UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

SILVANNA KELLY GOMES DE OLIVEIRA

MULTIPLI(CIDADE): A POTÊNCIA DA MULTIDÃO EM *PAULICEIA DE MIL DENTES*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

CAMPINA GRANDE – PB
2017

SILVANNA KELLY GOMES DE OLIVEIRA

MULTIPLI(CIDADE): A POTÊNCIA DA MULTIDÃO EM *PAULICEIA DE MIL DENTES*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração em Literatura e Estudos Culturais, na linha de pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE – PB
2017

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

O48m Oliveira, Silvanna Kelly Gomes de
Multipli(cidade) [manuscrito] : a potência da multidão em Pauliceia de mil dentes, de Maria José Silveira / Silvanna Kelly Gomes de Oliveira. - 2017.
100 p. : il.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2017.
"Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise literária. 2. Multiplicidade. 3. Literatura contemporânea. 4. Literatura de multidão I. Título.

21. ed. CDD 801.95

SILVANNA KELLY GOMES DE OLIVEIRA

MULTIPLI(CIDADE): A POTÊNCIA DA MULTIDÃO EM *PAULICEIA DE MIL DENTES*, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração em Literatura e Estudos Culturais, na linha de pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 23 de fevereiro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador/ UEPB/ PPGLI)

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (1° Examinador/ UEPB/ PPGLI)

Profª. Dra. Márcia Tavares Silva (2ª Examinadora/ UFCG/ Pós-Le)

CAMPINA GRANDE – PB
2017

Dedico este trabalho à minha mãe, principal incentivadora do meu sucesso. Meu poço de amor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lina Patrícia e Silvanio Bezerra, pelo amor imensurável dirigido a mim, pelo apoio às minhas decisões; pelo incentivo para que eu enveredasse pelo caminho da pesquisa; pelo ombro fraterno em todos os momentos de dificuldade;

À minha tia e grande amiga, Adriana Oliveira, aquela que sempre esteve presente em minha vida, me dando forças e acreditando em mim;

Ao meu namorado, Júlio César, pelo afeto diário, pela tranquilidade repassada nos momentos de tensão e pela credibilidade no meu trabalho;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, por me ensinar a fugir do lugar-comum e a ler as obras sob um novo olhar, ainda mais crítico; pela ampliação de ideias para o meu trabalho; pelas aulas das disciplinas (do mestrado e do estágio) que me fizeram crescer bastante; por ser, enfim, um grande espelho para mim;

Ao meu irmão, Weslley Gomes, pelo apoio e parceria total nas minhas decisões acadêmicas, oferecendo sempre sua companhia em viagens para congressos e concurso;

Aos amigos do coração, Raquel, Kalyenne, Laís, Thalyta, Martha Raffaela, Júlia, Karlla, Ízola, Matheus, Myrella, Ana Karla, pessoas que estão comigo há tempos e que sempre me fizeram sentir um bem imensurável;

Aos amigos do CLESX, Samelly, Alixandra, Danielly, Celuy, Micaela, Rafaela, os quais durante o último ano estiveram me dando uma palavra amiga, um abraço ou um incentivo para que eu seguisse em frente;

Aos amigos do mestrado, Olavo, Patrícia, Giordana, Oziel, André, Alan, que estiveram compartilhando sempre suas experiências acadêmicas comigo, além de sorrisos e histórias;

A Aldaiza, do PPGLI, pela agilidade e prontidão para me ajudar todas as vezes que precisei;

Aos professores da UEPB, Diógenes, Antonio de Pádua, Elisa Mariana, pelas aulas excepcionais e pelo aprendizado adquirido;

Aos professores da UFCG, José Mário, Márcia Tavares, Aluska Silva e Rosângela Melo, pela atenção, carinho e disposição em ajudar, mesmo depois de eu ter saído da UFCG.

