



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**SUBALTERNOS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: DORMIR
OU DESPERTAR?**
RAPHAELA ALVES DE SOUSA

Rio de Janeiro
2020

RAPHAELA ALVES DE SOUSA

SUBALTERNOS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: DORMIR OU
DESPERTAR?

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação
Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto

RIO DE JANEIRO

2020

S725s Sousa, Raphaela Alves de
 Subalternos na Literatura Brasileira
Contemporânea: dormir ou despertar? / Raphaela Alves
de Sousa. -- Rio de Janeiro, 2020.
 32 f.

 Orientador: Godofredo de Oliveira Neto.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2020.

 1. Literatura Brasileira. 2. Literatura
Contemporânea. 3. Subalternidade. 4. Lugar de fala.
I. Neto, Godofredo de Oliveira, orient. II. Título.

CIP - Catalogação na Publicação

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho a todas e todos que não
tiveram a oportunidade de conhecer as Letras.
Despertemos! Gritemos!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus e ao Universo que me permitiram concluir o curso e o presente trabalho monográfico em meio a tantas dificuldades e adversidades que surgiram em meus últimos anos. Em segundo lugar, agradeço a minha família, em especial, aos meus pais, que tentaram, ao máximo, me dar as condições que eles não tiveram para que eu pudesse estudar, obter um título e realizar os meus sonhos. Agradeço, ainda, a UFRJ, que manteve, por meio do auxílio financeiro estudantil, os custos dos meus estudos ao longo de todo o curso, sem o qual não seria possível a minha permanência na universidade. E agradeço também e, principalmente, ao meu orientador que, mesmo com todas as razões para me dizer “não”, aceitou orientar este trabalho e, com isso, aceitou todas as condições difíceis e prazos apertados aos quais eu estava condicionada. Você foi a peça fundamental para que eu pudesse concluir esse meu quebra- cabeça, professor!

Foi um trajeto muito difícil, com muitos obstáculos, que me custaram muitas dores, lágrimas e sacrifícios, que me motivaram, por muitas vezes, a desistir e eu quase realmente o fiz, mas graças aos esforços de todos os citados e ao meu amor pelo curso que escolhi, consegui ir até o fim, para exercer a profissão que carrego no coração.

Nunca terei palavras suficientes para agradecer a cada um de vocês, mas deixo aqui, pelo menos, o registro do meu maior, mais sincero e mais emocionado muito obrigado!

EPÍGRAFE

“Porque há o direito ao grito. Então eu grito.”

(Clarice Lispector)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. DAS OBRAS	8
3. A LITERATURA SOCIAL DE RUFFATO E LISPECTOR.....	13
4. O LUGAR DO POBRE NA LITERATURA BRASILEIRA.....	18
5. HÁ DIREITO AO GRITO?	23
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS	30

1. INTRODUÇÃO

Um texto que se inicia com uma epígrafe que fala sobre *direito ao grito* está posto a gritar? Sim, mas pode ser que ele também esteja interessado em reproduzir, como em alto-falantes, outros gritos que não sejam exatamente os seus. Mas se não são apenas seus, de quem mais são? Quais? E por quê? Tentemos encontrar essas respostas e as relativas às demais perguntas -que ainda serão feitas- ao longo deste texto.

Em toda a sua tradição, a literatura brasileira encheu suas prateleiras de clássicos que envolvem, majoritariamente, uma elite, o que expõe, pelo menos, de maneira bastante geral, quatro problemas iniciais: (i) de quem nossa literatura vernácula fala; (ii) quem escreve essa literatura; (iii) quem lê esses escritos; (iv) quem tem direito a ela. Sim, mais uma vez o *direito*.

Falar aqui em *direito* é falar em oportunidade, é falar em acesso, é falar em tocar essas prateleiras. Falar sobre esses direitos citados é lembrar que o Brasil tem, hoje, cerca de 11,3 milhões de analfabetos, segundo os dados mais recentes levantados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Ou seja, 11,3 milhões de pessoas que não sabem ler nem escrever e que, portanto, o seu dito *direito* tende a ser muito mais desconhecido, negado, ignorado e desassistido.

Não precisamos ser, nós, cientistas sociais para deduzir ou constatar de que parcela da sociedade esses milhões de homens e mulheres pertencem. Obviamente não estamos falando do grupo social que possui e goza de todos os seus direitos e bens incompressíveis ao longo de uma vida estável e saudável –em sentido mais ampliado.

Pensar nessa questão desencadeia-nos a pensar nos estratos sociais -quase de maneira automática- e a pensar nas relações de poder existente entre elas para tentar entender se fazer parte desse grupo seletivo é também uma questão de poder. Nesse momento, então, entendemos que a estrutura social é de modelo hierárquico, o que significa dizer que há indivíduos acima e há indivíduos abaixo. Poderosos e subalternos, por assim dizer. Uns exercendo hegemonia sobre outros. Mas o que é esse *outro*? E quem efetivamente o é?

Antes que o leitor ache que o escrito será sobre alfabetização, dados estatísticos e políticas públicas em educação, de antemão já se esclarece, aqui, que não. Este é um texto que se propõe a falar sobre literatura brasileira contemporânea em todas as suas possibilidades, focando, especialmente, em quem tradicionalmente não está em suas páginas ou não alcança suas prateleiras mais altas e raras.

Este é um trabalho monográfico que se propõe, portanto, a criticar, em específico, as obras *A cidade dorme*, de Luiz Ruffato e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, aproximando seus âmagos para discutir e verificar a existência e a pertinência de seus sujeitos subalternos e as relações as quais estão eles envolvidos e submetidos, nas narrativas. Para isso, será considerado, tanto quanto for possível, suas mais variadas possibilidades de leitura para análise e comparação.

Assim, entende-se já ter sido respondida, pelo menos, a primeira das perguntas há pouco feitas e que haviam ficado sem respostas; quanto à segunda, conheceremos melhor no capítulo que a este segue; e, por fim, a terceira, cabe, aqui, apenas dizer que por ser o presente texto todo um *grito*, mas, sobretudo, um falar sobre *gritos* e ao fazer isso, permite aos *outros* que assim também o façam, ou seja, gritem –novamente-, posto que em sua vida na literatura já seja um registro de tê-lo feito.

2. DAS OBRAS

Antes de mais nada, cabe esclarecer que os gêneros textuais dos livros em questão, a saber, conto e romance, aqui serão desconsiderados para tal análise por não compreenderem os preceitos que suportam o presente trabalho e não fazerem parte do eixo temático no qual este se situa.

A começar por *A cidade dorme*, de Luiz Ruffato, o que temos é um livro que narra, em vinte contos, histórias do trabalhador urbano brasileiro de classe média baixa, geralmente invisível para a sociedade, pertencente à grande massa. Nesse sentido, a pobreza é o fio que perpassa e liga todos os contos e pontos principais da obra.

Seu tempo é corrente e passageiro, logo, é apresentado ao leitor como uma linha cronológica em que essas curtas narrativas não se acompanham, mas revezam-se e sucedem-se uma a outra num mesmo sentido e orientação, de forma atemporal. É, portanto, também uma obra, em outro sentido, de culto à memória.

