vivência no sertão – a esperança da nova na chegada, no plano do presente – relativa ao retorno ao local. A primeira e a segunda esperanças sofrem alterações no desenrolar da trama. No dia que ela desembarca em Olho d’Água sua esperança muda, ao deparar-se de fato com hostilidade do semiárido. Ao longo desta experiência, ao perceber a lentidão burocrática fruto do descaso que a região sofre, suas esperanças quanto ao andamento da missão também são alteradas. Após o insucesso desta militância, ela declara que hoje tem outro tipo de esperança “muito mais modestas e pacientes que antes, talvez envelhecidas como eu”. Por meio desse jogo de expectativas e anseios é possível compreender que bem como as memórias, os vários tipos de esperança também vão sofrendo alterações e atualizações em sincronia com o desdobrar de cada contexto.

Na transição da primeira para a segunda parte do romance, no plano das memórias, Maria se depara com um sujeito que lhe parece familiar

[...] uma nova figura emergiu do mato, estranho personagem, destoando dos seus companheiros, muito mais alto e pesado para o pequeno cavalo

sertanejo, cartucheiras cruzadas no peito, imagem de herói cangaceiro, um chapéu bem mais vistoso, abas largas alevantadas ostentando estrelas de prata, escondendo na sombra a parte do rosto não coberta pela barba cerrada e crescida de guerrilheiro, tão diferente das quase imberbes dos demais vaqueiros matutos. [...] Era ele, aquele olhar que tantas vezes tinha cruzado o meu, fugidio, passageiro, mas intenso, permanecendo sempre uma eternidade. Minhas lembranças me cegaram, e quando voltei a mim ele já se embrenhava no emaranhado de vegetação espinhosa. (REZENDE, 2016, p. 47)

Ao avistar este vaqueiro, a narradora nota que ele destoa do bando do qual faz parte, destoa dessa persona sertaneja. Ao descrevê-lo é perceptível alguns traços de herói guerrilheiro. Maria deixa nas entrelinhas uma possível interpretação de que esse suposto vaqueiro misterioso que surge e a abala poderia ser na verdade um companheiro militante que como ela também se encontrava embrenhado naquele sertão. Essa figura que parece oriunda do universo onírico da sonhadora protagonista, miragem em meio ao deserto sertanejo, assim como ela, seria ele um militante da ditadura exilado ou incumbido de alguma missão naqueles cantos nordestinos? Ao mirá-lo acontece um jogo de duplo reconhecimento por parte dela. O reconhecimento dele como militante e o reconhecimento como vaqueiro sertanejo, já que ela também tem essas duas identidades: nesse momento ela é militante, mas ela é ainda a sertaneja – está aprendendo a ser uma sertaneja. Sendo assim, ao possuir uma dupla identidade, Maria reconhece nele essa mesma condição. Ou seja, diante de um sujeito que desempenhava papéis iguais ao dela naquele local, por meio dele, ela se reconhece duplamente.

Este homem enigmático aparece em vários momentos no decorrer da narrativa. “Agora era Tonho, Antônio, como já tinha sido Harley, Mauro, Borges, Michel, Said, Paulinho, Miguel... Sempre capaz de mudar de nome e aparência, mas denunciado pelo olhar que me fixava” (REZENDE, 2016, p. 54). Nesta passagem, ao citar os diversos nomes que pertenceram a ele nos diversos encontros, Maria denuncia que este possuiu uma gama de identidades, o que certamente confirma a suposta ideia de que como ela, ele é realmente um guerrilheiro que perambulou, exilou-se pelo mundo. A imagem do agora Antônio torna-se uma espécie de necessidade de Maria, que passa a ansiar por sua presença. O fato de se reconhecer nele como guerrilheira e exilada no sertão provavelmente lhe traz algum conforto,

uma espécie de companhia – mesmo que por segurança não pudessem se comunicar – durante a missão.

