

Vozes estilhaçadas: representações urbanas no conto “Volte outro dia”, de Marcelino Freire

LUCIANA BRANDÃO LEAL

Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas. Bolsista CAPES II. Integrante do Grupo de Pesquisas GEPOM. e-mail: luciana_brandao@hotmail.com

Resumo: Este ensaio pretende analisar as vozes estilhaçadas e as representações urbanas enunciadas em “Volte outro dia”, conto publicado no livro *Angu de Sangue*, de Marcelino Freire. Considerando que a constituição da subjetividade acontece por meio da linguagem, o que pressupõe a existência e a relação com o outro, pretende-se investigar o processo de enunciação e interação verbal entre as personagens. Para Bakhtin (1981), o exercício discursivo é uma prática social, uma vez que a “palavra se dirige a alguém”. Portanto, o processo enunciativo requer a presença de um sujeito e um interlocutor, relação mediada pelo ato da fala, que institui o espaço da intersubjetividade. Serão analisadas também as figurações de tempo e espaço nas quais a narrativa está encenada. O tempo e o espaço representam condições fulcrais para cognição, percepção e ação no mundo, alheios aos quais não há qualquer descrição ou realização da vida.

Palavras-chave: contemporaneidade; encenação; enunciação; Marcelino Freire; performance.

Abstract: This article aims to analyze the voices shattered and the urban representations set out in “Come back another day”, short-story published in *Angu de sangue*, by Marcelino Freire. Considering that the constitution of subjectivity occurs through language, which presupposes the existence and the relationship with the other, this work aims to investigate the process of enunciation and verbal interaction between the characters. For Bakhtin (1981), the discursive exercise is a social practice, since the “word is directed to someone”. Therefore, the enunciative process requires the presence of a subject and an interlocutor, relationship mediated by the speech act establishing the space of intersubjectivity. We will also evaluate the figurations of time and space in which the narrative is staged. Time and space are key conditions for cognition, perception and action in the world, outside of which there is no disclosure or lifetime achievement.

Keywords: contemporaneity; staging; enunciation; Marcelino Freire; performance.

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijava e caga, temos que feder e enjoar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola

(Rubem Fonseca)

Marcelino Freire nasceu em Sertânia, interior de Pernambuco, em 1967, e costuma dizer que não nasceu, mas “escapou” da paisagem de pedra e pó, da qual foi retirante. Mudou-se aos oito anos para Recife, onde participou de grupos de teatro e leituras de poesias. Sua primeira peça, *O Reino dos Palhaços*, foi encenada alguns anos depois. Essa vocação inicial parece reverberar sobre a produção literária do contista, que afirma escrever suas histórias em “voz alta” (CONDE, 2010). Uma tormenta de vozes emerge dos textos do autor pernambucano, e pode ser ouvida além dos palcos e leituras públicas, para os quais vários contos de Freire são adaptados. “Quando escrevo quero bater panela no ouvido do leitor. Fazer ouvir o ruído das palavras até desorientar, inquietar, desconcertar” (FREIRE, apud MACHADO, 2009, p. 106)¹.

A vocação teatral que Freire transporta para os livros reitera a proposição de Mikhail Bakhtin (1993) e os estudos acerca do pluringuismo no romance. Bakhtin afirma que o romance admite em sua composição diferentes gêneros, tanto literários, quanto extraliterários. Argumenta ainda que todos esses gêneros podem figurar na escrita romanesca, e nela introduzir suas linguagens, promovendo o plurilinguismo. “O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória” (BAKHTIN, 1993, p. 134). Para Marcelino Freire, a aproximação entre os gêneros é um processo intencional, e refrange suas próprias expectativas:

Eu escrevo em voz alta, sim. Gosto da palavra falada. Como lhe disse, escrevo a partir de uma primeira frase que ouvi por aí. Não tenho história para contar. Tenho um som para rimar. Vou construindo a história a partir de um mote. O que faço é música, costume dizer. Embolada. E eu comecei a minha trajetória escrevendo para teatro. Gosto muito do teatro. Quando escrevo, imagino sempre um ator em cena. Eu penso muito nisso. Na palavra lançada, dita para ser ouvida. E eu leio e releio muito o que escrevo. Em voz alta, pela casa. Quando algo não está claro, o ouvido denuncia. E aí eu mudo, modifico o parágrafo. Eu adoro ler os meus contos em público (FREIRE, apud TRINDADE, acesso 06/04/2012).²