É, pois, um livro em que o comumente invisível, o sujeito subalterno, ganha, finalmente, visibilidade e, conseqüentemente, vida. É, agora, portanto, uma vida e oficializa esse status por meio de seu registro na literatura.

Cada conto traz, pelo menos, um sujeito, aqui classificado como subalterno, pois seguem a definição do termo elaborada por Spivak, em que se descreve que esse dito sujeito não é especificamente o sujeito marginalizado, na concepção –marginal violenta- que conhecemos, mas, sim, um sujeito referente às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.” (SPIVAK, 2010, p. 12).

Assim, entre o perfil dos personagens principais de cada narrativa, destacam-se: crianças sem pais; adultos deprimidos; vítimas da ditadura; trabalhadores em condições análogas à escravidão; prostitutas; adolescentes vítimas de abusos; policiais de conduta duvidosa em espaços periféricos; imigrantes ilegais; e pobres, em geral.

O termo *geral* é cabível na análise dessa obra, posto os perfis traçados e o número de personagens ficcionais-reais que tanto na obra quanto na vida real são apenas mais um, lotam as ruas das capitais do país todos os dias, mas ao mesmo tempo são invisíveis, pois nem sequer sabemos seus nomes (à exceção dos contos *A cidade dorme* e *Kate (Irineia)*). Correspondem, pois, ao coletivo: massa, povo, pobres, subalternos.

Essa questão altamente marcada indiretamente, por vezes, é marcada também diretamente, como pode se notar na seguinte passagem do conto *O homem na multidão*, em que os personagens têm nomes (Fernando; D. Rilda) e também no conto *Kate (Irineia)* em que, ao mesmo tempo em que o título já denuncia o nome da personagem central da curta narrativa e a confere, portanto, identidade e singularidade, também expressa a coletividade das demais pessoas daquele espaço urbano, como personagens-cenário, o que pode ser constatado no fragmento a seguir:

Sobressaltados sapatos tênis chinelos botas sandálias tamancos botinas escalavrados pés
 evoluem
 negromanto
 atropelam cruzamentos
 enfaram pontos de ônibus
 comprimem escadas do metrô
 besuntam cachorros-quentes hambúrgueres
 palram
 suam
 ensimesmam-se

(RUFFATO, 2018, p. 71)

Cabe, em primeiro lugar, dizer que tentou-se reproduzir, acima, a passagem tal como ela está disposta no livro, respeitando-a e tentando aproximá-la de sua formatação e idealização original. Dessa forma, o jogo de palavras em suas disposições evidencia melhor para o leitor a unidade e a coletividade presente na passagem. Isto é, a falta de vírgulas para separar os variados tipos de sapatos, que aqui funcionam como representantes dos indivíduos e, por conseguinte, da grande massa que perpassa esses espaços, indica que apesar da unidade (grande massa), há singularidades (as diferenças dos tipos de sapatos) e que estas não se sobrepõem umas sobre as outras, pelo contrário, estão todas em par de igualdade, lado a lado, compondo sua classificação unitária e singular: povo.

Além dessa indicação de grande número de populares nas ruas, há, tanto na disposição do trecho, quanto na própria seleção vocabular, indicações de movimento. Ou seja, são essas pessoas, esse grupo subalterno, esse *negromanto* que, efetivamente, dá movimento a esse centro urbano; que circulam por esses espaços e que, mais que isso, simplesmente existem, são, assim, da mesma maneira “invisibilizados”, por conta do agrupamento (massa), e visibilizados, pois, existem, vivem e são em si mesmos o que, de fato, são (*ensimesmam-se*).

Outro ponto de destaque da obra é o seu, já mencionado, culto à memória. A rememoração dos narradores de cada estória é, majoritariamente, melancólica e, por vezes, saudosa. Há ainda a atmosfera do sonho, mas esta não se coloca como algo utópico ou simbolista, mas, sim, com um *quê* decadentista.

Apesar de todos os pontos até aqui trazidos, os contos, muitas vezes, acabam sem um desfecho lógico, como se o sonho e a realidade se entrecruzassem e simplesmente não alcançassem, unidas ou separadas, um –ponto- final. Não há, com efeito, um fim claro e/ou definido, como, a exemplo, no próprio dito “fim” do livro, isto é, no último trecho do último capítulo do último conto (*A alegria – XII*), como se confere no destaque a seguir:

Aproximei-me do filho, debrucei-me no anel da cisterna, ele grunhiu algo, despejou a água no latão e, sem se deter, lançou o balde na escuridão. Caminhei devagar até o monte das britas e gritei, Adeus! Anteparando-se no cabo da enxada, o homem acenou, Adeus! Ultrapassada a tronqueira, o rapaz berrou, Não ande tão rápido!, e as palavras perduraram, ricocheteando na profundez do vale. (RUFFATO, 2018, p. 122)

A única alusão ao fim que se nota no pequeno trecho é o “adeus” trocado pelos homens-personagens em questão. No entanto, tal como o balde foi lançado na escuridão da cisterna, as palavras perduraram na profundez do vale, reabrindo um final que acabara de se materializar por meio do citado “adeus”.

Este é, pois, o panorama geral de *A cidade dorme*: a grande massa de subalternos invisíveis tornando-se visíveis por meio de suas cotidianas histórias contadas e rememoradas, com melancolia e saudosismo suficientes para conferir-lhes vida e fazer com que nós, leitores, confundamos, com frequência, os planos do real e do ficcional. *Dormir*, aqui, não corresponde ao exercício de adormecer, mas ao apagamento e a invisibilidade dessas pessoas pertencentes ao estrato social mais baixo. É esse estrato que dá vida, movimenta, enche e cria essa *cidade*.

Seguindo por linhas semelhantes, situa-se a obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. O romance da década de 1970 narra a história da jovem Macabéa, um ser invisível, que “para as pessoas outras (ela) não existia” (LISPECTOR, 1998, p. 63) e vagante pela vida, que nem ao menos consegue se dar conta da vida que possui e que vive, como se pode comprovar no trecho a seguir:

Ela somente vive, inspirado e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim... Vou agora começar pelo meio dizendo que – que ela era incompetente. Incompetente para a vida... Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma.” (LISPECTOR, 1998, p. 23-24)

Nossa estrela é uma nordestina, nascida no seio da fome e da miséria, no sertão de Alagoas, que ficou órfã aos dois anos de idade e que, por consequência, foi criada por uma tia beata que, posteriormente, antes de morrer, arranhou-lhe um emprego no Rio de Janeiro. É ela sozinha no mundo, sozinha para si e sozinha em si mesma, perdida em sua própria companhia e existência.

A história de Macabéa é uma história de pobreza, em todas as denotações que essa palavra pode comportar. Deprendemo-los aqui considerando o sentido: (i) **econômico-social** da personagem, que fica claro quando narrado: “Perdeu o apetite, só tinha a grande fome” (LISPECTOR, 1998, p. 40) e em “Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir” (LISPECTOR, 1998, p. 32); (ii) **de vida**, pois tinha uma “vida murcha” (LISPECTOR, 1998, p. 31); (iii) **material ou físico**, posto que “Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem” (LISPECTOR, 1998, p. 25); (iv) **de alma**, pois possuía uma “alma rala”, que “não lhe cabia bem no corpo” (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Apesar de ser a história da jovem a única a ser contada e ampliada na obra, não por ela, mas por um narrador -Rodrigo S. M.-, essa não é uma narrativa que corresponda apenas à vida dela, pois bem como Maca, como é também denominada no livro, há outras milhares de moças: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas.” (LISPECTOR, 1998, p. 13) e ela representa, portanto, tantas outras. Ou seja, Macabéa é símbolo de um coletivo, mesmo sendo –tão- sozinha.

