

As periferias do romance contemporâneo: um estudo sobre a voz contadora de histórias como recurso discursivo em romances de Maria Valéria Rezende

Candice Firmino de Azevedo¹

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 um dos representantes de um narrador tradicional, envolvido na manutenção de uma teia narrativa tecida constantemente. 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 mítico. Como elemento de uma cultura oral, o contador de histórias serve à manutenção de uma ancestralidade marcada pela continuação de valores, memórias, ensinamentos das comunidades arraigadas em uma cultura de manutenção coletiva (ZUMTHOR, 1997). 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.

Sendo parte de um projeto literário que prioriza as vozes dos desvalidos representados no plano da expressão e no plano do conteúdo (BAKHTIN, 1997 [1928] , os romances “Ouro dentro da cabeça” (2016a) e “Outros cantos” (2016b), de Maria Valéria Rezende, materializam as tensões entre oral e escrito, entre hegemônico e periférico, e suas representações. 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, formalmente, nos romances, a escolha por uma literatura que tensiona o lugar de escrita do narrador romanesco.

A hegemonia da escrita parece ser questionada quando da produção de um romance que se utiliza de recursos da oralidade como forma de expressão. Por meio da linguagem, percebemos que muitas vozes marginalizadas socialmente reivindicam o

¹ Licenciada em Letras. Mestre em Literatura e Interculturalidade. Doutora em Teoria da Literatura. Docente do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte / *campus* Natal-Central. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Linguagens, Literaturas e Mídias (NUPPELM/IFRN CNAT) e do grupo de pesquisa Linguagem, Cultura e Estudos Decoloniais (LICED/IFRN SGA).

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 (EVARISTO, 2009) e, assim, sua voz pode ser ouvida e exceder os limites da história contada hegemonicamente.

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, analfabetas e flageladas. As vozes sociais que aparecem nos romances de Valéria são, tais quais as que aparecem nas literaturas estudadas por Conceição Evaristo, atravessadas pelo discurso do poder que legitima as relações estéticas de uma obra. Assim, Valéria 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 está ao rés da ausência e disputa o espaço de visibilidade na escrita. A polivocalidade do discurso dos romances (BAKHTIN, 2017) concretiza, assim, o outro bakhtiniano no texto, pois evidencia a existência das vozes sociais em um jogo de disputa discursiva.

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 meio a esse embate dialógico, a voz narradora dos romances de Valéria performa o contar oral, articulando vozes outras periféricas que revelam contextos de subalternização e mobilizando as próprias experiências como matéria viva para o desenrolar das histórias orais.

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 evidencia a tensão dialógica entre o poder exercido pela palavra escrita e a volatilidade da palavra oral.

Na utilização desse elemento da cultura oral, Valéria evidencia as vozes do periférico, do pobre marginalizado das políticas públicas de alfabetização, quando o narrador de *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a, p. 26), Marílio, diz:

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.

Ao rés da ausência da educação formal, as vozes das analfabetas 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 Valéria, 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.

Marílio, o contador da *invenção*

Seguindo as considerações de Wood (2017) acerca da existência de uma narrador[a] não-confiável, percebemos o narrador do romance *Ouro dentro da cabeça* (2016a) como o responsável por uma manipulação dos fatos da narrativa, de tal forma comprometida com as vozes subalternas, que reflete na estrutura do romance o protagonismo da voz dos contadores de histórias orais. Sendo o romance um gênero afeito à “esquiva [d]as regras que lhe são ditadas” (WOOD, 2017, p. 102), percebemos a articulação de um narrador que diminui a distância entre a escrita e a oralidade quando a voz contadora de histórias se amotina e se apodera de toda a narrativa.

Ou seja, o narrador em primeira pessoa que se apresenta, no início do romance, não é necessariamente o que percebemos no final. Ele marca a sua pessoalidade desde o início quando afirma “Vim contar a minha vida pra quem quiser conhecer” (REZENDE, 2016a, p. 09), evidenciando o seu lugar de protagonista da narração.

