

# A escrita interessada de Maria Valéria Rezende: sobre vozes que contam histórias

Candice Firmino de Azevedo\*

Ricardo Postal\*\*

## Resumo

Partindo dos estudos de Oliveira (2013) sobre a noção de verdade e a pesquisa em Linguística Aplicada, propomos uma reflexão acerca da escrita literária como resultado de um compromisso ético com determinado eixo axiológico, assumindo-se como uma escrita interessada, a partir da leitura dos romances contemporâneos *Ouro dentro da cabeça* (2016a), *Outros cantos* (2016b) e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende. Nesses romances, o caráter heterodiscursivo da linguagem (BAKHTIN, 2015) dialoga com a renovação técnica da língua e a refuncionalização da arte (BENJAMIN, 1994), evidenciando uma literatura marcada pelos movimentos de representação e refração do discurso do outro. Assumindo o caráter político de uma obra que tem seu foco deslocado para os elementos periféricos da sociedade, Rezende retoma a figura do contador de histórias populares como elemento que representa a cultura do pobre marginalizado, subvertendo as fronteiras do texto escrito ao usar um elemento tradicional da cultura popular oral como recurso discursivo. Por meio da linguagem, percebemos que muitas vozes marginalizadas reivindicam o direito de contar as histórias. Propomos neste trabalho problematizar, teoricamente, a figura do narrador romanescos contador de histórias, tendo em vista as relações de representação do desvalido nos romances de Rezende.

Palavras-chave: Escrita literária; vozes; contador de histórias.

---

\* Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE. Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade IFRN/SGA e do Curso de Dupla Licenciatura em Letras Português Espanhol IFRN/CNAT. ORCID: 0000-0002-8060-3324.

\*\* Universidade Federal de Pernambuco. Doutor em Literatura Brasileira pela UFRGS. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. ORCID: 0000-0002-4882-627X.

# Maria Valéria Rezende's interested writing: about voices that tell stories

## Abstract

Based on the studies by Oliveira (2013) concerning the notion of truth and research in Applied Linguistics, we propose a reflection upon the literary writing as a result of an ethical commitment with a certain axiological axis, assuming itself as an interested writing, from reading of contemporary novels *Ouro Dentro da Cabeça* (2016a), *Outros Cantos* (2016b) and *Quarenta Dias* (2014), by Maria Valéria Rezende. In these novels, the heterodiscursive character of language (BAKHTIN, 2015) dialogues with the technical renewal of language and the refunctionalization of art (BENJAMIN, 1994), showing us a literature marked by the movements of representation and refraction of the other's discourse. Assuming the political character of a work that has its focus shifted to the peripheral elements of society, Rezende resumes the figure of the popular storyteller as an element that represents the culture of the marginalized poor, subverting the boundaries of the written text by using a traditional element of oral popular culture as a discursive resource. By means of the language, we realize that many marginalized voices claim their right to tell stories. In this work, we propose to theoretically problematize the figure of the novelist storyteller, in view of the relations of representation of the underprivileged in Rezende's novels.

Keywords: Literary writing. Voices. Story teller.

Recebido em 15/04/2022 // Aceito em 19/11/2022

## Introdução

Maria Valéria Rezende, romancista e contista contemporânea, tem uma escritura que aponta para uma produção literária marcadamente comprometida com a articulação social da diferença, da perspectiva dos grupos subalternos. Tendo em vista uma literatura interessada na emergência de hibridismos que revelam os movimentos históricos e culturais da sociedade, a escritora materializa em sua obra as axiologias (BAKHTIN, 2010) de uma escrita marcada pelo ato do dizer como uma ação experienciada (BENJAMIN, 1994) nas vivências com os grupos periféricos pelos quais passou quando trabalhava junto às comunidades pobres como educadora popular.

Tendo nascido em Santos/SP e depois ido morar em João Pessoa/PB, Maria Valéria Rezende não é estranha às estradas em diferentes regiões brasileiras, e tanto no sertão pernambucano quanto na periferia de cidades paraibanas, ela lançou um olhar sensível aos marginalizados a partir do trabalho filantrópico que desenvolvia com prostituídas, analfabetos, viajantes e crianças que viviam à margem de um país marcado pela desigualdade social.

Em seus romances, os excluídos são evidenciados a partir de suas vozes sociais, que ecoam as relações de poder a que são submetidos os subalternos, e tornam-se personagens que buscam se encontrar dentro do contexto de negação de direitos no qual vivem. Sufocadas pela privação econômica e social, tais personagens aparecem em seus textos e vão se construindo no decorrer das narrativas pela busca de si e de reconhecimento de suas existências a partir de sua relação com as outras personagens.

Rezende revela assim um país à margem, captando “as dissonâncias, os muros visíveis e invisíveis de uma nação heterogênea, onde o preconceito de gênero e de classe e o racismo nunca foram debelados e a população vive níveis de violência insuportáveis” (OLIVEIRA, 2019, p. 189).

A aproximação com o universo linguístico e discursivo dos oprimidos se dá por meio de muitos recursos, inclusive da materialidade escrita de suas margens: a oralidade. Esse diálogo com a tradição oral e com a cultura popular marca seus textos e seu compromisso com a vida das pessoas pobres, que têm suas histórias muito mais vocais do que escritas.