Ao que tudo indica, Maria e Tonho para fugir da mira dos perscrutadores da ditadura nas metrópoles, ingressaram nessa missão nos confins do nordeste. Em meio a esse contexto ameaçador a discrição e o sigilo eram imprescindíveis.

Devia desenrolar-me sozinha, incomunicável pelo tempo que fosse necessário, para não despertar suspeitas, até criar as condições para a vinda dos outros. Assim havia sido planejado, e eu, corajosa ou insensatamente, havia aceitado a missão. (REZENDE, 2016, p. 105)

Devido a isso, a protagonista, apesar de, coincidentemente, esbarrar e reconhecer esse militante misterioso em distintas missões, por segurança, não podia o abordar. Mas a curiosidade sobre o paradeiro dos companheiros era inevitável. “Éramos muitos, decididos a assumir esse caminho, mas onde estariam os outros? Vivos? Desaparecidos, desanimados, apanhados pelos perscrutadores da ditadura, torturados, resistindo ou não?” (REZENDE, 2016, p.106). Maria mantinha-se sólida no papel de professora, tecelã, contadora de histórias e aspirante a nordestina em Olho d’Água, entretanto, interiormente, a angústia da descoberta e o andamento da missão atordoavam-na.

Os sertanejos não eram tão inocentes como os militantes julgavam. Tais figuras forasteiras suscitavam suspeitas:

Dona Zefa confirmou hoje, lá na fila da bica [...] ‘Parece que não traziam rês nenhuma, e aquele sujeito diferente, o tal do Tonho, o grandão barbudo, veio junto e não é vaqueiro de doutor Maia’, ‘Não é vaqueiro de patrão nenhum, some ninguém sabe pra onde e de repente volta’ [...] ‘Diz que nasceu aqui por perto, foi pro sul com a família ainda menino e agora quis voltar, mas ninguém confirma’, ‘Alguém esteve pelo lado de lá e diz que ele anda também com os outros que chegaram querendo fazer a tal da cooperativa’, ‘Sabe-se lá...’ (REZENDE, 2016, p. 53)

A partir da fala de Zefa, a respeito do suposto vaqueiro, percebe-se que, apesar da minuciosa pesquisa prévia executada pelos ativistas acerca do papel que desempenhariam em sua segunda identidade como infiltrados, por meio de detalhes inconsistentes, os nativos percebiam as contradições.

Os ativistas exilados durante o período ditatorial, em geral, eram sujeitos de classe média que aspiravam levar as letras para libertar as massas, promovendo conhecimento e, conseqüentemente, consciência política.

Não havia atalho para cortar caminho, e toda a nossa pretensa ciência, expressa em linguagem alheia, não encontrava canal de comunicação nem convenceria os pobres e oprimidos, cuja experiência de um mundo duramente concreto contradizia qualquer ideário abstrato, importado de fora para dentro e de cima para baixo. Havia que aprender tudo para poder ensinar. Não havia fórmula já testada nem manual a seguir. Inventar fazendo, era o jeito (REZENDE, 2016, p. 106)

A maioria dos sertanejos adultos pareciam não se interessar pela alfabetização, já que no contexto rural no qual estavam inseridos – muitos já sem aspirações, talvez conformados com o lugar e o papel que ocupavam – esse tipo de saber poderia parecer como não tão proveitoso. Maria, no entanto, estava ciente disso, que primeiro precisaria aprender como funciona o modo de viver daquele local para então executar sua missão, instruindo-os, não só com o alfabeto, primeiro motivo para estar ali, mas com os ideários revolucionários.