É preciso pensar na diferença entre o narrador Marílio, que está em primeira pessoa na estrutura do romance, e o contador de histórias Marílio, que toma a narrativa para si, articulando-a segundo a estrutura de um contar oral. Nesse aspecto vemos o

caráter metaficcional do romance, no qual a capacidade de contar a história pode ser desempenhada por uma personagem que, no caso do romance, é o próprio narrador em seu papel de contador de histórias.

O narrador pode, sim, construir um espaço de ficção onde prevaleça um personagem Marílio da Conceição, que recria sua experiência no momento da escritura. Isso significa que podemos estar diante de uma história inteiramente ficcional sobre o próprio narrador. Sendo o contador um personagem de si mesmo, a voz narradora que o representa estilisticamente revela para os leitores e os ouvintes da praça os bastidores do contar, indicando a matéria viva das histórias, as performances indicadoras do espaço-tempo da narração e o reconhecimento da comunidade como formas do fazer oral.

A voz narradora, então, articula esses dizeres e nos direciona para a revelação do processo narrativo a partir da voz que conta a história, jogando com a construção e a desconstrução do mundo criado pela palavra.

Segundo Verônica Daniel Kobs (2017), na metaficção, “a narração é feita em primeira pessoa e a personagem assume duas funções: protagonizar e narrar a história. Com a utilização da técnica metaficcional, a personagem pode acumular uma terceira função, a de escrever uma história que é inserida no romance”. Sendo assim, percebemos que Marílio da Conceição constrói uma narrativa que ficcionaliza a si mesmo, se propondo a encontrar outras formas de contar a própria vida, modos que seriam mais interessantes na manutenção da atenção do público ouvinte.

Assim, Marílio conta “toda esta história, que aqui estou lhe contando” (REZENDE, 2016a, p. 75, grifo nosso) e se dispõe a apresentar para seus interlocutores os meandros do contar, levando-nos para o espaço do *aqui* e para a intimidade do *lhe* – marcas de uma linguagem oral.

A metaficção compõe, então, a estrutura da narrativa, que utiliza os detalhes para marcar seu posicionamento a favor das vozes subalternas na materialidade de um discurso construído na estidade, na revelação sugerida pela presença constante de uma performance referenciada na qual são articulados os elementos constitutivos do contar oral.

Para tanto, lembremos das performances da expressão oral pensadas por Zumthor (1993), incluídas em um saber coletivo a ser reconhecido por uma comunidade de representação: é preciso um *savoir être* que autorize um *savoir faire* competente ao dizer (*savoir dire*). Essa autorização é feita a partir da validação das competências

necessárias, no caso do romance em análise, ao dizer de um contador consciente de seu contar como ação performativa.

Quando eu era pequeno, não sabia que era triste a minha vida, nem imaginava outra e, por isso, não podia saber da minha desgraça. Pois a desgraça é assim, se a gente não sabe nem fala que ela está ali presente, ela quase não existe; e, já depois que se disse tudo, ainda é preciso tempo, contar aquilo muitas vezes, pra poder pegar o jeito de sentir infeliz. (REZENDE, 2016a, p. 16, grifo nosso).

O diálogo solidário entre a voz narradora do romance e a voz contadora de histórias evidencia a experiência como matéria viva do contar. Narrar a desgraça para que ela se confirme precisa *pegar o jeito e contar aquilo muitas vezes* para que a história possa se confirmar numa verdade possível na narração de um passado que se diz infeliz. *Pegar o jeito* está para a prática da narração como a articulação do contar está para a revisitação.

O narrador de *Ouro dentro da cabeça* (REZENDE, 2016a.) é, desde o começo, o contador de histórias Marílio da Conceição, não podendo ser considerado o romance uma narrativa linear, mas cíclica, na qual temos no espaço da contação em praça pública o momento de enunciação. Esse contrato performático é assumido pelo discurso da narrativa e apenas revelado no final quando um catador, Catolé, diz:

- Escute, seu moço, você conta tanta história, de um jeito bom de ouvir, com gesto, com muita graça, melhor que o homem da cobra, como se tivesse tido esse ofício desde menino. Por que é que não vai pra praça contar histórias também? Deixa o seu boné no chão, com a boca aberta pra cima, e vai só ouvir as pratinhas caindo uma após outra. E ainda vai dar um divertimento pra tantos iguais a você, que não têm pra onde ir no dia que não é de trabalhar. (REZENDE, 2016a., p. 97, grifo nosso).