Percebemos, ao refletir sobre a declaração de Marcelino Freire, que o autor apresenta predileção pelas narrativas performáticas, que se aproximam das peças teatrais. Segundo Terezinha Tabora Moreira, o modo peculiar de narrar adotado pelo narrador performático pode ser percebido na musicalidade da linguagem – por meio da entonação das palavras e das frases, exclamações e interrogações, além das vozes das personagens. “O ritmo é objetificado pelo corpo do narrador figurado na escrita, mais do que por suas palavras, embora sejam as palavras que sugerem os movimentos do corpo, pelo efeito icônico que provocam” (MOREIRA, 2005, p. 167).

Em uma narrativa performática, não é possível desvincular a voz e o gesto, porque ambos introduzem o corpo no espaço da performance, “uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e assim vice-versa, continuamente” (ZUMTHOR, apud MOREIRA, 2005, p. 168). Nesse espaço enunciativo, há a exposição radical do sujeito enunciativo, assim como do local e do tempo da enunciação. É a performance que dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação.

¹ Informação oral: palestra proferida na Universidade Federal de Minas Gerais, em maio de 2007.

² Entrevista concedida a Lima Trindade, disponível em www.verbo21.com.br.

“A escrita tende a dissimulá-la mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la” (ZUMTHOR, 2000, p. 118).

As narrativas contemporâneas, com o objetivo de abarcar a fragmentação do homem moderno e sua diversidade, engendram a própria diversidade e a fragmentação, por meio do trânsito enunciativo de subjetividades. Sobre o processo enunciativo, em *Problemas de Linguística Geral I* (2005), Benveniste afirma que a linguagem se faz possível porque o locutor se apresenta como sujeito, além de remeter a si mesmo como *eu* no discurso. Logo, a existência do *eu* pressupõe outra pessoa, que *lhe* é exterior e torna-se seu eco – ao qual se diz *tu* e que responde *tu*. A enunciação permite que os sujeitos ocupem papéis distintos e complementares na cena enunciativa, o que faz desta relação intersubjetiva um processo constante de troca de experiências. É por intermédio do discurso e da ação que os indivíduos se manifestam frente aos outros, processo situado em um tempo e um espaço, que não é apenas físico, mas também o espaço linguístico da enunciação. Na concepção de Benveniste, “desde que o pronome *eu* aparece num enunciado, evocando – explicitamente ou não – o pronome *tu* para se opor conjuntamente a ele, uma experiência humana se instaura de novo e revela o instrumento linguístico que a funda” (BENVENISTE, 2006, p. 69)

Em *Angu de Sangue*, Marcelino Freire apresenta dezessete contos pelos quais desfilam figuras alquebradas, miseráveis, remediadas, excluídas. Há aqueles que se vingam através de assaltos e assassinatos, no entanto a maior afronta é contar a própria história.

Ivete Walty, em seu livro *Corpus Rasurado*, afirma que a “cidade despedaçada é alvo das lentes de Marcelino Freire” (WALTY, 2005, p. 104). Esta é uma tendência da narrativa contemporânea, da qual trata Silvano Santiago, quando estabelece o conceito de “literatura anfíbia” (SANTIAGO, 2004, p. 64). Tal metáfora remete às narrativas que buscam, por um lado, denunciar a condição dos miseráveis, procurando elevá-los à condição de seres humanos; e, por outro lado, a inserção de personagens advindos do mesmo círculo social dos autores, o que possibilita a análise da burguesia e de suas mazelas, desacertos e injustiças. “Dessa dupla e antípoda tônica ideológica – de que os escritores não conseguem desvencilhar-se em virtude do papel que eles ainda ocupam na esfera pública da sociedade brasileira – advém o caráter anfíbio da nossa produção artística” (SANTIAGO, 2004, p. 66). A perspectiva engajada do escritor denuncia as desigualdades seculares que ainda persistem, na tentativa de minimizar o processo de exclusão e “dramatizar objetivamente a necessidade de resgate dos miseráveis” (SANTIA-GO, 2004, p. 66).