Nesse sentido, os limites entre o real e o ficcional se confundem, conferindo-lhe vida, como diz Rodrigo: “E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 13), o que se verifica, também, no seguinte trecho:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação e uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. (LISPECTOR, 1998, p. 19)

Portanto, fica claro que mais uma vez, o sujeito, aqui em questão, é um sujeito subalterno, com uma trajetória invisível e coletiva, como tantas outras, com marcas sociais profundas, pondo lado a lado o plano do ideal e o plano do concreto.

Além disso, os cenários –grandes centros urbanos, a saber, Rio de Janeiro e, majoritariamente, São Paulo, em *A hora da estrela* e *A cidade dorme*, respectivamente- são também primordiais para que esses sujeitos e histórias possam se desenrolar e, por conseguinte, ser contados e registrados como vida.

Dessa forma, claramente cruzam-se as linhas que tecem os contos d'*A cidade dorme* com as que tecem o romance *A hora da estrela*, compondo um enlaçar e embaraçar de ideias similares, posto que ambas as obras: (i) narram histórias de sujeitos subalternos; (ii) narram histórias, por sua vez, subalternizadas; (iii) narram histórias que se confundem com a vida social brasileira; (iv) narram a vida nos grandes centros urbanos do país; (v) narram a pobreza.

Esses pontos, não necessariamente nessa ordem e divisão, são os quais a que se dedicarão a desembaraçar e desenrolar, o presente trabalho, nos capítulos que a este segue.

3. A LITERATURA SOCIAL DE RUFFATO E LISPECTOR

Como já pontuado anteriormente, o Brasil tem, ainda hoje, um alto percentual de sujeitos analfabetos e iletrados, o que dificulta ainda mais o acesso à literatura. Dessa forma, entendendo-se aqui que a ficção social é, em grande parte, desenvolvida por sujeitos oriundos das grandes massas, não é comum ou recorrente o aparecimento, protagonismo ou narração dedicados aos subalternos da sociedade. Para tal afirmação, consideremos, inicialmente:

O romance de costumes não punha a mão na chaga. Embora descrevesse muitas vezes o estado do subumano dos indivíduos alienados da propriedade dos bens, não indicava nunca a razão da miséria. Quase sempre o fenômeno era analisado sob um prisma de comiseração e piedade, e as soluções que pudessem daí ser inferidas não passavam de um apelo à solução parcial, individual e ineficaz em maior amplitude. Condenava-se a miséria, sem se condenar a sua causa: eis a forma mais avançada do chamado humanismo burguês daquela época.

[...]

A causa dos males sociais tantas vezes apontados era explicada, em grande parte, à luz de noções mágicas e fatalistas: a natureza inclemente, por exemplo, tornava-se a responsável por toda a infelicidade dos nordestinos; os escravos e tantos outros seres reificados pagavam tributo à queda do homem, à sua expulsão do paraíso e à condenação de viver num “vale de lágrimas”. As desigualdades provinham da vontade de Deus, e as injustiças, dos caprichos da natureza, nunca da organização dos homens. (LUCAS, 1985, p. 9)

Assim, é visto que a tradição literária brasileira, por um longo período temporal, apenas tangenciou a temática social em suas obras, optando apenas por utilizá-la como plano de fundo, como Lucas afirma a seguir:

A classe dominante brasileira trabalhou, ao longo dos séculos, uma informação ideológica que disfarça a intensa miscigenação a que o País se submeteu: a de que somos brancos e de costumes europeus. Esse fator projetou-se na literatura de ficção de tal modo que, diferentemente da literatura norte-americana – que igualmente retrata uma sociedade construída pelos colonizadores europeus graças à espoliação dos indígenas e dos africanos -, não menciona o índio ou o preto como sujeito do foco narrativo. Antes, como objeto. (LUCAS, 1985, p. 33)

Partindo desse pressuposto, entende-se aqui que essa preocupação em se dedicar a falar, representar, ser falado e dar acesso aos pobres da literatura feita no Brasil é recente, como nos afirma, mais uma vez, Lucas:

No caso brasileiro, podemos dizer que o problema social é mais ou menos recente na preocupação dos ficcionistas. Em nosso passado mais remoto, a literatura escrita era um privilégio da classe dominante, detentora de ócio e de excedente econômico que lhe permitiam entregar-se ao refinamento do espírito. A atividade econômica, não-diversificada, estava

vinculada umbilicalmente às necessidades de um sistema produtivo internacional, cuja situação hegemônica lhe dava condições de segregar um sistema de pensamento estabilizador de sua superioridade, ao qual se amarravam as classes dominantes das diferentes áreas complementares.

Assim, as classes pensantes das áreas periféricas eram incapazes de desenvolver o problema anticolonial, pois isto seria negar a sua própria situação internamente dominante. (LUCAS, 1985, p. 10)

Ou seja, o acesso à literatura era um privilégio das classes dominantes e, portanto, os literatos e intelectuais oriundos das regiões periféricas não eram capazes de desenvolver suas questões referente à sua classe em seus trabalhos, posto que, ao fazer parte dos privilegiados que fazem e leem literatura, eles adentrariam a esta elite –literária-, o que, de alguma forma, negaria e anularia a sua condição de dominado.

Entretanto, com as transformações sociais recorrentes e com o salto evolutivo da classe média baixa, economicamente, o fazer literário foi influenciado e deixou de ser mero fator *externo* para se tornar, de fato, um fator *interno* da obra, como diz, ainda, Lucas:

A evolução capitalista do país, com a divisão do trabalho e a diversificação da produção, ocasionou a emergência da classe média nas cidades, ao lado do operariado. Somente assim a evolução das condições materiais propiciou o surgimento das primeiras manifestações sociais na classe média, letrada e pensante, consciente da sua solidão e “impotência trágica”: ela parte para a elaboração do “herói problemático”, o primeiro ser a dar resposta às causas concretas de sua mutilação.” (LUCAS, 1985, p. 10)

Com outro enfoque, mas nessa mesma discussão sobre o caráter social ser fator *externo* ou *interno*, podemos contar ainda com a posição de Candido para desenvolver tais definições, que são, aqui, de grande importância:

[...] Tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores *externos*, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

[...]

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (CANDIDO, 2006, p. 14; 17)

Desse modo, as representações dos subalternizados passam a ganhar cada vez mais espaço e destaque na literatura, porém, até que ponto são essas representações válidas? Até que ponto estão entrelaçadas a ficção e o real? Para tantas respostas, recorramos, inicialmente a Samuel, que diz que “O romance exprime uma consciência coletiva, mas esta não é uma realidade imediata, nem autônoma. A consciência coletiva se elabora implicitamente no comportamento global dos indivíduos e membros da sociedade.” (SAMUEL, 1985, p. 110)

Assim, embora tudo que já fora dito sobre o caráter social das obras, cabe, nesse momento, esclarecer a diferença entre literatura social e estudo sociológico. A primeira, corresponde ao caráter social atribuído àquela obra, como define Lucas: “(...) o caráter social da ficção brasileira somente aparecerá quando as personagens e as situações criadas puderem constituir expressão viva das relações entre grupos sociais.” (LUCAS, 1985, p. 8), enquanto a segunda, por sua vez, corresponde à investigação e análise, do ponto de vista científico, das relações sociais.