É nesse momento da narrativa que entendemos estar diante de uma contação feita em praça pública por um contador que empresta sua voz discursiva para a voz narradora do romance.

A *praça* é o espaço da coletividade, em torno da qual circunda o pragmatismo da vida cotidiana em seus afazeres associados à manutenção da urbe. É também o espaço da suspensão da velocidade do dia a dia, sendo o lugar do encontro, do descanso, da observação do mínimo em meio à correria dos compromissos que fazem o sistema

econômico girar seu interminável fuso. A praça é a materialidade do encontro cíclico, da retomada da experiência narrável e decifrável no encontro com o outro.

Marílio da Conceição é reconhecido pelos pares como um representante do contar oral, pois o seu repertório bem contado, *com muita graça*, envolvendo gestos e um ouvir agradável, pode ser considerado um *ofício* capaz de entreter *tantos iguais* a ele. Essa é sua forma de contribuir solidariamente com os outros *iguais*, com os quais ele compartilha as misérias de sua condição de desvalido.

É importante pensar sobre esse contrato performático, refratado a partir de uma estrutura textual que nos leva a um espaço de contação, para que possamos perceber os movimentos discursivos que nos levam ao encontro com a voz contadora de histórias como a voz primeira do romance. Não é o caso, apenas, de uma voz narradora que dialoga com uma voz contadora, mas de uma voz narradora tomada pela voz contadora, que assume a narrativa escrita segundo as regras da narrativa oral.

Maria, a contadora da palavra do outro

As histórias de um cá como o sertão de Olho D'Água (REZENDE, 2016b) tecem o fio da narrativa contada por Maria, uma narradora que articula, dentro de seu discurso, as vozes de uma comunidade marcada pelas subalternidades de suas existências periféricas.

Como uma grande rede quadriculada, as histórias contadas pelos moradores do lugar, principalmente por Fátima, formam um colorido mosaico onde prevalecem as experiências com a pobreza, a esperança e o retorno ao sertão. As histórias contadas desvelam para a narradora um universo profuso de ideias e vivências retomadas nas mitologias do lugar, revelando o contar como expressão associada à manutenção da sobrevivência.

Os vários espaços construídos para a contação de histórias nos direcionam para a relação estreita com a vida do trabalho comunitário e com a transmissão de valores associados ao bem-estar. A sabedoria confere autoridade àqueles que se dispõem a comunicar as experiências através das narrativas orais, e isso é assumido perante a comunidade no estabelecimento dos espaços ficcionais.

Assim, temos em *Outros cantos* (2016b) uma narrativa construída por uma voz narradora que traz o outro subalterno como voz, muitas vezes, predominante, cedendo

seu espaço como voz primeira para as histórias de Cidinhos, Lázaros e Parafusos. A voz narradora do romance assume seu lugar como ouvinte para que possa trazer para a narrativa as histórias da comunidade, como um contador de histórias orais.

Ao recontar, a voz narradora dialoga com uma voz marcada por sua marginalidade como produção que ocupa as periferias de nossa cultura letrada, hegemônica: a voz contadora de histórias orais. Essa articulação inicial indica os compromissos axiológicos que o autor-criador (BAKHTIN, 2017) assume, também, neste romance, e que é apresentado como elemento composicional da arquitetura de uma obra interessada na evidência dos grupos subalternos, refletida no discurso do romance. A voz contadora de histórias está, então, para a estrutura da narrativa e não apenas como elemento do conteúdo. A voz narradora conta as histórias ouvidas pelas moradoras e excede o plano do conteúdo no que diz respeito ao seu compromisso com o questionamento das fronteiras estabelecidas pela hegemonia da linguagem escrita na literatura.

