

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

ANOTAÇÕES MARGINAIS:
Memória, mediação e espaço em
narrativas de testemunho

Gislene Ferreira da Silva

Belo Horizonte
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Gislene Ferreira da Silva

**ANOTAÇÕES MARGINAIS:
Memória, mediação e espaço em
narrativas de testemunho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

**Belo Horizonte
2010**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586a Silva, Gislene Ferreira da
Anotações marginais: memória, mediação e espaço em narrativas de testemunho / Gislene Ferreira da Silva. Belo Horizonte, 2010
80f.: il.

Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Bibliografia.

1. Literatura comparada. 2. Ortiz, Esmeralda do Carmo. Esmeralda: por que não dancei. 3. Silva, Maria de Jesus. Divã de papel. 4. Memória. 5. Mediação. 6. Marginalidade social. I. Walty, Ivete Lara Camargos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81).091

Gislene Ferreira da Silva

Anotações marginais: Memória, mediação e espaço em narrativas de testemunho

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen - UFMG

Prof^a. Dr^a Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC Minas

Prof^a. Dr^a. Ivete Lara Camargos Walty (Orientadora) – PUC Minas

Belo Horizonte, 03 de setembro de 2010

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas

*Para Marcella e Alice que, de repente, tornaram
minha vida repleta de beleza e entusiasmo.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Ivete Walty pelas sucessivas e rigorosas leituras.

À minha mãe, Euzânia, meu pai Jaime, minha irmã Lílian e meus irmãos Ulysses e Vinicius, minha fortaleza e orgulho.

À professora Vera Felício, por acreditar que seria possível. Desde o início

A tia Carminha e tio Antero, que confiaram.

Ao Marcelo pela paciência e dedicação infinitas...

À querida colega Valéria, mestra em generosidade.

À Zuza, pelo aprendizado.

De maneira muito especial à amiga querida Luciane companheira de algumas aflições e muitas, muitas risadas.

Ao amigo Telo que, mesmo morando em *Tão Tão Distante* se faz presente, fomentando as concepções metafísicas sobre a realidade...

A Glauce, Eric, Márcio, Charles, Kelma, Keziah e Carlinha, amigos sempre dispostos a ouvir as “Lamúrias de Mabel”.

Agradeço ainda aos colegas da pós: Silvinha, Aloísio, Léo, Virgínia, Rosa, Anna Mota e Leocádia. À Anneliese, pelos sonhos que continuamos a compartilhar.

Meu especial agradecimento a todos que estudam o texto literário.

Obrigada a todos os professores, demais colegas e funcionários da PUC Minas.

À CAPES, pela bolsa de estudo.

*Vocês que vivem seguros
Em suas cálidas casas,
vocês que, voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
pensem bem se isto é um homem
que trabalha no meio do barro,
que não conhece paz,
que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.*

Primo Levi, É isto um homem?

*Escrevo para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha.
Clarice Lispector*

RESUMO

O objetivo desta dissertação é proceder à leitura do texto **Esmeralda, Por que não dancei**, da paulistana Esmeralda do Carmo Ortiz, confrontando-o com o relato **Divã de Papel**, da mineira Maria de Jesus Silva. Tal cotejo se dará tendo em vista o conceito de narrativa de testemunho, tomando o espaço como operador de leitura. Considera-se, *a priori*, a existência de traços comuns entre as narrativas do *corpus* selecionado para este trabalho, já que em ambas é possível ler experiências de abandono talhadas em uma escrita que revela forte relação com a oralidade. A temática a qual podemos vincular os textos postos em confronto é a exclusão social, especificamente o drama da fome e da violência que culmina com a sobrevivência na e da rua, testemunhada pela escrita.

Palavras-chave: narrativa testemunhal, memória, mediação, espaço

RESUMEN

El objetivo de esta disertación es proceder a la lectura del texto **Esmeralda, Por que não dancei**, de la paulistana Esmeralda do Carmo Ortiz, confrontándolo con el relato **Divã de Papel**, de la mineira Maria de Jesus Silva. Tal cotejo se dará observando el concepto de narrativa de testimonio, tomando el espacio como operador de lectura. Se considera, *a priori*, la existencia de rasgos comunes entre las narrativas del *corpus* seleccionado para este trabajo, ya que en ambas es posible leer experiencias de abandono entalladas en una escritura que revela fuerte relación con la oralidad. La temática a la cual podemos vincular los textos puestos en confronto es la exclusión social, específicamente el drama del hambre y de la violencia que culmina con la sobrevivencia en la y de la calle, testificada por la escritura.

Palabras- clave: narrativa de testimonio, memoria, mediación, espacio

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Foto Estação Júlio Prestes.....	31
FIGURA 2 - Foto Capa.....	32
FIGURA 3 - <i>Fac-simile</i> da primeira página do manuscrito Divã de Papel.....	34
FIGURA 4 - <i>Fac-simile</i> da segunda página do manuscrito Divã de Papel.....	35

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A NARRATIVA DE TESTEMUNHO: ANOTAÇÕES MARGINAIS	
2.1. Sobre vivências: uma introdução.....	14
2.2 Historiadores de si mesmos.....	21
3. UM EU, UM NÓS: FORMAS DE NARRAR O TESTEMUNHO	
3.1 Vozes em profusão.....	26
3.2 Memórias subterrâneas.....	37
3.3 Rastros de um narrador trapeiro	46
4. FIGURAÇÕES DO ESPAÇO	
4.1 Os praticantes ordinários das cidades.....	53
4.2 Lugares de passagem.....	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS.....	77

1. INTRODUÇÃO

Procuraremos situar as narrativas selecionadas para este trabalho no âmbito da literatura de testemunho, com relatos que apresentam o denominado “*discurso do sobrevivente*”. Como manifestação típica do final do século XX, as narrativas testemunhais apresentam marcas das diversas tentativas de aniquilação do sujeito, seja pela força brutal do Estado, seja por sua negligência. No testemunho, a experiência pessoal com a marca da sobrevivência a um evento social ou histórico considerado como limite se afirma como resistência ao apagamento da memória.

Assim, o período já descrito por Eric Hobsbawm (1994) como “*Era das Catástrofes: 1914-1991*” se estende, e suas marcas podem ser observadas tanto na leitura de narrativas dos sobreviventes da *Shoah*¹, quanto em relatos encontrados na produção literária latino-americana.

Desse contexto emerge o escritor da catástrofe, aquele que questiona sua experiência e intenta, através da palavra escrita, descrever as imagens que traduziriam o vivido – a violência, o horror e o trauma – questionando os limites da representação. Por isso, no testemunho do sobrevivente se instala a tensão que leva os críticos a se interrogarem sobre a ética do testemunho, já que, paradoxalmente, essa escrita nasceria fadada ao fracasso dada a impossibilidade de se narrar a dor de um evento traumático.

No Brasil, os estudos sobre o tema têm lançado sua atenção sobre a narrativa de sujeitos sociais colocados à margem da cultura letrada e do mercado editorial. Nesses casos, a investigação da escrita testemunhal como prática de resistência se faz relevante, pois aqui a escrita se apresenta tanto como manifestação de experiências pessoais quanto mecanismo contra a ordem social excludente.

Nesse sentido, vale lembrar Antonio Candido (2004) quando reflete sobre um mundo no qual a necessidade de literatura está intimamente ligada à necessidade de fabulação do homem. Concebido assim, em sentido amplo, o ato de contar histórias – ou a sua própria – é algo que liberta e edifica. Como manifestação de emoções e visões de mundo, o autor ressalta que:

¹ Adotou-se, aqui, a denominação *Shoah*, palavra hebraica que significa catástrofe e que se refere, especificamente, à morte de milhões de judeus nos campos de concentração nazistas. Esse termo é considerado historicamente mais adequado que *Holocausto*. (DE MARCO, 2004).

a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CANDIDO, 2004, p. 175)

Podemos observar esse caráter de resistência em testemunhos de indivíduos oriundos do sistema carcerário, ex-presos políticos e moradores de favelas tomados recentemente como objeto de análise. Citam-se, por exemplo, os relatos *Sobrevivente André do Rap* (do Massacre do Carandiru), de André Du Rap e Bruno Zeni (2002); *Diário de um detento: o livro*, de Jocenir (2001); *Memórias do esquecimento*, de Flávio Tavares (1999) e *Retrato Calado*, escrito por Luiz Roberto Salinas Fortes (1988).

Neste trabalho serão apresentados os relatos de mulheres que um dia foram meninas de rua. Além de impressionar pela crueza das imagens, essa escrita revela a (re)construção de histórias pessoais e identidades marcadas pelo abandono. Dessa forma, a exclusão social e a reinserção/sobrevivência na cidade permanecerão no desenvolvimento da leitura aqui proposta como motivos condutores da escrita. O desenvolvimento de estratégias narrativas distintas pode ser observado tanto na superfície textual quanto no processo de mediação para a produção e divulgação dos escritos das duas protagonistas-narradoras.

Atualmente, a reflexão sobre o espaço urbano tem sido campo fértil para uma leitura do imaginário social, ou seja, do “*sistema de idéias e imagens de representação coletiva, capazes de engendrar realidades sociais*”, conforme mostra Sandra Pesavento (1999, p.194). Nossa pesquisa propõe, por isso, perambular pela cidade através da narração de Esmeralda do Carmo Ortiz (2001), narradora de *Esmeralda, Por que não dancei* e Maria de Jesus Silva,² contadoras de vivências distintas e, paradoxalmente similares, em meio ao caos da urbe. Pergunta-se, pois, como essas narradoras utilizam/utilizaram o espaço da cidade/escrita, deixando aí as marcas de sua subjetividade, de sua construção como sujeitos.

Se, conforme Walter Benjamin (1985, p.197), “*os modos de vida produzem, em certa medida, sua própria estirpe de narradores*”, da nossa leitura, decorrem os seguintes questionamentos: (i) como se configura o discurso sobre a experiência de mulheres que viveram na/da rua durante a infância? (ii) por que seus relatos fazem com elas sejam

² SILVA, Maria de Jesus . **Divã de papel**. [Texto inédito]. O manuscrito foi digitado por Gislene Ferreira em 2002, ano em que foi aluna do 6º período do curso de Letras PUC Minas. O trabalho foi solicitado pela Profª Vera Lúcia Felício Pereira, então professora de Literatura Brasileira do Curso de Letras dessa Instituição. Maria de Jesus Silva, narradora/enunciadora do texto Divã de Papel, é chamada Zuza, apelido presente no texto e pelo qual optamos para fazer referência à narradora ao longo dessa dissertação.

enunciadoras-testemunhas de um tempo/espço de exclusão e opressão, que não se reduz a grandes acontecimentos? E ainda: (iii) diante disso, quais representações do espaço são construídas por essas narradoras? Desse modo, nos interessa saber ainda como as estratégias usadas para a narração do deslocamento das narradoras pela cidade podem, de certa forma, testemunhar as formas de sofrimento dos excluídos.

Para responder às essas questões a dissertação apresenta, no primeiro capítulo, as formulações teóricas sobre o testemunho com as postulações de Ricouer (2007), Bosi (2002) e Seligmann-Silva (2000), (2003),(2007) sobre o tema. O *testimonio*, tendência especificamente latinoamericana, será observado a partir das reflexões de Moraña (1997), Moreiras (2001) e De Marco (2004).

No segundo capítulo, o processo enunciativo nos/dos textos será investigado com a intenção de refletir sobre os efeitos da mediação no relato de testemunho. Destaca-se, nesse sentido, a mediação letrada (TODOROV, 1983) (RAMA, 1985) e o papel da memória nos relatos, conforme as concepções de Nora (1984) e Polack (1992). Além disso, apreciaremos a construção dos textos, observando a natureza fragmentária da narrativa e as marcas da oralidade que caracterizam o relato do narrador trapeiro de Benjamin (1991) e seus rastros, reconhecidos por Gagnebin (2006) e Walty (2006).

Finalmente, no terceiro capítulo, tomaremos o conceito de liminaridade de Turner (1974), retomado por Damatta (2000) e reinterpretado por Zukin (2001), para descrever os espaços liminares da paisagem urbana. Nessa perspectiva, investigar-se-á a enunciação pedestre e as táticas (DE CERTEAU, 1994) utilizadas pelas narradoras em seu deslocamento pela cidade, profundamente marcado por intervenções e rupturas, rasuras e cicatrizes.

No estudo dos relatos que têm como narradoras ex-internas de instituições de apoio social, observaremos a descrição de espaços tais como a casa familiar, as ruas e os abrigos (Febem e orfanato). Ganhará destaque também o espaço do corpo das narradoras, violentado e docilizado, conforme noção de Foucault (2008) em seu estudo sobre a violência na/da prisão e em meio ao lixo e restos da cidade, retomando formulações de Rodrigues (2005). Com isso, o objetivo que se propõe nesse último capítulo é desvelar algumas das estruturas de poder e hierarquias sociais inerentes a esses “lugares críticos”³.

³ *Lugares marcados pela exclusão social, em crise, mas, ao mesmo tempo, como possibilidade de construção de saídas alternativas.* (WALTY, 2005, p. 18) Termo cunhado pela pesquisadora que procurou “entender a linguagem que os componentes dos segmentos de exclusão nos dão a ler em seus possíveis mecanismos de resistência”, estabelecendo analogias entre “a textualidade e a territorialidade na análise de diferentes narrativa”.

Enfim, este percurso nos fará compreender algumas motivações físicas e/ou simbólicas da atividade psicossocial da escrita/testemunho daqueles que se vêem sob a situação limite de abandono e marginalização social.

2. A NARRATIVA DE TESTEMUNHO: ANOTAÇÕES MARGINAIS

Na atualidade, duas concepções de literatura de testemunho vêm sendo desenvolvidas. Uma delas situa-se no âmbito de estudos da “Shoah” e entende ser a literatura de testemunho uma escrita vinculada a contextos sociais marcados pelo extermínio como forma de violência do Estado. A outra vertente orienta a crítica sobre a produção literária hispano-americana dos últimos quarenta anos que edita a voz dos oprimidos, sobretudo em contextos de ditadura política. Em vista disso, antes de associar tal conceito aos textos aqui estudados, faz-se necessário discorrer sobre o desenvolvimento da literatura de testemunho considerando as especificidades dessa modalidade discursiva.

2.1. *Sobre vivências: uma introdução*

Etimologicamente, *testemunho* é um vocábulo encontrado no latim, *testimoniu*, e deriva de duas formas: *testis*, que se refere ao depoimento de um terceiro em um processo judicial, atestando a verdade por meio do que viu de determinado evento, e *superstes*, o sobrevivente, que passou por uma experiência de perigo para sua vida e se salvou. Conforme Seligmann-Silva, “em um extremo dessa modalidade testemunhal encontra-se a figura do *maartir* no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte” (2003, p.47). Associado ao conceito de *superstes*, o termo grego *martyros*, refere-se à figura do sobrevivente, significa justamente a testemunha. (Cf. Seligmann-Silva, 2003, p. 377).

Para Ricoeur (2007, p.176), o testemunho se caracteriza como a experiência viva de uma memória, a representação do passado por meio de imagens, que proporciona “*uma seqüência narrativa à memória declarativa*”. Assim, a representação do passado se articula pela percepção de um evento, sua retenção e a posterior reconstituição do vivido pela palavra. O caráter de arquivamento⁴ da linguagem faz, então, com que o testemunho migre da oralidade para se caracterizar como prova documental, que pode servir tanto para o uso jurídico quanto para o histórico.

Portanto, a confiabilidade do relato testemunhal é acentuada, conforme Ricoeur (2007) pelo fato de o sujeito se apresentar como alguém que tem o que dizer. Assim se colocando, o ato do sujeito testemunhante torna explícita a dimensão fiduciária do

⁴ Conforme Ricoeur, (2007, p. 177) o arquivo se configura como a perspectiva material da palavra oral ou escrita, para consulta, um produto empírico que gera prova documental.

testemunho, ou seja, é sempre diante de outro que a testemunha se apresenta para falar sobre a realidade vivenciada. Por isso, a autenticação do relato depende da resposta do outro à narrativa apresentada e esse credenciamento se dá pela capacidade que a testemunha tem de fazer os interlocutores darem crédito ao seu narrar. Nas palavras do autor:

[...] a **asserção de realidade** é inseparável de seu acoplamento com a **autodesignação do sujeito que testemunha**. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais de ocorrência. E é a testemunha que de início se declara testemunha. Ela nomeia a si mesma. [...] A autodesignação se inscreve numa troca que instaura uma **situação dialogal**. É diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido, [...], mas, no momento do testemunho, na posição de um terceiro com relação a todos os protagonistas da ação. Essa estrutura dialogal do testemunho ressalta de imediato sua **dimensão fiduciária**: a testemunha pede que lhe dêem crédito. (RICOEUR, 2007, p. 176, Destaque nosso)

A transmissão do sofrimento indizível faz emergir, no contexto da crítica literária, a expressão “literatura de testemunho”, que surge a partir de uma reflexão sobre os escritos de sobreviventes ao genocídio da Segunda Guerra Mundial, principalmente na Alemanha e na França. Seligmann-Silva (2000, p. 35) observa que a reflexão sobre a *Shoah* mobiliza várias áreas do conhecimento e os estudos literários elaboram uma perspectiva sobre o testemunho tendo em vista a relação entre a literatura e a violência. Isso nos leva a uma ampliação do conceito de testemunha que, na concepção de Jean Marie Gagnebin (2004),

(...) não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o “*histor*” de Heródoto, o *testemunho* direto. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezam* a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a **transmissão simbólica**, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente esta retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2004, p. 3. Destaque nosso)

No contexto da Shoah, o relato testemunhal se dá, pois, no âmbito da experiência histórica. O estudo dos relatos dos sobreviventes dos campos de concentração apóia-se na psicanálise e na história, por tratarem das questões do trauma e da memória. O termo alemão *zeugnis* refere-se à percepção das marcas profundas deixadas pela catástrofe⁵ em

⁵ “Catástrofe” vem do grego e significa literalmente “virada para baixo” (*kata+strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indoeuropéia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através de”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma

um sujeito que testemunha situações singulares. A incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas se refletiria na literalização, uma das fortes marcas desse tipo de texto.

Seligmann-Silva (2008, p.34) afirma que não existiria, *a priori*, um tipo paradigmático de gênero testemunhal e sim obras que apresentam um “teor testemunhal”. O autor ressalta ainda que “*devido à onipresença das catástrofes produziram-se muitos textos de cunho mais estritamente testemunhal no século XX*”, fato que, inevitavelmente, nos conduz a uma ampliação do conceito.

Valéria de Marco (2004, p. 46), atentando para a concepção desse gênero, explicita a condição histórica do século XX como século de guerras e sistemáticos genocídios. A autora observa nos estudos sobre os relatos da *Shoah* duas tendências que divergem sobre a representação do horror. A primeira se nega a aceitar como legítimos os testemunhos de pessoas que não passaram pelos campos de concentração e advoga a impossibilidade de dar-lhes uma forma estética. A segunda tendência, por sua vez, amplia seu *corpus* buscando produções alheias aos sobreviventes. Essa escrita “ficcional” sobre vários aspectos do genocídio ocorrido durante a II Guerra admitiria limitações que, de acordo com os teóricos, são necessárias – e até certo ponto, desejáveis – para que não se incorra na estetização do mal.

De Marco (2004) mostra ainda que, no contexto latino-americano, o conceito de literatura de testemunho associa-se ao *Premio Casa de Las Américas*, que em 1970 criou uma categoria com o objetivo de incentivar a produção de textos que retratassem a violência das ditaduras na América Latina e estimular a narração da “verdadeira” história de opressão, a partir da experiência e da voz dos oprimidos. Esse fato incentivou a produção de textos, tanto literários quanto documentais e jornalísticos, com as características demandadas, levando mesmo a um *boom* que marcou a produção latino-americana.

Assim, para também não esquecer o sofrimento, os sobreviventes de perseguições promovidas por regimes políticos não-democráticos latino-americanos desenvolveram narrativas que explicitam um contexto turbulento e repressivo, com a marca de ações revolucionárias, movimentos políticos e sociais de resistência. Tais textos visavam, em princípio, à representação das lutas protagonizadas por sujeitos em sua necessidade de se posicionarem contra a situação política por eles vivida.

vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa. (cf. NESTROVKY , SELIGMANN-SILVA, 2000, 08)

Na década de 80, o *testimonio* passa por um redimensionamento, na medida em que, com o fortalecimento dos estudos culturais no espaço acadêmico norte-americano, propõem-se uma nova abordagem analítica dos relatos, uma vez que:

o caráter “democrático” desse modo de composição do testemunho, viabiliza a entrada na cultura letrada das vozes de outras identidades, das vozes até então silenciadas, do texto produzido a partir de espaços externos ao poder constituído, da interpretação “não oficial” da história. (DE MARCO, 2004, p. 62)

O ponto de partida para essa leitura não-oficial da história se deu com a crítica do testemunho da índia guatemalteca Rigoberta Menchú, *Me Lhamo Rigoberta Menchú y así mi nació la consciência*, escrito por Elizabeth Burgos (1984) e de outro relato, a *Biografía de um Cimarron*, de Miguel Barnet, em 1966. Conforme De Marco, a reflexão teórica sobre esses textos leva a considerar outro elemento importante na formação da literatura de testemunho na América Latina: a existência da figura de um mediador, normalmente intelectual letrado que recolhe o testemunho da voz do outro, geralmente pertencente às camadas marginalizadas e excluídas da sociedade.