Aqui, é a primeira que vai nos interessar, posto que a investigação e análise propostas são de caráter literário, ou seja, não são referentes a um estudo sobre a vida em sociedade, mas um estudo sobre uma obra literária, duas, nesse caso, que constituem uma expressão viva dessas relações.

Nesse caminho de investigação para comprovar –ou não– ser a obra de Ruffato e a de Lispector de caráter social, valer-nos-emos do que diz, ainda, Lucas sobre a perspectiva social que uma ficção pode ter:

Atendendo-nos à unidade menor da ficção social, a personagem, podemos dizer que aquela identificada com o destino de sua classe pode ter visão totalizante da sociedade: na medida em que encarna a função e as aspirações da classe, denuncia os obstáculos da emergência dela no cenário social e ocupa o lugar devido na mecânica do progresso humano, é que a personagem se reconhece nas devidas proporções e contempla a humanidade, os amigos, os conhecidos, os vizinhos, enfim, “os outros” numa perspectiva global e histórica. Fecha-se o ciclo humano e o “herói” se vê irremediavelmente ligado a ele. Passa a ter, digamos assim, a totalidade da parcela e a visão do conjunto: entra na dimensão cósmica para compreender as próprias dimensões e agir de conformidade com elas. Torna-se real. (LUCAS, 1985, p. 7)

Nesse sentido, o ficcionista social é aquele que, por sua vez:

[...] será capaz de representar nos seus tipos e heróis a perda unidade do homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila. Ao desvendar mecanismos ocultos, a personagem pode tanto estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quanto se agregando a todos em igual situação para superação do sistema que o coisifica e o esmaga. Trata-se de instaurar uma consciência crítica. (LUCAS, 1985, p. 8)

Nessa perspectiva, pensando num primeiro momento em *A cidade dorme*, a exemplo o primeiro conto do livro, intitulado *Minha vida*, em que o narrador é um menino que conta a história da sua mudança de casa, da periferia para o subúrbio, como podemos ler a seguir. É possível identificar essa perspectiva social anteriormente tratada, à medida que o narrador do conto denuncia as dificuldades da emergência de sua família –num sentido claramente representativo de toda a classe da qual ela faz parte- e passa a reconhecer, não só sua especificidade, mas também sua coletividade. Vejamos:

Agora tem um ano que mudamos para a nossa casa no Paraíso. Ela não está pronta ainda. Falta emboçar as paredes de fora e pintar as de dentro, mas orgulhoso, meu pai fala que pelo menos não precisamos mais ter medo de ficar sem dinheiro no fim do mês para pagar o aluguel.

[...] Está sendo difícil adaptar aqui, porque antes a gente vivia num cortiço, mas com água encanada e luz elétrica, e aruá calçada de paralelepípedo, era perto do Centro... Mas na Vila Teresa também havia inconvenientes. O correio de casas, muito perto do rio Pomba, ficava coberto pelas águas quando vinha a enchente.

A minha irmã detesta o Paraíso, porque é longe e feio. Na hora de ir trabalhar, ela tem que ir a pé até o Beira-Rio para pegar um ônibus. Ela acorda antes do sol e desce a morraria xingando e lamentando o dia que nasceu... Aí minha mãe fica brava, porque ela fala que quis sair da Vila Teresa para dar uma vida mais digna para os filhos, mas principalmente para minha irmã, onde já se viu criar uma menina no meio de marginais e mulheres-da-vida?

Agora que estou terminando o primário, meu pai avisou que vai me inscrever no Senai, para eu poder aprender uma profissão. Ele quer que eu seja torneiro-mecânico... Mas eu não queria ser torneiro-mecânico, queria mesmo era ser bancário do Banco do Brasil. (RUFFATO, 2018, p. 11-14)

Da mesma forma, se insere na presente discussão *A hora da estrela*, à medida que Macabéa, tão única e sozinha, consegue representar toda uma coletividade: “Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso.” (LISPECTOR, 1998, p. 36).

A noção de coletividade é, também, expressa na obra por meio das profissões, que funcionam como epítetos, para classificá-los e inseri-los no mundo –real-, como na passagem: “Mas ela e Olímpico eram alguém no mundo. “Metalúrgico e datilógrafa” formavam um casal de classe.” (LISPECTOR, 1998, p. 45)

Reconhecer, portanto, essa coletividade dentro da unidade de uma obra de ficção social é tarefa complexa e para tanto, mais uma vez recorre-se a Lucas, que diz:

De um modo quase absoluto, não conseguimos localizar em nossos ficcionistas, de ontem como de hoje, o fluxo da consciência moral de um índio ou de um negro. As personagens dessas minorias, quando tratadas, são vistas antes como objeto, à luz de um olhar distante, cheio de uma curiosidade ausente. O narrador, em terceira pessoa, quando muito deixa

aflorar um sentimento de piedade para com as minorias, relegadas a segundo plano. Dá curso à visão filantrópica do humanismo burguês.

A literatura brasileira desconhece um monólogo autêntico de uma personagem negra ou indígena. Tanto uma como outra compõem a paisagem ou o cenário como uma árvore, um rio, uma casa ou uma ferramenta: não fazem parte da essência do escritor, não habitam sua paixão. (LUCAS, 1985, p. 33-34)

Tocamos, assim, portanto, em dois pontos conflitantes. O primeiro se refere à representação das classes, não apenas por parte dos personagens, mas também por parte dos seus autores; e a segunda é relativa ao problema inicial da tradição literária brasileira abordada há pouco, do tratamento dado aos seres originários dos estratos mais baixos da sociedade na ficção. Assim, ainda nos amparemos em Lucas, que, sobre isso, afirma:

Com efeito, o esforço social para levar cada homem ao atendimento de seus desejos torna-se um objetivo social e individual; o mito da sociedade ideal, livre e aprazível para todos, é que sustenta boa parte da obra literária de cunho social no Brasil. (LUCAS, 1985, p. 14)

Portanto, para fins de esclarecimento sobre o que é, afinal, o romance social, cabe, ainda, a definição de Samuel:

Assim, se a sociologia é a ciência que estuda as sociedades, a sociologia do romance estudaria este gênero dentro da perspectiva de sua relação social. O romance parece ser a transposição, para o plano literário, da vida da sociedade, existindo uma homologia entre a vida social e a estrutura romanesca. (SAMUEL, 1985, p. 109)

No entanto, ao que se chega hoje, por fim, em literatura social é o que define Candido:

Na prática, chegou-se à posição criticamente pouco fecunda de avaliar em que medida certa forma de arte ou certa obra correspondem à realidade. E pulularam análises superficiais, que tentavam explicar a arte na medida em que ela descreve os modos de vida e interesses de tal classe ou grupo, verdade epidérmica, pouco satisfatória como interpretação. Exemplo típico é o livro sobre Martins Pena, onde Sílvio Romero se limita a descrever os tipos criados pelo teatrólogo e indicar que espelham os da vida corrente (CANDIDO, 2006, p. 29-30)

Dito isso, dadas as definições e explanações concernentes a questão social da ficção brasileira e considerando toda a discussão recém-desenvolvida, cabe, portanto, perguntar: *A cidade dorme* e *A hora da estrela* são obras que poderíamos classificar como literatura social? Sim, posto que os personagens de suas narrativas são dotados de consciência crítica, expressam a vivacidade e a verossimilhança das relações sociais e instauram, por meio de suas histórias, direta ou indiretamente, uma consciência coletiva, tornando assim, a temática social não apenas um plano de fundo das obras como elemento externo, mas um ponto constituinte da obra e da estrutura, sendo, portanto, um elemento interno.