As histórias do povoado se confundem com as experiências das pessoas com o lugar e com as suas existências em meio às violências sofridas, contadas principalmente no capítulo dedicado aos festejos à Nossa Senhora do Ó.

Temos, assim, a festa do tear de palavras.

Juntas, as histórias tecem uma narrativa coletiva que fala sobre o sertão, sobre as pessoas do sertão, sobre suas existências requisitadas pela vida em comunidade: pelo trabalho e pela sobrevivência.

Maria, completamente envolvida pelos sentimentos de pertencimento àquela comunidade narrativa, se aclimatava na festa de palavras que se “multiplicava pelas nossas vozes, a dela, a minha e as da criançada repetindo histórias muito velhas, recordadas, de mistura com as novas histórias acabadas de chegar, as cantorias, versos e brincadeiras”. (REZENDE, 2016b, p. 99).

As vozes multiplicadas reverberavam a sabedoria de uma população que vivia à margem dos direitos à cidadania e que, em coro, fundamentavam uma noção de coletividade necessária à sobrevivência em lugar tão hostil, de poucos recursos financeiros e humanos. Por meio da recordação, a memória coletiva se confirmava identidade do grupo e se tornava sólida como matéria de conselho e de ensinamento. Junto com outras manifestações populares orais em prosa e em verso, as *histórias muito velhas* ganhavam novos contornos a partir da *mistura com as novas histórias acabadas de chegar*, contadas por Maria, que revelavam para a narradora e para as moradoras de

Olho D'Água as experiências de alijamento vividas de forma parecida em lugares tão distintos do mundo.

As vozes de resistências, marcadas pela história e pela cultura nos mais diversos tempos da narrativa, são apresentadas pela voz narradora como solidárias. Na tensão da linguagem, percebemos processos de opressão semelhantes, seja no papel feminino exercido por Fatuma que, “escondida pelo véu costumeiro” (REZENDE, 2016b, p.42), não era autorizada pelo Monsieur Aoum a participar das conversas em Gardaia, seja no silêncio dos homens diante da chegada de uma mulher no ambiente de trabalho com as redes, em Olho D'Água.

As vozes contadas, segundo a narradora, eram *nossas vozes*, unidas em suas condições de alijamento e na necessidade de se fazerem ouvidas pela narrativa, marcando o seu lugar de destaque na estrutura e no conteúdo do romance. Essas vozes eram matéria de tempo livre na ocupação do trabalho ou no requisito dos momentos lúdicos e, assim, assumia o papel social do contar oral, historicamente marcado como um fazer de mulheres que encontram, na narrativa, um modo de confirmarem suas existências.

Nesse tear festejado, “nenhum deles se privava de lançar suas vozes” (REZENDE, 2016b, p. 100) e de comunicar para o mundo suas experiências, lançando as narrativas ao gosto do vento quente do sertão. As histórias eram coletivas e contavam as narrativas do lugar. Esse reconhecimento comunitário justificava o contar solidário, evidenciando as mesmas vozes indicadoras de exclusão e opressão, assim como do culto à vida cotidiana.

Que se eu pusesse a funcionar o meu tear de palavras [...] lhes interessava muito mais do que minha promessa de lhes ensinar o abecê, justificativa pública da minha presença ali naquele canto de mundo. Em troca, aos poucos, começaram a devolver-me as suas próprias histórias, a percorrer as páginas dos folhetos de feira passados de geração em geração e lidos no escuro com os olhos pousados nas estrelas. Aos poucos revelavam-me até as coisas das quais ninguém falava durante os longos dias de trabalho porque ali já se nascia sabendo. (REZENDE, 2016b, p. 31-32).

Maria divide com a comunidade a responsabilidade em alimentar a memória comunitária com novas, e outras, experiências, trabalhando na tecelagem de mais tramas para compor o mosaico de fios de narrativas a ser acionado pela comunidade. A voz narradora reconhece o seu papel como elemento técnico daquela construção, já viva e

autônoma antes de sua chegada, que imprime novas formas de representação da vida cotidiana por causa de seu lugar social como professora de *abecê*.