A autora aponta a presença do mediador como um autor empírico que “*mobiliza elementos de composição da ficção*” (De Marco, 2004, p.70), na elaboração do texto para publicação. Por pertencer a outra esfera cultural, o mediador valida a obra para sua divulgação como registro escrito de uma narrativa testemunhal. Agindo dessa forma, ele tem condições de organizar o texto, adequando-o a leitores que já se habituaram ao mundo letrado.

Podem ser observadas nesse tipo de escrita marcas de natureza jornalística, etnográfica ou sócio-histórica, além da presença – explícita ou não – de dois narradores (o que conta o testemunho propriamente dito e do organizador/editor). De Marco ressalta ainda que tal ação busca estabelecer um vínculo político solidário entre letrado e não-letrado como estratégia e modo de reprodução artístico e cultural. Assim, a transmissão fiel do discurso do “outro” se contraporía ao discurso hegemônico da história produzido pelas instâncias de poder.

Conforme Selligmann-Silva (2002), o *testimonio* valoriza através da escrita indivíduos que passaram pelo silenciamento e coerção de instituições de confinamento e pela marginalização nos espaços públicos. Assim, esse gênero é identificado como a escrita de uma experiência de exploração e repressão política ou social, procurando destacar o aspecto exemplar dessas vidas. Marcando-se como contra-história, o texto nos apresenta um ponto de vista divergente da História oficial.

O autor salienta que o *testimonio* pode tornar-se anti-estetizante por sua preocupação excessiva com o valor documental. Esse aspecto, muitas vezes, é ressaltado em virtude da presença figura de um mediador que mobiliza a averiguação dos documentos para garantir a veracidade dos fatos. Nesse contexto, a busca por justiça também faz emergir uma escrita de cunho testemunhal que retoma a memória dos opositores dos regimes ditatoriais que vigoraram na América Latina. Durante os períodos de exceção, muitos foram torturados, exilados ou mortos por conta da ação dos órgãos repressores. A tentativa de apagamento dos rastros dos militantes se opõe ao processo que rearticula as memórias reprimidas pelo regime.

Para Alberto Moreiras (2001, p. 256) o testemunho é fundamental na construção da política identitária da América Latina. Isso porque, esse gênero introduz, no âmbito acadêmico⁶, vozes silenciadas socialmente e “*sinaliza a irrupção discursiva de sujeitos alternativos de enunciação, isto é, não tradicionais.*”

Além disso, discutindo o que chama um “movimento de solidariedade”, o autor mostra que a voz enunciativa do *testimonio* representa “metonimicamente” um grupo. Por isso, a busca por justiça tem sido a marca do relato testemunhal latino-americano. Pelo fato de manifestar o sofrimento produzido por algum tipo de sanção do Estado, a narrativa testemunhal deixa transparecer novamente as implicações políticas do relato.

Exemplos desse ato político podem ser vistos na variedade de textos produzidos por mulheres no contexto das revoluções sociais e políticas ocorridas em seus respectivos países. Essas características são evidenciadas por Mabel Moraña (1995, p. 19) ao citar *Hasta no verte, Jesus mio* (1969) de Elena Poniatowska, que narra o testemunho de Jesusa Palancares e outros relatos representativos como *Testimonio de Domitila, uma mujer de las minas de Bolívia* (1976) com edição de Moema Viezzer, *Me llamo Rigoberta Menchú, y así me nació la conciencia* (1983) além dos relatos de Claribel Alegria com mediação de D.J. Flakoll: *Cenizas de Izalco* (1966) e *No me agarran viva: La mujer salvadoreña em lucha* (1983). Nesses testemunhos, a escrita apresenta narradoras de si mesmas e da coletividade que, ao se posicionarem politicamente, revelam na escrita outros aspectos da realidade social. Sobre esse aspecto, Moraña enfatiza que:

⁶ A vertente dos Estudos Culturais questiona os critérios unívocos de abordagem do texto literário, lançando mão de uma multiplicidade de paradigmas críticos caracterizados pelo diálogo com diversas áreas das ciências humanas e a valorização da voz dos excluídos e das minorias políticas. (MEDEIROS, 1999, p. 44)

todos estos textos se caracterizan por la imagen de la mujer proyectada através de textos donde acción y consciência política, o, al menos, cuestionamento social dan um enmarque dinâmico e innovador al personaje femenino, el cual, rompe com esteriotipos sociales e ideológicos. Por esta razón, uno de los aspectos más interesantes de este tipo de textos es el que tiene que ver com la construcción del sujeto testimoniante. (MORAÑA, 1995, p. 19)

Nesse sentido, a condição feminina e sua caminhada identitária são algumas marcas do *testimonio*. Apresentadas como um relato de rememoração com tom autobiográfico, essa escrita problematiza o espaço social, o que nos leva, novamente, a questão política dos relatos. Por isso, é possível identificar na narrativa de testemunho traços singulares ao propor o:

entrecruzamiento de narrativa e historia, la alianza de ficcion y realidad, la voluntad de canalizar uma denuncia, dar a conocer o mantener viva la memoria de hechos significativos, protagonizados em general por actores sociales pertenientes a sectores subalternos. (MORAÑA, 1995, p. 21)

Enfim, apesar de diferentes motivações históricas conduzirem os sujeitos à escrita de testemunhos, a questão parece ser, na verdade, uma diferença de perspectivas e referenciais teóricos a partir dos quais realizam suas respectivas abordagens. Isso porque, pode-se perceber em ambos – *zeugnis e testimonio* – a necessidade da ativação da memória por remeterem a um momento histórico determinado, vivido por um sujeito empírico que reconstitui o passado a fim de apresentar sua versão, conferindo, dessa forma, veracidade à narrativa.

No Brasil, o período que se seguiu ao fim da ditadura instalada em 1964 foi marcado pelo processo de releitura desse passado, e a escrita observada nesse momento é denominada por Flora Süssekind (2004, p. 73) de “literatura-verdade”. Caracterizada como político-memorialista, a escrita pós-64 apresenta textos como os *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis (1980), ou *O que é isso, companheiro*, escrito por Fernando Gabeira e publicado em 1975. Escritos por militantes, esses testemunhos registram além do trauma e as experiências de violência, o exílio imposto pelo regime militar.

A crítica brasileira só mais recentemente incorpora o termo “*narrativa de testemunho*”, seja para tratar de textos canônicos, seja para tratar de textos alternativos ligados a setores não letrados da sociedade. Em sua leitura de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, pelo viés testemunhal, Bosi (2002), aponta para o caráter bifronte da narrativa, “nem pura ficção, nem pura história; testemunho”. Focando-se na questão do narrador em primeira pessoa, Bosi refere-se ao caráter subjetivo da escrita, mostrando como “o testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira”. E acrescenta:

As suas tarefas são delicadas: ora fazer a mimese de coisas e atos apresentando-os 'tais como realmente aconteceram' (...), e construindo, para tanto, um ponto de vista confiável ao suposto leitor médio; ora exprimir determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor, às situações evocadas. (BOSI, 2002, p.222)

A partir de tais percepções o autor afirma que o relato singular se diferencia do discurso histórico convencional na medida em que tende a compor um grande número de fisionomias para melhor construir a alegoria de um grupo, de um movimento social ou de toda uma geração, construindo, dessa forma, uma enunciação coletiva.

Por outro caminho, desenvolvem-se atualmente estudos sobre a escrita de sujeitos sociais colocados à margem da cultura letrada e do mercado editorial em narrativas oriundas do cárcere. Exemplos disso são as análises de Maria Rita Palmeira sobre o livro *Sobrevivente André do Rap*, e *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes com ensaio de Márcio Seligmann-Silva⁷. Tais estudos, na verdade, tiveram como antecedente as reflexões sobre o livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus (1994), que mobilizou setores da crítica literária brasileira (cf. VOGT: 1983, p. 204-213) Por isso mesmo, como também já observou Seligmann-Silva (2001), o livro foi considerado pela revista *Casa de las Américas*, já na década de 1960, como um marco para a *narrativa de testemunho histórico* no Brasil.

Carolina escreveu seu diário nos anos 50, mas este só foi publicado no início da década seguinte. Moradora da favela do Canindé às margens do rio Tietê, em São Paulo, negra e pobre, mãe solteira com três filhos e totalmente sem recursos, Carolina conta que sobreviveu do que encontrava nas lixeiras e do que conseguia através de esmolas. O mérito de seu relato está na voracidade com que apreende seu cotidiano de miséria e nele fixa a crítica dos problemas sociais. *Quarto de despejo* contribui para a conscientização do problema da fome e do sofrimento nos quais vive boa parte da população brasileira.

Nossa problemática específica, portanto, insere-se dentro de tal contexto, voltando-se, mais especificamente, para o *testimonio*, já que as autoras de *Por que não dancei* e *Divã de Papel*, como Carolina de Jesus, são sobreviventes da miséria e da violência das cidades brasileiras. Por isso mesmo, importa verificar em que medida esses relatos representam o testemunho de uma experiência histórica. Evidentemente - nunca será demais enfatizar - uma série de tensões e conflitos emergem desse tipo de leitura uma vez que as fronteiras da narrativa testemunhal são fluidas, sempre em processo de definição.

⁷ Estes e outros estudos podem ser encontrados no número dedicado ao tema "Literatura e Testemunho", da Revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, janeiro/junho de 2006, n. 27.

2.2. *Historiadores de si mesmos*

No *corpus* selecionado, percebe-se uma escrita com a intenção de testemunhar um passado de carências e abandono. O discurso das duas narradoras, em primeira pessoa, é tecido com os fios da memória e da subjetividade, o que os remeteria, guardadas às devidas proporções, àquilo que Bosi chamou natureza bifronte do gênero testemunhal. Nos dois textos identificamos narradoras pobres, marcadas pela fome e pela violência, que trazem à tona de seus relatos a marca da exclusão característica de grupos sociais marginalizados, que têm na rua ou nos abrigos do Estado a única forma de sobrevivência. Apesar de os escritos recontarem suas histórias pessoais até a idade adulta, optou-se por privilegiar o período da infância, no qual as protagonistas relatam a condição que as distinguiu, e que se resume na fala de Esmeralda: “*Eu fui menor de rua*”. (ORTIZ, 2001, p. 193)

Esmeralda: por que não dancei é o relato de Esmeralda do Carmo Ortiz, nascida em 1979, na Vila Penteadado, favela da periferia da capital paulista. Ela viveu e testemunhou o auge da “Geração do Crack”⁸, nas ruas do centro de São Paulo, entre 1989 e 1998. Esmeralda, já adulta e em fase de recuperação, escreve sobre uma infância que guarda aspectos comuns com a de outras tantas crianças no Brasil: cresceu na rua e dormia debaixo de papelões na Praça da Sé, no centro da cidade de São Paulo.

Sobre seu período de imersão no *crack* e na condição de menor infratora, ela declara: “(...) *quase dancei, quase morri. Fui até o fundo. Roubei, fumei crack, fumei muito crack, trafiquei, fui presa, apanhei pra caramba.*” (ORTIZ, 2001, p. 20). O livro é uma tentativa de compreender o fato de não ter “dançado”, ou seja, não ter sido assassinada ou morrer por conta do vício, como sugere a ambiguidade do título de sua história. Ao pesquisar sobre o próprio passado, a protagonista pôde reordenar as peças de uma trajetória composta de violência, alcoolismo, abusos sexuais, furtos e do vício em drogas. Em seu livro, ela narra a vida nas ruas e os longos períodos de internação na FEBEM⁹. Ao relatar as constantes fugas empreendida durante seu processo de abandono do vício, o cotidiano da

⁸ Sobre o contexto de nascimento dessa droga, Carneiro (2005, p.157) informa: “*Seu surgimento remonta a meados da década de 1980, quando o alto preço da cocaína estimulou alternativas para barateá-la, mantendo os seus efeitos. Diferentemente do glamour ligado à cocaína pura, como droga de altos e sofisticados estratos sociais, típica do ambiente yuppie da década de 80, o crack ocupou um nicho mercadológico junto a setores mais pobres e marginalizados, que a usavam em quadros de extrema dependência e consumo auto-destrutivo. Tal padrão repete-se em escala mundial, no qual os crackeiros ocupam os últimos patamares da escala social.*”

⁹ Atual Fundação CASA. Após o advento do Estatuto da Criança e do Adolescente, a fundação atende apenas adolescentes em conflito com a lei.

vida nas ruas e seu processo de reinserção social, Esmeralda recolhe em sua escrita uma rotina marcada pela fome, violência, torturas, mortes. Sua experiência se apresenta como narrativa singular tanto pela própria vivência narrada quanto pelos aspectos diferenciados de sua publicação.

Seu livro foi desenvolvido sob a supervisão do jornalista e escritor Gilberto Dimenstein¹⁰, o que nos faz pensar sobre aspectos similares entre *testimonios* já que a presença de um mediador letrado viabiliza o acesso de um público leitor a uma narrativa de testemunho. Assinale-se ainda a presença de elementos paratextuais tais como depoimentos dos profissionais envolvidos na sua reabilitação, fotos, mapa e documentos.

Esmeralda conta como a escrita fez parte do tratamento que promoveu o resgate da ex-menina de rua dos espaços marginalizados da cidade. Sua narrativa, avesso da sociedade, remete a uma condição histórico-social específica, na qual as dificuldades inerentes à vida humana são agregadas às consequências de uma estrutura político-social excludente.

Por sua vez, o texto **Divã de Papel** apresenta como narradora a figura de Zuza, nascida em Guanhães, filha mais nova em uma família de 7 irmãos, que migram com a mãe do interior de Minas Gerais para a capital, Belo Horizonte, em 1953. Instalados na favela “Morro do Papagaio”, vivem do trabalho de lavadeira da mãe e da mendicância pelas ruas. A marca do seu texto é o registro do cotidiano de miséria na qual ela e sua família viveram durante o período de sua infância na periferia da cidade.

Remexer no lixo ou catar restos do Mercado Central era uma das práticas da família para afastar a fome. Internada aos cinco anos de idade juntamente com a irmã em um orfanato, lá viveu e trabalhou por mais de 10 anos. Essa ruptura com a família deixou marcas em sua vida e em sua escrita, pois, como ela mesma lembra “*eu não era órfã.*” (p.16)

Zuza registrou a própria vida em cadernos velhos e sobras de folhas grampeadas. No manuscrito encontramos também o registro do ponto de vista das irmãs Eva e Geralda sobre a trajetória familiar. O texto objeto deste trabalho é uma cópia digitada desse

¹⁰ Gilberto Dimenstein, jornalista, colunista da Folha de S.Paulo e da rádio CBN. Foi acadêmico visitante do programa de direitos humanos da Universidade de Columbia, em Nova York. Recebeu diversas premiações por suas reportagens sobre temas sociais e experiências em projetos educacionais. Ganhador do Prêmio Jabuti de melhor livro de não-ficção: *O cidadão de papel*, publicado pela editora Ática, 2002. Foi um dos criadores da Andi (Agência de Notícias dos Direitos da Infância), disseminada pelo Brasil e vários países da América Latina.

manuscrito. Para uma análise detalhada do rascunho seria necessária uma incursão pelos métodos da crítica genética o que nos levaria para outros caminhos e outras possibilidades de leitura que não caberiam nos limites e intenções desse trabalho.

Zuza apresenta sua história com notas esparsas, pois segundo ela “*terapia não se faz na seqüência dos acontecimentos*” (p. 7). Em seu texto, a narradora cria um interlocutor, simulando um diálogo psicanalítico e conta com a atenção desse narratário, como se pode observar nos trechos a seguir:

Meu prazo venceu, o horário esgotou, está na hora de me levantar do Divã de papel e por enquanto suspender a sessão de psicoterapia. Qualquer dúvida discutiremos pessoalmente. (SILVA, p. 63)

Se foi o passado que me criou essa personalidade e me trouxe para o divã, onde eu ri para não sofrer e chorei para desabafar, é no papel que escrevo as lembranças e acontecimentos presentes, ele não me interrompe, não me julga nem me critica, não me acusa nem me recrimina e também não me inibe. Esse divã me dá um tremendo apoio, me deixa à vontade, reclamo, choro e soluço, xingo e suspiro, esse divã é dez. (SILVA, p. 69)

A intenção é, portanto, de desabafo: “*dar vazão para eu esvaziar meu interior, meus bloqueios, os maus entendidos*” (p. 7). Ela está no divã e enquanto “paciente” desse espaço textual que permite o livre contar, isenta-se de censuras ou preconceitos e revela “*gritos, silêncio e dores*” (p. 7). A narradora retoma, através da escrita, o símbolo das terapias convencionais e o utiliza para entender seu passado, rememorado com a colaboração de duas irmãs mais velhas. Dessa maneira, ao narrar sua história Zuza tenta (re) compor os fragmentos de sua identidade abordando aspectos como a fome, o abandono e a opressão institucional. Ao apresentar as experiências que marcaram sua trajetória pelas ruas e na instituição de abrigo, Zuza perlabora¹¹ o espaço do texto como lugar do esquecimento/lembrança, do afastamento/enfrentamento da dor.

Narrados na primeira pessoa do singular, tanto **Por que não dancei** quanto **Divã de Papel** constituem-se como relatos autobiográficos. Por isso, o “*pacto de leitura*” proposto em ambos os textos parte do pressuposto de que autor e narrador são a mesma pessoa. Conforme Lejeune (1975, p. 13-46) para que se tenha um escrito de cunho autobiográfico, é necessário que se estabeleça, através do texto e dos paratextos que o circundam, a confirmação da identidade real do autor e seu desdobramento em narrador e protagonista

¹¹ De acordo com Jean Bellemin-Noël (1978, p. 45-46) no trabalho de perlaboração o escritor “*luta com a linguagem para se exprimir, para arrancar alguma coisa a que atribui importância ou para encontrar a forma que assume o que parecia impossível de dizer e que é impossível dizer de outro modo*”

da narração. O pacto que se firma, então, entre o leitor e o texto conjuga uma tripla instância, a de escritor, narrador e protagonista da história.

O *corpus* em análise expõe o drama de adultos que, distante do passado, analisam os acontecimentos vividos. Nota-se, dessa forma, o discurso do sobrevivente enquanto *supertes*, o que se salvou e que narra sua história como forma de resgatar o vivido na busca de sua identidade. O caráter de transmissão da experiência fica explícito quando as narradoras dos testemunhos deixam claras as razões que as levaram a fazer da escrita sua via de elaboração da identidade.

Zuza explicita que tem a intenção de, com a escrita, passar “*para os interessados uma lição e uma lição de vida.*” (p. 7). E Esmeralda, por sua vez, quer com a escrita “*se expor*” (p. 13) e fazer do seu livro a realização de um “*sonho de comunicação*” (ORTIZ, 2001, p. 194). Ao ler os depoimentos de Esmeralda e Zuza, o leitor é levado a ver não apenas o que se refere a suas histórias de vida, mas também às representações da realidade social (re)construídas pela memória das narradoras. A fome e a violência, dramas dominantes nas narrativas, confrontam-se com a necessidade de narrar a experiência e testemunhar a exclusão. Assim, vale investigar as marcas do relato surgido a partir da experiência de duas mulheres que passaram toda a infância transitando entre as ruas e as instituições de amparo ao menor.

Em princípio, tais relatos teriam como pontos em comum com a narrativa de *testimonio* o caráter documental ao lado das marcas subjetivas, a exteriorização da dor e do sofrimento, a afirmação do sujeito feminino e pobre, as marcas da oralidade além da presença direta ou indireta de um mediador. Cumpre-nos mostrar como esse discurso marcado pela oralidade e pela fragmentação transita em um universo político social de exclusão, por meio de experiências de uma vida miúda, atravessada por “catástrofes” tanto maiores quanto não percebidas como tal.

Voltamos, pois, ao significado da palavra “catástrofe” em sua carga de mudança brusca, “desabamento” ou “desastre”, e mais ainda à acepção que a toma como um evento que provoca um trauma. Na contradição entre uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, estaria o aspecto catastrófico das vidas relatadas em questão. Não de forma grandiosa e espetacular, mas, ao contrário, reveladas em anotações marginais¹² que, insidiosamente, mostram a ferida do tecido social.

¹² A concepção de marginal designa aquele “*que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, mendigo ou delinqüente, fora da lei*”. Junta-se, então, ao significado “*estar à margem de*”[...] A partir do segundo significado da palavra marginal, deve-se, conforme Rocha, “*ressaltar a ambigüidade do termo: o*

3. UM EU, UM NÓS: FORMAS DE NARRAR O TESTEMUNHO

3.1. Vozes em profusão: a mediação no relato testemunhal

Tal como nas narrativas latinoamericanas caracterizadas no primeiro capítulo dessa dissertação, na leitura de **Esmeralda: por que não dancei**, encontramos a figura de um mediador responsável pela organização do texto para publicação. Já o texto **Divã de papel** apresenta um tipo diverso de mediação, pois sua circulação tem se dado, sobretudo, no meio acadêmico.

Quando observamos que as narradoras Esmeralda e Zuza expõe sua experiência através de um relato de memória e são mobilizados aparelhos institucionais para que suas histórias de vida sejam divulgadas, percebemos as oscilações e tensões da escrita mediada. Por isso, torna-se relevante discutir a atuação dos mediadores culturais na atribuição de valores literários, sobretudo em se tratando da relação das margens com centros de produção artística.