Como já abordado no segundo capítulo, o andamento de questões burocráticas no sertão paraibano é lentíssimo e, em decorrência disso, Maria só conseguiu exercer de fato o seu papel como professora e o início da missão, após muitos meses de espera em Olho d'Água. Quando o plano finalmente começou a fluir, acontece uma reviravolta:

Já me preparava para enviar aos companheiros logo que se apresentasse a ocasião, segundo os complicados caminhos e códigos que havíamos estabelecido, uma mensagem a dizer que tudo estava correndo conforme o esperado, aguardassem o sinal para o próximo passo, mas não se preocupassem se a espera fosse longa, na realidade as mudanças eram muito mais lentas que nos sonhos, mas a hora chegaria. Com isso sonhei inúmeras noites, até aquela em que acordei na escuridão, ouvindo retalhos de conversa sussurrada junto à parede de taipa fina, 'Já chegaram até a outra margem do rio... diz que amanhã passam pra cá... do Exército, parece... procurando gente estranha... os moços que queriam fazer a cooperativa nas terras de Ciríaco... o barbudo, Tonho, os cabras acharam, no meio da caatinga, baleado, já morto, ele e o cavalo...'
(REZENDE, 2016, p. 144; 145)

Quando Maria se preparava para entrar em contato com os companheiros informando sobre o progresso da missão, os ativistas que ali se encontram são descobertos pelo exército que começam a vasculhar a região e a capturar os ativistas. Tonho é encontrado morto, provavelmente executado pelos militares. No meio da madrugada, Maria é alertada pelos sertanejos:

Nem houve tempo para a dúvida, a dor e o medo me dominassem, já batiam à minha porta e eu sabia o que me diriam. 'Maria, corra, junte suas coisas. O caminhão das redes sai às quatro, corra, pelo amor de

Deus.' Eles sabiam, sem saber, muito mais sobre mim do que eu imaginava. (REZENDE, 2016, p. 145)

Para a surpresa da narradora-viajante-militante, assim como o disfarce de Antônio suscitava dúvidas nos nativos, o seu gerava as mesmas incertezas neles. Provavelmente ao observar detalhes inconsistentes no perfil da professora o seu interesse por Tonho, concluíram que era ela também uma revolucionária escondida ali.

Por fim, Maria é obrigada a abandonar a missão inconclusa e ir embora clandestinamente às pressas em prol de sua sobrevivência,

O que eu imaginava ser o lugar de minha vida por muitos anos não fora senão uma escala, uma passagem de poucos meses, uma mudança de rumo. Compensavam-me uma musculatura mais forte, por fora e por dentro, e a pequena trouxa contendo a rede, novinha, a primeira que saiu do tear de Fátima, muito mais colorida do que as outras, porque tramada com restos extraviados de fios rotos. Cuidei de agarrar tudo o que pude das utopias esfarrapadas, outros fios rotos com que urdir novos sonhos, por certo menores e mais humildes, ao rés do chão, mas vivos [...] (REZENDE, 2016, p.145)

Maria em sua condição de exilada política “atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência.” (SAID, 2001, p. 55). Em sua missão no sertão paraibano envolveu-se afetivamente com o local e os nativos, o que lhe doeu a partida. A protagonista nômade esperava permanecer por um longo tempo em Olho d'Água, a fim de consolidar a missão, a fim de se consolidar por mais tempo, criando raízes em algum lugar, o que infelizmente não foi possível. Mais uma vez a narradora-viajante teve que literalmente colocar o pé na estrada e partir para “urdir novos sonhos, por certo menores e mais humildes, ao rés do chão, mas vivos”. Apesar de o leitor não ter informações do intervalo de tempo entre essa vivência por volta de 1970 e de 2014, o retorno que dá origem a essa urdidura mnemônica confirma que as “utopias esfarrapadas” da protagonista ainda estão vivas.

Considerações finais

Nesta pesquisa, propôs-se uma análise da memória, pilar do romance de literatura contemporânea *Outros cantos*, da autora Maria Valéria Rezende, e sua

inerente relação com o relato de viagem, a visibilidade e o contexto histórico da ditadura militar brasileira.

Ao longo desta investigação sobre a narrativa, dialogamos com uma bibliografia para pensar os novos realismos e as inexoráveis relações entre o relato de viagem e a memória; entre o relato de viagem, a memória e a experiência do olhar; entre a memória e o pano de fundo ditatorial.