4. O LUGAR DO POBRE NA LITERATURA BRASILEIRA

Retomando a problemática da literatura em suas representações e acesso pertencerem, tradicionalmente, a uma elite, pensemos, então, de maneira um pouco mais específica, no lugar que historicamente ocupou e ocupa o pobre na literatura brasileira.

Como já discutido, de maneira geral, pode-se dizer que não havia pleno acesso e representação. As minorias eram apresentadas de maneira externa, ou seja, eram situadas nas obras sem uma consciência, de maneira a apenas estarem presentes nelas, não fazendo parte, como fator constituinte, de fato, delas. Os seus personagens representavam esses sujeitos, ignorando toda a problemática constituinte dele, ignorando, portanto, o caráter social que aquele carregava, como nos afirma Lucas ao falar sobre a tradição literária brasileira:

A novela romântica apoia-se na intriga amorosa, força propulsora do andamento narrativo. Mascara as relações de produção do mundo real. Enquanto este se baseia no trabalho escravo e no ócio da classe dominante, as preocupações literárias se aglutinam nos enganos e desenganos da trama amorosa.

Os indicadores da consciência social nada mais fazem do que confirmar a sociedade desproblematizada, com os seus desníveis apontados como naturais.

No caso brasileiro, o chamado Realismo e, principalmente, os artifícios do romance social, buscaram quase sempre trazer para a ficção os grupos humanos mais desfavorecidos pela sorte. (LUCAS, 1985, p. 15-17)

Nesse sentido, é notável o papel que, ao longo dessa dita tradição, o Realismo se propôs a cumprir: o de trazer esses grupos subalternizados para dentro da sua literatura, mesmo que como um elemento externo ainda, como podemos constatar na passagem a seguir:

Mesmo os nossos realistas, timidamente voltados para o fenômeno da mestiçagem, não tiveram as minorias raciais como foco central. Algumas vezes os negros surgem para fundamentar teses suspeitas acerca dos males da hereditariedade ou de desvios de personalidade, dentro da patologia social. Inserem-se na crítica genérica, como ocorre em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. (LUCAS, 1985, p. 33-34)

Dessa forma, o que, de maneira geral, podemos dizer é que o lugar do pobre na literatura brasileira tradicionalmente foi o de fora. Isto é, ao longo da tradição literária, esse grupo não foi incluso, não teve acesso e, por consequência, não pôde fazer parte da chamada elite literária.

Seu acesso foi negado de variadas formas, das quais podemos considerar: (i) a negligência no tocante a questão do ensino, tanto do ponto de vista de alfabetização, quanto do ponto de vista da deficiência do ensino de literatura; (ii) a falta de incentivo, por meio de

políticas públicas, que integre a vida literária à vida desse grupo; (iii) a falta de incentivo dentro da própria rede de influências desse sujeito, também, provavelmente, por essas pessoas terem vivido sob o mesmo grau de influência, estruturalmente, como uma reação em cadeia, de maneira sucessiva.

Assim, a literatura, como algo suplementar, não fundamental, é negada. Ou seja, a literatura, nesse contexto, é tida como algum tipo de bem dispensável, não como algum bem indispensável para a formação do ser. A esse respeito, para entendermos melhor os termos, voltemos a Antonio Candido, que nos faz a distinção entre bem compressível e bem incompressível, a seguir:

Certos bens são obviamente *incompressíveis*, como o alimento, a casa, a roupa. Outros são *compressíveis*, como os cosméticos, os enfeites, as roupas supérfluas. Mas a fronteira entre ambos é muitas vezes difícil de fixar, mesmo quando pensamos nos que são considerados indispensáveis. (CANDIDO, 2011, p. 173)

Dessa maneira, num primeiro momento, não fica clara a classificação da literatura enquanto bem, tampouco a noção da literatura ser, de fato, um bem. Mais à frente ele disserta sobre essa classificação dos bens incompressíveis e sua abrangência ao nível cultural e afirma:

O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra. (CANDIDO, 2011, p. 173)

Nesse sentido, a literatura ser considerada um bem –compressível ou incompressível- é relativo, pois depende de critérios impostos e adotados por cada cultura e época específica, considerando também as divisões das classes sociais. Mas ainda desencadeando todos os níveis de atendimento dos chamados bens incompressíveis, Candido apresenta a possibilidade de a literatura ser, sim, uma necessidade natural e um bem –incompressível- ao qual subjaz um direito humano pertinente:

São bens *incompressíveis* não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São *incompressíveis* certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer, e, por que não, à arte e à literatura. (CANDIDO, 2011, p. 174)

De início, argumentou-se aqui em favor da tese de que a literatura é um direito pertinente e encarou-se o seguinte problema: quem tem direito a ela? A pergunta, per si, já nos leva a entender que nem todos têm esse direito garantido. Entendeu-se, ainda, esse dito direito como oportunidade e acesso, em uma tentativa de expansão de sentido. Essa

afirmação, de que nem todos têm esse direito assegurado, desencadeia então a problemática que nos interessa neste capítulo. Ou seja, são esses grupos subalternizados que têm, de maneira geral, esse direito silenciado, negado, desassistido e/ou até mesmo desconhecido.

Essa é uma afirmação que pode se comprovar também pelas narrativas alvo de análise do presente trabalho, como podemos verificar a seguir, num momento de divagação do narrador Rodrigo, em *A hora da estrela*:

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape da vida massacrante da média burguesia. (LISPECTOR, 1998, p. 30-31)

Ou seja, a tomar a passagem por exemplo, fica claro quem são esses sujeitos que tem esse direito negado e o porquê: porque outro bem incompressível (alimentação) também está, de alguma maneira, sendo negado.

Mais uma vez elucidando a ponte entre a ficção e o real, vemos essa mesma problemática presente na contemporaneidade e também sendo discutida por Candido, posto que se lhe faltam os bens incompressíveis mais básicos para a sobrevivência, tais como saúde, alimentação e moradia, por que a literatura também será vista como um bem indispensável, seguindo essa classificação?

Posto isso, voltamos ao problema inicial, porém, dessa vez com as ideias já esclarecidas, de maneira que agora, exemplificados os casos, entende-se que, mesmo dentro dos bens indispensáveis ao ser, há os prioritários, os mais urgentes, e que quando esses estão em falta, detém toda a atenção do sujeito. Isto é, de maneira simplificada e exemplificada, quando há fome, o sujeito tende a não destinar a sua atenção a mais nada que não seja o ato de comer e satisfazer a sua necessidade, fazendo parecer, assim, ser a literatura um bem dispensável, de uma ordem menos importante.