> Não é dado a todo o mundo tomar um banho de multidão: gozar da presença das massas populares é uma arte. E somente ele pode fazer, às expensas do gênero humano, uma festa de vitalidade, a quem uma fada insuflou em seu berço o gosto da fantasia e da máscara, o ódio ao domicílio e a paixão por viagens. Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio de uma multidão ocupadíssima (BAUDELAIRE, 2006, p. 18).

RESUMO

Construído como espaço profícuo para as vozes dos muitos, a literatura contemporânea tem se mostrado fecunda para o encontro com a alteridade, trazendo diversos personagens com singularidades. Suas vidas possuem importância e suas experiências individuais ganham sentido quando são produzidas coletivamente. Tal ideia implica na diferença como potência, pois coexistente em um mesmo espaço, geralmente urbano, ela gera produção de subjetividade, sem relações excludentes. Os sujeitos que se encontram nessa multiplicidade tipicamente moderna trazem em si os devires da multidão, conquistando um espaço novo no âmbito literário: a literatura de multidão. Com base nisso, o presente trabalho visa ampliar um debate sobre este tipo novo de abordagem, levando em consideração os muitos e pondo em xeque a cidade como *locus* da multiplicidade. Sendo assim, utilizaremos o romance de Maria José Silveira, *Pauliceia de mil dentes* (2012), para uma leitura que se pretende horizontalizada. Assim, no Capítulo I, faremos uma abordagem acerca dos traços biográficos da autora, perpassando sumariamente pelo enredo fragmentado. Além disso, elucidaremos os laços travados pela multidão em *Pauliceia*, com base em Justino (2014); a discussão das múltiplas vozes presentes na narrativa – narrador e personagens –, com Dalcastagnè (2012) e Silviano Santiago (1986); os caminhos do dialogismo e da alteridade, com Bakhtin (1995); bem como a relação das fotografias, postas no livro, com o crime, com a cidade, com a multidão, pelas considerações de Schollhammer (2013). Já no Capítulo II, objetiva-se tecer ponderações sobre a cidade de São Paulo na obra, suas relações com o Modernismo e a modernidade, com as teorias de Chalmers (2002) e Andrade (1978); sobre o conceito de multiplicidade a que Castro (2015) se refere, contextualizando a discussão acerca da cidade; sobre o rizoma como movimento expansivo, relacionado ao panorama citadino, por Deleuze e Guatarri (1995). Em um momento seguinte, Pellegrini (2005) adentra mais ainda na cidade, revelando seus espaços possíveis; Dalcastagnè (2012) enfoca no seu caráter de personagem; entre outras lucubrações. Para fundamentar o debate sobre a multidão, serão discutidos conceitos de Justino (2012; 2014) acerca dos sujeitos que circulam na cidade; de Canclini (2006) e Legault (2000), a respeito do conceito de "intercultural", bastante aplicável à literatura de multidão, já que a diferença não é sobreposta e excludente, mas imbricada e potente. Por fim, no Capítulo III, nos voltaremos para uma metacrítica desenvolvida a partir de posicionamentos de Antonio Candido (1970; 1972; 1973; 2011), em textos clássicos, nos quais ele dita os critérios estéticos elitistas de valoração de uma obra. Nesse sentido, esses valores tradicionais serão postos em xeque, tomando como "contra-argumento" os posicionamentos de Regina Dalcastagnè (2008; 2012), sugerindo uma literatura mais aberta à alteridade, e, principalmente, mais desaurática (quebra do "intocável") da obra literária, por Benjamin (1994). Na conclusão, frisaremos a abertura de uma nova linha de fuga que se propõe a analisar *Pauliceia de mil dentes* sob a perspectiva dos muitos, reunindo todos os elementos crítico-interpretativos da obra que indiciam a existência de uma literatura de multidão. Esta última não nega a tradição, mas a reconfigura.

Palavras-chave: Multiplicidade. Literatura de multidão. Cidade. *Pauliceia de mil dentes*.