Maria Valéria Rezende traz para a sua obra discussões acerca do espaço político e social ocupado pelas minorias, a exemplo de Coisa-nenhuma, narrador de *Ouro dentro da cabeça* (2016a), um rapaz analfabeto sem pai nem mãe, que foi criado pelas ruas de um lugarejo no sertão chamado Furna, e que trava uma peregrinação em busca de aprender a ler. Ali nesse grotão, onde as existências são consumidas sem que delas se tenha notícias, o narrador se declara contador da própria história e toma como suas as histórias de todo um povoado de mulheres e homens que, como ele, vive às margens do mínimo.

Todo aquele pessoal, fosse da rua ou da obra, começou a insistir que era pra eu criar coragem e ir na praça contar. Acabei me convencendo e por isso aqui estou:  
- Vim contar a minha vida, pra quem quiser conhecer a história de um lutador que correu sérios perigos, andou o Brasil inteiro, tentando achar um tesouro nem de prata nem de ouro: de coisa mais preciosa. (REZENDE, 2016a, p. 97-98).

Neste romance, ao narrador é conferido o espaço social do contador de histórias a partir do momento em que este é

reconhecido como tal pela comunidade de ouvintes, que insiste para que ele assuma seu lugar de narrador da experiência. As misérias e as esperanças narradas no romance se confundem com as vividas por grande parte dos brasileiros, seja nos sertões áridos ou nas ruas opressoras das grandes cidades.

Em *Quarenta Dias* (2014) conhecemos uma narradora, Alice, senhora de aproximadamente 60 anos que deixa a cidade de João Pessoa/PB e vai morar em Porto Alegre/RS contra a vontade, praticamente obrigada pelo papel social de mãe que deve acompanhar a filha quando esta decide ter seus próprios filhos. Lá, ela resolve procurar o filho perdido de uma conhecida paraibana e passa quarenta dias andando pela periferia da cidade, perguntando por alguém a quem efetivamente não conhecia.

Deparamo-nos, então, com a narrativa de uma peregrinação da narradora que passa a contar, em um diário, as histórias dos encontros e desencontros com mulheres e homens que vivem nas margens de uma cidade construída para negar a existência dos excluídos. Temos o foco “voltado para o espaço da rua como lugar de resistência, ocupado por identidades deslocadas representadas no romance”, como afirma Renata Cristina Sant’Ana (2018, p.192) em seu estudo sobre os territórios da experiência da pobreza nesse romance. Isso é permitido porque, exilada do lugar que reconhecia como seu, Alice constrói sua narrativa desse novo território a partir das histórias ouvidas pelas ruas de Porto Alegre, contando-as para a boneca Barbie que está impressa na capa do caderno em que escreve, única via de escuta dessa narradora que também já é considerada pela família como alguém à margem, resultado de sua condição de velhice. Para Norinha, filha de Alice, “é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado

na lama, continuar com uma besteira dessas” (REZENDE, 2014, p.34). Para a filha, é desconsideração de Alice continuar querendo manter uma vida “tão boinha” (REZENDE, 2014, p.08) na cidade de João Pessoa, após a aposentadoria, em vez de seguir para Porto Alegre para cuidar dos filhos ainda não nascidos da filha. A derrocada de sua vida de mulher aposentada é marcada pela obrigatoriedade da maternagem a que é submetida para cumprir um papel útil na família.

Em 2016, a escritora publicou *Outros cantos* (2016b), romance que teve mais uma narradora-personagem, agora chamada Maria, senhora que atravessa o sertão durante uma noite para chegar a um povoado rural, no meio do semiárido nordestino. Passado e presente se confundem na narrativa, pois Maria está retornando ao mesmo sertão onde tinha sido professora do MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), um programa de educação para adultos. A cada solavanco dado pelo ônibus em que viaja, a narradora resgata da memória os descaminhos do passado que marcaram sua experiência junto à comunidade pobre e esquecida pelo poder público: Olho D’Água.

Dentre as produções de prosa brasileira contemporânea que vêm assumindo a abertura possível da forma romance como espaço de discussão e de tomada de posição, notamos os romances de Maria Valéria Rezende como uma escritura marcada pela consciência do texto como um ato responsável (BAKHTIN, 2017) pela evidência das violências sofridas por grupos subalternos, concretizando as axiologias de um dizer responsável pela própria ação. Sendo assim, sua escrita está interessada em dar visibilidade ao desfavorecimento das pessoas mais pobres e marginalizadas, que estão numa zona de quase esquecimento por parte do Estado e da população detentora de maior poder econômico e social.

Trata-se de um texto que pretende demonstrar aspectos de uma realidade que tem marcado a presença na literatura contemporânea, “mesmo sem se sentir no direito de representar em toda a sua complexidade um determinado lugar, ou de falar em nome de pessoas que não têm como se fazer ouvir, o faz mesmo assim” (OLIVEIRA, 2019, p. 206).

Rezende estabelece correlações entre as personagens habitualmente alijadas de espaço no cânone literário ao mobilizar vozes que compartilham da mesma precariedade e pobreza, fazendo assim recortes da sociedade brasileira em que seu olhar narrativo se descentra em busca de um viés oblíquo que denuncia as existências consumidas pela desigualdade, num movimento que expõe, e tenta incidir contra, a subalternização a que essas vozes são submetidas pelo poder. Desse modo, acreditamos que a literatura interessada de Rezende considera que:

[...] a literatura é importante porque ela é uma arma de empoderamento, porque, nas mãos certas, ela rompe com o discurso hegemônico sobre o mundo, ela nos dá acesso a outras perspectivas sobre a vida e as relações que estabelecemos aqui. Dominar essa ferramenta é um ato revolucionário por si só, por isso tão perigoso. (DALCASTAGNÈ, 2019, p. 151)