Da mesma maneira, inversamente, as classes mais abastadas, tradicionalmente, não usufruem e se inserem na literatura por simples consciência de ser essa um bem incompressível, adentram-na por não ter a preocupação de classificar, dentro dos bens incompressíveis, o que é, de fato, indispensável para a sua sobrevivência e existência ou não. Dessa forma, poderá “sair de si para conhecer o outro” (LISPECTOR, 1998, p. 30), como bem colocou o narrador Rodrigo.

Nessa perspectiva mais histórica, revendo, de alguma forma, a tradição literária em suas representações, considerando todos os fatores determinantes supracitados para o condicionamento do pobre ante a literatura nacional, reafirma-se, portanto, a hipótese inicial

do presente capítulo, que versa sobre o lugar do pobre na literatura brasileira sempre ter sido o de fora.

No entanto, como também já fora apontado, começou a haver uma preocupação e esforço, um tanto quanto recente, dos ficcionistas brasileiros para trazer o pobre para o lado de dentro da literatura nacional. Vale-se dessas tentativas, aqui, apenas os casos em que esses sujeitos estejam dispostos como elementos *internos*.

Além disso, cabe a nossa atenção a questão do imigrante no Brasil, posto que, até o momento, as visões e as divisões foram feitas baseadas apenas nos brasileiros naturais. Porém, no entanto, cabe ainda, ressaltar que os imigrantes fazem parte da nacionalidade brasileira e que, portanto, necessitam ser avaliados e inclusos neste trabalho.

Dessa forma, entende-se que o Brasil, ao longo de toda a sua história foi um bom refúgio para pessoas descendentes de outros países e detentoras de outras nacionalidades pelas mais diversas problemáticas sociais. Esse processo de acolhida de refugiados fora, tradicionalmente, marcado na nossa literatura, desde Graça Aranha com *Canaã* (1902) até os dias atuais.

Nesse sentido, em *A cidade dorme*, Ruffato nos apresenta, no conto *¡Gua!*, em que se narra a estória de uma “índinha” que se refugiou no Brasil. A razão da sua troca de país não é clara, porém a leitura possível –e que será adotada aqui- é a de que o seu país de origem passa por um momento de grande instabilidade, posto que diz: “Mi tierra...Mi tierra es nada ahora” (RUFFATO, 2018, p. 63). A outra informação que o conto nos dispõe, mesmo indiretamente, é sua origem, pois sabe-se que ela fala apenas espanhol, tem feições de índia, veio ao Brasil para uma proposta de emprego “decente”, como é narrado, e que seu país passa por um momento de instabilidade, possivelmente política. Logo, pode-se pressupor que essa menina, posto o diminutivo a descrevê-la, seja latino-americana. Adotar-se-á aqui essa possibilidade de leitura.

Essa personagem, que representa o *outro*, trabalhava em condições análogas à escravidão, uma vez que teve seus documentos retidos pelo patrão e trabalhava de catorze a dezesseis horas por dia, costurando nos fundos de um galpão, no local descrito como Bom Retiro, quando desistiu para se tornar ambulante, vendendo guarda-chuvas pelas ruas.

Há, portanto, até o momento, duas categorias em que a nossa personagem estrangeira pode fazer parte. A primeira é quanto ao seu status de refugiada –ilegal- (considerando que o patrão reteve seus documentos, o que pode ser um indício de uma imigração às escondidas) e a segunda é quanto à sua condição social e econômica já no Brasil, como constituinte da nacionalidade brasileira.

A segunda categoria é problemática, do ponto de vista que, como o próprio conto aponta, os olhares opacos a humilhavam e a tornavam invisível em meio àquela grande algazarra das ruas. Assim, a narrativa denuncia a visão e tratamento dados ao chamado *outro* e, quanto a isso, Lucas nos diz:

Vê-se, portanto, neste sumário da presença das minorias raciais em nossa literatura, que a sociedade brasileira tem se impedido de tratar os nativos e os imigrantes como contribuintes efetivos de realização da nacionalidade. Aparecem estranhos, a olhos distantes e discriminadores, quando as virtudes étnicas muitas vezes sobrepujam a individualidade e a trajetória existencial específica. (LUCAS, 1985, p. 39)

Ou seja, compreende-se esse sujeito imigrante como *outro* por essa dificuldade de vê-lo integrado como parte constituinte da nacionalidade brasileira. O *outro*, portanto, apenas se torna *outro* porque o vemos e o julgamos assim, como aconteceu em *¡Gua!*.

Entendendo esses sujeitos, como a protagonista do citado conto, como constituintes do povo brasileiro, categorizam-se na classe social mais baixa e passam a fazer parte dos chamados subalternos ou subalternizados.

Portanto, sendo natural de outro país ou natural do Brasil, nota-se que o lugar do pobre tem sido, cada vez mais, o de dentro da literatura brasileira, renovando, assim, toda a estigma que se tinha sobre e revendo os lugares dados a essa extensa classe popular ao longo da tradição literária nacional.

5. HÁ DIREITO AO GRITO?

Iniciou-se este texto com as seguintes indagações: De quem mais serão os gritos aqui presentes? Quais serão os gritos? E por quê? Eis agora o momento de obtermos as respostas a todas essas perguntas.

Antes de tudo, cabe definir o que se denomina *grito*. Entende-se aqui por *grito*, o fato de ser, existir, exalar e registrar essa vida –subalternizada- por meio da literatura e/ou do fazer literário. O fato de serem classificadas como literatura social, as obras aqui trabalhadas, por si só, já legitimam a voz de seus personagens, por meio apenas do encontro da sua vida à vida literária, para que esses ecoem sua existência na literatura nacional e alcancem o direito à literatura outrora não conquistado.

Desse modo, esses sujeitos e grupos subalternos ao alcançarem, tocarem e adentrarem às páginas mais vívidas da literatura nacional, vivem e existem, individual e coletivamente, e isto, pois, já é o seu *grito*. Um *grito* do sujeito subalterno frente à vida e à literatura nacional.

Dito isso, entende-se, portanto, que há duas formas de esse *grito*, de fato, se materializar: a primeira é esse *grito* partir do autor/narrador e a segunda é partir do(s) personagem(ns) da narrativa.

Nesse sentido, esbarramos no conceito que vai nos nortear ao decorrer deste capítulo, o conceito de *lugar de fala*. A essa definição, desenvolve Djamila Ribeiro: “todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando da localização social.” (RIBEIRO, 2017, p. 47). Ou seja, estreita-se aqui as relações entre classe social, inclusão na literatura e fala, formando uma espécie de tríade que permeia todo o presente trabalho. Esses três elementos apenas funcionam neste texto, portanto, quando pensados e colocados lado a lado.

Assim, considera-se, aqui, que não se pode gritar por terceiros, posto que o *grito* é uma ação pessoal, relativa a quem o faz e relativa à localização social desse agente.