No primeiro capítulo buscamos compreender algumas questões que se referiam ao código literário contemporâneo – enfoque nas problemáticas relativas aos novos realismos – e ao lugar que a poética de Maria Valéria Rezende e sua obra *Outros cantos* ocupa nesse horizonte.

Durante esse processo, abordamos questões que vão ao encontro do argumento do romance, como o descompasso do escritor contemporâneo com o presente que o cerca, essa insatisfação afasta os protagonistas da nova ficção da realidade e propicia digressões temporais, e estas como experiências sensíveis podem assumir um caráter excepcional nas narrativas. Versamos sobre o descentramento do foco narrativo, no qual todos os elementos que compõe uma trama adquirem a mesma importância, ou seja, tanto a intriga como os encadeamentos são essenciais para a construção de uma narrativa. Debates sobre o novo realismo, que se difere do realismo representativo tradicional por partir da realidade para suscitar reflexões, o que pode ser feito por meio de um ponto de vista subjetivo, que é o caso de *Outros cantos*, que é em primeira pessoa e marcadamente afetivo. Essa questão nos levou ao debate sobre a guinada subjetiva, a revalorização do eu como ponto de vista, reconstituindo a textura da vida.

Sobre o lugar fronteiro de *Outros cantos* no cenário literário nacional, discutimos ainda a representação do urbano *versus* rural (a protagonista veio do mundo urbano no passado (ditadura) e no presente, ela narra histórias de outros urbanos e compara os modos de viver do urbano *versus* rural, durante o processo de aprendizado). Tratamos da representação da ditadura e do regionalismo empreendidas por Maria Valéria Rezende, que se diferem das representações tradicionais – a representação da ditadura, no meio rural e pela ótica feminina – e a representação do mundo sertanejo pela perspectiva de uma mulher forasteira, não

nativa daquele povoado ou região. Diante disso, propomos a transcendência das fronteiras da literatura brasileira, que é majoritariamente escrita e guiada pelo olhar masculino.

Além das questões referentes aos novos realismos, por ser uma obra inegavelmente regionalista, uma das principais problemáticas que guiou o primeiro capítulo está relacionada ao resgate do regionalismo engajado (1930), empreendido de uma forma particular por Rezende.

No segundo capítulo percorremos o caminho traçado pela literatura de viagem no Brasil, para compreender e tracejar como engendrou-se a narradora-viajante de *Outros cantos*, e, qual a relação da trama com as narrativas de estrada nacionais precedentes.

Nos apoiamos no conceito fundamental proposto por Flora Süssekind, em seu ensaio “O Brasil não é longe daqui”, a sensação de *não-estar de todo*, que geralmente acomete os narradores viajantes. Um *topos* clássico das narrativas de estrada, no qual, diante de uma paisagem anteriormente vista o narrador expressa um estranhamento por não pertencer àquele contexto ou por se deparar (e atualizar) uma nova imagem desse ambiente.

Abordamos a evolução dos narradores viajantes na ficção brasileira. O primeiro narrador foi o denominado cartógrafo ou geógrafo, que observa, classifica e cataloga tudo ao seu redor – depois veio o narrador historiador, ligado à obsessão pela origem, suas tramas geralmente apresentam oscilações temporais – na sequência surge o narrador cronista, observador de costumes e aberto à aprendizagem – e por último o narrador machadiano, que viaja em torno de si, coloca o sentimento íntimo em primeiro plano e deixa em segundo plano as características clássicas das tramas de viagem.

Analisamos e constatamos que o romance *Outros cantos* empreende uma viagem física somada a uma viagem auto reflexiva. A viagem física retrata a personagem imóvel, sentada na poltrona de um ônibus, em movimento, a caminho do sertão nordestino. A viagem auto reflexiva (ao redor de si mesma) acontece durante o passeio que Maria faz pelo passado, por meio de suas memórias.

Averiguamos que, apesar de descrever os contornos do local, delineando um quadro regional, a narrativa é centrada essencialmente nas impressões e aprendizados da protagonista. Maria é uma narradora-personagem viajante que flerta com a cartografia, a história e a crônica.