Esboçando um histórico da relação entre o transcritor/editor letrado e o narrador /informante não-letrado, Bosi (2002, p. 259) elabora duas visões sobre a escrita e os excluídos: como objeto e como sujeito. Na primeira visão, “*em geral praticada pelos historiadores da literatura*”, estariam as obras que fazem do pobre seu personagem ou seu tema. Nela se incluem desde “*o pobre tipificado pelo romance naturalista*”, como os personagens d’*O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, ao intelectual mulato de Lima Barreto, marcado pelo ressentimento que fomenta a crítica social.

A segunda forma de se perceber a relação entre escrita e margens se configura como uma tentativa de entender a perspectiva do excluído “*enquanto sujeito do processo simbólico*”. Observando que o “*interesse pela cultura dos vencidos e das minorias*” é particularmente forte, no Brasil dos anos 1970, o autor esboça a evolução de tal processo, a que chama “*operação de passagem*”. É então que mostra como autores consagrados apresentam elementos da cultura popular regional, trazendo-a ao conhecimento do leitor culto.

marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente” (ROCHA, 2004, p. 8). Torna-se necessário estabelecer essas distinções, pois a palavra marginal, no presente texto, será usada para caracterizar a situação de indivíduos ou grupos excluídos e que, devido à quebra do contrato social, não têm acesso às condições básicas da cidadania.

Não sem razão, a oralidade apresenta-se como um traço marcante desse tipo de produção literária. Depois de classificar a produção dos cordelistas como “cultura de fronteira” no processo de construção da identidade regional, Bosi inclui nesse contexto a conhecida obra de Carolina de Jesus, *Quarto de despejo*, acentuando sua ampla circulação no Brasil e fora dele.

Ao relatar sua experiência com operários em momento particularmente difícil da política brasileira, Bosi busca responder à pergunta: “*Como o excluído entra no circuito de uma cultura cuja forma privilegiada é a letra de fôrma?*” (2002, p.261). Mais do que o relato da experiência apresentada pelo autor, interessa-nos sua conclusão, ou seja, a de que a experiência do acesso à cultura letrada se dá por meio do diálogo. Nesse processo, no entanto, observa-se o papel do intelectual como parceiro, e elemento importante no percurso de acesso à cultura letrada.

A mediação configura-se quando um letrado interfere na escrita, na editoração e publicação de um livro, como no caso de Audálio Dantas com Carolina de Jesus e de Gilberto Dimenstein com Esmeralda Ortiz. Essa solidariedade acentua a não coincidência entre o informante e o transcritor/editor, o que nos faz interrogar em que medida esse tipo de escrita desvela e desautoriza a história oficial.

A influência que um mediador exerce na preparação da escrita leva à reflexão sobre o papel do intelectual na contemporaneidade. Isso porque este, sabendo da impossibilidade de representar as minorias oprimidas, busca colocar-se como parceiro de grupos não-letrados.

As trocas de tecnologia e suportes nos processos de produção escrita caracterizam também o trânsito desses agentes culturais em suas relações com os segmentos da população que fazem da rua sua casa. Analisando a participação de agentes mediadores culturais no processo de produção e recepção de revistas alternativas urbanas, Walty (2007, p. 196) mostra que essas publicações produzidas para serem vendidas nas ruas ¹³ têm, em seu processo, a participação de “*diferentes segmentos sociais: de um lado, a população excluída em sua diversidade, do outro, jornalistas, intelectuais, artistas e produtores culturais.*” Conforme a autora, esse tipo de iniciativa pode ampliar ou até mesmo criar um espaço simbólico que pode vir a “incrementar a mobilidade social desses grupos.”

No caso dos livros aqui analisados por um viés testemunhal, importa-nos verificar

¹³ Entre as revistas vendidas nas ruas, a autora destaca: “**Ocas**, em São Paulo e Rio de Janeiro; **Boca de Rua**, em Porto Alegre; **Hecho en Buenos Aires** e **Diagonal**, em Buenos Aires; **Hecho en Chile**, em Santiago, **The Big Issue** em Londres, **Street News** em Nova York e **L’Itinéraire** em Montreal”. (WALTY, 2007, p. 196)

em que medida a voz oprimida representativa de um segmento social lança seu olhar sobre a história e elabora um relato que tem como uma de suas características a oposição à historiografia. A apresentação de outras vozes com novas versões dos fatos promoveria o resgate da idéia de justiça por aqueles que sobreviveram a processos de exclusão social, econômica e cultural. Nesse contexto, a escrita de testemunho transporia para os ambientes cultos, urbanos e universitários, a escrita das margens, especialmente a que se produz nas ruas.

Tendo em vista esse contexto, perguntamo-nos: a mediação não seria, também, um exercício de poder dos letrados/intelectuais? Será o direito de falar e ser ouvido do excluído realmente recuperado e legitimado no processo de mediação? O mediador ocuparia o lugar do colonizador quando confere ao texto outra sintaxe?

Pode-se perguntar, ainda, se o processo de mediação não seria, *a priori*, movido pelo desejo que Todorov (1983) chama de “curiosidade natural”. Estabelecendo uma diferença entre a postura de Colombo e a de Cortez em relação aos índios latino-americanos, Todorov observa que enquanto o primeiro fazia deles prisioneiros “*para completar uma espécie de coleção naturalista*”, tratando-os como simples objetos, Cortez “*já não tem o mesmo ponto de vista, mas nem por isso os índios tornam-se sujeitos em sentido pleno, isto é sujeitos comparáveis ao eu que os concebe*”. Nas palavras do autor, esse sujeito visto pelo colonizador é, antes de tudo,

um estado intermediário: são sujeitos sim, mas sujeitos reduzidos ao papel de produtores de objetos, artesãos ou malabaristas, cujo desempenho é admirado, mas com uma admiração que, em vez de apagá-la, marca a distância que os separa dele. (TODOROV, 1983, p. 126)

Analogicamente, há que se examinar em que medida a mediação intelectual na escrita dos oprimidos lhes impõe uma sintaxe e uma consequente maneira de ver o mundo. Assim, ocorre no relato de testemunho uma dupla tensão: a primeira, entre excluídos e história hegemônica; a outra, entre o excluído e o mediador letrado.

Esses transcritores intelectuais estariam na “cidade letrada”, expressão cunhada por Angel Rama (1985) para designar o lugar onde ocorrem, historicamente, as relações entre escrita e poder. Para esse autor, a escrita, ou o ato de “manejar a pena”, implica autoridade e, muitas vezes, jugo. Assim, ao esclarecer as características desse espaço de poder, o autor informa que:

no centro de toda cidade, conforme diversos graus que alcançavam sua plenitude nas capitais vice-reinais houve uma cidade letrada que compunha o anel protetor do poder e o executor de suas ordens: uma plêiade de religiosos, administradores, educadores, profissionais escritores e múltiplos servidores intelectuais. Todos os que manejavam a pena estavam estreitamente associados às funções de poder. (RAMA, 1985, p. 43)

Para que um relato de testemunho se materialize em uma escrita disponível dentro de padrões de circulação, o mediador utiliza algumas técnicas tais como: gravar e transcrever material audiovisual, realizar entrevistas, ler criticamente o manuscrito e organizá-lo por capítulos ou temas, além de estabelecer uma ordem cronológica no relato para torná-lo mais acessível. Para Sklodowska (1993, p. 81), citada por Anselmo Peres Alôis (2008, p.6), essas são também operações etnográficas, de re-escritura, apropriação e recriação da história de “outro”, feitas na perspectiva do mediador. Assim, o uso de fontes diretas e de material secundário autêntico são recursos que pretendem garantir a legitimidade e a veracidade do texto testemunhal em depoimento registrado e transcrito por um interlocutor que se apresenta, muitas vezes como um escritor profissional.

Ao recolher a voz do subalterno o objetivo do intelectual é a preparação de um *objeto livro*, pois, conforme De Marco (2004, p. 46), esse é o resultado do encontro de uma instância letrada com o narrador oral. Ao discorrer sobre as implicações da presença de um mediador no processo dessa escrita, a autora observa que ocorre sempre um comprometimento político, pois:

o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à “história oficial”, isto é, à versão hegemônica da História. O letrado – editor/organizador do texto, - é solidário e deve reproduzir fielmente o discurso do outro; este se legitima por ser representativo de uma classe, uma comunidade ou um segmento social amplo e oprimido. (DE MARCO, 2004, p. 46)

Dessa forma constitui-se o testemunho mediado ou indireto que tem cunho antropológico. Nele, o testemunhante, para se fazer ouvir, precisa da ajuda solidária de um letrado que dará forma à sua confissão oral. Esse letrado como co-autor dos testemunhos, se vê diante da responsabilidade de tornar visíveis histórias orais e coloquiais ao mesmo tempo em que resgata a memória coletiva de grupos silenciados.

Nessa perspectiva, observamos que, para a elaboração do relato *Por que não dancei*, Esmeralda Ortiz contou com uma equipe formada por 12 pessoas na qual se destaca a figura do jornalista Gilberto Dimenstein, que atuou como coordenador do projeto apoiado pela Fundação BankBoston. A narradora teve ainda a assessoria da jornalista

Raquel de Souza, a quem coube as entrevistas reproduzidas ao longo do texto, 4 revisores e a professora de Língua Portuguesa Alda Beraldo, responsável pela edição.

Mesmo que, como mediador, Dimenstein e sua equipe busquem se manter à distância, tendo voz - aparentemente - na nota do editor e no prefácio, a participação desses mediadores faz-se presente do início ao fim da narrativa. Durante o projeto Esmeralda elabora e registra o seu contar, e vai assimilando as interferências da equipe na organização final do texto e mesmo na sintaxe da história.

Essa interferência na (re) construção dos elementos da narrativa pode ser percebida na elaboração de sumário, na seleção e separação dos temas que pontuam o texto e no estabelecimento de uma cronologia. Esmeralda apresenta as recordações de sua infância com algum ordenamento temporal, o que, em se tratando do contexto turbulento do qual emergiu, torna o material acessível à leitura. Assim, narrativas similares às analisadas nesse trabalho apresentam descrições de culturas de base oral e tendem, necessariamente, à passagem de um processo de tradução da oralidade para a escrita.

Na condição de mediador do relato, Dimenstein diz respeitar a voz tanto da protagonista quanto daqueles que fizeram parte de sua história: família, amigos e educadores. Ao mesmo tempo, ele não esconde sua identidade, posicionando-se como participante e espectador da história da menina de rua:

Com 44 anos, jornalista, escritor, paciente de terapias conservadoras e alternativas, dois casamentos, carregando troféus profissionais e as culpas de não ter sido o que gostaria como pai, amigo ou filho, vi-me ali recebendo aulas de integridade e sabedoria de uma menina forçada a virar traficante para manter o vício (ORTIZ, 2001, p.14)

Já no prefácio, o jornalista afirma que esse relato se configura como uma “reportagem psicológica”, na qual a busca pelas fontes se tornou a principal tarefa e se justifica:

Confesso que, no começo, duvidei de seus relatos. Suspeitei de exageros, fantasias e delírios. Nem poderia ser diferente. Viver na rua, sendo mulher, negra e viciada, transforma o cotidiano em uma obra de ficção. Fizemos então o que uma reportagem deve fazer: vasculhar documentos e entrevistar testemunhas. (ORTIZ, 2001, p. 14)

Dessa forma, as investigações feitas para reconstruir a história de Esmeralda fizeram parte do projeto de escrita do seu testemunho. Por isso, ao relato da protagonista, são acrescentados documentos oficiais que atestam sua passagem pelas instituições de abrigo de menores, além de entrevistas de pessoas com as quais conviveu. À narrativa autobiográfica, somam-se, ainda, a nota do editor, textos jurídicos (ofícios judiciais, ficha

de cadastro em instituição pública) e jornalísticos (entrevistas). Também compõem a narrativa um ensaio fotográfico e um mapa do centro da cidade de São Paulo.

Além dos onze capítulos que fazem parte do livro, tem-se uma cronologia que persegue a trajetória da vida da narradora nas ruas até a fase de sua recuperação e reintegração social. O ensaio com imagens do fotógrafo Alex Szabzon, tenta representar o abandono de Esmeralda. Sempre em segundo plano, sob os monumentos do centro de São Paulo, a narradora tem seu perfil posto em contraste com os marcos da cidade, conforme figura 1. Sempre sozinha e em posição contemplativa, a narradora se mostra nas fotografias como um sujeito deslocado nos espaços dos quais emergem as recordações da infância. Assim, praças, viadutos e ruas do centro antigo de São Paulo são fotografias em preto e branco na memória.



FIGURA 1: Estação Júlio Prestes (Ortiz, 2001, p. 49)

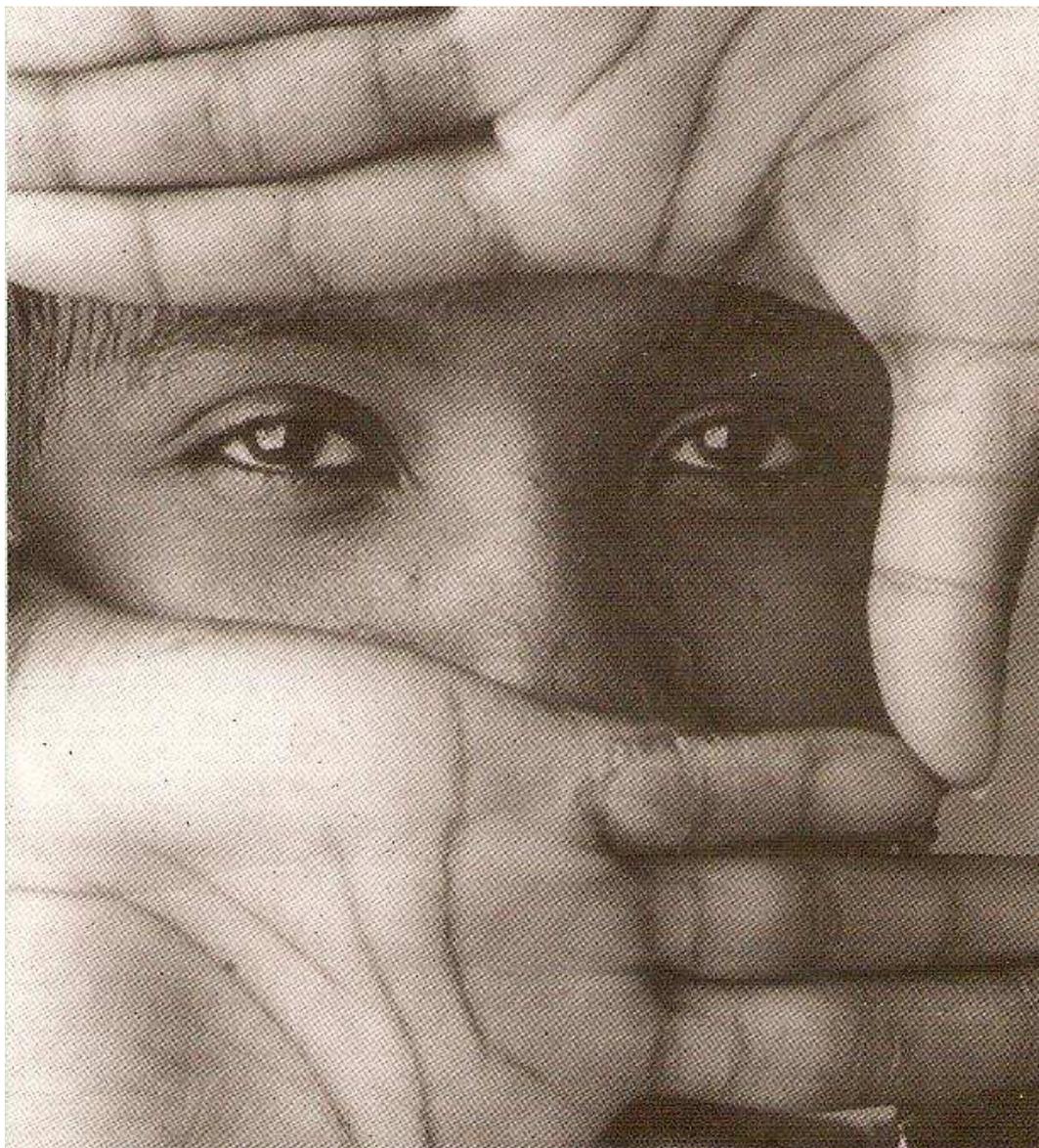


FIGURA 2: Capa (Ortiz,2001)

A foto estampada na capa do livro (fig. 2) mostra o avesso da condição da narradora no presente, pois, ao contrário das fotografias de menores nas quais os olhos são tradicionalmente ocultados para não permitir a identificação da sua imagem, podemos ver as mãos cobrindo o rosto e os olhos expostos com olhar fixo e triste. Ela parece mostrar o que sua condição de menor de rua ocultou durante sua infância e adolescência.

Poder-se-ia, portanto, considerar o livro **Por que não dancei** (2001) um caso de autoria plural, já que é produzido a partir de diferentes subjetividades, de diferentes olhares que se fixam sobre a trajetória de Esmeralda. Esse fato é bastante representativo, pois, a idéia de autoria plural pode levar a leituras diversificadas. E, em função da multiplicidade de olhares que se mobilizaram para contar essa história, é interessante observar como tal construção sugere a preocupação ou necessidade de mostrar Esmeralda sob diferentes

perspectivas com a intenção de legitimar sua história e compor seu retrato: uma menina de rua, negra e pobre, vítima da violência e do abandono que supera dificuldades e se insere na malha social que a excluía.

Diferentemente de Esmeralda, Zuza não dispõe explicitamente da figura de um mediador, mesmo porque seu relato ainda não foi publicado. Isso, porém, não impede a mediação em outra instância no texto **Divã de Papel**. O texto circulou pelo meio letrado por conta da intervenção da professora Vera Felício. Ainda não houve, pelo menos por enquanto, mediação no sentido de se reformular e organizar o texto para posterior publicação ou análise. Os cadernos manuscritos foram digitados tal qual se apresentaram e nenhum tipo de adequação gramatical foi realizada.

Um estudo sobre o relato de Maria de Jesus, intitulado “*Testemunha estomacal: fome e escrita*”, foi publicado no nº 27 da *Revista de Literatura Brasileira Contemporânea*, organizada pelo professor Jaime Ginzburg. O volume é dedicado a leituras críticas de textos testemunhais surgidos recentemente na literatura brasileira e procura dar mais visibilidade ao tema. No referido ensaio - que será retomado ao longo dessa dissertação - Ivete Walty (2006, p. 23) busca “*examinar a atuação da enunciadora em sua multiplicidade de vozes.*” A autora afirma que o relato de Zuza exhibe outras vozes que evocam uma experiência comum a um grupo social, pois, além dela, as duas irmãs mais velhas, Eva e Maria Geralda, (Lalada) também contam os acontecimentos de sua infância. De acordo com Walty (2006), o efeito de deslocamento e, por consequência, de distanciamento de posições ao longo do texto é desencadeado pelo próprio desdobramento das narradoras Zuza/Eva/Lalada em personagem e narradoras de sua vida.

Tendo em vista esse processo de construção, no relato observamos, então, um testemunho aparentemente sem mediador, pois as narradoras no *Divã de Papel*, enquanto um sujeito empírico que vivenciou ou que conhece bem os fatos narrados escreve sua história de próprio punho. De fato, isso só é possível porque elas dominam os processos simbólicos da escrita. Esse fato, por si, habilita seu texto a circular pelos espaços letrados. Nesse sentido, ao discutir as intervenções do excluído no espaço público como autor e sujeito de sua escrita, Walty (2007, p. 159) aponta no relato de Zuza fraturas que expõe “*a rasura da fome e o excesso das sobras sociais.*”

Agora, já posso contar minhas lembranças a minha idade já permite que eu lembre alguma coisa.

Como contei, a miséria, a pobreza era tamanho grande! Eu tinha 11 anos, meu apelido Tiza tirado de Maria de Jesus Cruz, esse apelido deve ter sido meu pai variando de efeito da lactação, Ah! não vamos preocupar com a origem do apelido certo, eu atendo Tiza.

Morávamos no Morro do Papagaio, naquela época agente pagava aluguel em casa com ajuda de minha tia fundina muito boa, mas ela pagava nosso aluguel minha mãe lavava roupas nas caras, até mesmo a lavada que seria o almoço dela ela guardava pra nós.

Pela manhã saíamos eu meus irmãos menores para pedir emendas, andávamos o dia inteiro pelas bairras, Sto Antonio, junia, varios, Surde, Serra Cruzeira, Savari, entre o maior dos pe. O mais velho das pedintes, tinha doze anos, minha irmã Lourencia, era magra, cabelos preto alhos grandes, lastanhos, e grandes ela era um fiapo de menina mas tomava conta de nós como se fosse mãe. Aos 17 anos de idade ela sumiu, sem que ninguém saiba esse o paradeiro dela e até hoje não sabemos que rumo tomou. A lembrança que tenho dos B. H.

FIGURA 3 – Primeira página do manuscrito Divã de Papel (fac-simile)

bairros de nossas andanças. Lararões antigo ruas, calçada muitas arvores, nos parecia. Nos lararões sempre pessoas famílias boas, dificilmente agente ~~batia~~ batia não ganhava alguma coisa das famílias. Mas também houve quem formou uma clientela boa por dias, certos da semana para nos visitar e ganhar emula.