ABSTRACT

Constructed as a space for the voices of the many, contemporary literature has proved fruitful for the encounter with otherness, bringing various characters with singularities. Their lives are important and their individual experiences make sense when they are produced collectively. This idea implies difference as power, since it coexists in the same space, generally urban, it generates a production of subjectivity, without excluding relations. The subjects that find themselves in this typically modern multiplicity bring in themselves the desires of the multitude, conquering a new space in the literary scope: the literature of multitude. Based on this, the present work aims to broaden a debate on this new type of approach, taking into account the many and putting the city as a locus of multiplicity. Therefore, we will use the novel by Maria José Silveira, *Pauliceia de mil dentes* (2012), for a reading that is intended horizontally. Thus, in Chapter I, we will make an approach about the biographical traits of the author, passing summarily through the fragmented plot. In addition, we will elucidate the ties held by the crowd in *Pauliceia*, based on Justin (2014); The discussion of the multiple voices present in the narrative - narrator and characters - with Dalcastagnè (2012) and Silviano Santiago (1986); The paths of dialogism and otherness, with Bakhtin (1995); As well as the relation of the photographs, put in the book, with crime, with the city, with the crowd, by the considerations of Schollhammer (2013). In Chapter II, we aim to weave considerations about the city of São Paulo in the work, its relations with Modernism and modernity, with the theories of Chalmers (2002) and Andrade (1978); On the concept of multiplicity that Castro (2015) refers to, contextualizing the discussion about the city; On the rhizome as an expansive movement, related to the city panorama, by Deleuze and Guatarri (1995). In a following moment, Pellegrini (2005) enters still more in the city, revealing its possible spaces; Dalcastagnè (2012) focuses on his character character; Among other lucubrations. To base the debate on the crowd, concepts of Justino (2012, 2014) about the subjects that circulate in the city will be discussed; Of Canclini (2006) and Legault (2000), regarding the concept of "intercultural", quite applicable to the literature of multitude, since the difference is not superimposed and exclusive, but imbricated and powerful. Finally, in Chapter III, we turn to a metacritical developed from the positions of Antonio Candido (1970, 1972, 1973, 2011), in classic texts, in which he dictates the aesthetic elitist criteria for valuing a work. In this sense, these traditional values will be put in check, taking as a "counter-argument" the positions of Regina Dalcastagnè (2008, 2012), suggesting a literature more open to alterity, and especially more unrealistic (breaking of the "untouchable") Of the literary work, by Benjamin (1994). In the conclusion, we will emphasize the opening of a new line of escape that proposes to analyze Pauliceia of a thousand teeth from the perspective of the many, gathering all the critical-interpretative elements of the work that indicate the existence of a literature of multitude. The latter does not deny tradition, but reconfigures it.

Keywords: Multiplicity. Literature of multitude. City. *Pauliceia de mil dentes*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Fluxo na cidade São Paulo 29
Figura 02 – A multidão na estação 30
Figura 03 – A personagem solidão 32
Figura 04 – Captura da miséria em Pauliceia 34
Figura 05 – Mosaico paulistano 35
Figura 06 – As sombras da multidão 35
Figura 07 – O Outro 37

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

CAPÍTULO I

1 A MULTIPLICIDADE EM *PAULICEIA DE MIL DENTES* 17
1.1 PERFIL BIOGRÁFICO DA AUTORA 19
1.2 A PROPÓSITO DO ENREDO DE *PAULICEIA DE MIL DENTES* 20
1.3 LINGUAGEM: MÚLTIPLAS VOZES 24
1.4 MIL FOTOGRAFIAS POR SEGUNDO 28

CAPÍTULO II

2 CIDADE E MULTIDÃO 40
2.1 *PAULICEIA DE MIL DENTES*: O DISCURSO DA CIDADE 42
2.2 A CIDADE-PERSONAGEM E A MULTIDÃO 47
2.3 AS MULTIFACES DA MULTIDÃO 56

CAPÍTULO III

3 *PAULICEIA DE MIL DENTES* E A NECESSIDADE DE NOVOS ESTATUTOS DA CRÍTICA 62
3.1 DO DIREITO À LITERATURA À CIDADANIA CULTURAL: UMA LEITURA DE ANTONIO CANDIDO 65
3.2 DESAURATIZAÇÃO DA LITERATURA: UMA LEITURA DE REGINA DALCASTAGNÈ E DE MARILENA CHAUÍ 79