A persona viajante que compõe a protagonista rezendiana como narradora cartógrafa, observa e descreve os contornos do sertão (primeiros momentos). Enquanto narradora historiadora, retrata o contexto da ditadura brasileira (pano de fundo) e retrata o presente. Transfigurada em narradora cronista, observa os costumes, modos de viver do sertão. Por fim, ao flertar com o narrador machadiano, utiliza esse quadro clássico como base para depois desconstruí-lo, viajando em torno de si, de seus sentimentos íntimos.

No terceiro capítulo adentramos o labirinto de olhares tecido na narrativa *Outros cantos*, observando as singularidades do olhar dos viajantes e a experiência da dupla distância do olhar, oriunda da inelutável cisão do ver, no romance.

A princípio, procuramos compreender o funcionamento e a importância do mecanismo visual como sentido primordial no universo das percepções. Apoiados nos estudos de Marilena Chaui, desdobramos a inerente relação da visão com os outros quatro sentidos (audição, olfato, paladar e tato). A partir disso, examinamos as ocorrências desse fenômeno no romance de Rezende. Ainda nessa linha de pensamento, desdobramos a fenomenologia do olhar proposta por Alfredo Bosi, na qual o ato olhar, calculado ou despropositado, está, infalivelmente, atrelado à produção de conhecimento.

Versamos sobre a singular relação entre o exercício do olhar e os sujeitos viajantes, na qual a curiosidade é o principal elo que os conecta e, literalmente, os move em busca do inédito. Baseados nas considerações de Sérgio Cardoso, debatemos e distinguimos, o ato de *ver* – simples, frívolo e superficial – do ato de *olhar* – complexo, explorador e profundo.

Ainda na esfera das percepções, desdobramos a discussão sobre a sensação de estranhamento, própria dos viajantes, nomeada, em um momento anterior, como *não-estar de todo*. Corroboramos essa ideia ao analisar particularmente o olhar dos sujeitos em trânsito, no qual o ato de mirar, interpretar e, ao mesmo

tempo, estranhar não seria proveniente do local, mas sim da bagagem cultural destes, impregnada por crenças distintas, que se chocam com o novo e se atualizam a cada vivência.

No que toca a visibilidade, a última problemática debatida se refere a dialética do olhar proposta por Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. O olhar é tido como uma instância que constantemente cinde-se, a partir de um duplo movimento, no qual o sujeito olha para algo ou alguém e, reciprocamente, é olhado. Este processo envolve, tanto a experiência do olhar entre duas pessoas, como entre uma pessoa e um objeto ou lugar, os últimos rebatem o olhar por meio das histórias que carregam, por meio das memórias. Ou seja, a dupla distância compreende uma relação entre os sujeitos e a aura mnemônica dos objetos ou locais.

Por fim, o quarto capítulo é dedicado à memória, eixo que alicerça a produção literária *Outros cantos* e, conseqüentemente, esta investigação. Além das esferas afetiva, individual, coletiva e cultural, perpassamos os meios da memória. Somado a este, abordamos outro ponto imprescindível, a configuração da ditadura militar brasileira no romance, mesmo em segundo plano, como pano de fundo, esta alusão histórica fundamenta a trama.

Para dar início à discussão da esfera mnemônica, apoiados em Walter Benjamin, propomos o estudo da memória a partir da analogia do bordado. A trama e a urdidura correspondem à memória e ao esquecimento, o que alinhava e arremata a ideia de que para recordar é necessário esquecer.

Outro ponto central para esse debate é o conceito da memória latente sublinhado por Aleida Assmann, no qual determinadas lembranças permaneceriam armazenadas em um local de nossa mente para serem reativadas em um momento futuro propício. Para representar e destrinchar essa ideia abordamos as metáforas do sótão e o ato de congelar e descongelar, propostas como *medium* da memória pela estudiosa.