O esquema era assim assim. Nós fazíamos um tipo de casa; depois fazíamos uma casa com uma boa parte ali que era uma man tinha ali no alto da Av. Afonso Pena uma favela, ela trabalhava na Igreja da Catedral, portanto com Afonso Pena, dali para cima favela barracos, pobreza de dar gosto, miséria sem comida, porém famílias boas, solidárias, tinha aquele rapaz com o nome de Jesus que sempre que podia e nos via, imaginava que poderia tirar proveito de nossas emulas e ~~batia~~ batia, revirava nas sacolas no chão e pegava pra ele o que lhe era conveniente o resto nós juntávamos e levava pra casa. Condição fazia nichido, as vezes água com açúcar e agente levava pão velho, tudo que tinha repartia imediatamente sem levar uns aos outros. Mas também o que

(2)

FIGURA 4: Segunda página do manuscrito Divã de Papel (fac-simile)

Isso, no entanto, não elimina os conflitos e as tensões que se incorporam ao texto no que se refere à circulação e divulgação da narrativa de Zuza e suas irmãs. Acrescente-se a isso o fato de Zuza querer legitimar seu texto, visando publicá-lo com a ajuda dos intelectuais envolvidos. O livro foi inscrito para concorrer à publicação com recursos da Lei Municipal 6498/93 – Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte – orçamento para o ano de 2010. Apesar de ter seu projeto indeferido nessa edição, o desejo de ver seu texto formatado dentro de padrões editoriais permanece, não só por parte da narradora, mas também daqueles que tiveram contato com seu relato.

Enfim, é possível identificar uma tipologia de textos testemunhais – mediados (por um editor que executa as tarefas de transcrição, seleção, organização e editoração de relatos orais a fim de legitimá-los) ou mediados indiretamente com a intervenção acadêmica. Vale lembrar que o *testimonio* manifesta-se tendo em vista um público letrado, enquanto seu referente remete à sociedades de base oral.

Além da presença de mediadores habilitados a manusear o texto base para que o público leitor encontre material organizado e legível, a memória do testemunhante apresenta a história ao interlocutor em ambos os relatos e, por isso, a análise desse componente se torna indispensável em uma leitura sobre a escrita testemunhal.

3.2. *Memórias Subterrâneas*

Lembrar não é re-viver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição.
Marilena Chauí

Ao analisar a transformação do relato testemunhal como um importante recurso para a reconstituição do passado e compreensão do presente, Beatriz Sarlo (2007, p. 19) ressalta o papel da memória nessa escrita já que a história oral e o *testimonio* “*restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada*”. Discutindo a utilização da primeira pessoa como forma privilegiada nos relatos, a autora identifica uma

“*guinada subjetiva*” que reordena o passado de uma sociedade e tem como conseqüências a reivindicação de direitos sociais e a possibilidade de reconstrução da identidade individual.

Assim, observamos que a retomada reflexiva do passado para reinventar o presente é estratégia recorrente das narradoras tanto em *Por que não dancei* quanto em *Divã de Papel*. Ao enunciar uma voz feminina que faz a retenção, esquecimento e seleção dos fatos narrados tendo a memória como mediadora, as duas mulheres desvelam o passado e a sua experiência como algo em permanente construção.

Narrando sua vivência, as narradoras se fazem ao mesmo tempo *testemunhas* e protagonistas de sua história. O tempo passado é o motor engendrador de toda a narrativa. Por isso, resgatar e “passar a limpo” a violência sofrida em casa e na rua, a brusca separação da vida familiar e o cotidiano da fome na infância fazem com que o presente e o passado se entrecruzem, e, nesse sentido, o distanciamento temporal imposto não invalida os fatos da realidade (re) construída pela memória.

Já nas primeiras linhas Zuza mostra que essas reminiscências são, na verdade, uma “*matéria morta*” e compõem uma “*lição/lixão de vida*”. No trocadilho percebe-se a intenção de se reorganizar os acontecimentos familiares e juntar as histórias de um tempo de miséria e preconceitos. Também para Esmeralda, voltar ao passado foi como montar um quebra-cabeças em que se fazia necessário “*juntar os pedacinhos*” para “*perdoar o que fiz e perdoar o que fizeram comigo*”. (ORTIZ, 2001, p.20)

Os artifícios utilizados pela memória das narradoras exibem a fragmentação de sua identidade, na medida em que revelam duas facetas que aliam as reações e sentimentos da criança à crítica amadurecida do adulto narrador de sua própria história, como se pode observar nos fragmentos que se seguem:

Nesse tempo, na Febem, eu era menina pequena, tinha dez anos, minha cabeça era diferente de agora. Eu ainda era bobinha. Andava com as meninas, mas só queria brincar. Queria brincar de casinha, de boneca. Eu era totalmente criançona, porque na minha casa eu brincava pouco, ficava o dia inteiro pedindo esmola. Então eu queria brincar. Só depois que fui embora da Febem é que passei a pensar diferente. (ORTIZ, 2001, p. 51)

Outro Natal veio e estávamos tomando outro rumo chegamos na cozinha e no meio havia uma bacia cheia d’água e em volta duas bonecas de papelão sentadas com roupas de papel crepom essas bonecas eram para mim e para Eustáquia, fiquei tão alegre que peguei a minha enfiei na água para dar banho ela foi soltando tinta da roupa, dos traços do rosto e do corpo aí eu assustei ela estava se decompondo, quando tirei da água só saiu a bucha da boneca, que tristeza danada, chorei muito mas não teve recurso, mesmo assim valeu, hoje me serve de experiência. (SILVA, p. 13)

Ao tecer histórias cujos fios condutores são a fome e a violência, destaca-se na evocação das narradoras a idéia de Pollack (1989) sobre a natureza da memória. De acordo com o historiador, pela memória o passado vem à tona, misturando-se com as percepções imediatas, deslocando-as, ocupando todo o espaço da consciência. Ao afirmar que a natureza da lembrança é social, o autor assinala que ela nos aparece por efeito de várias séries de pensamentos coletivos emaranhados.

Por isso, recordar é um ato ligado a um contexto de natureza social e a um tempo historicamente determinado. Essa construção de memória tem seu papel reforçado não pela coesão social que levaria à formação de uma “comunidade afetiva”, como queria Halbwachs (1990), mas pela coerção e oposição à história oficial. Na perspectiva de Pollack, portanto, a coerção pela fome e pela violência se mostra como cicatrizes na memória das duas narradoras dos testemunhos em análise. Dessa forma, a escrita pode configurar-se, como uma tentativa de defesa e resgate de imagens e sentimentos do passado, fazendo emergir memórias subterrâneas, que são “*parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, e se opõem à ‘Memória oficial’*” (POLLACK, 1989, p. 4).

Para Gagnebin (2006, p.55), em seu estudo sobre Benjamin, a reminiscência elabora-se não tanto com aquilo que se lembra, mas, sim com os “*brancos, os buracos, o esquecido, o recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito à lembrança nem às palavras*”. A escrita que emerge nesse contexto é uma “*narração nas ruínas da narrativa*”, e a reconstrução tem como base os rastros deixados pelo passado.

Nesse sentido, a autora afirma também que o conceito de rastro “*inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente*”. O rastro teria assim, uma dupla função: fazer referência ao inenarrável, ao sofrimento indizível e à lembrança dos “sem-nome”, do anônimo, enfim, ao apagamento da existência daqueles que “*desapareceram tão por completo que ninguém se lembra de seus nomes*” (GAGNEBIN, 2006, p. 54)

É possível seguir alguns rastros gravados na memória das duas narradoras através de imagens fortes do seu contar. No caso de Esmeralda, aquelas do chuveiro que abre a narrativa e que se liga ao chafariz da Praça da Sé e sua promessa de alegria; o fogão da casa, feito de restos, que se vincula à “tradição” da família e ao gosto bom da comida, também a imagem da “gordurinha”, a sobra de carne que compravam no açougue e das

“bitucas” de cigarro com as quais sua mãe a queimava. Esses restos são traços identitários que fazem parte da subjetividade daquele que conta sua história.

Para Zuza, além de imagens similares como os restos de comida catados no lixo do mercado central de Belo Horizonte, o sangue de boi arrecadado nos açougues e as bonecas de papel da infância, destacam-se as imagens do retrato e da brevidade levados para o internato:

No tal embrulhinho que minha mãe deixou, havia para cada uma de nós uma brevidade seca de entalar lobo e um retratinho 3x4. Também a irmã Maria Amélia nos mostrou onde deveriam ficar nossos pertences, o embrulhinho nós colocamos em uma sacolinha que cada uma interna tinha pendurada em sua cama, era usada para guardar escova de dente, sabonete, meias e enfim miudezas, como nós duas não tínhamos nada guardamos a brevidade e o retrato. Foi só enquanto eu dei uma volta, quando voltei ao dormitório começou o flagelo! Encontrei a sacolinha vazia, alguém comeu a brevidade e rasgou meu retratinho e jogou os pedacinhos no chão!!! Não sabia com quem reclamar, se é que podia! Chorei muito, era a única coisa que minha mãe havia deixado para nós, não sei como resolvi essa parada. (SILVA, p.17)

Seus rastros são na verdade feitos de pedaços, de restos, de sobras, como procuraremos mostrar mais detalhadamente ao longo dessa leitura. O que importa agora é mostrar que a rememoração é feita para estabelecer uma nova relação com a realidade. A subjetividade, portanto, é constituída através do olhar sobre o estado de coisas vigentes no passado, buscando sua reinterpretação através da memória.

As lembranças da infância e da família ficam impressas em cada um dos membros do grupo e terminam por constituir uma memória que é, ao mesmo tempo, particular e social. Diferentemente, porém, das famílias de melhor poder aquisitivo que buscam essa reconstituição por meio de documentos, fotos, arquivos familiares (cf. Bosi, 1983), Esmeralda e Zuza a buscam por meio de restos.

Para Esmeralda, o processo que se seguiu à recuperação da dependência do crack, foi o momento desencadeador de sua memória. Ela (re)escreveu sua história de vida iniciando o relato em 14 de março de 2000. Na primeira frase de sua autobiografia, Esmeralda expressa o prazer de um prosaico banho de chuveiro: *“Como é gostoso um chuveiro. O chuveiro vai limpando a gente por dentro e por fora.”* (p. 19). Em seguida, o leitor é arremetido ao mundo da memória da protagonista e se dá conta de que não se trata de recordações leves e ingênuas, ao contrário, são reveladoras de um passado marcado pela falta e pela exclusão que a narradora busca desconstruir: *“nunca tive uma cama e uma casa de verdade. Agora, sim, tenho o meu chuveiro, tenho a minha cama, tenho a minha casa.”* (p. 19)

O espaço da casa materna se figura na memória de Esmeralda como um lugar sombrio e amedrontador, “*amaldiçoado*” (p.22), onde sua mãe lhe conta histórias de terror e faz ameaças, o que justificaria suas constantes fugas para a rua. Em casa, a mãe, mostra-se cada vez mais agressiva e perturbada:

(...) minha mãe me batia. Batia muito. Quando estava bêbada e quando estava sóbria. O álcool fazia ela ter problema de nervos. Eu me lembro que quando estava sã ela ficava tremendo. Era muito louco. Ela esperava eu dormir e batia em nós com um pedaço de pau, tacava objetos. Às vezes ela me cutucava com bituca de cigarro, e, como lá não tinha fogão a gás e a gente cozinhava no fogão a lenha, tinha bastante pau em casa. Então minha mãe esperava a gente dormir e dava paulada.(ORTIZ, 2001, p. 24)

Esmeralda rememora a criança que foi, sonhando com a liberdade e a alegria representadas pelo chafariz da Praça da Sé. A fantasia infantil simbolizada pela loja de doces contrasta com a vida da narradora em uma (de)gradação que choca o leitor e mostra o outro lado da realidade das crianças abandonadas no centro da cidade:

Eu tinha uma paixão enorme pela rua, desde pequena. Achava legal quando passava pela Praça da Sé e via os meninos brincando no chafariz. Eu criava uma fantasia. Achava que eles eram felizes, ainda mais naquele movimento, aquele centro da cidade todo agitado, um monte de gente pra cima e pra baixo, tudo rodeado de lojas de doces. Aquilo pra mim parecia um mundo encantado. E o chafariz me atraía. Era criança nadando, espirrando água, cheirando cola, bebendo. (ORTIZ, 2001, p.20)

Enquanto o banho de chuveiro pode ser tomado como metonímia do desejo de limpeza para reintegração à sociedade, o banho no chafariz da Praça da Sé se configura para Esmeralda como metonímia de liberdade. O chuveiro é, pois, da ordem do privado enquanto o chafariz é da ordem do coletivo/público. Por isso mesmo, esse rastros impressos na memória de Esmeralda se delineiam como “*pontos de referência da memória*”, (POLLACK, 1989) e marcam sua travessia de uma margem a outra da vida.

As pessoas que conviveram com as narradoras também se mostram como pontos de referência e, assim, as palavras que tentam traçar o perfil da vida delas permitem também mostrar aqueles de quem elas, mesmo involuntariamente, são porta-voz. O sofrimento e o anonimato destacado pelas narradoras, paradoxalmente revelam a necessidade de nomear todas as pessoas que passaram pela sua vida como forma de não esquecer essas vozes que nunca serão ouvidas. Assim, para Esmeralda, surgem figuras como: Pizinha, Zóio de Gato, Sandrão, Daniela, Ivone, Priscila, as “mães de rua” e os “pais de rua”. Por sua vez, Zuza relembra alguns moradores da favela, como Jesus - que roubava as esmolas do dia - e Dona Faisquinha, moradora de uma das casas por onde ela passava para esmolar. A narradora chega a fazer, também, uma lista das 25 meninas que viveram com ela no orfanato com

nome completo e número de chamada.

Podemos notar que, ao esboçar o retrato de todos que partilharam de sua vivência, ela acaba fazendo o retrato de toda uma coletividade. As pessoas vistas sob a ótica social surgem num quadro fragmentado, fazendo parte de um imenso painel com crianças transitando entre a rua e as instituições de abrigo.

Zuza também faz algumas referências temporais cronológicas relacionadas a eventos históricos tais como a II Guerra Mundial que levou à escassez de alimentos e à Ditadura Militar de 64. Por isso mesmo suas peripécias são tidas pelas freiras como “coisas de comunista”. Fatos pessoais e familiares marcantes também dão uma noção do tempo dos enunciados como o casamento dos pais em 1934, o desaparecimento de sua irmã, Conceição, em outubro de 1961 e o Natal de 1962.

No relato de Zuza, o contar das irmãs segue livremente o ritmo da memória, e, nesse ziguezague os acontecimentos cotidianos – um cheiro ou lugar específicos – desencadeiam a lembrança que remetem a uma passagem vivida. Nesse caso, a imagem acaba sendo explicitada no “divã” também como ilustração do momento presente no qual se dá a enunciação:

Tempos atrás não sabia o que acontecia se sentia, tristeza ou o quê, certo é que naquela esquina sentia vontade de alguma coisa, aconteceu de eu ficar parada tentando identificar o que sentia realmente naquela esquina, no inverno ela tem um cheiro, talvez de saudade, mas eu gosto de passar por lá e sentir o cheiro, me lembrei o que era, era o cheiro de uma árvore que tinha lá, a “Magnólia”. Um dia eu e Eustáquia recordamos, e chegamos a conclusão que sempre na nossa infância, passávamos bons ou maus momentos de baixo de um pé de magnólia, era onde parávamos para descansar, depois de pelear com as esmolos. (SILVA, p. 70)

Nesse sentido, como já se afirmou, ao resgatar o passado, as narradoras no *Divã de Papel* reconhecem que as lembranças não são apenas suas, mas dos que viveram nas mesmas circunstâncias que elas, por isso o seu relato adquire uma dimensão coletiva. Dessa forma, elas transmitem sua experiência, numa atitude semelhante ao narrador oral benjaminiano (Benjamin, 1984, p. 175). Entretanto isso se dá pela via da escrita: “*para que eu passe para os interessados uma lição e lição de vida.*” (Silva, p. 7).

Ao dar início ao relato, Eva, irmã de Zuza registra as constantes mudanças da família, moradores do distrito de Lagoa Grande, próximo à cidade de Guanhães, na região do Vale do Rio Doce, interior de Minas Gerais. Vindos do interior de Minas para morar, inicialmente, na casa de parentes, os 7 filhos foram abandonados pelo pai que buscava emprego em outras cidades da região. O deslocamento familiar, do campo para a cidade,

contado por Eva, exemplifica o que Ecléa Bosi (1994, p. 20) denomina “*espoliação das lembranças*” também como exercício da opressão econômica. De acordo com a autora “*entre as famílias mais pobres, a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante*”.

O testemunho de Eva chama a atenção também pelo modo como se refere à quantidade de irmãos, que aumentava a cada ano, “*nove necessitados nove estômagos vazios nove corpos para vestir dezoito pés para calçar*” (p. 2), e à ajuda dos parentes para que a família pudesse se estabelecer na capital. A distribuição dos filhos entre famílias conhecidas para trabalhar na função de empregados domésticos também era procedimento comum entre os mais pobres. Esse fato é registrado por Eva: “*minha mãe foi obrigada a espalhar as filhas!...*” (p. 2). Também sobre o trabalho infantil ela relata sua experiência:

Meu patrão era um advogado neurótico que tinha em Guanhães, por nome Dr. Espíndola era ele que determinava ordens as empregadas na casa tinha uma cozinheira que se chamava Luiza e ela chorava de pena de mim, porque eu tinha apenas 9 anos e era asmática sendo eu arrumadeira este homem exigia o assoalho que era de tábuas cor de palha não existia cera nem enceradeira. O quintal do Dr. Espíndola era muito grande cheio de pé de frutas e dentre as frutas tinha laranjinha capeta, eu tinha que encher uma cesta e sair arrastando aquele peso, para espremer toda aquela laranjinha numa bacia maior para esfregar aquele caldo no assoalho com um pano, eu tinha 9 anos e minhas mãos ficavam em chagas e ele não compadecia, de tão neurótico aquilo para ele era normal, mas eu de tanto sofrimento não sei como não morri. (SILVA, p.2)

A fome, drama que conduz a voz das irmãs, é recorrente na memória de Eva como se pode observar nos trechos a seguir:

Não tinha nada de alimento para nós, minha mãe chorava horivelmente e nós ainda pequenos não entendíamos nada, mas não demorou para nós entender que estávamos passando fome. (SILVA, p. 02)

Me lembro bem que nossos olhares eram vazios, porque já eram 12 horas e nós não podíamos comer por falta de dinheiro, me lembro, que nesse lugar minha mãe chorou muito e disse para nós que não olhássemos as pessoas comerem, mas nesse lugar teve alguém que entendeu e deu para minha mãe uma lata de gordura carioca vazia sem gordura, mas com comida, foi que minha mãe com a mão fazia aquelas bolinhas de comida e ia pondo na boca de cada filho. (SILVA, p. 3)

Chegamos na rodoviária, minha tia Jandira estava nos esperando, todos nós famintos, descalços, com frio e nada mais. (SILVA, p. 3)

A outra irmã que participa do relato é Geralda, também chamada Lalada. Em narrativa curta e em tom de desabafo, faz um apanhado de sua história, ressaltando a perda da infância e o deslocamento realizado pelos irmãos, já em Belo Horizonte, para conseguir comida:

Adão e eu íamos catar coisas comíveis no Mercado Central, lá encontrávamos galinha morta no lixo e levávamos para casa. Um dia achamos um pedaço de peixe grande e bastante carnudo, tamanha foi a nossa alegria corremos para casa e nossa mãe o desfiou e colocou em um uma peneira com bastante sal e fez um bom bacalhau para nossa alimentação e graças a essas sortes, se é que pode se chamar de sorte conseguimos todos sobreviver. (SILVA, p. 72).

Em seu relato, chama nossa atenção a rapidez com que faz o resumo, como se pretendesse esgotar logo o assunto e o sofrimento de lembrar: “*Por isso eu confesso com toda pureza de minha alma, foi difícil pra mim contar essas passagens de minha vida de criança pois falar de sofrimento é sofrer duas vezes*” (Silva, p. 72).

Em várias passagens, Zuza também narra a dor de lembrar, como podemos ler nos trechos a seguir, nos quais narra seu sentimento em relação às privações da infância:

Era uma coisa tão esquisita que nem eu mesma sei contar só posso imaginar e lembrar o quanto era difícil a nossa vida, batalhar comida para o dia a dia sem pai para ajudar minha mãe a nos educar e sem colocar em casa o arroz com feijão. (SILVA, p. 08)

Assim não dava para viver, só a gente é que sabia o sofrimento! Não consigo contar tudo de acordo, é como um filme só assistindo ou participando para saber. (SILVA, p. 24)

Passa tempo passa anos, quase uma vida inteira e a gente fica com um ranço no interior é uma coisa inexplicável. (SILVA, p. 71)

Nesses trechos, podemos perceber a perlaboração de uma memória rasurada pela fome e por carências. É interessante, pois, apresentar as palavras de Seligmann-Silva (2005) que, retomando os estudos de Freud sobre o trauma, analisa o conceito no âmbito da literatura de testemunho. Observando nos relatos testemunhais uma linguagem que ultrapassa a capacidade de expressão do sujeito e se configura como um evento que resiste à representação, à simbolização, o autor descreve o trauma como uma “*fixação psíquica na situação de ruptura, comparada à do paciente histérico que ‘sofre de reminiscências’*” (2005, p. 66). Por isso, a experiência não se deixa narrar tal como aconteceu e fica inscrita na esfera do indizível. O evento que resiste à simbolização é narrado com enunciados que emergem de forma desconexa. O que foi vivenciado perdura apenas como um vestígio, o que se associa ao conceito de rastro já mencionado.