Baseando-se, então, na discussão recém-desenvolvida sobre as representações e os lugares dados ao pobre tradicionalmente na literatura brasileira, agora aliado ao conceito de *lugar de fala*, consideremos o que diz, ainda, Regina Dalcastagnè sobre o ato de fala do subalterno na literatura:

Quase sempre expropriado na vida econômica e social, ao integrante do grupo subalterno lhe é roubada ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor. E a literatura, amparada em seus códigos, sua tradição e seus guardiões, querendo ou não, pode servir para referendar essa prática excluindo e marginalizando. Perde, com isso, uma pluralidade de perspectivas que a enriqueceria. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 81)

No entanto, ao mesmo passo que o lugar do pobre mudou, há também, cada vez mais, em literatura contemporânea, a mudança do paradigma dos lugares de fala. Isto é, é visto que se dá cada vez mais possibilidade de voz aos subalternos, para que eles possam, efetivamente, *gritar* por si.

Pensar nessa questão nos leva a pensar, também, por sua vez, nos tipos de representação possíveis em literatura. Considerando os escritores oriundos de classe média, Regina ainda classifica as representações dos sujeitos marginalizados em: (i) **exótica**, sendo *cínico* quando realiza descrições que destacam as diferenças e *piegas* quando realiza descrições por meio de animalizações; (ii) **crítica**, quando se fala pelo outro, por esse sujeito subalterno ou marginalizado, de maneira *implícita* ou *explícita*; (iii) **de dentro**, quando esse representante é, por sua localização social, também, de alguma forma, o ser representado. Assim, cabe classificar os tipos de representação presentes em *A cidade dorme* e em *A hora da estrela*.

A começar por Luiz Ruffato, é sabido que é um mineiro, natural de Cataguases (zona da mata), nascido em 1961, filho de um pipoqueiro semianalfabeto e de uma lavadeira de roupas analfabeta. Formou-se em tornearia-mecânica no SENAI de Cataguases (1977) e em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1981). Trabalhou como auxiliar de pipoqueiro, caixeiro, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, professor, gerente de lanchonete, vendedor de livros ambulante e jornalista. Nessa última profissão, fez carreira em São Paulo, a partir de 1990, como repórter de Economia, redator, subeditor e editor de Política, coordenador de Política e Economia e secretário de Redação, encerrando suas atividades em abril de 2003, quando passou a se dedicar exclusivamente à literatura.

Apenas pela breve biografia, nota-se que a vida do autor se confunde com as vidas da sua obra. Uma análise precipitada poderia até classificá-la como autobiográfica ou documental, mas, para isso, ignorar-se-ia o seu caráter ficcional.

Ora, se não é pura ficção, nem uma autobiografia, cabe dizer que tanto os narradores dos contos quanto o seu autor se aproximam, e a ponte que os une é o *lugar de fala*. Assim, seguindo as classificações propostas por Dalcastagnè, podemos afirmar que n’*A cidade dorme*, as representações dos sujeitos subalternos se dão de dentro, posto ser a localização social dos personagens das histórias dos contos a mesma que alguma vez já foi a de Ruffato.

A aproximação das localizações é permitida por meio do culto à memória presente, explicitamente, em alguns dos contos e implicitamente, nos demais, posto que o autor, ao

retomar o passado nas estórias, retoma, também, por semelhança, ao seu passado. Ou seja, a localização social disposta na narrativa é a mesma que Ruffato um dia experienciou e a retomada de memórias o traz para o mesmo tempo do livro, aproximando assim os *lugares de fala*, as vozes e, por assim dizer, os *gritos*. Portanto, é pertinente afirmar que *A cidade dorme* é uma obra repleta de *gritos* de sujeitos subalternos, expelidos por seus personagens e, também, por seu próprio autor.

Assim, na obra, o autor não grita por seus personagens-sujeitos, o movimento é, aqui, contrário, posto que é por meio dos gritos emanados por seus personagens-sujeitos que Ruffato pode, de fato, também gritar.

Por razões tais como essa é que *A cidade dorme* é classificada aqui como literatura social, por ser demasiada tênue a linha que separa sua ficção de sua realidade. Quanto a isso, busquemos, ainda, a Candido, que diz:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*. (CANDIDO, 2006, p. 22)

Ou seja, reafirma-se aqui o caráter ficcional das obras de literatura social, o que inclui as estudadas no presente texto, considerando que mesmo a ação de imitação da realidade subjaz uma ação criativa. Isto é, o ato de reproduzir é também um ato de criar, pois considera o traço pessoal dado àquela realidade por parte do seu agente criador, de fato, um elemento importante e indiscutível da reprodução. Dessa forma, toda literatura social é ficcional, do contrário, seria documento sociológico.

Em contrapartida, em *A hora da estrela*, temos, por trás da obra, como autora, Clarice Lispector, uma ucraniana de nascimento e brasileira naturalizada. A escritora chegou ao Brasil com sua família como refugiada da perseguição aos judeus na Rússia e viveu em alguns estados brasileiros, até fixar-se no Rio de Janeiro, onde viveu até o último de seus dias. Não compôs, necessariamente, o estrato mais baixo da sociedade, como sua Macabéa, mas contribuiu para a nacionalidade brasileira, como parte constituinte da nação.

Nesse sentido, aproxima-se Clarice à problemática do *outro*, como vista e desenrolada ao tratar do conto *¡Gua!*, de *A cidade dorme*. É, portanto, esse o seu *lugar de fala*: o do *outro*. Esse *outro* é transpassado para a narrativa não por Macabéa, de fato, mas por Rodrigo, seu narrador, pois é ele que afirma: “É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela.” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Ou seja, assemelham-se os lugares de fala de Clarice e Rodrigo para falarem por Macabéa, isto é, através dela. O *grito* aqui é de Rodrigo, pois segundo ele mesmo diz:

Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo. (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Macabéa é, portanto, o meio, não o fim em si mesma. Assim, a representação do sujeito subalterno –em destaque Macabéa- se dá de maneira crítica explícita, seguindo a classificação de Dalcastagnè, posto que ao ter como localização social o aspecto do *outro*, aproxima-se então essa característica à narrativa, falando pelo *outro* –pela alagoana.

Nessa mesma linha, toda a narrativa coloca Macabéa na posição de *outro* em relação aos demais personagens e ambientes da história. Ela é sempre sozinha, sempre diferente, sempre a outra, que mesmo tão específica, é como milhares de outras moças e sua história como tantas outras também.

Ou seja, o elo entre Clarice e Macabéa se dá por suas localizações sociais, i.e., seus lugares de fala: o do *outro*. No entanto, na obra, é Rodrigo quem abre as portas de sua literatura para que possam, as duas, assim *gritar*. É ele o colocado a representar esse entre-lugar, legitimando as vozes de Maca e Clarice.

Assim, voltamos ao questionamento que intitula esse capítulo: há direito ao grito? Constatemos:

Os marginalizados e oprimidos tiveram suas vozes sempre representadas, não conseguiam falar, desse modo recorriam aos dominantes do discurso hegemônico para fazê-lo, no caso, em uma classe diferente da sua, mas atualmente, rebelaram-se. (VIEIRA, 2015, p. 57)

Na mesma perspectiva, pensemos também: pode o subalterno, de fato, falar, ou deixemos que falem por eles? Para Spivak: "não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar "contra" a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa ser ouvido" (SPIVAK, 2010, p. 14)

É, este, pois, o efeito obtido com a narração de Rodrigo S. M. Dessa forma, tal como Ruffato e sua *A cidade dorme*, dispomos Clarice e sua *A hora da estrela*, considerando ser também através dos gritos propagados por sua personagem-sujeito ficcional e subalterna que Clarice pode gritar.