Pensando nisso, dentre o universo de seres marginalizados representados nos romances, nos propomos a pensar sobre a voz narradora que conta histórias, já que este parece ser um elemento fundamental da arquitetura da obra de Maria Valéria Rezende pelo diálogo que ela propõe nas suas obras entre os grupos populares com sua oralidade e a escrita literária nos romances. Ao elaborar em sua escrita elementos que estão à margem do literário, como a oralidade, a autora metaforiza em prática uma

necessidade de existência social, de protagonismo, das pessoas alijadas dos direitos sociais como a educação formal, a exemplo dos analfabetos. Colocar tais vozes mais ao centro da escrita quer dizer, também, modular alguns parâmetros formais do romance, mesclando-o com a récita dos contadores de histórias. É preciso, portanto, investigar como essa escrita interessada é posta em movimento.

## **Escrita interessada no movimento**

Pensando sobre o enfrentamento ideológico entre colonizados e colonizadores, Conceição Evaristo propõe a escritura negra como uma construção de nítido “embate político e ideológico”, capaz de evidenciar “a existência de um discurso literário que, ao erigir as suas personagens e histórias, o faz diferentemente do previsível pela literatura canônica, veiculada pelas classes detentoras do poder político-econômico” (EVARISTO, 2009, p. 19). O espaço social de negação das vozes dos subalternos se estende à literatura festejada pela historiografia canônica.

Assim, o silêncio imposto pela hegemonia dos estudos tradicionais que embranquecem a literatura parece também emudecer as vozes daqueles que estão em outras zonas de risco social, como prostituídas, analfabetos e migrantes. Tais vozes sociais, que aparecem nos romances de Rezende são, como as que aparecem nas literaturas estudadas por Evaristo, atravessadas e silenciadas pelo discurso do poder que legitima algumas exclusivas relações estéticas de uma obra e a considera, então, literária.

Assim, Rezende marca em seu texto o caráter revolucionário que a política artística passa a assumir na produção moderna, a

partir do momento em que produz uma prosa romanesca marcada por uma pluralidade de vozes que estão ao rés da ausência e que disputam o espaço de visibilidade na escrita. A polivocalidade do discurso dos romances concretiza, assim, o “outro” bakhtiniano no texto, pois evidencia a existência das vozes sociais em um jogo de disputa discursiva.

Pensar a cultura como sinônimo de contradições que ressignificam os bens culturais é possível a partir de um movimento de cruzamento de fronteiras, de uma hibridação que marca a necessidade de se quebrar os conceitos estanques. É nesse contexto que percebemos a cultura como espaço de contínua ressignificação e como manifestação de vozes múltiplas.

Para Walter Benjamin, a arte, como elemento estético de uma cultura multifacetada, tem na modernidade uma reprodutibilidade técnica que nos permite compreender a cultura do povo como a reação aos conceitos burgueses. “A técnica da reprodução atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1994, p. 169) e, assim, apresenta possibilidades outras de releitura e refuncionalização em busca das vozes que compõem o texto.

Na modernidade, as culturas subalternas e populares podem disputar um espaço de visibilidade até então negado a elas a partir da ressignificação de seus objetos, em uma cultura que aceita a assimilação como processo de produção. Sendo assim, as culturas populares trazem a marca de sua transgressão ao oficial e de uma vontade atávica de questionamento, mesmo que apenas em espaços permitidos pelas culturas hegemônicas.

Bakhtin, ao estudar a obra de François Rabelais, chama atenção para o carnaval como um mecanismo de poder, pois é um espaço permitido pela hegemonia para dar vazão à necessidade de rebeldia contra os padrões oficiais de forma temporária, por

isso aceita. Ou seja, a contestação apenas é exposta em zonas de regulamentação associadas a um contexto de exceção para que não contamine a vida cotidiana, para que permaneça controlada socialmente e politicamente.

A apropriação dos mecanismos de produção cultural pelos grupos populares, bem como o assenhramento de sua difusão indicam, na modernidade, a possibilidade de construção de espaços de articulação nos quais a transgressão contra o poder hegemônico possa existir enquanto permanência. Desse modo, se aponta para espaços culturais em que o alheio e o reconhecimento de identidades plurais façam parte desse processo de questionamento.

Desse modo, a literatura, como parte inalienável da cultura, é impossível de ser compreendida “fora do contexto global da cultura numa dada época” (BAKHTIN, 1997, p. 362), precisando ser observada em suas relações dialógicas com o ontem, tendo em vistas as projeções ao futuro de um hoje.

A narrativa funciona nos romances como *coisa* em sua *forma composicional* (BAKHTIN, 2010) absoluta, já que a possibilidade de continuação e de refeitura de suas partes promove um diálogo entre as personagens e os narradores. O objeto narrativo, a *coisa* de que se fala e sobre o que se fala das mais variadas formas para nos romances e estabelece o elo possível entre as personagens, os narradores e as vozes que são articuladas em seus discursos. Dessa forma, os textos se movimentam dialogicamente e têm refletido as tensões entre as vozes sociais. O conteúdo, assim, é dito pela forma que expressa um discurso próprio.