A hermenêutica da obra lida parte do título do livro, que já traduz a violência de que trata a coletânea, uma vez que a palavra *angu* está contida na palavra *sangue*, junção que remete a uma espécie de comida feita a partir de misturas, o *angu*, que em contato com a cidade grande torna-se *sangue*; ou a um estado de intensa confusão. Esta violência tem dupla origem: o caos da existência urbana, em que se movimentam as personagens; e a dificuldade de adaptação que estas mesmas personagens encontram nas grandes cidades.

Há recuperação da linguagem oral nas narrativas entrecortadas pela violência, pelo caos, pela exclusão, pelo abandono. Os contos são marcados pela cadência da fala, “oralidade que ganha ares de musicalidade” (PATROCÍNIO, *apud* CONDE, 2010, p. 51), e pelo ritmo, que também pode ser associado à poesia. Tais características conferem perenidade aos relatos, e depois de findar a leitura, os diálogos permanecem audíveis à memória dos leitores, “como o resíduo que restou da leitura” (CONDE, 2010, p. 49). Sobre a cadência e o ritmo das narrativas de Marcelino Freire, Conde (2010) afirma:

O repertório de vozes/posturas, assim como acontece com os temas e situações, é limitado e retrabalhado de maneira obsessiva. Em particular, dois tipos vocais se distinguem de maneira muito clara: um estridente e acelerado, cuja fala é de afronta e desafio, e outro deambulatório, melancólico, que enuncia uma espécie de dor silenciosa (CONDE, 2010, p. 51-52).

Marcelino Freire volta seu olhar para aqueles que vivem à margem da sociedade capitalista, invisíveis aos olhos de muitos, e revela em suas histórias o grito de socorro, revolta ou desabafo; tentativas de expressão e resistência. João Alexandre Barbosa comenta que “as vozes narrativas desses contos são, quase em sua totalidade, vozes de personagens que são restos (no sentido literal e figurado) da experiência rural, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele, estilhaçado e violento da existência urbana” (BARBOSA, apud FREIRE, 2001, p. 12).

Segundo Dominique Maingueneau (1995), uma narrativa existe desde que um narrador esteja inscrito em determinado tempo e espaço, e possa compartilhá-los com o narratário. Portanto, uma análise literária “deve levar em conta essa situação de enunciação, a cenografia que a obra pressupõe e, em troca, valida” (MAINGUENEAU, 1995, p. 121). Maingueneau afirma que a cenografia corresponde a um articulador privilegiado entre a obra e o mundo, uma vez que é pressuposta pela obra e, em contrapartida, validada por ela. “Qualquer obra, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação que a torna pertinente” (MAINGUENEAU, 1995, p. 122). A cenografia define, além das condições de enunciação, as acepções do espaço e do tempo, a partir dos quais se desenrola a enunciação. Porém, a cenografia literária não se limita à reprodução de um contexto preestabelecido e transcende tais prerrogativas: com a finalidade de integrar a diversidade de registros, “ela coloca-se em excesso daquilo sobre o que se apóia” (MAINGUENEAU, 1995, p. 131).

Milton Santos (1997), em *Metamorfoses do espaço habitado*, afirma que, à medida que o homem se insere na natureza, acontece entre ambos uma relação cultural, que é também política e técnica. Assim, a produção humana determina a produção do espaço. Os movimentos superficiais e de fundo da sociedade modulam tanto a paisagem quanto o espaço, inaugurando uma realidade de funcionamento única, fecundada a partir desse mosaico de relações. A autora Doreen Massey (2008) reitera tal observação, e apresenta o espaço como sendo produto de inter-relações, logo, esfera da multiplicidade. Na concepção da pluralidade contemporânea, o espaço engendra a coexistência das mais diversas trajetórias, e o mundo não comportaria mais a ideia de um espaço universal e único, pois hoje entra em cena a coexistência de espaços parciais que se justapõem, se reconfiguram e se chocam, porque há neles tanto o físico quanto o simbólico.