É importante observar que o *trauma* como um dos componentes da narrativa de testemunho é bastante abordado pela crítica. Entretanto, por optar por um viés mais social, essa leitura não contemplará a questão psicanalítica da escrita de testemunho, a não ser quando estritamente necessário. Não se pode deixar de ressaltar, porém, que mediação

realizada pela memória traumática é transmitida pela linguagem escrita de maneira fragmentada e não linear.

Vale ressaltar que os ritos ou datas representativas que têm o objetivo de “inserir os indivíduos em cadeias de filiação identitária, distinguindo-os e diferenciando-os em relação aos outros”, (CATROGA, 2001, p. 47) são, para as narradoras, sobretudo momentos que trazem lembranças melancólicas. Aniversários, natais, comemorações são datas para elas marcadas pela frustração e pela falta. O efeito ritual que a mensagem desses “ritos de recordação” imprime na memória também interfere na construção da identidade. Isso pode ser observado nos trechos a seguir:

Na FEBEM não tinha nada de festa, nada de Natal. No final de ano eles davam lingüiça pra nós, farofa, arroz meio avermelhado cheio de ervilha, do tipo “a gente como hoje no outro dia passa mal.” Às vezes, as meninas ensaiavam peça de teatro ou dança.” (ORTIZ, 2001, p. 61)

Na nossa casa, o Natal mesmo era o dia 26 de dezembro onde nós descíamos para os bairros nobre aquele das “pó de arroz” [mulher ricas da zona sul] , aí então, era bom pois todos os brinquedos que os ricos não queriam eram doados para nós, chegamos até a ganhar um velocípede de três rodas, foi como tivéssemos ganhado um carro do ano! (SILVA, p. 14)

Junto da memória individual, a memória daqueles que de alguma forma são silenciados vem à tona com a escrita de um livro. Assim, atuando como mediadora, a memória no relato testemunhal proporciona a criação de um objeto, *o livro*, que se faz “lugar de memória”, na expressão cunhada pelo francês Pierre Nora (1984, p. 02). Para ele, há lugares específicos que precisam ser criados com o objetivo de lembrar. Essa obsessão pela memória e pelo arquivamento estaria relacionada à amplitude das mudanças do mundo que nos cerca – a chamada “aceleração da história”.

Ao identificar três aspectos da memória - memória-arquivo, memória-dever e memória-distância – o autor observa que é necessário investir em certos espaços com uma “vontade de memória”, com o objetivo de evitar o esquecimento. Os lugares de memória são, para Nora, marcos também testemunhais. Por isso, nas palavras do autor, trata-se de *“rituais num mundo sem rituais, sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos”* (Nora, 1984, p.2).

Segundo o autor, a memória contemporânea é diferente daquela memória espontânea, vivida no cotidiano das sociedades tradicionais, pré-modernas, que tem na figura do narrador oral benjaminiano a sua mais bem acabada expressão. Ao contrário, a memória, hoje, não está mais em toda parte, e por isso lugares específicos – lugares de

memória – precisam ser criados com o objetivo de lembrar.

Os lugares de memória são, por isso, marcos testemunhais daqueles que não têm nenhum monumento, nenhum rastro de sua existência na cidade e por isso, se configuram como lugar “*nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional*” (p. 15). Nesse sentido, o objeto *livro* se faz lugar de memória para narradores que dão o testemunho de sua vivência. Tanto o testemunho oral repassado de boca em boca pelas irmãs no “divã” - e posteriormente manuscrito - quanto o rastreamento da infância proposto por Esmeralda rearticulam o passado pela escrita. Desse movimento de repetir, recordar e esquecer, emergem os rastros, materiais e simbólicos, das narrativas.

Poder-se-ia considerar, portanto, que a criação de um *objeto livro* se faz lugar de memória tanto para Esmeralda quanto para Zuza, não apenas para se verem inseridas no meio social letrado, mas como um desejo de permanência para que as suas histórias pessoais não se tornem simplesmente poeira do passado. Assim, a materialidade da escrita se mostra como vestígio e o passado tem seu lugar marcado na criação de um *livro*, objeto que resguarda - não só metaforicamente - o desejo de conservação, de não deixar nada se perder.

3.3 Rastros do narrador trapeiro

A escrita como memória demarca a fronteira entre testemunho e a história, configurando um narrador que pode ser reconhecido, assim como o historiador de Benjamin (1995), como um catador de fragmentos, recolhendo tanto os objetos quanto os discursos em seu trânsito pela cidade. Seligmann-Silva, destacando a relação do trapeiro com o historiador, afirma:

devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor; a felicidade do catador/colecionador advém de sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade, pelo progresso no seu caminhar cego. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.77)

Considerado um dos personagens da cidade, o trapeiro apanha aquilo de que a metrópole se desfaz. Por isso mesmo, o trapeiro cresce em número nos centros urbanos, pois, em virtude dos novos métodos industriais, os rejeitos aumentam. Sua atividade é recolher tudo aquilo que seria destruído, que não possui importância nem valor.

Essa figura se constrói como um contraponto ao burguês, aquele que acumula, no interior do lar, objetos pessoais “*artigos de consumo e acessórios*”. Para o colecionador, a recuperação mostra-se frágil: ele liberta as coisas de seu caráter de mercadoria, paradoxalmente, possuindo-as. Seus sonhos referem-se a um mundo distante ou passado, mas também a um mundo de intimidade e familiaridade. Isso não acontece com o trapeiro que, embora também circule pelos mesmos espaços,

atravessa a cidade buscando abrigo ou procurando objetos, se configurando no imaginário urbano como aquele que recolhe tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que destruiu e recolhe como um ávaro as imundícies. (BENJAMIN,1991, p. 46)

Por isso, como mostra Walty (2006, p.32), é interessante pensar, para a análise dessas narrativas, nos vestígios deixados pela figura do narrador sucateiro, o trapeiro (*Lumpensammler* ou *chiffonnier* figura de Baudelaire, explorada por Benjamin). Esse catador de sucata e de lixo que encontra e recolhe os cacos, os restos, os detritos, reconstruindo-os na linguagem.

Seu passo é interrompido a todo instante, pois ele precisa recolher o resto em que tropeça. Nesse sentido, seu movimento é a própria metáfora da narração, da rememoração das narradoras Esmeralda e Zuza. Movimento necessário não apenas para a sobrevivência, mas também por um desejo de não deixar estes restos se perderem.

É assim um percurso subjetivo, que recolhe aquilo que a cidade destrói, ou abandona à insignificância, ou seja, histórias pessoais, uma experiência particular. Encontramos insignificância e mobilidade, cárcere, rejeição, fome e, principalmente, violência no contexto desse narrador. A rememoração do passado – “reunião e registro” - é promovida pela escrita.

O discurso das narradoras realiza essa operação sempre precária de organizar vestígios e restos. Dentre os traços discursivos através dos quais se percebe a condição trapeira do narrador em *Por que não dancei* e em *Divã de Papel*, o mais evidente são as marcas da oralidade evidenciada na mistura de registros e sintaxes. A preservação da oralidade possibilita a presença dos elementos próprios da fala no texto escrito, e vem sendo observada como característica importante no *testimonio*, pois é por meio da linguagem que se identifica a origem social do autor ou do grupo representado. E, conforme Achugar (1992):

El llamado “efecto de oralidad” es central al testimonio por otra razón: su contribución al llamado “efecto documental” según otros, o como preferimos llamarlo “efecto de oralidad/verdad” Y aquí es donde **el análisis del nivel del enunciado y del nivel pragmático se hace uno pues lo que ocurre supone una interacción de ambos niveles**. La permanencia o huella de la oralidad que permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género, o sea que está frente a un texto donde la ficción no existe o existe en un grado casi cero que no afecta la verdad del narrado. (ACHUGAR, 1992, p. 29, destaques nossos)

Nessa perspectiva, a presença de marcas da oralidade no texto de Zuza e Esmeralda geraria um efeito de autenticidade. O leitor acredita estar diante de um indivíduo “real”, o qual se encontra vinculado a um espaço e a um tempo concretos.

É preciso, então, notar a distinção entre fala e escrita, tal como elabora Marcuschi (2001, p. 36), quando discorre sobre essa relação no contexto de uma sociedade de classes: “*a fala pode facilmente levar à estigmatização do indivíduo. Com a escrita, isso acontece bem menos. Parece que a fala, por atestar a variação e em geral pautar-se por algum desvio da norma, tem caráter identificador.*” Assim, pode-se compreender que a fala é uma materialização individual da língua, através da qual, percebemos uma “maneira de falar” peculiar a cada indivíduo e que possui como veículo apenas o aparato disponível pelo próprio ser humano.

Isso nos leva, então, ao confronto/interação entre a linguagem e a sociedade, tal e qual podemos verificar na leitura do *corpus* desta dissertação. As marcas de oralidade, portanto, é que dão autoridade ao narrador do testemunho para se falar em determinado assunto ou episódio, por que é por meio da interação do indivíduo com o outro que as experiências são adquiridas e integradas ao repertório do sujeito.

Em *Divã de Papel*, a linguagem marcada pela oralidade, remete à aparente simplicidade das narradoras e suas histórias. Ao imprimir em sua escrita marcas que já as estigmatizaram, as narradoras exibem estratégias de numa conversação espontânea pois apropria-se de elementos advindos de uma prática oral coletiva para a produção de um texto adaptado ao meio tecnológico disponível: a escrita em cadernos avulsos.

Como exemplo do que foi dito, notamos o emprego de longos períodos sem pontuação, o uso de uma linguagem coloquial na qual se evidenciam termos de referência imediata (aqui, agora), a mistura de pessoas gramaticais e o uso freqüente de gírias. Os deslizes ortográficos, sintáticos e gramaticais cometidos por narradoras semiletradas não comprometem a legibilidade do texto. Ao contrário, há uma intensa preocupação com a coerência embora se observe a liberdade de pontuação e acentuação das palavras, como no episódio a seguir narrado por Zuza:

...fomos chamadas [pelas freiras] para experimentar sapatos, todas em fila para não dar confusão e quando chegamos na sala que estavam os sapatos não conseguíamos manter a fila de tão maravilhoso que estava, era uma quantidade de sapatos que arrumamos uma baderna tão grande e aí começou, cada uma pegava um pé e procurava o outro, às vezes procurava o número desejado se não encontrasse pegava outro mais ninguém conseguiu encontrar o par com o mesmo tamanho ou número desejado, os sapatos não coincidiam modelo, numero foi uma grande decepção e chegamos a seguinte conclusão os sapatos não formavam par, só havia um pé de cada, ou do direito ou do esquerdo, eu não encontrei dificuldade, peguei dois pés direito de verniz, um liso e outro trabalhado bem enfeitado, fiquei bem faceira com meu sapato novo, estava louca que chegasse as aulas só para poder exibi-los, passei dias educando o sapato direito para servir no esquerdo e de tanta peleja ele não me machucou mais. (SILVA, p. 32)

Ainda sobre a construção desse narrador trapeiro que vai catando os restos de discursos, assim como cata os restos de objetos, encontramos em *Divã de Papel* dez capítulos e subcapítulos todos com títulos curiosos e repletos de trocadilhos tais como “Pequenas empresas falsos negócios”, parodiando um conhecido programa de televisão sobre os micro e pequenos empreendedores. Aí se narram os trabalhos executados por ela e os irmãos mais velhos para conseguirem dinheiro e comida pelas ruas de Belo Horizonte nos anos 50.

Em “Natal de pindura no Pindura”, relata-se a pobreza dos habitantes do Morro do Pindura Saia na periferia de Belo Horizonte, às vésperas do Natal. “Pindura”, do verbo pendurar, além de significar suspender e fixar alguma coisa a certa altura do chão, remete, popularmente, a pôr no prego, não pagar (uma conta) (Houaiss, 2008, p. 2176). A “pindura” acentua o sentido de dureza, pobreza, falta, comum aos moradores do “Morro do Pindura Saia”, favela para onde Zuza e sua família se mudaram depois do desabamento do barraco onde moravam.

Alguns subcapítulos são referências metonímicas a pessoas e lugares da cidade como “Dona Faisquinha”, “Mercado Central” e “Praça da Savassi”. Em outros capítulos os títulos se referem a imagens elaboradas no momento da narração sobre os fatos do seu passado como “Esperança para uma tristeza para quatro”, quando a narradora recorda sua entrada no orfanato junto com outra irmã, Eustáquia, e “Fora do Campo de Concentração”, momento em que relata os primeiros momentos fora da instituição de abrigo. Dessa forma, percebemos que o jogo do contar no texto de Zuza se faz através de uma narradora que usa, mais que recursos expressivos, retalhos da história, restos de linguagem.

Um desses rastros/restos concretiza-se pela absorção da linguagem psicanalítica também marcada pelo uso de expressões como o próprio “divã” que dá título ao relato e expressões como “não sou uma depressiva bipolar”, “psicoterapia”, “depressão”,

“estresse” e “análise”. Nesse sentido, note-se que o relato de Zuza incorpora um interlocutor em sua narrativa, exigindo atenção para a história que está sendo contada. Simula, dessa forma, um diálogo com perguntas, explicações e antecipações da narrativa. Esse interlocutor pode ser o pretense psicanalista ou o leitor/ouvinte, encarnando o outro a assumir seu papel constituinte do sujeito no processo de busca identitária, como podemos observar no trecho a seguir:

Vou tentar passar pra vocês com clareza e ordem como foi algumas passagens da minha vida com tantos maus entendidos que nem eu sei com certeza pois antes de finalizar um acontecido já vinha outro, era como se eu estivesse embriagada um tombo aqui outro lá. (SILVA, p. 7)

Outros rastros de linguagem podem ser observados pelo uso de ditos populares, também forte marca do texto. Por meio desse recurso, observamos a voz do narrador sendo atravessada pela tradição oral, quando se apropria de ditos e provérbios como um mecanismo retórico retirado da sabedoria popular com o objetivo de persuadir o ouvinte/leitor

Os provérbios são formas cristalizadas pela comunidade, evidenciando, como chama Maingueneau (1987, p. 170), uma “*citação de autoridade*”, visto que são enunciados conhecidos por uma coletividade e não podem ser abreviados, nem reformulados, pois “*constituem a própria palavra em sua fonte*”. Por se constituírem como um conceito a respeito da realidade ou uma regra social, os provérbios são, em geral, moralizantes; como um *ditado popular*, que é uma verdade de valor geral, que unido à palavra popular, tem-se como a verdade do povo, a voz do povo.

Há que se relativizar a afirmação do linguista, evidenciando que a possibilidade de quebra da “verdade” enunciada pelo provérbio mostra sua estratégia de suprimir o enunciador, tornando-se uma enunciação vicária. Dessa forma, cada um que a assume incorpora a “verdade” que aí circula. Zuza, ao longo dos episódios narrados, ora apresenta o provérbio como uma espécie de “moral da história”, como “*Depois da queda, o coice.*” (p. 56) ou “*Quem faz pra Chico faz pra Francisco, quem faz por um, faz por todos*” (p. 58), ora o retoma paródica e/ou ironicamente, como “*Jacaré que não trabalha vira bolsa de madame*”. (p. 50) ou mesmo “*Já não vendia o almoço para comprar a janta, já não latia no quintal pra economizar cachorro*”. (p. 57).

Nesse ponto, é interessante também chamar a atenção para a relação entre a ruptura com a linguagem instituída e a desobediência de Zuza às regras do internato. Em princípio, suas atitudes não carregariam nenhum significado grave: rouba um cacho de bananas e

hóstias, usa a fita da santa no cabelo, deixa a tampa da caixa d'água do orfanato aberta onde acaba caindo um gato e contaminando toda a água, deixa uma bola de meia cair na ceia beneficente, entre outras “astúcias”, como ela mesma as denomina. Em todos esses episódios, marcados, sobretudo, pela dessacralização, a punição das freiras é exemplar, pois “ficavam sempre “escandalizadas com a minha capacidade”. E diziam que essas atitudes de Zuza eram provas de que ela estava “indemoniada” (p. 20)

Assim, uma primeira observação que, nesta nova etapa da nossa análise, pode-se fazer em relação à linguagem, é a de que o insulto emitido pelas freiras, manifestação de violência verbal, é um claro elemento de demonstração de poder. E não apenas o insulto, mas toda a linguagem, que acaba por incorporar as relações de força presentes na sociedade. Portanto, qualquer que seja o modo pelo qual a linguagem se manifeste, ela quase sempre representa um poder centralizado na pessoa do enunciador: hierarquicamente, as internas estão abaixo das freiras e assim, sucessivamente.

Importa, pois, verificar de que forma a linguagem utilizada pelas freiras na instituição se fazia instrumento de opressão e manifestação de preconceitos. O episódio da distribuição das maçãs e outros são bastante esclarecedores desse abuso de poder baseado na exploração da carência do outro:

Veio a véspera de ano novo, eu estava fazendo ginástica no terraço quando chega a irmã Odília, bateu palma fez com que eu parasse e me desacatou: “Dona Nazaré, a senhora esta aqui fazendo levadeza, mas a senhora sabe que a casa de sua mãe caiu?” Eu murchei na mesma hora. (SILVA, p. 29)

Ela me batia e falava “não chora macaca, pessoa como você não é digna nem de chorar.” (SILVA, p. 29)

[a freira] segurou [a maçã] olhou para mim e perguntou: “você sabe o que é uma maçã?” eu respondi que sim balançando a cabeça. Ela então virou para mim e disse: “Você é uma macaca muito pernóstica, pobretona e nunca viu uma maçã na sua vida, sua mãe mora na vila, ela passa fome você sabia?” (SILVA, p. 32)

Assim, não apenas a sua linguagem, mas a daqueles que detêm o poder – sejam as madames “pó-de-arroz” , sejam as freiras, as patroas, os políticos – trazem consigo uma marca de classe, colocando Zuza e seu grupo à margem do restante da sociedade.

Na leitura de *Porque não dancei*, Walty (2005, p. 71) enfatiza que a mistura de discursos e sintaxes presentes no relato também explicita a relação entre linguagem e classe social, revelando as relações de poder. Observando que a linguagem do texto “*oscila entre o registro popular e/ou coloquial e o registro dado como culto, o que se pode observar na utilização de regências e concordâncias pouco recorrentes no uso coloquial*

ou uso correto do sujeito no infinitivo”, a autora leva-nos a refletir sobre os ajustes lingüísticos realizados por Esmeralda e que são reveladores de ajustes sociais e políticos, não só da feitura do livro, mas também da subjetividade da autora.

Era um baldinho parecido com esse *em que* vem silicone (p. 29)

Ela estava louca para assistir *a esse filme*. (p. 88)

Dizia *pra eu falar* ‘Me dá uma esmola *pra eu comprar* pão e leite pra mim e pros meus irmãozinhos! (Ortiz, 2001, p. 31)

Ao transitar entre esses registros, a sua escrita evidencia, conforme a pesquisadora, “*contradições metaforizadas*”, destacando-se entre elas “*o sonho capitalista de ter alguma coisa só sua: um chuveiro, uma casa*” (p. 71). Em outro estudo que inclui o relato *Por que não dancei*, Walty (2007, p. 160) lembra que, ao se apossar da linguagem escrita, o sujeito excluído inscreve-se na ordem social como um movimento de revolta ou resistência, fazendo da escrita um “*exercício de reinserção ‘desajeitada’ na ordem social*”.

A escrita rivalizava com a droga a atenção de Esmeralda. Em seu desejo de recuperação, a narradora mostra como a poesia e a música foram elementos importantes seu processo de abandono do vício em *crack*. As letras de samba na FEBEM e que compunha e que fazem parte do relato esboçam tanto críticas sociais quanto o cotidiano da favela.

Você é filha de bacana

Sua mãe é invocada

O seu pai é muito grosso

Sua irmã não está com nada

Se eu ficar com você

Vou cair numa emboscada

Seus parentes são muito nobres

E eu sou filho da negrada. (Ortiz, 2001, p. 135)

Vale lembrar também os rastros de discurso psicanalítico que, como no discurso de Zuza, podem ser observados também no relato de Esmeralda. A linguagem das sessões de terapia às quais ela se submeteu durante sua recuperação do vício aparece em termos como: *vínculo, mecanismos de fuga, obsessão, compulsão, rejeição, culpa, trauma*. Se considerarmos que a linguagem, segundo a psicanálise, é o grande mecanismo de regulação social, a própria adequação discursiva pode ser considerada como um ajustamento do indivíduo à cultura. No exemplo a seguir, em que ela reflete sobre o uso constante de *crack*, podemos observar a marca do discurso terapêutico:

A insatisfação era enorme. Forma-se um triângulo: obsessão, compulsão e uso. Eu vivia para usar e usava para viver, e assim eu mergulhava na monotonia. Às vezes ficava uns dois meses sem tomar banho. Perdi o amor-próprio e pelas pessoas, e o pior: perdi a dignidade. (p. 99)

Assim, movidas pela pobreza e também “*pelo desejo de não deixar nada se perder, de não deixar nada ser esquecido*”, (GAGNEBIM, 2001, p. 2), as narradoras encarregam de recolher aquilo que a história oficial rejeita e com que não sabe como lidar, os “*cacos, restos do discurso histórico*”. O universo da linguagem em que se encontram as narradoras desses relatos revela tanto a tensão entre a oralidade e a escrita quanto as marcas de silenciamentos e violência, características do *testimonio*.