No caso dos romances de Maria Valéria Rezende, as vozes narradoras se apropriam do conceito de abertura da narrativa

para tecer uma história contada e recontada pelas diferentes personagens e isso é expresso, inclusive, no corpo do texto por meio de uma organização linguística performativa que evidencia o caráter oral dos encontros e o diálogo com o discurso de exclusão a qual os desvalidos estão submetidos. As vozes dos marginalizados tomam a narrativa, marcando tanto o conteúdo quanto a forma na qual o texto é estruturado e recebendo o influxo das ideologias formatadas pelas classes subalternas. Para tanto, a voz narradora contadora de histórias torna-se responsável pela articulação dos discursos denunciadores das violências sofridas por mulheres e homens pobres, marginalizados, habitantes das periferias do hegemônico, em um projeto literário interessado no “fazer contra” a partir da linguagem como ação. Enquanto recurso discursivo, marcador da relação estabelecida entre as vozes da oralidade e as vozes da narrativa escrita, o narrador dos romances estudados ocupa um mesmo lugar de contador de histórias na estrutura dos textos, sendo o contador consciente de seu contar, no caso de Coisa-Nenhuma (REZENDE, 2016a), ou as narradoras Alice (REZENDE, 2014) e Maria (REZENDE, 2016b), que contam as experiências vividas para os ouvintes em potencial: o caderno com a capa da boneca Barbie e os moradores de Olho D’Água, respectivamente.

Naquele antigo canto de mundo, sem fios e lâmpadas elétricas, o escuro da noite apagava quase tudo cá embaixo, mas acendia uma multidão de estrelas como só se veem nos desertos ou em alto-mar. O calor demorava a dissipar-se, impossível enfiar-me logo dentro de casa e dormir. Em cada boca de noite, confortados pela macaxeira e aquele café matuto, mistura de sei lá quais grãos, os candeeiros já apagados por necessária economia de combustível, sentávamo-nos, quase todos os adultos, sob a mais ampla das algarobas. Havia histórias que se contavam e recontavam em prosa e verso, cantavam-se

os acontecimentos do dia em redondilhas compostas de repente, métrica e rimas perfeitas. [...] Eles pediam-me também minhas histórias. (REZENDE, 2016b, p. 29-30).

Podemos observar os elementos da narração do ponto de vista da expressividade subjetiva, tendo em vista que a voz narradora transfigura, dialogicamente, o mundo expresso no romance a partir de um jogo com as palavras do outro, pois o seu discurso é construído a partir das vozes alheias que, juntas à sua, formam o texto organicamente promovido em função do reconhecimento da pluralidade. Os movimentos internos da linguagem, quando percebidos pela retórica, são um interessante modo de enxergar a forma e o conteúdo do romance como expressão heterodiscursiva em função da elaboração estética.

Sobre o compromisso do romance com a realidade corpórea e a responsabilidade da forma em evidenciar as tensões existentes no mundo concreto, Adorno (2012, p. 63) afirma que

O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir.

Pensemos, então, nos romances de Rezende a partir da utilização da oralidade como recurso discursivo que dialoga com as periferias da escrita, já que estamos diante de vozes narradoras que, ao se apropriarem do contar histórias orais, excedem os limites da escrita romanesca em prol de um projeto literário nitidamente interessado em promover as vozes das subalternidades e, assim, marcar o eixo axiológico do texto com

o seu interesse em um jogo responsivo no qual as vozes sociais das subalternidades são articuladas pelas vozes narradoras que estão contando histórias.

## **Vozes que contam histórias**

Como elemento de uma cultura oral, o contador de histórias serve à manutenção de continuação de valores, memórias e ensinamentos das comunidades arraigadas em uma cultura de manutenção coletiva. Conceitos relacionados à autoria coletiva são necessários para que se compreenda a forma de permanência deste fazer, assim como a capacidade de adaptação do contar histórias aos distintos movimentos pelos quais as sociedades passam no decorrer da história.

Os Estudos Culturais atuam, a partir da década de 1970, no redirecionamento dos conceitos associados à observação da cultura como expressão viva e mutável da humanidade, como construção histórico-discursiva. Sob esse viés, o contador de histórias, como elemento de uma cultura fundamentada na oralidade, assume seu papel de preservar as narrativas que contam as histórias dos grupos sociais, principalmente das comunidades tidas como “populares”.

Paul Zumthor (1997) estudou a *parole conteuse* em busca de uma compreensão acerca da construção do texto oral como elemento de representação das vozes das comunidades. Ele reflete sobre a ambiguidade de conceitos como poesia popular e cultura popular que, muitas vezes, são utilizados de forma vaga como um ponto de vista que evidencia a existência de uma outra cultura mais elaborada esteticamente. Assim, ele parte de um critério de pertença como forma de marcar a singularidade

da cultura popular, a qual se refaz constantemente a partir da manutenção das vozes dos grupos.

Para tanto, é preciso compreender a existência de um diálogo responsável pelas tensões entre o que chamamos de cultura hegemônica e culturas subalternas, entre estas as que são alimentadas pela produção de “comunidades narrativas” (LIMA, 1985) que coadunam a responsabilidade de manter a memória social dos grupos por meio de intersecções discursivas.

Se percebermos a cultura como um sistema autônomo da sociedade, uma representação da vivência histórico-social da comunidade (BURKE, 1989), podemos imprimir a esse conceito uma noção de bricolagem, de hibridismo constante de formas tradicionais e inovadoras que dialogam constantemente. Ou seja, consideramos a cultura como uma produção repensada, refeita, alvo da atuação direta do ser humano, preocupada em distinguir seus valores e símbolos em detrimento de outros valores e outros símbolos.