A expansão estonteante das cidades sul-americanas nos finais do século XX, fruto do êxodo incessante de populações rurais, proporcionou a reconfiguração dos limites físicos das cidades, e, principalmente, o modo como a cidade é vivida e percebida pelos seus habitantes. Com o advento da modernidade, “o trabalho manual foi sendo relegado a segundo plano, e a maquinaria foi sendo cada vez mais usada até se chegar à automação” (SANTOS, 1997, p. 64). O geógrafo brasileiro, em seu livro *A urbanização brasileira* (2009), explicita que o país passou, a partir do final do século XX, por fenômenos de macrourbanização e metropolização. Evidência disso é o turbilhão demográfico que migra para as grandes cidades, contribuindo para que a residência dos trabalhadores agrícolas se torne cada vez mais urbana. Ao lado das megalópoles se desenvolvem

também as cidades intermediárias e os polos locais, que apresentam, em comum, o modelo de crescimento espraiado.

A industrialização confere maior dinâmica econômica às cidades, em detrimento das regiões agrícolas, assim, os grandes centros, mais que outrora, tornaram-se polos da pobreza, “[...] o lugar com mais força e capacidade de atrair e manter gente pobre, ainda que muitas vezes em condições subumanas” (SANTOS, 2009, p.10).

Na mesma medida em que ocorreu a macrourbanização, a cidade transformou-se no “teatro de numerosas atividades marginais” (SANTOS, 2009, p. 10), uma vez que não há empregos que sejam suficientes para todos, nem mesmo bens e serviços essenciais. “A cidade em si, como relação social e como materialidade, torna-se criadora de pobreza, tanto pelo modelo socioeconômico, de que é suporte, como por sua estrutura física, que faz dos habitantes das periferias (e dos cortiços) pessoas ainda mais pobres” (SANTOS, 2009, p. 10).

Os apontamentos aqui sugeridos se justificam porque, conforme argumenta Ivete Walty, o espaço geográfico torna-se metáfora de “outros espaços por onde transitam pessoas e personagens” (WALTY, 2005, p. 18). A literatura de Marcelino Freire opera, então, uma linguagem que é um verdadeiro mosaico de cenas, situações e sugestões, estampadas num painel denso e rico. As múltiplas narrativas de *Angu de sangue* abrigam figuras fragmentadas, dispersas, que de alguma forma representam a experiência daqueles que habitam esse lugar.

Não por acaso, a cidade, feixe de relações, é o lugar onde algo começa a desmoronar. No cenário urbano, o sujeito se dissemina em múltiplos papéis. A cidade se apresenta como um tabuleiro de xadrez em que identificações e movimentos emergentes se cruzam [...]. O habitante do espaço urbano é concebido como um sujeito rasurado, deslocado. É alguém que, se sabendo estrangeiro, renuncia a qualquer pretensão de totalidade, de completude, pois já não há mais nem centro nem periferia fixos e delimitados (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 88).

O conto “Volte outro dia” encena uma situação completamente corriqueira: um pedinte, faminto, bate à porta de um homem de classe média e pede a ele sobras “de feijão, de pão ou de carne” para se alimentar. A fim de se livrar da figura desagradável e malcheirosa do mendigo, o homem sugere: “Volte outro dia” (FREIRE, 2001, p. 39), além de declarar: “hoje não tenho” (FREIRE, 2001, p. 39). Para fazer o homem sair de sua porta, o “narrador busca os argumentos usuais das normas sociais, da boa educação, da ordem simbólica. Mas em vão, já que aquela situação não cabia nos moldes determinados pela cultura” (WALTY, 2005, p. 111). Nesse caso, a voz do narrador, mais do que traço estilístico, sugere a postura de uma classe social frente à abordagem do outro. Percebe-se que o incômodo acontece pela presença de um sujeito estranho em um espaço que é privativo do outro, o “lar”, evento tomado pelo narrador como uma forma de violência.

Em sua pesquisa de mestrado, dissertação intitulada *O eu e o outro na violência do assalto: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto*, Valéria Machado (2009) justifica por que há violência no evento citado. A pesquisadora afirma que nesses casos o processo de interação não se configura pelas vias normais, em que um e outro podem falar e ser ouvidos. Logo, àquele que se julga incapaz de assumir a função de sujeito, resta a invasão da subjetividade alheia, talvez como uma tentativa de se tornar visível a esse outro.