Para tratar do teor afetivo da lembrança, discorreremos sobre o conceito de *imagines agentes*, imagens impressionantes, em geral, extravagantes e insólitas, que ao chamar atenção, positiva ou negativamente, fixam-se mais facilmente em o

aparato mnêmico, figurando como um dos mais relevantes estabilizadores da lembrança.

Em *Outros cantos*, Maria rememora devido à sua ligação afetiva com aquela experiência simbólica, vivenciada e ancorada em um local particular, o vilarejo Olhos d'Água, no sertão nordestino. Ou seja, além do afeto, o símbolo e o lugar contribuem para o processo de estabilização mnemônica.

A partir desse caráter afetivo e individual da lembrança, partimos para a análise da esfera social do ato de lembrar. Apoiados nos estudos pioneiros de Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva – a memorização nasce e, inevitavelmente, consolida-se a partir do meio social no qual está inserida – e em seus desdobramentos, propostos por Aleida e Jan Assmann, sobre a memória comunicativa e a memória cultural – a primeira relacionada às lembranças recentes e a segunda relacionada às lembranças remotas e ancestrais – empreendemos uma análise do romance rezendiano sublinhando as referenciadas dimensões da memória (individual, afetiva, comunicativa, coletiva e cultural).

Para encerrar este recorte investigativo, o último tema contemplado, que, em hipótese alguma poderia ser deixado de lado, é o pano de fundo do romance *Outros cantos*, os denominados anos de chumbo, metáfora que faz menção à sombria ditadura militar brasileira, conjuntura que sustenta e perpassa a trama.

Embasados e corroborando o panorama literário de temática ditatorial traçado por Eurídice Figueiredo, discorreremos sobre *Outros cantos*, que, para além de seu teor ficcional, pode figurar como uma espécie arquivo desse nefasto episódio histórico. É profícua a possibilidade de transfigurar o conteúdo literário em um material adicional para os anais desse período tão nebuloso, dado que somente os romances podem expressar o lado subjetivo de quem passou pelo horror da ditadura.

Devido ao curto espaço de tempo do mestrado, não houve tempo hábil para expandir esse recorte de estudos e destrinchar questões relativas à alteridade e à crítica feminista, presentes de forma potente na produção literária *Outros cantos* e que porventura podem vir a ser desdobradas em uma futura pesquisa de doutorado.

Maria, no segundo capítulo desta pesquisa, foi analisada como narradora-viajante, estrangeira em um novo local que necessita tudo aprender. Já, no quarto capítulo, propomos uma investigação da protagonista, durante a mesma vivência, por outro ângulo, pelo viés de sua dupla identidade como narradora-militante exilada e infiltrada no sertão. Bem como a primeira, esta outra faceta da personagem, em prol do sucesso de sua missão, também precisa compreender tudo sobre aquele modo de vida para misturar-se aos nativos sem levantar suspeitas.

O conceito central para esta problemática perpassa os estudos de Flora Süssekind, Sérgio Cardoso e Edward Said. Mais uma vez, abordamos e desdobramos a permanente sensação de estranhamento, que acomete tanto os viajantes como os exilados e, por consequência, a Maria, que, inevitavelmente, associa-se às duas categorias. Ao ser banida de sua terra natal, depois de um tempo longe, ao retornar, é comum ser acometida por uma sensação de estranhamento de sua própria pátria. No caso da protagonista de *Outros cantos*, essa defasagem é presumível, já que, além de ser natural do ambiente metropolitano, é ainda oriunda de outra região brasileira dessemelhante a esta. Prosseguindo nessa esfera, tecemos considerações sobre como os exilados tendem a construir uma espécie novo mundo para governar. Na narrativa em questão, a protagonista ao aceitar encabeçar essa missão, também almeja dar sentido a sua situação de banida e circunscrever seu nome na história do país.