Pensamos, então, nos romances de Maria Valéria Rezende como parte de um projeto literário que prioriza o diálogo entre oralidade e escrita como uma forma de articular vozes de grupos subalternos, mobilizando elementos da cultura popular dentro da escrita romanesca e marcando o interesse em questionar as fronteiras tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo. A figura do contador de histórias populares aparece nas narrativas como elemento que retoma as culturas periféricas, principalmente dos pobres marginalizados. O caráter oral da produção tida como popular expressa nos romances a escolha por uma literatura que tensiona o lugar de escrita do narrador romanesco.

No romance *Quarenta dias* (REZENDE, 2014), a história do desespero de Socorro, mãe de Cícero Araújo, é retomada pela narradora como uma jaculatória<sup>1</sup>. (REZENDE, 2014). Alice conta a história da saída de Cícero para trabalhar em Porto Alegre como um mote<sup>2</sup> que lhe abria as portas, as janelas e as ruas de uma cidade que contava outras pequenas narrativas de misérias e subalternidades.

As pequenas narrativas partem, então, da percepção daqueles que estão à margem da hegemonia e tecem, no decorrer do romance, uma narrativa marcada por vozes que se solidarizam em torno da história de uma mulher que procura seu filho perdido, como tantas outras pelo mundo.

Como um mero “álibi, dócil” (REZENDE, 2014, p. 214), a história de Cícero Araújo é sempre retomada pela voz contadora para exercer sua função utilitária na construção da narrativa de Alice, mudando de endereço “segundo suas necessidades ou fantasias” (REZENDE, 2014, p. 214), levando a voz narradora a dialogar com as tantas vozes representativas de uma paleta de cores muito mais diversa do que a que Alice percebia quando chegou à capital gaúcha. Nas periferias da cidade existia um “povo misturado de todas as cores [...] aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidades, iguais às da minha terra, a pedir milagres”. (REZENDE, 2014, p. 120).

Já iam se virando pra me deixar sozinha e tentei retê-las, comovê-las com a explicação do caso da mãe

---

1 Oração breve entoada para determinadas situações de pedido direto a santos e anjos católicos, pelas culturas populares do Nordeste.

2 O mote é um recurso de construção da poesia popular oral, muito associado à estrutura dos folhetos de cordel e das cantorias populares. Geralmente, o mote é apresentado para os poetas populares em disticos ou quadras, indicando o ritmo a ser seguido e o tema a ser desenvolvido, muitas vezes em forma de desafio. “Ao receber motes, gêneros e assuntos, o repentista se esmera em desenvolver bem o que é pedido, preocupando-se em superar a qualidade dos versos criados por seu parceiro”. (AYALA, 1988, p. 20).

desesperada em João Pessoa, o filho desaparecido, eu chegada da Paraíba, encarregada de achá-lo sem conhecer nada desta cidade, as mínimas informações que eu tinha. Palavras mágicas!, voltaram todas, uma enxurrada de perguntas e comentários, Ai, coitada dessa mãe!, Onde é que ele trabalha?, Igual o caso da Roseta que morava ali mais pra cima. (REZENDE, 2014, p. 109-110).

Notemos a articulação do contar feita pela voz narradora ao reter os ouvintes, comovendo-os com “*a explicação do caso da mãe desesperada em João Pessoa*”, o que abre o espaço da narração para as histórias de outras mães que choram a dor do desaparecimento de suas filhas, como no caso de “*Roseta*”. A história contada por Alice, em meio às necessidades da comunidade da Vila Maria Degolada, funciona como o mote apresentado para os outros narradores do lugar, como “*palavras mágicas*”, percebidas pela voz narradora de modo enfático.

A hegemonia da escrita é questionada quando da produção de um romance que se utiliza de recursos da oralidade como forma de expressão, tensionando o status estético do registro escrito. Por meio da linguagem, percebemos que muitas vozes marginalizadas socialmente reivindicam o direito de contar as histórias, inscrevendo-se pela e na linguagem, e refletindo o estar-no-mundo dos sujeitos subalternos. O excluído aprende a falar pelos buracos da máscara que o interdita e, assim, sua voz pode ser ouvida e exceder os limites da história contada hegemonicamente.

Sendo assim, uma escritura marcada por tensões dialógicas entre os grupos sociais evidencia o papel de discussão frente às políticas de esvaziamento dos discursos do pobre e do marginalizado dentro da literatura, apontando para a existência do discurso de poder como a forma estrutural de enquadramento

dos subalternos segundo a lógica do hegemônico na qual o outro assume um lugar de minoria como seu lugar natural, legítimo. Em *Outros cantos*, por exemplo, temos:

Eu devia matricular apenas jovens e adultos, coisa nunca imaginada por ali onde nunca houvera escola de espécie alguma, de modo que os primeiros que aparecerem para as inscrições, quando acendi a milagrosa lâmpada do galpãozinho, foram as mães com seus filhos pequenos, por mais que eu tivesse anunciado que a escola era para os grandes. Vinham alegres, ainda sob um resto de sol de verão pintando na areia suas sombras alongadas. Haviam-se banhado, envergado a roupa melhorzinha, abandonado os punhos e varandas de redes, sem lamentar o atraso no trabalho, ansiosas para ver seus pirralhos aprenderem a ler e escrever, ou “pelo menos desasnar, saber cantar a carta do abecê”. (REZENDE, 2016b, p. 140)

Para os moradores de Olho D’água, a possibilidade de seus filhos desasnarem traz consigo a esperança de mudanças para todos do lugar. A utilização do verbo “desasnar”, por parte dos moradores, indica a forma como eles percebem os filhos: como asnos, animais irracionais que servem apenas para trabalhar. Desasnar, portanto, indica a possibilidade de algo diferente do que está previsto para as pessoas que moram em Olho D’Água, porque o acesso à educação formal, negada pela falta de ações do poder público, chega ao vilarejo como subversão ao perfil de desagregamento de uma população politicamente marginal, que ocupa “as periferias da história” (DEL ROIO, 2017, p. 37).