Recorrendo, mais uma vez, *À cidade dorme* e ao caráter social proporcionado pelo lugar de fala, considerando as semelhanças nas histórias dos contos e da história pessoal de Ruffato, a exemplo, o conto *Minha vida*, em que o menino-narrador é filho de um pipoqueiro e anuncia que irá estudar tornearia-mecânica no SENAI, bem como o autor em sua vida, Vieira aborda a importância desse lugar de fala e, por conseguinte, dessa representação na literatura de cunho social:

Os escritores periféricos, assim como Ferréz, introduzem em seu discurso, a periferia como um lugar ao "centro", no qual, estes como atores sociais da periferia apoiam-se diante do afeto a este território como uma espécie de guias deste mesmo local. Assim, o fato de esses escritores trazerem à tona este lugar, que até então, era somente representando pelo olhar "de fora", faz com que haja a preocupação de relatar a "verdade" como uma espécie de depoimento ficcional. (VIEIRA, 2015, p. 97)

Ainda sobre a questão, devemos considerar, mais uma vez, Vieira, que diz:

Estes oriundos de partes subalternas na sociedade introduziram corajosamente sua literatura no centro da academia, da indústria editorial, da mídia e da indústria cultural. Eles não negam suas classes, pelo contrário, afirmam-na e não estão interessados, como os setentistas, em fugir ao mercado editorial, trabalhando alternativamente em seus livros, assim contrariando o que sempre for conceito sobre a subalternidade. (VIEIRA, 2015, p. 54)

Uma vez localizados socialmente num mesmo espaço, não se é possível mais, a partir desse momento, dissociar as figuras do autor e obra, pelo menos ao considerarmos literatura social. Dessa maneira, o real e o ficcional se confundem a tal ponto, que uma análise mais descuidada pode classificar a obra, equivocadamente, em um lugar a qual não pertence, bem como disserta Samuel:

O homem significa o real e manifesta realidades. Manifestar realidades é discursar o real, estabelecendo tempos e espaços. Discursar é significar, assim sendo, o tempo e o espaço são realidades na medida em que são significadas. As realidades estão intimamente ligadas à ação do homem e ao seu significado. Para o homem, agir é significar. Todo significar diz de um signo *facere*, ou seja, fazer, tornar signo. Portanto, no próprio ato de constituir-se e instituir-se o real em signos reside toda a problemática. Pois, desde o momento em que o real aparece como realidade significada, já não é o real. O signo é sempre o signo de, nunca o que é. Em todo significar há um fingir, um dissimular. (SAMUEL, 1985, p. 45-46)

Com isso, esclarece-se as duas primeiras perguntas das três que abriram este capítulo. Vamos, agora, tentar entender e responder a terceira: Por quê? Por que o *grito* é importante? Qual a importância do direito ao *grito* ser assegurado na literatura brasileira, sobretudo, contemporânea? Porque a ela pertence também a questão do acesso que há pouco abordou-se, como destaca Candido:

É que no Brasil, embora exista tradicionalmente uma literatura muito acessível, na grande maioria, verifica-se ausência de comunicação entre o escritor e a massa. O paradoxo é apenas aparente, podendo talvez explicar-se por meio do critério seguido no presente estudo.

Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo de pequenas elites. Ao mesmo tempo, a pobreza cultural

destas nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. Elite literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras. (CANDIDO, 2006, p. 95)

Em linhas gerais, a representatividade, em literatura, é um ponto indissociável do direito à literatura, isto é, do acesso à literatura, seja como leitor, como escritor ou como personagem. É esse acesso que permite à literatura, também, mudar, de maneira a pluralizar-se e tornar-se, de fato, mais abrangente frente à sua sociedade, por assim dizer, à sua real brasilidade. Dessa maneira, consideremos novamente Candido, que diz:

A ascensão das massas trabalhadoras propiciou, de outro lado, não apenas maior envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover. (CANDIDO, 2006, p. 98)

Por fim, entende-se que a literatura, desde fins do Modernismo, à exemplo de Clarice, até a contemporaneidade, à exemplo de Ruffato, tem se preocupado, cada vez mais, em garantir que haja e que se execute esse *direito ao grito*. Portanto, há, sim, *direito ao grito*.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenrolada e desembaraçada as muitas tramas compostas pelas muitas linhas das narrativas de Ruffato e Lispector que se entrecruzaram, entende-se que o presente texto grita e dá espaço para que outros gritos, tradicionalmente na história da literatura, silenciados, sejam realizados. Esse *gritar* em oposição a *silenciar* é de extrema importância quando pensamos no histórico cultural, literário e social dos membros menos –ou nada- afortunados da sociedade.

Como considerada aqui a literatura um direito humano elementar, considera-se, por consequência, que ela, por sua vez, é um elemento que confere, em algum grau, dignidade a esse grupo social subalternizado, à medida que se consegue alcançar por esses sujeitos.

Nesse cenário é que a literatura social se irrompe e se impõe, como uma literatura engajada, funcional e de grande valor, desconstruindo toda uma tradição de ser e fazer literário que excluía os desassistidos da sociedade do seu espaço restrito. Romper com essa estrutura excludente e de poder é, por assim dizer, também, um *grito*.

Desse modo, é esse fazer literário voltado às chagas sociais mais profundas que garante o direito ao grito e permite que esse ecoe, como ocorrido em *A cidade dorme* e *A hora da estrela*. Assim, o pobre, sujeito subalterno, conquista, ocupa e reconhece o lugar que é seu por direito, isto é, a literatura, e, conseqüentemente, a transforma e a enriquece, adentrando suas páginas e inscrevendo-se em sua História.

Nesse sentido, conclui-se, portanto, que *A cidade dorme* e *A hora da estrela* não se propõem a *dormir*, aqui entendido como *silenciar*. Do contrário, narram o *despertar* de toda uma classe de subalternos por meio da literatura e de seu caráter social.

Assim, por fim, o subalterno pode falar e gritar, agora, pelo lado de dentro da literatura, reconhecendo ser esse também o seu espaço de viver, ser, existir e significar.

Diferentemente de Clarice, aqui, a hora da estela do sujeito subalterno é considerada, portanto, esse momento de acesso, significação e redenção no âmbito literário, se tornando brilhante estrela da literatura –contemporânea- e não mais do cinema, como em seu romance. É, este, pois, o seu “momento de glória... quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *O direito à literatura*. In: Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

DEALTRY, Giovanna. *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

GUIDIN, Márcia Lígia. *A hora da estrela*. São Paulo: Ática, 1994.

LINS, Ronaldo Lima (org.). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ano 2, nº 2, 2º semestre, 1984.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco: 1998.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RUFFATO, Luiz. *A cidade dorme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VIEIRA, Aline Deyques. *O clarim dos marginalizados: Temas sobre a literatura marginal/periférica*. Curitiba: Appris, 2015.