CONSIDERAÇÕES FINAIS 90

REFERÊNCIAS 96

INTRODUÇÃO

A abordagem da multiplicidade, no sentido mais amplo do termo, tem possibilitado um debate ancorado no movimento vertiginoso que a literatura contemporânea se propõe a realizar. No intuito de entrelaçar à crítica literária os fenômenos que possuem suas ramificações nos aspectos sociais, culturais, geográficos, político-ideológicos, étnicos e sexuais ou de gênero, dentro de um jogo social que ainda pressupõe a exclusão incessante de alguns grupos, o campo literário tem se construído como espaço profícuo para as vozes dos muitos, ainda que de modo sub-reptício, algumas vezes. Estas vozes são as mesmas que clamam pela democratização cultural, tanto no âmbito dos autores que produzem literatura marginalizada, quanto no âmbito dos narradores-personagens dessas obras, que se utilizam dos "gritos" ou dos silêncios para reivindicar o seu direito à produção de subjetividade. Por esta razão, não são vozes que apenas turbilhonam o *status quo*: são vozes que sugerem um encontro frontal e inescapável com o Outro, com a diferença.

É sabido, no entanto, que esse encontro – dentro da literatura ou fora dela – se deu e ainda se dá, em alguns casos, por meio da aparelhagem da violência simbólica[1], forçando uma representação que mais estereotipa os muitos, limitados aos espaços de exclusão, do que confere força às suas singularidades; ou sob o signo da indiferença, gerando relações fragilizadas e des-problematizadas em função da hierarquia concupiscente que invisibiliza o diálogo intercultural. Essa percepção se constrói quando partimos do pressuposto de que o processo de reconhecimento da diferença, da outridade, não significa necessariamente em seu acatamento. Ao se considerar o Outro apenas com as modulações de um estigma conformista, a consequência é um tipo de "violência" praticada dentro da própria crítica literária, bem como nos meandros das narrativas contemporâneas: "[...] o esgotamento do sentido das obras nas ações dos protagonistas e nos modos de contar dos narradores" (JUSTINO, 2012, p. 83).

Ainda nesse viés, a fim de desestabilizar estas "violências" exercidas pelo poder simbólico, é preciso caminhar para além do mero reconhecimento da diferença e da obtusa abordagem – por meio da crítica que desconsidera a importância dos coadjuvantes, ou pelos próprios autores que manipulam o olhar dos narradores sobre os personagens das obras, calando-lhes ou "enfraquecendo" suas potencialidades –, fazendo com que os sujeitos restritos a uma condição de subalternidade se encontrem impedidos de caminhar pelos espaços que não

[1] Essa violência mais taciturna é decorrente de uma ação que nem "espanca", nem "fere" de forma direta, mas atinge o sujeito inserido na lógica da violência sob o signo da inconsciência, cuja condição ou papel social encontra-se à mercê de um sistema, que se constitui, na maioria das vezes, de modo repressivo (BORDIEU, 2012).

sejam a própria margem. Nesse sentido, a tendência da literatura contemporânea parece versar sobre as sinuosidades dos espaços urbanos, alcançando-lhes os extremos (dos centros às periferias), áreas inaugurais para os vários encontros, fazendo-se também como *ethos* de "devoração" dos seus muitos. Essa literatura deve se apoiar, portanto, na acepção de *alteridade*, dentro desses ambientes que incluem e excluem ao mesmo tempo, designando-se como intercultural. A finalidade disso está para um melhor realce ou releitura dessa diferença, não mais como estigmatizada, mas aportada através das peculiaridades inerentes a cada sujeito, embora envolto pela coletividade.