O poder político, até então, não atuava com vistas a minimizar a pobreza daquelas pessoas e apenas com as ações de combate ao analfabetismo elas passaram a perceber a possibilidade de mudança. Estava chegando no vilarejo algo tão novo que soava a esperança. A proposta de a educação

chegar para o pobre, nos lugares longínquos do país, fez parte do discurso defendido pela Educação Libertadora que teve em Paulo Freire o seu principal pensador, em um período em que se viviam as perseguições políticas de uma ditadura.

Na citação, acabamos por perceber que as vozes do poder, da negação de direitos e da negligência social, estão tensionadas com as vozes do analfabetismo e extrapolam o próprio texto, dialogando com os aspectos histórico-discursivos que cercam a enunciação. Inscrever-se na história é o desejo daquele grupo de pessoas isolado pelas serras e pela vegetação arredia de seu grotão. À narradora cabe o dever de contar a história do direito à educação daquelas pessoas embrenhadas no mato do sertão nordestino, assumindo o caráter político de sua contação.

O autor-criador<sup>3</sup> da obra de Maria Valéria Rezende inscreve-se na narrativa por meio das tensões expressas pela linguagem como atividade geradora do romance e marca a axiologia da palavra revelando práticas discursivas produzidas por sujeitos construídos socialmente nas relações com a alteridade, sujeitos com gênero, raça, sexo, corporeificados, com identidades em (des) construção, incorporando a complexidade desses sujeitos ao buscar compreender os processos de significação e de valoração subjacentes à multiplicidade dos discursos produzidos e circulantes na sociedade (OLIVEIRA, 2013). Esse elemento das narrativas de Rezende revela, por exemplo, experiências com os movimentos sociais relacionados à educação popular, a partir do diálogo de vozes sociais, estabelecido por meio da

---

3 O autor-criador, na teoria bakhtiniana, é uma instância linguístico-formal que compõe a estilística da obra artística, encaminhando a matriz de possibilidades enunciativas em prol de uma seletividade discursiva que aponta para o eixo valorativo, ideológico, axiológico do discurso do narrador. É um elemento constituinte da narrativa responsável pelo diálogo da ficção com o mundo externo ao texto.

voz narradora: “Percebi logo, era uma versão do método criado por Paulo Freire para alfabetizar conscientizando o povo de sua realidade e de seu próprio saber e poder” (REZENDE, 2016b, p. 139).

Assim, a experiência da narradora como professora do MOBREAL é inscrita na narrativa de forma inegociável. Contar a história dos desvalidos faz parte do contar a própria experiência vivida nos lugares. A narradora assume uma voz que dialoga com as performances do contador de histórias, elemento do imaginário coletivo que mobiliza as próprias experiências como matéria viva para o desenrolar das histórias orais contadas.

O contador, para ser ouvido, necessita do espaço aberto da narrativa para trabalhar na continuação de um ciclo permanente de refeitura, de responsividade, que inscreve a experiência do contar como experiência coletivamente construída pelas vozes dialogantes da comunidade. Ela existe em função do contar. É necessário que a experiência possa ser comunicada a partir da narrativa e, para tanto, o contador de histórias mobiliza um arsenal profuso de micronarrativas que compõem a história a ser contada, tornando-se porta-voz da coletividade e em seu mister articulando o conjunto de vozes com quem fala.

## **Vozes que articulam vozes**

Ao fazer parte de um grupo que usa a oralidade como suporte para a expressão literária, a figura do contador de histórias questiona a hegemonia da escrita em meio às produções consideradas pertinentes na arte verbal. Mesmo sendo um romance escrito, a existência de narradores marcados pela

relação com a oralidade e com seus contadores de histórias, a sua forma evidencia a tensão dialógica entre o poder exercido pela palavra escrita e a volatilidade da palavra oral.

Na utilização desse elemento da cultura oral, Rezende evidencia as vozes do periférico, do pobre alijado das políticas públicas de alfabetização, como em *Ouro dentro da cabeça*, por exemplo:

Quando eu pedia uma história, ele até abria o livro, mas logo adormecia sem acabar de contar, e eu ficava agoniado, querendo saber o fim. Depois que o Pajé dormia, eu remexia nos livros, virava de um lado e outro, olhava por muito tempo algum desenho que tinham, sabendo que nesta vida a coisa que eu mais queria era aprender a ler livro, que, quando o Pajé morresse, e eu fosse um pouco maior, ia sair pelo mundo por mor de aprender a ler e a escrever, porque ali na nossa Furna ninguém podia ensinar, nem ele mesmo, o Pajé, que então já estava cego. (REZENDE, 2016a, p. 26)

Ao rés da ausência da educação formal, as vozes dos analfabetos reivindicam a existência social em meio ao esvaziamento de políticas públicas em um país que lida com o periférico em uma constante invisibilização, que torna o marginalizado um elemento a ser desconsiderado em sua cidadania, colocando-o como parte de uma paisagem social isolada do poder.

O contador de histórias e sua íntima relação com a periferia do fazer narrativo se torna, nos romances de Maria Valéria Rezende, uma forma de reivindicar o espaço da oralidade e de sua margem nas linhas da literatura e, assim, abrir o questionamento também para outros modos em que se exerce o poder no esfacelamento das existências sociais.