4. FIGURAÇÕES DO ESPAÇO

*Cidades são passagens sinuosas
de esconde-esconde
em que as casas aparecem-desaparecem
quando bem entendem
e todo mundo acha normal.
Aqui tudo é exposto
evidente
cintilante. Aqui
obrigam-me a nascer de novo, desarmado.*

Carlos Drummond de Andrade

4.1. Os praticantes ordinários da cidade

Ao caminhar pelas ruas dos centros urbanos é possível perceber a profusão de diferentes grupos que circulam e convivem, apropriando-se dos espaços. Esse caminhar revela, muitas vezes, o que não quer ser visto por todos: mendigos, vagabundos, catadores de papel, prostitutas, cambistas, chapas, sem-teto, flanelinhas e meninos de rua acabam por compor um cenário multifacetado e polifônico em meio ao caos da urbe.

Esse espaço geográfico e social pode ser metaforizado em um espaço textual, marcado pelas vozes que dele emergem em um movimento de resistência. Surgem, então, testemunhos por meio dos quais o sujeito “*elabora mecanismos de processamento psíquico e social com o objetivo de se configurar para si mesmo e para o outro traçando um esboço do espaço social em que ocorre a enunciação*” (WALTY, 2006, p.23).

Para o estudo desse espaço nas narrativas aqui analisadas, recorreremos a Milton Santos que enfatiza o caráter relacional do espaço. Para esse autor, o espaço

deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e que os anima, ou seja, a sociedade em movimento. (SANTOS, 1997, p. 26)

Dessa forma, cada espaço da cidade, uma rua ou um bairro em particular, se transforma em um lugar diferenciado e pleno de vivências e sensações, nos quais os sujeitos constroem sua subjetividade a partir da experiência cotidiana.

Ao ler a cidade através dos seus “praticantes ordinários”, percebemos, com De Certeau (1994, p171), outra existência que não a ideal: o traço planejado, a limpeza e suas instituições organizadoras. O autor identifica esses caminhantes em lugares específicos, ou seja:

nos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheiros e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem (CERTEAU, 1994, p. 171).

Nesse sentido, Zuza e Esmeralda, invisíveis no espaço urbano, são “praticantes ordinários”, que caminham pela cidade construindo imagens e significados a fim de se situar no mundo. As narradoras buscam “ler” a cidade do presente atravessada pelos resíduos do passado. As descrições de lugares e ambientes revelam no seu testemunho espaços de restrição e interdição impostos pela violência e pela fome, vividas na rua e nas instituições de abrigo nas quais passaram parte do período da infância e adolescência.

Ao descreverem esses lugares as narradoras deixam transparecer o processo que caracteriza a (des) construção de sua identidade em seu permanente deslocamento espacial. Evidencia-se o processo descrito por De Certeau, quando discorre sobre o que chama “práticas de espaço”, referindo-se a práticas “estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ da cidade das construções visuais, panópticas ou teóricas” (De Certeau, 1999, p.172).

Nesse universo se inscrevem, segundo o autor, as marcas daqueles que foram expulsos da ordem constituída, e que voltam à revelia do poder “contaminando” as malhas da cidade e do sistema. Ao estabelecer uma analogia com a enunciação lingüística, descreve os movimentos dos caminhantes pela cidade, caracterizando suas intervenções na paisagem urbana como “enunciação pedestre”, ou seja, a apropriação que é feita por eles do espaço urbano.

Os conceitos de praticantes ordinários e enunciação pedestre nos são úteis porque nos permitem mapear as trajetórias das meninas/mulheres, narradoras em seu entrecruzamento com outras histórias como aquelas das instituições que as abriga e as expulsam. Os espaços vistos e percorridos por Zuza e Esmeralda obrigam-nos a atentar para os problemas sociais urbanos brasileiros diluídos no anonimato das pessoas que os vivem.

As cidades de São Paulo e Belo Horizonte reveladas em seus textos enfatizam o contraste entre periferia e centro. Ainda que quase 30 anos separem as vivências relatadas,

o lapso temporal pode não implicar, no nível textual, uma forma completamente diversa de descrever o espaço da cidade e suas instituições. A precariedade das moradias, a falta de acesso à infra-estrutura urbana e algumas características da FEBEM e do orfanato aproximam os dois testemunhos e delimitam espaços de exclusão que se diferenciam do resto da cidade, não apenas pela configuração espacial física, mas também pelas características do segmento da população que neles habita. Novamente a restrição e a interdição nos/dos espaços se impõem, levando as narradoras ao trânsito constante.

Os espaços de exclusão na cidade são denominados pelos mais diversos epítetos, tais como “boca”, “maloca”, “sarjeta”, “mocó”, “favela”, “pedaço”, “beco”, ou “quebrada”. Esmeralda e sua família foram morar na rua depois que a avó materna expulsou a todos de sua casa. A mãe de Esmeralda conseguiu um terreno através da prefeitura e montou um “barraquinho” (p. 20) na Vila Penteado, zona norte de São Paulo. Morando em meio a um matagal, Esmeralda descreve da seguinte forma o espaço exíguo que habitava com a mãe, 2 irmãos e o padrasto:

Um quarto tinha uma cama de casal, onde todos dormiam, uma mesa vermelha velha e quadrada, um guarda-roupa velho caindo aos pedaços. Eram dois quartos, mas todos dormiam num só. (...) Como minha mãe bebia, ela fazia xixi na cama. E eu também, na época eu era bem pequena. Acho que meu irmão fazia também. Então era a maior imundície aquele quarto. Tinha um armário, até que ele era bonitinho, era azul, um armário de cozinha. Na cozinha tinha umas panelas que eram pretas por causa do fogão a lenha, um fogão improvisado e típico da família, pois quase todos usavam esses fogões por que não tinham condições de comprar um a gás. (ORTIZ, 2001, p. 28.)

A condição do fogão e dos demais objetos do barraco encontra-se em sintonia com a sujeira dos moradores, pois a residência teria seus espaços e divisões domésticas marcados pela disseminação do lixo e outros materiais, em consonância com a degradação dos corpos.

No mapa que faz parte do livro, podemos encontrar o centro da cidade expandido com os principais pontos por onde Esmeralda circulou enquanto esteve morando na rua. Esses locais são ilustrados com as fotografias que fazem parte do livro e mostram o Vale do Anhangabaú, a Praça da Sé, a Praça da República e a Estação Júlio Prestes. No centro da cidade, Esmeralda atua traçando seu itinerário, inicialmente, com a mãe para esmolar, e depois, sozinha, para roubar e consumir drogas.

Nosso caminho era ir até a Praça Marechal Deodoro, no comecinho da Avenida Angélica. Então a gente subia a Angélica toda, andando e pedindo esmola. Não sei se eu era tão pequena, mas sei que minha mãe me levava no colo. Eu lembro que, subindo pela Avenida Angélica, numa rua que vai pra rua da Consolação, tem um cemitério. A gente chegava na Avenida Paulista e ia por ela toda. E da Paulista a gente descia a consolação, ia pra Praça da República e pegava a Avenida São João. (ORTIZ, 2001, p. 29)

Longe da Vila Penteadado, no centro de São Paulo, Esmeralda tem seu lugar construído na rua ou no espaço habitado por seus pares. A casa é substituída pelos “mocós, buracos cavados debaixo dos viadutos” que abrigavam até 40 pessoas que lá dormiam e consumiam drogas. A cidade descrita por Esmeralda se constitui como um labirinto, com caminhos seguidos para esmolar, ser violentada, roubar e usar drogas. No cotidiano de miséria, a narradora traça, a rota de sua busca por drogas:

Quando iniciei no fumo, comecei a pedir dinheiro pra comprar maconha. Eu comprava na Alcântara Machado, no sentido Mooca. Tem uma ponte, eu comprava ali perto. (ORTIZ, 2001, p. 66)

Tal como outras crianças e jovens que habitavam as ruas do centro de São Paulo no início da década de 90, Esmeralda fazia parte do que foi denominado pelos jornais e revistas de “*Geração do Crack*”. Os grupos que se reuniam para consumir drogas circulavam pela região do bairro de Santa Ifigênia que logo passou a se chamar popularmente de “*Cracolândia*” ou “*Boca do Lixo*”. A narradora indica os lugares por onde circulava: “*Fiquei na Praça da República, na Rua do Triunfo, na Cracolândia.*” (Ortiz, 2001, p. 134)

O que nos chama a atenção é o fato de o espaço descrito por Esmeralda estar delimitado como “gueto” no centro da cidade. Ao analisar a construção histórica desse espaço de restrição e interdição, Loïc Wacquant (2004) define o gueto como um instrumento de cercamento e controle, no qual podemos identificar grupos de pobreza extrema, independente de sua composição populacional ou institucional. Nas palavras do autor,

o gueto é um meio sócio-organizacional, um produto e instrumento de poder de um grupo. [...] é **uma instituição de duas faces, na medida em que serve a funções opostas para dois coletivos aos quais une em uma relação assimétrica de dependência**. Para a categoria dominante sua função é circunscrever e controlar, o que se traduz no que Max Weber chamou de ‘cercamento excludente’ da categoria dominada. Para este último, no entanto, **trata-se de um recurso integrador e protetor na medida em que livra seus membros de um conflito constante com os dominantes** e permite a colaboração e formação de uma comunidade dentro da esfera restrita de relações criada. (WACQUANT, 2004, p 157. Destaque nosso)

Ao contrário da idéia de um gueto formado, na maioria das vezes, nas periferias, a Cracolândia que se constituiu pelos miseráveis e usuários de drogas em *Por que não dancei*, é, paralelamente, um importante centro comercial da capital paulista, especialmente no ramo de eletrônicos (aparelhos, acessórios, peças etc.). Esmeralda lembra que “*aterrorizava o centro da cidade por causa de 10 reais. Eu roubava qualquer um que estivesse na frente.*” (p. 99). Os habitantes de rua da cidade que freqüentavam o espaço para consumo de drogas eram conhecidos como “crackeiros”. Esmeralda, por sua vez, denominava-os de “descabelados”, pois eles ficavam “*sem tomar banho, se humilhando por causa de uma pedra.*” (p. 94).

Com efeito, pode-se notar que os mecanismos de exclusão existentes na cidade geram um tipo de população que circula por todos os espaços, justamente por não ter, de fato, nenhum espaço. Como caminhar é “*ter falta de lugar*” (De Certeau, 1994, p. 183), os marginalizados buscam os lugares onde podem encontrar comida, catar o entulho da cidade, realizar pequenos furtos ou simplesmente dormir. Nesse deslocamento, tal qual o de Esmeralda pela cidade, pode-se notar que a “*errância multiplicada e reunida [...] faz dela uma imensa experiência de privação de lugar.*” (p.183). É nos mocós que Esmeralda encontra refúgio, um arremedo de casa, num lugar que é dela e de todos ao mesmo tempo.

Fui parar no mocó da Avenida 23 de Maio, que eu não conhecia, mas era um lugar muito falado. Todo mundo que eu via ia pro mocó. O mocó era onde tinha mais drogas, então era onde tinha mais movimento. Qualquer pessoa, se reparar bem, pode ver que debaixo das pontes, tem às vezes buracos feitos pelos ratos. A gente ia lá e terminava o trabalho: aumentava o buraco, do tamanho pra gente caber. Era só pegar um papelão e forrar o chão, porque é tudo de areia debaixo da ponte, na parte que ela já estava no chão. Assim a gente fazia o nosso mocó. (ORTIZ, 2001, p. 64)

Nesse espaço, os habitantes da rua demarcam seu território fazendo vigorar suas próprias leis. Esmeralda conta que “*cada lugar tem sua lei, e na rua também tem lei*” (p. 66). A Cracolândia é apresentada em seu testemunho com suas divisões de poder: traficantes, justiceiros, “ratos-de-mocó”, estupradores, “cagüetas e pilantras”. Todos têm seus códigos e, se as regras são infringidas, é na rua que acontece a desforra. No capítulo “*Aprendendo a roubar*”, Esmeralda conta a atuação desses personagens da rua e revela a importância dos “intrujões”:

Com a Ivone, a gente roubava demais no Mappin, quase todos os dias. Eu tinha todas as roupas de marca. Os produtos a gente vendia pros intrujões, na Sé. Intrujão é quem compra coisa roubada. Você rouba, vai direto pra ele. E se você está roubando e a polícia corre atrás, no maior pega, você joga o relógio nas mãos do intrujão e ele segura o flagrante. Se você é preso, está sem flagrante nenhum. Ele te salva, depois você só vai lá no intrujão pegar o dinheiro. (ORTIZ, 2001, p. 82)

Observe-se como se instaura no cenário uma ambiguidade, na medida em que o espaço teria suas próprias leis, mas absorve o movimento estruturador do espaço maior, repetindo hierarquias, valores e desejos. Nesse sentido, a “crocodilagem” se revela uma ação recorrente no cotidiano das ruas:

A gente estava na Praça João Mendes, perto do fórum do menor, perto de uma pracinha. Ali é um lugar escondido, por isso geralmente as pessoas matam ali. E eu comecei a ir com ele [buscar cola], e não sabia que tinham pedido pros moleques me arrastarem pra “crocodilagem”. Crocodilagem é quando arrastam uma pessoa pra um lugar e depois matam. Eles iam me arrastar pra crocodilagem, pro cara me matar. Era como levar a caça, porque eu tinha caguetado o cara. (ORTIZ, 2001, p. 82)

Ao contrário da criminalidade e da perseguição descritas por Esmeralda nas ruas de São Paulo, em *Divã de Papel* Zuza apresenta como cenário de sua infância a cidade de Belo Horizonte na década de 60. Ao comparar os “pivetes” de São Paulo com os “pedintes”, a narradora mostra as mudanças ocorridas na cidade, evidenciando seus valores que, no momento da enunciação, não diferem daqueles do senso comum:

Uma coisa é certa entre nós não havia maldade não havia droga a não ser a droga de vida ruim. (p.8)

Em nossa época não existia pivetes mal caráter como hoje e sim pedintes, pedinte não avança em ninguém não toma nada na marra e não assalta, pede, por isso acho essa diferença.(p. 14)

Entretanto, o movimento de exclusão e interdição também se revela na trajetória de Zuza, só que dessa vez a fome é que traça o itinerário de sua busca pela cidade. O tratamento dado a Belo Horizonte no texto *Divã de Papel* é bastante diverso do olhar com que Esmeralda circunscreve a cidade de São Paulo, conforme exposto acima.

Planejada de acordo com os padrões estéticos dos fins do século XIX e princípios do século XX, a capital mineira nasceu sob o signo da modernidade. Foi construída para ser grande, apesar da baixa densidade populacional nos seus primeiros anos de vida. Na

narração de Zuza, podemos perceber o esboço de uma imagem idílica de Belo Horizonte com ruas largas, arborizadas e casas imponentes:

As lembranças que tenho dos bairros de nossas andanças são casarões antigos ruas calçadas muitas árvores nos passeios, nos casarões sempre famílias boas dificilmente a gente não ganhava alguma coisa delas. (p.8)

Ao mostrar seu trânsito pela cidade em busca de comida, sua narração documenta, pois, simultaneamente, sua vida e um período da história da cidade, transmitindo os sentimentos e a perspectiva de alguém que viveu os processos de transformações pelas quais passou o espaço urbano, como se percebe nos trechos a seguir:

Na Rua Vitória Marçola era um brejo, hoje bem desenvolvido, com prédios, supermercados, colégios, comércios, etc... Nós passávamos bastante tempo pegando piabas.(p. 14)

Onde é a Ultramig hoje, era o barraco de minha avó, eu gostava muito dela e preferia ficar maior tempo na casa dela do que com minha mãe. (p. 14)

Vinda, como a maioria dos habitantes de BH, do interior de Minas, a família de Zuza se instala na periferia da cidade, no Morro do Papagaio, onde luta para sobreviver. Sob esse aspecto, a rotina familiar descrita por Zuza e suas irmãs em *Divã de Papel* é, guardada as devidas proporções, parecida com a de Esmeralda, ainda que não haja queixas de violência física e abusos sexuais.

Observamos Zuza em sintonia com sua família, na qual a figura materna, pelo menos em princípio, é vista com respeito e admiração: “*Minha mãe lavava roupas nas casas até a comida que seria o almoço dela ela guardava para nós.*” (p.8). As astúcias e estripulias pelos bairros de Belo Horizonte mostram um grupo solidário em função do bem comum almejado: a comida. O trajeto para a recolha das sobras incluía o Mercado Central, a Praça da Savassi e “*os bairros Santo Antônio, Funcionários, Lurdes, Serra, Cruzeiro*” (SILVA, p. 8).

Assim, esmolar e catar restos eram a atividade dos irmãos para ajudar no sustento da família. Nesse sentido, mesmo que a cidade se configure como um espaço de exclusão, ela os acolhe e os alimenta. Saindo da periferia para catar os restos do centro, Zuza e sua família vivem de sobras que a cidade e seus habitantes rejeitam. A fome e as carências são expressas pela narradora com humor agudo, em expressões como “russo de fome”, “loirinha de fome”, “estômagos em orquestra”.

Zuza expõe os absurdos de uma cidade que, ao se configurar como miniatura do sistema, revela sujeitos inseridos e outros colocados à margem.

O sol muito quente e a fome batendo no estômago, íamos andando com fome, sede e descalço, suados, andávamos onde hoje é a Av. Raja Gabaglia. As vezes descansávamos para tomar fôlego, e andava, até chegar na favela onde era nosso cafofo de 2 cômodos feito de adobo e rejunta de barro, chão de terra, fogão de serragem ou carvão as vezes cozinhávamos no quintal. Fogãozinho feito no chão de pedra de lado e do outro e graveto no meio, ou acendia o fogo e cozinhava algo para comer. Isso dependia do que nos havíamos conseguido no lixão, se fosse coisa boa comíamos muito bem, se não comíamos água doce com pão velho, e assim era nossa alimentação de miséria.” (SILVA, p. 11)

O simbolismo alimentar que a imagem da “*água doce com pão velho*” sugere também reforça a relação que Zuza estabelece com a alimentação. Nesse sentido, ao identificar as representações sociais da comida no meio urbano, Rosa Diez Garcia (1994, p. 2) considera a dimensão subjetiva e cultural da alimentação. Como um meio de prazer que atende primeiro ao corpo e também nos faz mergulhar no espaço da memória. Para Garcia (1994), a experiência do paladar expõe a classe social dos sujeitos uma vez que é por meio dela que “*os pobres urbanos pensam sua condição*”.

As condições impostas pelo cotidiano de fome são apresentadas pela narradora de *Divã de Papel* em cenas burlescas, já que “*a fome não impedia que levássemos nossas vidas brincando*” (p. 9). Como uma caricatura de seu passado, Zuza mostra também algumas facetas do cotidiano da favela com seus “*barracões pobreza de dar gosto, miséria sem conta, porém famílias boas, solidárias.*” (p. 8)

Além de viver das sobras de alimentos, Zuza e sua família pedem esmola, recolhem papel catado na rua e vendem esterco para jardinagem. É curioso notar que as restrições impostas pelo espaço da casa materna contrastam com o sentimento de liberdade que vivencia com os irmãos na rua. Tomando o centro de Belo horizonte como espaço para burlas e engodos, no qual ela e os irmãos, mais de uma vez, satirizam os moradores, colocando-lhes apelidos como “*dona Faisquinha*” ou “*as pó-de-arroz*”, a narradora imprime comicidade ao seu testemunho. Esse aspecto pode ser observado em episódios nos quais narra suas astúcias e no modo como apresenta a relação que estabelece com os moradores:

“Moço, Dona, me dá um dinheiro?” E eles respondiam: “Não tenho trocado” E nós: “Então me dá um inteiro” Não, não tenho. Aí veio a nossa resposta “Então vem pedir com nós.” (p. 11)

Enfim, perambulando pelas ruas, Esmeralda e Zuza são narradoras que demonstram um não pertencimento a um espaço determinado da cidade. A violência doméstica, a necessidade de esmolar para suprir as necessidades da família e, posteriormente, o fato de

terem sido levadas ao abrigo do Estado, revelam alguns fortes sinais de relações conflituosas com o espaço urbano.

Como “opção” à rua, esses testemunhos apresentam o orfanato e a Febem, espaços de interdição por desempenharem as funções de castigo e correção. O cerceamento da liberdade se revela pela existência de mecanismos de delimitação, vigilância e repressão que imprimem suas marcas nos corpos das narradoras. Em seu trânsito por espaços ambíguos, Esmeralda e Zuza passam rapidamente de algoz a vítima, tanto enquanto peça do jogo de marginalidade quanto do próprio jogo social como poderá ser observado no último tópico de nossa análise.

4.2. Lugares de Passagem

Como Milton Santos, Sharon Zukin (2006) nos mostra que o espaço também pode ser compreendido como um meio dinâmico que sofre e exerce sua ação sobre a história e, por isso, é transformado conforme a conveniência da ação humana. A autora observa o surgimento de espaços liminares que delimitam zonas de marginalidade na sociedade industrial moderna. Nesse sentido, a ambiguidade se configura como a principal característica do espaço liminar uma vez que “*mistura funções e histórias, situando o usuário a meio caminho das instituições*” (Zukin, 2006, p. 82).

Etimologicamente o termo “liminar”, retomado por Zukin, deriva do latim *limen*, que quer dizer *soleira da porta*. Liminalidade, na concepção antropológica, relaciona-se aos chamados ritos de passagem, e foi utilizado pela primeira vez em 1909 pelo antropólogo cultural Arnold van Gennep (1977), em sua análise dos ritos de tribos africanas. O autor considera que os ritos apresentam três momentos distintos: a separação do lugar de origem, a incorporação da nova identidade e entre elas, a fase liminar, também denominada fronteira, marginal, paradoxal ou ambígua.