Vale ressaltar, também, que o conceito de alteridade está inserido na concepção dialógica desenvolvida por Bakhtin, na qual existe um movimento de busca e de reconhecimento de si mesmo por intermédio da relação solidária com os outros. "Através da palavra, defino-me em relação ao outro, em última análise, em relação à coletividade. [...] A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor" (BAKHTIN, 1995, p. 113). Diante desta perspectiva, entende-se por "intercultural" ou "diálogo intercultural" a acepção de dialogismo bakhtiniano que remete ao Outro, à alteridade, irmanando-se à interculturalidade, que se realiza através de trocas cotidianas de vários tipos: sociais, econômicas; as que envolvem os afetos, a linguagem, a memória; bem como as que envolvem o trabalho material enquanto técnica, produção de capital, tecnologia etc, de um grande número de cidadãos.

Assim, tomando como base a proposta de uma reconfiguração nas obras contemporâneas, começa a se concretizar este "grande número" pelo que podemos chamar de uma *multidão* ou de um devir-multidão, no qual são encontradas as multifaces do Outro e a sua produção de subjetividade. Os sujeitos possuem sua força expansiva na própria multidão, semiotizada pelo encontro "positivado" dos muitos, tendo como premissa uma multiplicidade agente e que se sobressai em relação às acepções de *massa* como unidade passiva e violenta, sem potência (NEGRI; HARDT, 2005). As multidões atravessam a literatura, tornam a vida coletiva e potente, delineando-se pelos grandes centros urbanos, onde compartilham os problemas da cidade, como a violência de diversas ordens; os espaços de exclusão e de partilha; os laços de solidariedade ou de indiferença; ou seja, o trabalho material, no campo do trabalho "palpável" da lógica capitalista, do sub-emprego; e, sobretudo, o trabalho imaterial, no campo dos afetos e da linguagem:

> [...] a questão da subjetividade pode ser colocada [...] como questão relativa à transformação radical do sujeito na sua relação com a produção. [...] esta relação se põe em termos de independência com relação ao tempo de trabalho imposto pelo capital. [...] esta relação se põe em termos de autonomia com relação à exploração, isto é, como capacidade produtiva,

> individual e coletiva, que se manifesta como capacidade de fruição. A categoria clássica de trabalho se demonstra absolutamente insuficiente para dar conta da atividade do trabalho imaterial (NEGRI; LAZZARATO, 2001, p. 30).

Em se tratando do *locus* citadino posto em evidência nas produções literárias desde os anos 60, no Brasil, busca-se compreender de que modo ela interfere nas ações dos seus habitantes-personagens, os quais transitam pelas suas largas avenidas, incorporando a vida ao movimento frenético, típico do processo de urbanização. Dessa maneira, sente-se a urgência de extrapolar a discussão levantada pela crítica, na qual os grandes centros são esgotados pelo realismo "cruel" e pela influência da cultura de massa, fruto da recorrência da violência urbana. É preciso, então, suspender tais sentidos engessados, uma vez que estes cenários implicam em espaços de significância, daí a necessidade de ser reconhecida, em uma construção diegética, a "força" da cidade, que influencia, traça, determina o perfil dos sujeitos cada vez mais deglutidos ou beijados por essa grande "mãe". Ela é o lugar das mudanças vertiginosas, da alteridade, dos desafetos, dos choques dos muitos (multidão) e da total indiferença. Ou seja, pelas conexões espaciais e temporais, o cenário urbano é um pano de fundo que se encontra na literatura, em consonância com os desvios e linearidades das vidas ali pulsantes.

Nessa perspectiva, utiliza-se a cidade enquanto personagem, a multidão enquanto agente neste espaço, a alteridade enquanto diálogo intercultural, ou seja, a multiplicidade enquanto reconfiguração das obras contemporâneas. Envereda-se, por este mesmo caminho, a violência enquanto potência e a abordagem dos personagens secundários enquanto força centrífuga ao protagonismo, também como forma de problematizar uma tradição literária cristalizada. Na contramão, a tradição (ou o cânone) é considerada um espaço de prestígio das "belas-artes", o que gera posições bastante elitistas no que se refere ao tratamento dado à obra de arte, sobretudo, voltando-se ao âmbito literário. Isso porque se veem mantidos os ideais "auráticos" da intocabilidade da literatura, desde os remotos séculos até os dias atuais. Com os princípios unicamente estéticos para medição de valores nas obras literárias, reconhecidos pela "aura" de superioridade, desconsideram-se, por consequência, outras produções que trazem novas potências, para além do plano estético (como a literatura de multidão).