“O narrador busca os argumentos usuais das normas sociais, da boa educação, da ordem simbólica. Mas em vão, já que aquela situação não cabia nos moldes determinados pela cultura” (WALTY, 2005, p. 111). Acontece, então, algo inesperado: aquele homem permanece à porta, calado, mudo, com o olhar fixo e insistente a atormentar o narrador. “Ele continuava lá, absurdo. Sem comer não iria para nenhum lugar” (FREIRE, 2001, p. 40). Ivete Walty explicita que nesse momento “a subjetividade do sujeito que se encontra diante do olhar mortificante do outro, até então visto como objeto, parte-se, instaurando uma descontinuidade sujeito-mundo” (WALTY, 2005, p. 111). Como a subjetividade é a capacidade de o locutor se propor como sujeito, o choque ocorre porque o *eu*, sujeito, não admite que o outro, *tu*, também se constitua como tal; o que ocorre não apenas pela interação verbal, mas também pelo silêncio.

A história se constrói a partir do desenrolar de vozes: “Voltar outro dia eu não volto, pensou o mendigo à minha porta” (FREIRE, 2001, p. 39). “Hoje, não tenho” (FREIRE, 2001, p. 39). Vale ressaltar que o espaço da enunciação implica também a experiência de um ser em relação ao mundo, um ser motivado por um desejo e localizado no tempo e no espaço de uma paisagem. A narrativa é trazida para o tempo presente, “amanhã não pode” (FREIRE, 2001, p. 39), por meio de uma linguagem que atualiza o narrado, “tornando-se ela mesma experiência” (CONDE, 2010, p. 53). Sobre o efeito da narração instantânea, Octavio Paz argumenta:

O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem o passado e o futuro em um presente sem datas. É o retorno ao princípio do princípio, à sensibilidade e à paixão dos românticos. A ressurreição do corpo talvez seja um aviso de que o homem recuperará em algum tempo a sabedoria perdida. Pois o corpo não nega apenas o futuro: é um caminho para o presente, para esse agora onde a vida e a morte são as duas metades da mesma esfera (PAZ, 1984, p. 197).

O texto é polifônico, marcado pela mudança do foco narrativo, ou seja, da perspectiva ou ponto de vista. Os reflexos da focalização realçam as emoções inerentes a cada uma das personagens. Assim, as duas personagens são, momentaneamente e sucessivamente, detentoras da focalização, propiciando a diversidade de posicionamentos ideológicos e afetivos. O deslocamento do foco narrativo fica evidente na tessitura desse conto, como estratégia utilizada para evitar a vitimização de uma classe. Ao acentuar a autonomia dos desvalidos, conferindo-lhes o papel de sujeito capaz de enunciar, configura-se a “busca por uma alteridade através da forma narrativa e da linguagem” (PATROCÍNIO, apud CONDE, p. 54). Esse trânsito da enunciação em primeira pessoa descarta a figura do intelectual mediador para pôr em cena aquele por quem se pretende falar. Marcelino Freire “dá voz” aos miseráveis, em vez de se fazer “porta-voz” dos socialmente excluídos.

Em “Volte outro dia”, a violência está em dois planos: na enunciação e no enunciado, partilhando a consciência mediadora com o leitor. “E se estava bêbado? E se foi ele que um dia cagou na porta da garagem, pelos fundos?” (FREIRE, 2001, p. 40). “Quem quer um mendigo à sua porta, sem sair, pronto para morar?” (FREIRE, 2001, p. 41). A análise desses fragmentos revela as piscadelas do autor-modelo, que ironiza as artimanhas do narrador em busca da cumplicidade de seu leitor, além da inércia social frente às necessidades humanas. “Tantas ruas, casas, cabeças, por que logo a minha? Eu tenho direitos” (FREIRE, 2001, p. 41).

Ao leitor é guardada a tarefa de vislumbrar muitas trilhas possíveis presentes no real representado no texto. Apresentando-se como ficção há, automaticamente, um contrato que se estabelece entre autor e leitor, determinando que o mundo textual não deve ser concebido como realidade, mas “como se” fosse realidade. Eis, então, uma encenação do real e não apenas denotação ou repetição de uma verdade identificável.