Ao demonstrar duas tendências interpretativas para o conceito de liminaridade, Turner (1974) apresenta os ritos que caracterizam esse estágio como “*elaborações sociais secundárias*”. Essas elaborações têm o objetivo de dirimir os conflitos gerados pela transição da adolescência à maturidade já que, nesse contexto, o indivíduo é obrigado a mudar de posição dentro de um sistema. Outra tendência interpretativa muda o foco do plano individual para o coletivo e o rito de passagem se transforma numa dramatização

dos valores e contradições sociais. Nessa concepção, a liminaridade passa a ser considerada como inerente à sociedade. Assim, os sujeitos no estágio liminar:

não estão nem aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou ser considerados perigosos do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. (TURNER, 1974, p. 05)

E, de acordo com o autor, os atributos da liminaridade:

são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares estão no meio e entre posições atribuídas e ordenadas pela lei, costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos. (TURNER, 1974, p. 117)

Nesse sentido, ao retomar criticamente o termo, DaMatta (2000, p. 13) identifica uma *“leitura da liminaridade como algo invariavelmente paradoxal, ambíguo e, no limite, perigoso e negativo”* (p.13). Evidentemente essa visão é resultado da concepção de uma sociedade na qual *“não se admite o mais-ou-menos, a indecisão, o adiamento e, acima de tudo, o hibridismo, ou seja, a ausência de compartimentalização e de indivisibilidade”* De fato, a sociedade tende a ver a liminaridade, o que está “entre”, de forma negativa, configurando assim, um repúdio ao “ser e não ser ao mesmo tempo”. E tudo que se encontra entre duas categorias distintas, que “é e não é” simultaneamente tende a se tornar incompreensível. De acordo com o autor:

Como, então, tomar o limem e o paradoxal como negativos em sistemas relacionais, como o Brasil, uma sociedade feita de espaços múltiplos, na qual uma verdadeira institucionalização do intermediário como um modo fundamental e ainda incompreendido de sociabilidade é um fato social corriqueiro? Como ter horror ao intermediário e ao misturado, se pontos críticos de nossa sociabilidade são constituídos por tipos liminares (...) (Da Matta, 2000, p.14)

Nesse sentido, o sujeito que transita pelo espaço liminar tende a apresentar dificuldade na construção de uma identidade social. Esses mesmos sujeitos são, *a priori*, pertencentes a uma paisagem urbana que *“não apenas mapeia cultura e poder, mapeia também a oposição entre mercado – as forças econômicas que desvinculam as pessoas de instituições sociais estabelecidas – e lugar – as forças espaciais que os ancoram ao mundo social, dando a base para uma identidade estável”* (ZUKIN, 2006. p. 216).

Em outras palavras, a cidade exhibe um espaço onde os bens são elementos distintivos de classe e *status* social e aquele que não os possui margeia a sociedade sem o sentimento de pertencer efetivamente a algum lugar. Dessa forma, podemos compreender

que, em relação à dimensão sócio-espacial do percurso das narradoras, a cidade revela a constituição de lugares contraditórios o que acarreta, nos termos de Zukin, a formação de um espaço liminar.

Podemos identificar como característica desse lugar ambíguo a articulação de experiências de inclusão e exclusão. Os sujeitos que se encontram nesses espaços liminares vêm-se, a um só tempo, excluídos de um território social dominante e de suas formas de organização, mas incluídos, às vezes de modo perverso, em espaços liminares tendo para isso que desenvolver formas inovadoras de sobrevivência e sociabilidade.

Nesse sentido, há que se recorrer também à distinção que De Certeau (1994) faz entre estratégia e tática. Enquanto a estratégia circunscreve um espaço próprio que será mapeado de forma a gerar formas de controle, a tática se constrói no espaço alheio por meio de ações clandestinas, piratarias, astúcias. Não sem razão, o autor francês afirma que a tática é a arte do pobre.

As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre movimentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos. (Certeau, 1994, p. 102).

De fato, é possível observar no trânsito entre os espaços da cidade e as instituições, que a ação das narradoras vem corroborar essas afirmações no que se refere às táticas fazendo valer sua apropriação do espaço urbano. É ambígua, pois, a posição das duas narradoras dentro das instituições que as acolhe: se na rua elas já se valem das táticas de defesa e sobrevivência, na Febem ou no internato, lugares das estratégias de controle e vigilância, tais táticas se tornam mais prementes como poderá ser observado.

Esse “campo de batalha” é o lugar paradoxal da construção e afirmação identitária das narradoras dos testemunhos. O próprio corpo, elemento identitário por excelência, apresenta a mesma ambiguidade da cidade na medida em que é desrespeitado e invadido de várias formas – pela sujeira, pela fome, pela violência, pelo controle - ao mesmo tempo em que se faz lugar de prazer e liberdade.

Walty (2005), no artigo *Corpus Rasurado*, investiga de que maneira as marcas gravadas nos corpos dos moradores de rua demonstram sua conflituosa relação com o poder. A pesquisadora identifica na narrativa **Por que não dancei** a recorrência de verbos que ilustram as marcas deixadas no corpo de Esmeralda tais como *bater, machucar, brigar, queimar, estuprar, matar e suicidar* (Walty, 2005, p. 65). Ao analisar a violência física que

se instala como uma reciprocidade no texto de Esmeralda, apresenta a diluição de fronteiras corporais como uma das marcas fortes do texto. Nesse sentido, a violência da mãe e os sucessivos estupros, soma-se ao comportamento dos monitores e internos da Febem, a ira de justiceiros, a violência da polícia, das gangues e traficantes nas ruas. Esmeralda é agredida e revida:

Pensei em matar minha própria mãe (ORTIZ, 2001, p.38)

Ela [Ivone, mãe de rua] dizia: “cata logo essa tralha, senão eu vou dar na sua cara”. Ela ficava me dando beliscão, eu ia e roubava.(ORTIZ, 2001, p.80)

Xingava ela [a psicóloga], entrava na sala dela e quebrava tudo.(ORTIZ, 2001, p.112)

O corpo é violado de várias maneiras e é “*objeto da violência, institucionalizada ou não, confundindo-se com outros corpos, perdendo suas marcas identitárias. O processo é, pois, de desidentificação*”. (Walty, 2005, p.69) Nesse processo de apagamento da identidade, a pesquisadora reconhece as marcas da indeterminação de limites entre os corpos caracterizados pela sujeira e pelo travestimento.

O aspecto da violência é enfatizado, pois as marcas deixadas são o resultado de relações conflituosas tanto com “*o outro bem próximo*” quanto evidenciam “*relações político-sociais mais amplas que incluem o próprio sistema.*” (Walty, 2005, p. 67). Nesse sentido, a violência se inscreve no espaço do corpo de Esmeralda como um “arquivo” e “dá-se a ler” à sociedade.

Tal violência acirra a necessidade de novas táticas. Assim, àquelas como a de procurar um “esconderijo secreto” no lixão, nos mocós, ou a de entregar o produto de furto para os já referidos “intrujões”, soma-se o travestimento para poder sobreviver nas ruas. Aos 13 anos, a narradora se veste de homem como forma de escapar da violência policial:

Pra me parecer com um homem, eu cortava o cabelo curto, usava calça larga, jaqueta, tentava imitar o jeito. Eu não falava que era mulher. Então todo mundo achava que eu era homem. (ORTIZ, 2001, p. 100)

Quando saí da rua eu não namorava mulher, mas ainda andava como homem. Eu estava começando a freqüentar uma instituição de apoio a ex-dependentes de drogas. Ia de calças compridas, tênis, uma blusa que cobria até o olho, ninguém falava que eu era mulher. Se eu colocar o meu cabelo pra trás, tirar o brinco, fico parecendo homem. Tenho duas caras. (ORTIZ, 2001, p. 174)

Outra forma de ambiguidade apresentada como tática de sobrevivência na rua e também presente no testemunho de Esmeralda é a presença das chamadas “mães de rua”, que estabelecem certa hierarquia e definem as condutas, muitas vezes incluindo o roubo e o tráfico. Maria Filomena Gregori (2000, p.135) reconhece na circulação dos habitantes de rua a tentativa de reproduzir padrões de estruturas familiares. Nesse sentido, conforme a autora, as mães de rua são uma “substituta especial” por terem a mesma idade e desfrutarem de prestígio tanto entre os meninos quanto perante os policiais.

Delimitando as dinâmicas locais criadas pelos meninos e meninas de rua é possível perceber que, nos lugares onde há maior número de instituições de apoio social (sejam elas governamentais, religiosas ou privadas), o incessante fluxo de entrada e saída de menores é evidente e as instituições de apoio e abrigo são consideradas “*lugares de passagem*” (GREGORI, 2000, p. 104). Já os lugares onde não existe apoio institucional são pontos de circulação ironicamente demarcados onde os meninos mendigam, furtam, dormem e comem. Nas palavras da pesquisadora:

Nos lugares servidos por um maior número de instituições, os meninos estão concretamente mais afastados das ruas. Nessa situação, a rua passa a ser o espaço onde vão exercer aspectos de sua sociabilidade que não são contemplados nas instituições (cheirar cola, “fazer um dinheiro” – furtando ou mendigando - ou, ainda, encontrar amigos). O que significa que frequentar com maior assiduidade as instituições não os afasta, em definitivo, das ruas ou das atividades infratoras. Contudo, o uso das instituições é importante: elas estimulam os meninos a seguir determinadas regras e eles passam a ser objeto de um cuidado mais sistemático. (GREGORI, 2000, p. 104)

Em suas inúmeras tentativas de recuperação, a narradora de *Por que não dancei* passou por um orfanato e diversos programas preventivos e de complementação escolar desenvolvidos pela Secretaria do Menor de São Paulo: *Turma do Clube da Mooca*, *Circo-Escola Enturmando*, *Febem*, (Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor de São Paulo, atual *Fundação CASA*), além de participar de programas institucionais e de ONG’s como *Projeto Quixote*, *Projeto Travessia*, *Novolhar*, *Cidade Escola Aprendiz* e *Escola da Rua*.

As instituições às quais Esmeralda se mantém ligada delimitam lugares provisórios, de trânsito constante, lugares onde o fluxo dos acontecimentos se alterna na medida em que os diferentes espaços são apresentados ao leitor. Esse deslocamento contínuo é apresentado pela narradora a seguir ao registrar sua vivência na cidade:

Eu não tinha lugar fixo, cada dia ficava num lugar. Então comecei a colar num casarão ali na Frei Caneca. Na frente de um hotel ficava o casarão, que estava invadido e agora foi derrubado. A gente dormia na Sé, e os policiais espirravam nós. Quando estava sujo na Sé, a gente ficava no Vale do Anhangabaú. Quando estava sujo no Anhangabaú, a gente era ia pra Frei Caneca. Quando estava sujo na Frei Caneca... A gente era meninos sem-terra. (ORTIZ, 2001, p. 108)

O trânsito entre a rua e as instituições de apoio revela não só a trajetória de Esmeralda pela cidade, mas também a necessidade de um suporte - ainda que, temporário - para não sucumbir à barbárie das ruas. A busca indireta de apoio nas instituições é explicitada também nos depoimentos de psicólogos, assistentes sociais e educadores que compõem o livro. Sobre esse aspecto, em depoimento integrante do relato, Maria Júlia Azevedo, educadora do Projeto Criança de Rua entre os anos de 1991 e 1993, afirma:

Você vê um grupo de adolescentes que passa a cheirar cola na porta da delegacia. Não dá pra fazer uma leitura só de contestação e desafio. Há, junto com isso, uma ambivalência de que alguém tem que cuidar deles, porque aquilo está ficando insustentável. Se quisessem outra coisa, poderiam cheirar cola a duzentos metros dali. O Pátio do Colégio foi isso durante algum tempo. Eles fumavam na porta do 1º DP para serem pegos. Eu acho que essa ambivalência é uma coisa presente sempre. (p.105)

Esmeralda procura abrigo e, mesmo com as tentativas de fugas e violência sofridas constantemente, ela declara:

A Febem servia de refúgio. Quando tudo já estava insuportável, eu me entregava. Um dia eu estava na República, depois subi uma rua ali perto da Sé. Tinha uma mulher com um relógio, eu cheguei e puxei o relógio dela. No quarteirão da frente eu parei pra vender o relógio pro marreteiro. Nessa que eu estava vendendo, apareceu a polícia com a vítima e me pegou no flagra. Me levaram pro distrito. Eu segurei o que tinha roubado, mostrei pra eles, pra eu ficar presa. Minha oração foi pra eu parar na Febem. E fui pra Febem. (p. 141)

Essa ambivalência reforça o aspecto liminar da condição da narradora que oscila entre a violência e o abrigo da casa familiar, da rua e das instituições. Por outro lado, mesmo sendo chamados de “amparo ao menor”, esses espaços são mostrados como lugares onde a violência física e psicológica impera.

Quando fugiu de casa pela primeira vez, Esmeralda tinha 8 anos e foi levada para a Fundação do Bem-Estar do Menor de São Paulo (FEBEM). Classificada como “carente”, ao contrário dos menores infratores que davam entrada na instituição, ela conta a rotina do Estado na tentativa de educar menores infratores e inseri-los na sociedade:

Ali, mandaram eu colocar uma faixa no peito, tiraram um monte de fotos minhas. Mandaram eu tirar a roupa, colocaram num saquinho. Me deram uma bermuda e uma blusa de frio. (...) Era um lugar horrível, tipo uma cadeia, tinha um quartinho mínimo onde dormiam nove pessoas. Me jogaram naquele quartinho. Tinha um colchão bem fininho no chão. Eles davam uma coberta bem fininha pra cada um dormir. Alguns funcionários, como um baita negão forte, ficavam vigiando a gente. Depois nós íamos pro pátio. Era um monte de crianças, tinha até moças de mais de vinte anos lá. Era muita gente dormindo em cada quarto. Na FEBEM tinha mais ou menos quinhentas pessoas, um lugar pequeno pra tanta gente. (ORTIZ, 2001, p.59)

Na leitura desse trecho pode-se perceber que, além do confinamento, a disciplina pela violência e a desidentificação identitária também são parte da descrição dos espaços. Esse traço, característico dos locais para correção social nas sociedades democráticas modernas, é analisado por Michel Foucault (2001) que identifica a violência como fruto da hegemonização do poder disciplinar.

Dessa forma, a disciplina se apresenta como uma tecnologia de poder individualizante que se exerce sobre os corpos dos indivíduos confinados. Os locais denominados pelo filósofo de “instituições de seqüestro”, tais como escolas, quartéis, conventos, penitenciárias e orfanatos, são instituições onde o sujeito é individualizado e tem seu corpo docilizado pelas práticas disciplinares. Essa estratégia, denominada “*medida enérgica*” (p. 70) por uma ex-instrutora da Febem em depoimento que consta no livro, é ilustrada pelo trecho a seguir, quando Esmeralda conta uma de suas passagens pela instituição:

Quem aprontava ali apanhava, por qualquer coisa que fosse. Eles mandavam ficar em forma, todo mundo de mão na cabeça, sentada, e a cabeça no joelho. Então eles passavam com um pedaço de pau, batendo em todo mundo, desde as pequenas até as maiores. Eles só não matavam porque não podia matar mesmo. (ORTIZ, 2001, p. 71)

Nesse sentido, podemos nos perguntar se a permanência nesse tipo de abrigo não poderia ser vistas como um ritual de passagem às avessas: o corpo vai ser sujeitado, modelado para entrar na sociedade outra vez. O grupo, no entanto, que no caso dos rituais propriamente ditos, aceita o controle e recebe o iniciado, em geral ignora aquele que passa pelo ritual, desprezando-o.

O “lugar de passagem”, onde se deu a (des)construção da subjetividade da narradora Zuza foi o Orfanato Sagrada Família, localizado, à época, na Rua Platina, na região oeste de Belo Horizonte. Mesmo em meio à miséria na qual vivia com sua família, Zuza se vê infeliz e em um mundo desconhecido ao ingressar no orfanato junto com a irmã, Eustáquia, aos cinco anos de idade:

Senti como se fosse morrer estava espantada não podia chorar já tínhamos sido avisadas, estava descalço, não sei como [minha irmã] Eustáquia se sentia mas imaginei que também estava sofrendo, não sabia por que nós duas estávamos com o choro na garganta, como desejei estar lá fora junto com meus irmãos mesmo com toda pobreza queria estar junto de minha família. (p. 17)

Walty (2006, p. 27), discutindo um episódio em que Zuza fica sobre o muro entre o colégio e a rua, faz dele uma metonímia da narrativa, ressaltando o aspecto liminar do relato de Zuza quando afirma que *“entre o permitido e o proibido, entre o sagrado e o profano, entre a família e o orfanato, Zuza fica sem lugar (...) literal e metaforicamente, ela fica em cima do muro. Desse lugar ambíguo, no entanto, a narradora, faz seu espaço de afirmação.”*

Em regime de internato, a instituição regida por freiras apresentava disciplina e correção, aspectos ignorados pela narradora até então. Na descrição do espaço físico do internato, a narradora mostra as transformações por que passa ao longo do tempo e enfatiza a imponência da construção vista de dentro por seus olhos de menina pobre:

O colégio era bem moderno, corredores imensos, muitas salas de aulas, rouparia, dispensas, cozinhas, banheiros com lavatórios, escadarias, era um prédio de três andares, podia se dizer que era um dos melhores colégios de Belo Horizonte. (p. 20)

Em 1963 o colégio já estava mais luxuoso, a construção bem maior, inúmeras salas de aula, já podíamos concluir o curso normal e o ensino melhor era exigência da Secretaria de Educação. O salão de festa e o cinema eram enormes, o auditório tinha mais de 1200 cadeiras com palco, camarim, banheiro, lavatório, era tudo muito bem organizado, muito chic! (p. 34)

Como novata, Zuza, passa por um processo de despojamento e nivelamento na instituição, perdendo as distinções pessoais que possuía e incorporando um número: “Eustáquia ficou com o número 24 e eu com o 25” (p. 17.) No processo de transição entre o cotidiano nas ruas com os irmãos e o orfanato, podemos acompanhar Zuza e seu mergulho no mundo institucional e verificar a presença e a ação dos vários mecanismos desenvolvidos para controlar e modelar o indivíduo.

Zuza conta episódios que deixam marcas em sua memória como é apresentado no subcapítulo “Leis e ordens”, no qual narra a revolta gerada pela destruição de seus objetos pessoais em seu primeiro dia no internato. Vendo a destruição de seus referenciais identificatórios – o retrato 3x4, a brevidade – a narradora começa a desenvolver táticas de adaptação nas quais a postura desafiadora se configura como principal componente. Zuza passa a observar e desafiar a instituição com suas astúcias e engodos. Em seu relato, a adaptação ao espaço de repressão é desafiado pelo humor:

Passaram alguns dias, eu já olhava pra os lados, olhava nas meninas, observava tudo, passaram mais alguns dias eu me ambientando, até já tinha coragem de coçar a cabeça de piolho, de vez em quando fazia xixi na cama e quem ganhava xingo era Eustáquia, mais alguns dias fui ocupando meu espaço já sabia usar banheiro, calcinha não me incomodava mais e eu tomei conta do pedaço! (p. 17)

No internato, recebia aulas como em um curso de ensino primário e secundário regular e realizava, como as outras internas, o trabalho na instituição. Ao contrário de espírito resignado de sua irmã Eustáquia, Zuza se mostra movida pela perspicácia e curiosidade e subverte as hierarquias estabelecidas: “*eu detestava aqueles regulamentos, disciplina não era do meu feitio*” (p.20). A disciplina desenvolvida para regular as internas é apresentada por Zuza em um só fôlego:

O sino bate as cinco horas da manhã, tomávamos banho frio com sabão, sabonete nem pensar o colégio não tinha verba para sustentarmos de certo conforto, todas em forma para assistir a missa celebrada em latim, menor de sete anos não comungava, terminava a missa rumo ao refeitório para tomarmos café e rapidamente fazia a fila para assistir aula e [as alunas externas] nem podiam conversar com as internas, nove horas as internas para o refeitório merendar. [...] onze horas terminava as aulas da manhã e o sino tocava, as internas iam almoçar e aquelas que estudava à tarde iam providenciar a ida para sala de aula doze horas entrava o turno da tarde também com o sistema das alunas do turno da manhã, dezesseis terminava as aulas e cada menina tinha sua obrigação, lavar banheiros, limpar pátios e galpões, campos de esporte e levar o lixo para a fornalha.(p. 18)

Toda essa rotina se apresenta métodos que “permitem o controle do corpo” a fim de torná-lo dócil e útil através da disciplina. (FOUCAULT, 2001, p.118). Nesse processo, o controle das atividades realizadas pelas internas seria subvertido pela narradora em suas transgressões, indiciadas no texto pela ausência de pontuação. São exemplares nesse sentido, além das já mencionadas: deixar a tampa da caixa d’água do orfanato aberta onde acaba caindo um gato que contamina toda a água, deixa uma bola de meia cair na ceia beneficente, rouba um cacho de bananas e hóstias, usa a fita da santa no cabelo.

Em suas burlas, a narradora exhibe as contradições da instituição que, além de promover uma educação que discrimina e humilha as internas, aplica severas punições físicas. Talvez por isso, não encontremos na narradora um respeito para com suas instrutoras do colégio e sim a revolta e o ressentimento contra o sistema: “*eu tinha vontade de bater naquelas freiras e fingia não ligar para aqueles comentários mas eu sempre matutando uma forma de me vingar*”(p.23) As freiras são, então, apresentadas como personagens estereotipadas, caricaturais.