Outro ponto interessante sobre o qual discorreremos é o jogo de esperanças travado pela protagonista nas duas temporalidades. No tempo remoto, no plano das memórias, haviam a esperança do sucesso de sua missão como ativista e a esperança de sua nova vida sertaneja. Entretanto, devido ao desemprego governamental àquela região, ao longo desta jornada ambas esperanças são, inevitavelmente, modificadas e remodeladas. Acrescentamos a estas, as contemporâneas e mais modestas esperanças da narradora idosa, ao regressar à vila sertaneja.

A derradeira questão que abordamos para encerrar esta análise relaciona-se à identidade do misterioso vaqueiro Tonho, que, a princípio, parece ser fruto de delírios do universo onírico da narradora. Ao analisarmos os detalhes e os

pormenores das cenas de encontro e desencontro entre eles, concluímos que, bem como Maria ele também seria um militante exilado, infiltrado ali, encabeçando ou colaborando com alguma missão revolucionária. Ao reconhecer uma figura familiar de outras militâncias e exílios, isso afeta e causa uma espécie de conforto na narradora ativista, ao se deparar com alguém que passa por uma situação semelhante a sua. Entretanto, o disfarce de ambos não estava tão livre de suspeitas como imaginavam. No desfecho, os militares invadem o sertão e executam o suposto vaqueiro Antônio. Como de antemão dito, a suposta professora Maria é alertada a tempo pelos sertanejos e consegue fugir do local, escapando do fatídico destino que aniquilou o companheiro.

Em síntese, nosso foco foi mostrar a intrínseca relação entre a memória, a viagem, a imagem e a ditadura. Tais eixos temáticos estão entrelaçados como fios no tear desse romance, como fios no tear desta pesquisa. A memória é o elo que perpassa e interliga todas as questões elencadas por meio de seu teor individual e afetivo e, por meio de seu teor sociocultural.

Referências

- ASSMAN, Aleida. *Espaço da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.
- ASSMANN, Jan. "Communicative and cultural memory". In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

- AUERBACH, Erich. *Mímeses*. Perspectiva: São Paulo, 1971.
- BALLARINE, Ricardo. Maria Valéria Rezende: “O retorno é sempre uma reinvenção da memória”. *Capítulo dois*, Belo Horizonte, 11 de jun. de 2017. Disponível em: <https://capitulodois.com/2017/06/11/maria-valeria-rezende-o-retorno-e-sempre-uma-reinvencao-da-memoria/>. Acesso em: 05 de maio de 2020.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. 7. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto(Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CARDOSO, Sérgio. *O olha viajante (do etnólogo)*. In: NOVAES, Adauto(Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem da ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto(Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.
- FONSECA, *Ciro Leandro Costa*; CASTRO, Netanias Mateus de Souza. Memória, Poesia e Profecia: A Identidade Sertaneja Num Inverno de Versos. *Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, 2015.
- VINCI, Leonardo da. *Traité de la peinture*. Paris: Ed. Chastel, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 1 Ed, 2017.
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GRIECO, Frédéric; LOUZADA, Pedro Carlos, Os novos realismos nas vozes narrativas de *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Revista *Antares*, 2017.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.
- HEIDEGGER, Martin apud BHABBHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Legião Estrangeira*. 1a ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MIGUEL, Luis Felipe, BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. 1.ed. – São Paulo: Boitempo, 2014.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 94. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Editora Record, 2005.
- _____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Narrativas com Fôlego*. Letras de Hoje. Porto Alegre, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- REZENDE, Maria Valéria. *O voo da guará vermelha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- _____. *Quarenta dias*. 1. ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- _____. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- _____. Não lembramos o bastante os rostos invisíveis. *Suplemento Pernambuco*, 2016.

- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTINI, Juliana. “Um lugar fora de lugar”: a mulher e o sertão em Maria Valéria Rezende. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2018.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVA, Alex Bruno da. Meu outro sertão: deslocamentos temporais da memória em Outros cantos, de Maria Valéria Rezende. *Revista Versalete*, 2018.
- SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SÛSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- WOOLF, Virgínia. *The lighthouse*. Editora Rio Gráfica Ltda. Rio de Janeiro, 1987.