O leitor-modelo, segundo conceituação de Umberto Eco, é mais uma entre as várias invenções do romancista, uma entidade tão ficcional como uma personagem da trama. No entanto, através de sua experiência estética o leitor colabora com a ficção. Este tipo ideal é, por conseguinte, aquele que o texto não apenas prevê como colaborador, mas ainda pretende criar, dividindo com ele, dissimuladamente ou amigavelmente, a tarefa de atribuir significados às palavras e, sobretudo, aos vazios. “Todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho” (ECO, 1994, p. 7).

O mendigo, nesse conto, é a representação metonímica de figuras alquebradas, cujo denominador comum é a fragilidade. “Ele fixo para mim, parecia cometer suicídio à minha porta. Coletivo. Juntar todos os pedintes de rua” (FREIRE, 2001, p. 40). A presença malcheirosa daquele homem traz consigo a miséria do mundo, para desespero do narrador que grita: “Rua, rua, RUA” (FREIRE, 2001, p. 40). O dono da casa foge, tenta se esconder sob a proteção do seu território físico e subjetivo, porque essa é a única alternativa que lhe resta para escapar do olhar e da presença do outro que está à sua porta. “Fui até a cozinha, que de lá ele não me vê” (FREIRE, 2001, p. 41).

A miséria do mendigo se transforma na miséria do narrador, da humanidade. “Ele fedia a garagem” (FREIRE, 2001, p. 40). “O eu e o ele – sujeito e objeto – se confundem” (WALTY, 2005, p. 112). Como nos lembra Miguel Bezzi Conde (2010), “um e outro se apresentam como vítimas das circunstâncias, no movimento inverso e complementar dos pobres que pedem e recusam piedade”. O dono da casa tenta expulsar aquela figura indesejada, que apenas ri. Nesse momento, o riso de um e de outro se igualam, pelo desamparo. “Riu & riu”. “O cheiro de mijo era do meu banheiro” (FREIRE, 2001, p. 41).

Quando, enfim, o mendigo “ganhou outro caminho, o estômago do mundo” (FREIRE, 2001, p. 41), o narrador, que busca a tranquilidade perdida, se aliena diante da TV. Deixa, porém, o portão aberto, como uma “ferida de rua”. O “próximo” que fique no espaço da rua, espaço de violência e agressividade.

“Mas será mesmo que ele desapareceu?” (FREIRE, 2001, p. 41). A campainha toca novamente e o narrador retoma os pensamentos de horror e ódio: “Deus, jurei vingança. Pedi piedade. [...] Corri para o armário atrás de briga: faca, facão, garfo. Já vou, violento. Porra, excomungado” (FREIRE, 2001, p. 42). Entretanto, o toque anuncia a chegada do entregador de pizza, o que parece oferecer não apenas um desfecho irônico, mas desvelar toda hipocrisia presente no discurso do narrador. O autor-modelo escancara o comportamento de uma sociedade que vive sob constante ameaça, representada pela existência e interação com o outro, e que busca encobrir o real refugiando-se na alienação e no conforto do consumo passivo.

A literatura é também um produto social, exprimindo as condições de cada civilização em que ocorre. “Tal uma lâmina,/ o povo, meu poema, te atravessa”. A arte é social em dois sentidos: o artista recorre ao arsenal comum da civilização para extrair seus temas e formas; e a obra exerce sobre os leitores um efeito, emancipando-os quanto à concepção do mundo, ou reiterando valores. O conto “Volte outro dia” inaugura reflexões, promovendo o alargamento do horizonte de expectativas de seus leitores. A lógica já incorporada ao pensamento social é rasurada, mexida, boicotada. À obra lite-

rária compete, segundo Jauss, “inverter a relação entre pergunta e resposta e, através da arte, confrontar o leitor com uma realidade nova, opaca, a qual não mais se deixa compreender a partir de um horizonte de expectativas predeterminado” (JAUSS, 1994, 56).

Bibliografia

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5 ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

_____. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. 2 ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

CONDE, Miguel Bezzi. *Vozes e caricaturas: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ISER, Wolfgang. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Org. Luiz Costa Lima. 2 ed. revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. R. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. *O eu e o outro na violência do assalto: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto*. Belo Horizonte, 2009. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/ Edições Horta Grande, 2005.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 5 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *Corpus rasurados: exclusão e cânone na narrativa urbana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/ Autêntica, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.