Ela, que chegara com a autoridade conferida por sua profissão, coloca-se como ouvinte nessa roda de contação, onde a troca é estabelecida como moeda de identificação. Devolvendo à Maria *as histórias* do lugar, percorrendo *páginas de folhetos* nunca lidos, mas revelados ao tilintar dos sons das feiras, os moradores de Olho D'Água desvelam para a narradora o caráter ancestral dos saberes orais *passados de geração em geração*.

Em um lugar onde o necessário à sobrevivência *já se nascia sabendo*, não eram apenas os folhetos que eram lidos no escuro, mas também na escuridão permaneciam os direitos à cidadania que podiam levá-las à busca de aprender a ler e a escrever e ao questionamento de seus lugares de exclusão.

Maria, que “ouvia histórias imaginando um dia escrevê-las” (REZENDE, 2016b, p. 56), é percebida pelas pessoas do lugar como uma contadora de histórias da comunidade, sendo reconhecida como tal por articular o que Zumthor (2007) chamou de *savoir faire*: um saber fazer, uma consciência da formulação das narrativas a partir das performances que asseguram o estabelecimento de uma tríade onde se consolidam ouvintes, contadora e narrativa: “Levante já daí, se banhe, se aprume e venha comer e depois contar uma história que o povo está tudo lá esperando pra ouvir. É seu trabalho, mais importante do que tingir fio, que qualquer um sabe fazer.” (REZENDE, 2016b, p. 123).

Ao afirmar a importância de Maria como contadora de histórias, Fátima reconhece a sua participação na manutenção de um fazer coletivo movido pela experiência com o cotidiano. Silveira (1998, p. 14) afirma que a contadora “mostra a sua arte no tecer dos motivos na construção do discurso articulado à vivência na comunidade a qual [a] referenda como voz tradutora de um saber comum”.

É essa autoridade conferida à Maria que permite que a voz narradora dialogue solidariamente com a voz contadora de histórias na estruturação do romance, apresentando determinadas performances do contar oral como recurso discursivo.

Considerações finais

Os narradores dos romances de Maria Valéria Rezende em estudo, Marílio (REZENDE, 2016a) e Maria (REZENDE, 2016b), assumem o “caráter feminino do

narrador” (WARNER, 1999, p. 41) responsável por uma *traditio* literalmente passada de uma geração a outra. Segundo Marina Warner (1999, p. 57), “a interdição do discurso feminino soou ao longo dos anos como um desses refrões misóginos insistentes que adquirem vida própria independentemente do contexto, da época ou das circunstâncias do falante em si”, o que nos leva ao caráter periférico da constituição dessa voz social.

Sendo assim, é importante destacar a utilização dessa voz carregada de valores associados a um imaginário, marcado por opressões e violências, como uma opção política do autor-criador da obra de Valéria em revelar, no trato discursivo, o seu interesse em articular as vozes subalternas.

Por isso podemos afirmar que, nesses romances, o compromisso com essa voz contadora é anunciada e assumida na escritura e nas estruturas do texto de forma metaficcional, refletindo um discurso revelador das axiologias da obra e refratando a necessidade de se refletir acerca da importância de uma nova hegemonia. Para tanto, talvez, seja necessária a *invenção*, uma ação, um agir que invente novas epistemologias nas quais a solidariedade seja a linguagem predominante e os limites possam ser quebrados e redefinidos em função da visibilidade das vozes subalternas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017 [1975].
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.
- KOBS, Verônica Daniel. **Trapo: metaficção e estrutura narrativa**. Disponível em: <https://recortelirico.com.br/2017/06/trapo-metaficcao-e-estrutura-narrativa/>. Acesso em: 01 jun. 2020).
- 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.
- REZENDE, Maria Valéria. **Ouro dentro da cabeça**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.
- _____. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura dos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.
- SILVEIRA, Maria Claurênia. **O carretel da Memória: histórias fabulosas de um contador paraibano**. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 1998.
- WARNER, Marina. **Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.