Coisa-nenhuma é o narrador em 1ª pessoa de *Ouro dentro da cabeça* que assume claramente na narrativa ser um contador de histórias, pois desde o início ele afirma: “É difícil explicar como foi que começou esta vida, que é a minha, e que aqui quero contar” (REZENDE, 2016a, p. 11). No decorrer da narrativa, ele conta a história de Furna, a comunidade onde vive, e tenta estabelecer a sua identidade a partir do olhar dos moradores do lugar e das relações que estabelece com eles. Ele conta a história de sua miséria pessoal, uma vida repleta de negações e silêncios, dialogando com as vozes sociais do lugar, marcadas pela ausência absoluta de justiça social. O desejo de Coisa-nenhuma de aprender a ler, em um lugar onde “só havia analfabetos, coisa que antes a gente nem atinava o que era, tendo nascido e vivido sem nada saber das letras” (REZENDE, 2016a, p.35), evidencia a marginalização dos grupos sociais que estão na linha de exclusão dos sistemas de beneficiamento social em comunidades rurais como Furna, sendo esse o mesmo campo periférico onde estão os moradores de Olho D’água, vilarejo para onde Maria se destina a começar uma escola de primeiras letras, em *Outros Cantos*.

Coisa-nenhuma, que depois passa a se chamar Piá, Marílio, Marílio da Conceição e Carçoço, está na mesma zona marginal das outras tantas personagens dos romances em análise, como Candinho de *Outros Cantos* e Adelaida de *Quarenta Dias*. As vozes das subalternidades compõem os romances e evidenciam a existência de outras vozes que oprimem, excluem e negligenciam uma parcela da sociedade que vive nas periferias do discurso hegemônico. A exemplo de quando Coisa-Nenhuma, o narrador contador de histórias de *Ouro dentro da cabeça*, se refere ao seu nascimento em Furna:

O povo todo do sítio tinha só uma certeza: quem botou minha semente lá dentro de minha mãe não era decerto dali, porque nenhum homem da Furna havia de esconder o orgulho do feito se tivesse possuído e emprenhado aquela beleza toda. Mais ainda: nenhum homem dali podia ter feito um filho quase branco, com esses olhos que eu tenho, da cor da água do riacho na sombra do arvored. (REZENDE, 2016a, p. 15)

Coisa-Nenhuma, filho de uma mulher considerada muito bonita pelos moradores do vilarejo pobre, traz em seu enunciado as marcas da exclusão da qual faz parte e da condição colonial de subordinação aos discursos dominantes patriarcais que indicam o lugar da mulher como o lugar da premiação e da vaidade masculina, pois ninguém havia de esconder o orgulho de ter concebido um filho em seu ventre.

Mesmo a mãe tendo sido abandonada pelo genitor, o vilarejo e o próprio filho reconhecem a importância de “ser um filho quase branco” com os olhos “da cor do riacho na sombra do arvored”, demonstrando o valor dessa diferença em detrimento aos outros moradores do local, herdeiros da cor preta de seus antepassados.

A materialidade linguística deixa marcada a tensão existente entre as vozes que indicam o olhar do colonizador e o olhar do colonizado, segundo o espelho do colonizador. Furna, antes conhecida como Furna dos Crioulos, fora um refúgio para os escravos fugidos que começaram ali um quilombo, distante das cidades onde a minoria branca continuava a oprimir a maioria preta e pobre. Um viajante que passara por Furna “alumiava a barra do dia” (REZENDE, 2016a, p. 15) e, depois de possuir e emprenhar “aquela beleza toda”, foi embora deixando a mulher em um silêncio absoluto sobre o pai da criança.

Nesse jogo heterodiscursivo, uma voz denuncia o discurso de um colonizado inerte diante da opressão que vive, que silencia

perante o abuso exercido pelo colonizador que envolve, domina, possui, explora e deixa o explorado prenhe de um outro que lhe abandona à sorte. A mulher, “brilhando como um sol negro” (REZENDE, 2016a, p. 15), continua no vilarejo como alguém triste até que morre de desespero. As vozes do patriarcalismo, que silenciam e usurpam o direito à existência, evidenciam a desqualificação da mulher como ser social e autônomo, como cidadã, tratando-a na linha da animalização, uma fêmea a ser emprenhada.

No tratamento discursivo, percebemos na narrativa a tensão entre as vozes que dialogam e denunciam o silenciamento dos desvalidos, pois, ao passo que o discurso patriarcal e o discurso colonizador são refletidos na palavra do narrador, é refratada também a necessidade de resistência diante da absorção da voz exploradora em um jogo valorativo positivo, tendo em vista a imersão do texto na história e na cultura. A demarcação da exploração é feita na composição da obra por meio da tensão entre essas vozes sociais que, ao confirmar a existência do silêncio, aponta para a quebra desse sistema de opressão.