É válido frisar que a auratização é uma acepção desenvolvida por Benjamin (1994), de origem teológica. A discussão do autor se volta para a perda da aura com a reprodutibilidade técnica e com a democratização da arte, tendo a centralidade na fotografia como quebra da unicidade, como potência de multiplicação – reprodução da imagem –, em oposição ao

"caráter único" e aurático da pintura. Esta concepção pode ser ampliada para outros âmbitos da arte, tais como o cinema, a literatura, o teatro, a música, a poesia, uma vez que não sugere mais como "pré-requisito" do culto o distanciamento entre o sujeito e o objeto que ele cultua. A produção de subjetividade introduzida pelo "eu", dada no período romântico da literatura brasileira; a abertura des-hierarquizada (público-atores) no teatro, para que o público assista à peça no mesmo palco em que os atores encenam; o recurso do *flashback*[2] no cinema, desconstruindo o enredo tradicional (começo, meio e fim); o suporte dos audiolivros para a poesia e para a narrativa, repassando para o áudio a palavra escrita; são alguns dos exemplos das manifestações em que a desauratização nas artes aparece. No entanto, neste trabalho, essa concepção da "quebra da aura" é repassada para o conceito de literatura de multidão.

Dessa forma, pretendemos inicialmente adentrar, no **Capítulo I**, na análise do nosso *corpus*, *Pauliceia de mil dentes*. Nosso objetivo é focalizar a obra, não a utilizando como mera justificativa da teoria, mas fazendo o movimento inverso, em que a análise se hibridize com a teoria. Para tanto, traçaremos um perfil biográfico da autora Maria José Silveira, haja vista que ela possui pouca visibilidade da crítica, além de percorrermos sumariamente sua trajetória literária, reconhecendo que o presente trabalho tem caráter precursor, já que não há mais produções acadêmicas acerca dele. Em um segundo momento, trataremos do enredo enovelado da obra, no intuito de apresentar os seus "labirintos" e de explanar o seu caráter fragmentário que pauta toda a discussão. Pretendemos mostrar, com isso, que nenhum personagem fica "de fora", pois todos estão unidos pelos afetos, pelos laços sanguíneos, pelo crime, pela profissão, pelas conquistas, pelo trabalho, pela tristeza, sob o mesmo terreno paulistano. Com base em Justino (2014), elucidaremos as questões envoltas pelos muitos personagens (*multidão*), e em Cagiano (2012), para uma abordagem da obra em si.

Em um terceiro momento, frisaremos as múltiplas vozes trazidas tanto pelos personagens secundários, quanto pelo narrador, vertendo um debate acerca da ampliação de vozes literárias, bem como da própria perspectiva da multidão agente (JUSTINO, 2014). Dessa maneira, será possível refletir acerca da posição do narrador contemporâneo, do seu lugar de fala e da hibridização de discursos que confere à obra uma lógica caótica da cidade, o que já introduz os próximos tópicos. A confluência de falas e da oralização difundida na cidade representam uma extensão do caráter fragmentário anteriormente mencionado sobre o enredo, daí a necessidade de topicalizar a multiplicidade dessas vozes. Em relação ao narrador, nos pautaremos nas considerações de Dalcastagnè (2012) e Silviano Santigo (1986);

[2] *Flashback* ou analepse são termos muito utilizados no cinema para indicar a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente.

sobre o dialogismo, as trocas, a experiência de se deixar "afetar" pelo diferente, pelo Outro, nos basearemos em Butler (2015), bem como em Bakhtin (1995). A intenção é trazer ao cerne da questão uma "rasura" do enredo moderno, elucida-se a horizontalização da literatura através da linguagem.