Zuza desfrutava dos momentos de oração e comunhão que as internas eram obrigadas a vivenciar no colégio, sobretudo no mês de maio, que era dedicado à coroação

da Virgem Maria. Entretanto, no subcapítulo intitulado ironicamente “*A vez de ser anjo*” conta que não fazia parte das coroações pois “*eu era tida como pecadora, feia, dentuça, cabelo duro, pobretona.*” (p. 19)

Como as freiras representam o poder constituído, a Zuza só restava, taticamente, burlar as regras como estava acostumada a fazer diante das autoridades. E assim ela se justifica:

de qualquer jeito eu entrava na surra! Comigo não tinha jeito, nada me detinha, não tinha medo nem me preocupava com o que iria sobrar para mim, eu realmente era descarada e sem brilho!!! Eu poderia ser uma santa, mesmo assim eu era perseguida então eu soltava os bichos e com razão, e é por esse motivo que eu tenho o que contar hoje e experiências para o resto de minha vida” (SILVA, p. 20)

O discurso religioso encobre toda a perversidade dessa relação de poder:

A freira nos chamou e mostrou tudo que estava preparado e disse: “pois então vocês poderiam participar, mas vocês tem o capeta no corpo, não sabem comportar então vocês não são dignas de participar, vocês tem que ser isoladas das outras. (SILVA, p. 23)

Cambada de pobretonas, vocês deveriam ter vergonha nem suas mães te querem, socou vocês aqui dentro e nem vem visitar vocês, baderneiras faveladas! Se vocês prestassem não estariam aqui, suas mães estão correndo de vocês!(SILVA, p. 28)

A narradora estranhava o exagero do culto e tinha antipatia das freiras. Mas um dos objetivos das suas astúcias era “*defender a confissão de quinta-feira. Já que éramos obrigadas a confessar, já teríamos arranjado um pecado*”. (p. 34). Nesse deslocamento de limites entre o sagrado e o profano, as normas e práticas sociais do orfanato são apresentadas pela narradora com revolta, revelando uma instituição que se pretendia promotora de educação, em lugar de hipocrisia religiosa e contaminadas pelo preconceito social. A denominação pela narradora das “*freiras clarinhas franciscanas*” pode ser considerada como metonímia desse processo.

Ao desvelar a hipocrisia das freiras, Zuza alarga, mesmo que inconscientemente, seu alvo, atingindo as relações sociais atravessadas pelo poder. Tal procedimento tem ênfase com o registro de outra tática utilizada para burlar as normas do orfanato: a composição de paródias que, em seu aspecto de ruptura, criticam e ironizam o cotidiano da instituição e profanizam símbolos da pátria:

Hino do Colégio interno amado
 Nós somos do Sagrada Família
 Do Sagrada Família
 Da bagunçada
 Nas provas não estudamos
 Tomamos bomba, é bagunçada
 Irmã Odília pega na régua
 E dá pancada na meninada
 As internas sempre educadas
 Escondem o rosto, em gargalhada
 Arroz queremos com feijão
 Batata cozida e macarrão
 Porém se a pátria amada
 Precisar da meninada
 Lutaremos com paulada! (SILVA, p. 28)

Novamente pelo deboche, Zuza oferece resistência ao controle e ao poder da cultura religiosa dominante no internato. Pela sátira do cotidiano ela faz uma inversão da ordem e desacraliza os ritos, deslizando entre o sagrado e o profano, como podemos perceber na paródia da oração matinal:

De manhã cedo na minha caminha
 Chega a irmã Altina e puxa as cobertinhas
 Com muito sono e muita preguiça
 Ainda temos que assistir missa
 Depois da missa para o refeitório, que tem aspecto de sanatório
 Comer pão duro, beber leite azedo,
 Fazemos tudo a tremer de medo
 É vida malvada, não adianta fazer nada. (SILVA, p. 37)

Outro aspecto que pode ser observado nas paródias é a referência constante à alimentação do orfanato (beber leite azedo, comer pão duro). Lembremos que a privação da infância continua a fazer parte do cotidiano de Zuza. Nesse aspecto, a “*a escrita de Zuza é, pois, paradoxalmente, ingestão de alimento e vômito. Escrevendo, ela revisa e recicla as sobras de que sempre se alimentou, expurgando o que foi forçada a engolir.*” (WALTY, 2006, p.25). A fome, e paradoxalmente a gula, permanece no orfanato, agora sob forma de castigo pelas travessuras ou pela própria impossibilidade de rejeitar o alimento.

Merendar? Uma banana ou laranja, às vezes um copo de leite até azedo, mas tinha que tomar quem rejeitasse qualquer refeição por qualquer motivo seria punida, graças a Deus eu tinha estômago forte nada retornava e para Eustáquia não ser comida consumia a gororoba dela. (SILVA, p.18)

Finalizando essa leitura, retomamos a questão do lixo e da sujeira, já estudados na degradação/identificação dos corpos nos ambientes citadinos, também como espaços liminares que marcam a narrativa. Ao tratar de sua relação com o lixo da cidade, as narradoras de **Por que não dancei** e **Divã de Papel** apresentam metonimicamente a própria sociedade com seus espaços liminares.

As imagens de progresso, urbanização e *status* social não aparecem no texto de Esmeralda. O que aparece é a degradação, a sujeira, a miséria, o medo, a violência e insegurança urbanas, como elementos que corroem a face e o corpo da cidade. Além desses aspectos, a invisibilidade pública que a condição liminar lhe confere é mostrada por Esmeralda com o sentimento de revolta, pois ela revela que se sentia “*um lixo naquele centro movimentado.*”(ORTIZ, 2001, p. 156).

Não é sem razão que a imagem de Esmeralda em meio aos detritos em suas brincadeiras infantis mostra que o lixão era o espaço preferido, seu “esconderijo secreto” (p.23)

Eu adorava brincar no lixão perto da minha casa. Ele ficava num terreno baldio onde as pessoas jogavam todos os lixos, por preguiça de colocar onde passava o caminhão. No lixão era tão gostoso. Eu gostava de ficar no meio do lixo dos outros. Quando eu pulava o muro do lixão, eu e a minha bonequinha, caía em cima de um monte de sacos de lixo e ali eu gostava de inventar brincadeiras. Eu recolhia um monte de lixos recicláveis, pegava potinho de margarina, de iogurte, e ficava brincando de casinha, ou então ficava fazendo roupa e até mesmo os cabelos pra bonequinha. Às vezes eu achava uma boneca sem cabeça e também brincava. (Ortiz, 2001, p. 23)

Tal como os cemitérios medievais descritos por José Carlos Rodrigues (1996, p. 79) os lixões representados nos textos de Zuza e Esmeralda delimitam um espaço ambíguo, liminar, no qual poderiam ser reconhecidos elementos que “*desafiam o sistema de classificação, por estarem sobre uma linha de separação de categorias ou por serem passíveis de enquadramento simultâneo em duas ou mais delas.*”

Em sua análise do lixo como invento cultural e social o autor mostra como esse elemento traz à tona significações simbólicas que implicam em associar as classes mais pobres à idéia de sujeira, contaminação e periculosidade. Assim, aqueles considerados excluídos socialmente seriam relegados a uma condição semelhante à do lixo, pois representariam não só um risco de contaminação moral e alusão à degradação física, mas também uma ameaça de morte simbólica indicada por uma possível perda de privilégios sociais.

Para o autor, na sociedade brasileira se opera uma lógica binária, onde a relação com o lixo expressa a divisão da sociedade em classes sociais: “[...] *uma sociedade*

higienizada é uma sociedade hierarquizada e quanto mais próximo do centro do poder, mais distante da sujeira, e quanto mais periférica em relação ao centro, tanto mais íntima com a sujeira” (RODRIGUES, 1995, p. 75).

Na casa ou na rua, o lixo marca a vida das narradoras que não o repudiam, antes vivem dele, tanto física como psicologicamente. A cidade faz-se extensão da casa, do lixão e da favela, mesmo que, aparentemente, o centro urbano seja o espaço da ordem e da limpeza. Em São Paulo, a busca por restos do lixo para comer se torna exemplo dessa relação:

Nós pegamos o ônibus Paissandu e descemos na Praça da Sé. A gente estava com fome. Tinha um pessoal na rua. Nós perguntamos pro pessoal que estava dormindo onde tinha comida e eles falaram que no lixão do McDonald's. Nós fomos pro lixão. As pessoas que comem no McDonald's nem sempre comem tudo. Os funcionários vão juntando sacos e sacos de lixo com os restos e jogam na porta. Então a gente abria os sacos pra achar pedaço de pão. Achava e comia ali. (ORTIZ, 2001, p. 55)

Na catação das sobras no Mercado Central de Belo Horizonte, Zuza se aproxima de Muribeca, personagem de Marcelino Freire (2005), que vive do entulho de um lixão. Como ela, Zuza descreve a utilidade do lixo para a família:

Todas as manhãs, ela [minha mãe] e o Adão saiam a pé do morro das pedras e iam para o mercado central, para mexer no lixo do mercado e apanhar frutas, verduras e até mesmo galinha morta para levar para casa a pé para preparar comida com estes restos para comer. (SILVA, p. 3)

A relação existente entre a vida no lixo e do lixo se torna, dessa forma, um processo que valoriza a reciclagem de materiais seja para alimentação seja para a construção de um espaço na cidade, como os mocós descritos por Esmeralda. Tudo isso evidencia que a sociedade industrial rejeita e desvaloriza as ações de populações que vivem na rua, caracterizando, novamente, a liminaridade de sua situação no espaço urbano.

Enfim, as imagens de lixo e miséria recorrentes nos textos remetem metaforicamente a uma ameaça potencial de contaminação que horroriza e assombra justamente por tornar explícita a impossibilidade de banimento do lixo em uma sociedade de consumo, ou mais do que isso, por mostrar o que a sociedade não quer ver. Na medida em que se apresentam como espelho e imagem da cidade, os detritos, os restos, as sobras usadas pelas narradoras de *Divã de Papel* e *Por que não dancei*, imprimem também seus rastros no espaço urbano, lugar em permanente transformação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras.
G. Rosa*

Nesse trabalho, optamos pelo estudo do testemunho enquanto gênero representativo de novas formas da produção contemporânea, marcadas pelo caráter heterogêneo e a apropriação de diferentes formas de linguagem. Propondo outro olhar sobre as tensões que atravessam a relação entre a memória e a história, entre a linguagem e a realidade, entre a oralidade e a escrita, o testemunho questiona essas dicotomias. Os testemunhos valorizam, através da escrita, indivíduos que passaram pelo silenciamento e coerção de instituições de confinamento e pela marginalização nos espaços públicos.

Ao proceder à leitura do *corpus* tendo em vista as formulações teóricas relativas ao conceito de literatura de testemunho, tomamos o espaço como operador de leitura com o objetivo de apresentar a cidade pela ótica de narradoras que viveram sua infância na/da rua. A percepção do “gueto” como lugar de exclusão, tão cara àqueles que foram banidos por conta da intervenção do Estado na Europa da II Guerra Mundial é, guardadas as devidas proporções, análoga à condição encontrada entre os personagens dos testemunhos que emergem das periferias do Brasil.

Dessa forma, ao deslocar o conceito do *testimonio* do âmbito latino-americano para a realidade que encontramos nos centros urbanos do Brasil, percebemos que, além das diversas formas de opressão do Estado, os rastros de memória e de linguagens observados na escrita de narradoras de **Divã de Papel** e **Por que não dancei** podem também contar uma “*história a contrapelo*”, na expressão das Teses de Benjamin (1991, p. 157).

Construídas em primeira pessoa, indiciando uma questão identitária, as narrativas têm um tom autobiográfico. No entanto, na medida em que as histórias contadas são parte da vida de grupos que vivem as mesmas experiências, o eu cede lugar ao nós. A imagem seria, dessa forma, coletiva, registrando a maneira como os sobreviventes de eventos-limite representam o real.

As narradoras, Esmeralda e Zuza, são conhecedoras da situação de pobreza e violência que impera no Brasil de maneira contundente. Por isso mesmo, ao divulgarem esse aspecto da realidade em sua escrita, elas têm a possibilidade não só de reconstruir sua

história e identidade como também colocar em relevo a situação daqueles que são igualmente proscritos e tornados invisíveis na sociedade brasileira.

Seja na forma de um livro dentro de padrões de edição e com ampla circulação no mercado editorial, seja como manuscritos, posteriormente digitados e tornados acessíveis ao meio acadêmico, esses textos destacam a influência que um agente cultural exerce na preparação e/ou divulgação da escrita, o que pode fazer emergir testemunhos mediados direta ou indiretamente.

Na maneira como tecem suas reflexões sobre o vivido, percebemos como as narradoras manipulam os mecanismos discursivos. Observamos que a apresentação de um discurso talhado entre a oralidade e o registro na norma culta demonstra não só a tensão da escrita testemunhal, mas também as formas de narrar assumidas por Esmeralda e Zuza, ambíguas no seu contar, reveladoras das rasuras e cicatrizes deixadas pelos espaços de sua circulação.

Com os fragmentos de discursos recolhidos pelos diversos espaços pelos quais transitaram, as narradoras recolhem o que sobra e o anônimo, aproximando-se assim da figura do trapeiro, *Lumpensammler* ou *chiffonnier* de Benjamim. Dessa forma, o narrador trapeiro identificado na leitura dos testemunhos repete o movimento de catar elementos no lixo para sobreviver literalmente, e também resgatar os fragmentos de sua memória para a sobrevivência através da escrita.

Pudemos observar, no *corpus* deste trabalho, narradoras que revelam sua condição liminar não apenas pela descrição espacial representada no seu trânsito entre a casa e a rua, entre a favela e o centro da cidade, entre a liberdade das ruas e sujeição à instituição. Deslizando entre o sagrado e o profano, entre a sujeira e a purificação, os testemunhos de Esmeralda e Zuza propõem uma defrontação da norma padrão da língua com aspectos da oralidade em sua forma coloquial. Além disso, o uso de paródias, no caso de Zuza, e o observado nos paratextos que compõem o relato de Esmeralda mostram como o discurso do outro perpassa o relato testemunhal.

Enfim, consideramos a liminaridade, reconhecida na linguagem utilizada nos textos, nas formas de mediação dos testemunhos, e revelada também pelos espaços nos quais elas transitaram, como a característica mais relevante desses relatos testemunhais. Essa percepção permite outras reflexões na medida em que, além do caráter ambíguo e provisório que a condição liminar revela, em outra acepção, pode nos ajudar a compreender a escrita como um rito de passagem. E, na nossa leitura, essa idéia de rito

constituiu-se o próprio processo de escrita do testemunho para as narradoras dos textos analisados.

Assinalar nessa narração elementos que enriqueçam a literatura, uma poética, talvez seja desnecessário para desvelar a situação de uma sociedade cuja discrepância deve ser apresentada tal como ela é, a um público que, por causa de diversos fatores socioculturais e econômicos, tornou-se alienado com relação a si mesmo. Um público cada vez mais influenciado pela crescente circulação de capitais e mercadorias, em paisagens de poder onde o indivíduo perde importância. Além disso, a perda da memória do cidadão e o descaso com os problemas sociais, talvez sejam motivos que fazem o escritor do testemunho se fazer ouvir de forma lacunar e se apropriar de “cacos de discurso” como estética na sua forma de narração.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo (compilador). **En otras palabras, otras historias**. Montevideo: Universidad de la República, 1992.

ALÓS, Anselmo Peres. **Literatura de resistência na América Latina**: a questão das narrativas de testemunho. Anais do II Colóquio Sul de Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS/ABRALIC, 2003. In: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2008. Disponível em www.ucm.es/info/especulo/numero37/nartesti.html. Acesso em 30/04/2009.

BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e literatura**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo, Editora Cultrix, 1978. p. 45-46.

BENJAMIN, Walter. **Um lírico no auge do capitalismo**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia, Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. (Org.) Flávio R. Kothe; (Coord.) Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: F. A. Queiroz Editor, 1983.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários Escritos. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro Sobre o azul, 2004, p. 169-191.

CARNEIRO, Henrique. **Pequena enciclopédia da história das drogas e bebidas**: histórias e curiosidades sobre as mais variadas drogas e bebidas. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

CATROGA, Fernando. **Memória e História**. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras do milênio. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRS. 2001. p. 43 – 69.

CERTEAU, Michel De. **Caminhadas pela cidade**. In: A invenção do cotidiano: 1- Artes de Fazer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994, p.169-191.

DAMATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade**: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *Mana* [online]. 2000, vol.6, n.1. Disponível em <http://www.scielo.br>. Data de acesso: 14/11/2009.

FREIRE, Marcelino. **Muribeca**. In: Angu de Sangue, 2 ed. Cotia, SP, 2005, p. 23-25

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: Nascimento da prisão. Tradução. Raquel Ramalhete.

Petrópolis: Vozes, 1987. 26ª ed.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Memória, história e testemunho**. In: Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível. (Orgs.) Stella Bresciani e Márcia Naxara, Ed. Unicamp, 2001. (versão reduzida publicada na internet)

GARCIA, Rosa Wanda Diez. **Representações sociais da comida no meio urbano**. Algumas considerações para o estudo dos aspectos simbólicos da alimentação. Revista Cadernos de Debate. Vol. II. UNICAMP, 1994, p. 12-40.

GREGORI, Maria Filomena. **Viração**: experiências de meninos de rua. São Paulo: companhia das Letras, 2000.

HOBSBAUMN. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antonio. **Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008. p. 2176

LEJEUNE. Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau a Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos em comunicação**. São Paulo: Cortez, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

MARCO, Valéria de. **A literatura de testemunho e a violência do Estado**. Lua nova, nº 62, 2004. p. 45-68

MEDEIROS, Sérgio. **Politeísmo Crítico**. Dossiê Estudos Culturais. In: Revista Cult. dezembro, 1998, p. 44-45

MORAÑA, Mabel. **Documentalismo y ficción**: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. Em: Políticas de La escritura en America Latina. De La colônia a La Modernidad. Caracas, Ediciones eXcultura, 1997, pp. 113-150 [on line]

MOREIRAS, Alberto. **A aura do testemunho**. In: A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 249-282.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história**: a problemática dos lugares. In: Pierre NORA (org). Os lugares da memória. Paris: Gallimard, [1984]._Vol 1 La République. pp. VII a XLII. p. XXIV.

ORTIZ, Esmeralda do Carmo. **Esmeralda, por que não dancei**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

PESAVENTO, Sandra. **Escrita, Linguagem, objetos**: leituras de história cultural. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

POLLACK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, v. 5, n.10, Rio de Janeiro, p.200-212,1992.Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>; Data de acesso: 13 fev 2007.

POLLACK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, v.2, n.3, Rio de Janeiro, p.3-15,1989.Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>; Data de acesso: 13 fev. 2007.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: EMBRAFILME/ MinC/ Brasiliense, 1987.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: UNICAMP, 2007.

ROCHA, João. **Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea**. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 fev. 2004. Folha Mais!

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, José Carlos. **Higiene e Ilusão**. Rio de Janeiro: Nau, 1995.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. 2ª Edição. São Paulo: Hucitec, 1997.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: Cultura da Memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKI, Arthur (orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Literatura e trauma: um novo paradigma**. In: O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 63-80.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A literatura do trauma**. Revista *Cult*. São Paulo: Lemos Editorial. Ano III, nº 23. p. 39- 47. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Dossiê: Memórias da Guerra**. Revista *Entrelivros*. São Paulo: Duetto Editorial, 2007. Ano 3, nº 28, p.33-35.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, Rio de Janeiro, p. 65-82, 2008.

SILVA, Maria de Jesus. **Divã de Papel**. [Texto inédito].

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. 2. Ed. Revista. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004. p. 71-112.

TODOROV, Tzevetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

TURNER, V.W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Coleção Antropologia 7. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

VOGT, Carlos. **Trabalho, pobreza e trabalho intelectual**. In: SCHWARZ, Roberto (Org.) Os pobres na literatura brasileira. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, p. 204-213.

ZUKIN, Sharon. **Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder**. In: O espaço da diferença. Antonio A. Arantes (org.). Campinas: Papirus, 2000, p. 80-103.

WACQUANT, Loïc. **Que é gueto?** Construindo um conceito sociológico. Revista de Sociologia Política. Curitiba, 23, p. 155-164, Nov. 2004.

WALTY, Ivete; CAMPOS, M. Helena Rabelo. **Sem nome**. In: Ensaio de Semiótica: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. Belo Horizonte: FALE UFMG, n. 10, ano V, dez. 1983. p. 35-61.

WALTY, Ivete; MENDES, Nancy. **Espaço e espaços**. In: Ensaio de semiótica: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. Belo Horizonte: FALE UFMG. n. 14, dez. 1985, p.83-105.

WALTY, Ivete. **Corpus rasurado: exclusão e resistência na narrativa urbana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/Autêntica, 2005.

WALTY, Ivete. **Testemunha estomacal: fome e escrita**. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Literatura e testemunho. Brasília: Editora de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. n° 27, jan-jun de 2006. p. 23-33.

WALTY, Ivete et. al. **Leitura/Literatura e espaço público**. In: Ensaio sobre leitura 2. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007. p. 149-165

WALTY, Ivete. **Mobilidades culturais: o exemplo das revistas alternativas urbanas**. In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 195-204, 1º sem. 2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)