Também Alice, em *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014), ao seguir pelas ruas de Porto Alegre recontando a história de Cícero Araújo, usa a narrativa do filho perdido como passaporte para um período de peregrinação que lhe permitiu entrar em contato com as existências que ocupavam vielas, casas abandonadas e favelas de uma cidade higienizada aos olhos de uma mulher que acabara de chegar à capital gaúcha. Alice precisa “contar a [si] mesma, tim-tim por tim-tim, o que anda acontecendo” (Ibid., p. 14) e, nesse processo de narrativização, retoma e reconta as histórias que ouve. Da mesma forma, Maria, em *Outros Cantos* (REZENDE, 2016b) coloca em diálogo a memória coletiva e a

memória individual para evidenciar a experiência comunitária como linguagem predominante em *Olho D'Água*. A narradora conta sua história, retoma as narrativas já vividas e refaz

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

Também o narrador de *Ouro dentro da cabeça*, que inicia a narrativa como Coisa-Nenhuma, marca o seu papel social de contador de histórias desde a primeira página do romance:

Vim contar a minha vida pra quem quiser conhecer a história de um lutador que correu sérios perigos, andou o Brasil inteiro, tentando achar um tesouro nem de prata nem de ouro: de coisa mais preciosa. (REZENDE, 2016a, p. 09)

A necessidade de contar histórias se confunde, na história da humanidade, com o estabelecimento das comunidades. Sempre foi importante que se contassem as aventuras, os valores morais e os acontecimentos para o grupo, pois assim se podia estabelecer relações de valor a serem atribuídas para os indivíduos e se concretizaria o sentimento de coletividade a partir das identificações estabelecidas entre aqueles que compunham o grupo social. O senso prático da narrativa, o aspecto coletivo da produção e a aproximação com o caráter oral que envolve a coletivização da experiência, nos permitem enxergar a figura do contador de histórias como uma das representantes de um narrador tradicional, envolvido na manutenção de uma teia narrativa tecida constantemente.

Ao pensar sobre as vozes narradoras dos romances de Rezende, observamos a construção de um constituinte do objeto estético, o autor-criador, que mobiliza performances associadas a um narrar tradicional, marcado pela oralidade como materialidade linguística e discursiva. O narrador da oralidade observa o mundo e o comunica como quem aconselha o ouvinte sobre os caminhos da humanidade, narrando a tradição como um viajante sedentário, um sábio.

### **Considerações finais**

A partir do diálogo firmado entre a escrita e a oralidade, o hoje e a memória, o passado e o presente, o visto e o não-visto, o hegemônico e o subalterno percebemos a possibilidade de construção de uma literatura comprometida socialmente com as vozes dos oprimidos. A relação entre literatura, política e educação, nos romances de Maria Valéria Rezende, mobiliza a linguagem dos romances em torno de um eixo no qual as vozes das subalternidades dialogam tanto com a voz dos contadores de histórias quanto com a voz narradora dos romances, através da marca indelével do discurso periférico da oralidade.

Pensar sobre as vozes que ecoam no discurso construído nos romances de Maria Valéria Rezende em análise nos orienta para uma *escrita interessada*, comprometida com a evidência das vozes das subalternidades a partir de uma arquitetura marcada pelo questionamento dos elementos estruturais, culturais e ideológicos que materializam, no discurso do romance, a disputa entre o hegemônico e o subalterno.

É interessante perceber o quanto, em sua escrita, Rezende assume o caráter político de uma literatura comprometida

com os grupos populares, os quais são subalternizados pela hegemonia que deixa reservado aos pobres o não-lugar social, a invisibilidade e a higienização da sociedade.

Não há, aqui, como separar o estético do ético, pois o ato de escrever coloca a escritora como escrevente consciente de uma cultura de resistência e de denúncia, por meio de uma linguagem em que a solidariedade é a palavra que mobiliza o povo à dignidade humana. “A errância da própria construção narrativa” (RAMOS, 2007, p.37) desvela discursos que nos apresentam ao outro, em sua relação exotópica com o eu, negada pelo próprio agente do discurso e, assim, temos uma escrita disposta ao desmascaramento da hegemonia e ao questionamento das fronteiras do romance.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 2ª edição. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2012.

AYALA, Maria Ignez Novais. O conto popular: um fazer dentro da vida. *In: Anais do 4 Encontro Nacional da ANPOLL*. São Paulo, 26 a 28 de julho de 1989, p. 260-267.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello; Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Pedro & João Editores. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. 1ª edição. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; José

Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 6ª edição. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no renascimento**. Tradução de Yara Frateschi. 6 ed. Brasília: Hucitec, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na idade moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DALCASTAGNÈ, Regina. As armas que nos restam: literatura, pesquisa e política no Brasil hoje. In: PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa (org.). **Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo: identidades silenciadas**. Campinas: Pontes, 2019, p. 137-156.

DEL ROIO, Marcos. Gramsci e as ideologias subalternas. In: DEL ROIO, Marcos (org.). **Gramsci: periferia e subalternidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 41-64.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

LIMA, Francisco Assis. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Outros tempos, outros cantos: o sertão na voz de Maria Valéria Rezende. In: PILATI, Alexandre; PILATI, Eloisa (org.). **Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo: identidades silenciadas**. Campinas: Pontes, 2019, p. 189-214.

OLIVEIRA, Maria Bernadete Fernandes de. A noção de verdade e a pesquisa em linguística aplicada: Bakhtin como um possível

interlocutor. In: **Trab. Ling. Aplic.** Campinas, jul/dez 2013, p. 203-216.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Narrativas com fôlego. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, nº 4, p. 32-41, dezembro 2007.

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

REZENDE, Maria Valéria. **Ouro dentro da cabeça**. 1ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016b.

SANT'ANA, Renata Cristina. Territórios da experiência da pobreza: um estudo sobre a obra de Maria Valéria Rezende. In: ARAÚJO, Carolina Lopes; RESENDE, Viviane de Melo (orgs.). **Discurso e Pobreza: abordagens sobre classe, raça, gênero, geração e território**. Campinas: Pontes Editores, 2018, p.191-220.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.