Assim, é prosseguida a discussão sobre o "caos" refletido na análise supracitada, tendo em vista a própria estrutura do livro cuja "(des)organização" merece uma atenção especial. Nesse sentido, faremos uma análise de todas as imagens fotográficas inseridas na obra, levando-as como mais um instrumento de ampliação dessa linguagem, só que desta vez sob os moldes não-verbais. As fotografias entremeiam os capítulos do livro, trazendo-lhes aspectos relevantes, como a própria circunstância espacial na qual a multidão se encontra e de como este meio influencia nas suas vivências, tanto no plano simbólico quanto no plano material. A teoria que sustenta esta última parte do capítulo aborda a relação da fotografia com a perda da aura, através de Benjamin (1994); a relação da fotografia com o crime e suas reminiscências, expressas por Schollhammer (2013) e Georges Bataille (1982). Dessa forma, concluiremos o pontapé inicial do trabalho, fazendo uma abordagem de reconhecimento da obra e ressaltando pontos consideráveis para o desenvolvimento no capítulo posterior.

Já no **Capítulo II**, pretende-se "encorpar" o debate desta obra, dentro de uma perspectiva que busca promover a ruptura da unicidade dos princípios estéticos, recorrendo aos aspectos sociais, culturais, étnicos, políticos, econômicos e sexuais presentes nas relações entre os personagens. Como já foi dito anteriormente, utilizaremos os princípios "desauráticos" encontrados na quebra do protagonismo de uma singularidade dominante, vertendo o direito das muitas vozes – da multidão – de produzir suas alteridades. Dessa forma, serão tecidas inicialmente considerações sobre a cidade de São Paulo na obra, as relações deste espaço travadas com o Modernismo e a modernidade, as referências modernistas diretas e indiretas trazidas no livro, as quais contribuem para a compreensão de uma "desordem" instalada, sob as elucidações de Chalmers (2002) e Andrade (1978); sobre a multiplicidade a que Castro (2015) se refere, para indiciar a discussão acerca da cidade; sobre o rizoma como movimento expansivo, relacionado ao panorama citadino, por Deleuze e Guatarri (1995); e, sobre a própria cidade e o medo que ela instaura, com Bauman (1999).

Em outro tópico, adentra-se nessa cidade, descobrindo nela seus caminhos e descaminhos; encontros e desencontros, trocas produtivas e vazias; amor e ódio. Sendo assim, a análise do *corpus* ganhará força nesta parte, no intuito de repassar a ideia de que a cidade não aparece na narrativa como mero cenário, mas pode ser considerada uma grande personagem, antropomorfizada e atuante, retratada a partir de algumas passagens significantes

de *Pauliceia*. Partindo desta reflexão, tomaremos como aporte teórico Pellegrini (2005), para abordar os espaços possíveis da cidade; Dalcastagnè (2012), para enfocar na cidade enquanto personagem; Odália (2004), para trazer o aparato da violência que se alarga pela urbe; Cocco (2000), para elucidar a desterritoralização e reterritorialização coexistentes no espaço urbano, ora ressignificado e potente, ora "estriado" e violento, bem como Bauman (1999), o qual converge para o mesmo ponto.

Além disso, abordaremos, em um último momento, a literatura de multidão, chave-mestra da obra, pois descortina as múltiplas possibilidades de leitura que partem de um ponto de vista "de dentro". Apesar de já ter dado indícios de como esta multidão se coloca na obra, através dos percursos da cidade, da multiplicidade agente, trava-se, nesta parte do trabalho, uma discussão sobre os personagens secundários de *Pauliceia*, cujos diálogos são tidos como interculturais. Por isso, são recortadas passagens do romance, a fim de demonstrar como estes muitos se relacionam com o meio e de como monitoram suas trocas. Para fundamentá-las, serão discutidos conceitos de Justino (2012; 2014) acerca da multidão que compõe a cidade e dessas relações tecidas por ela; de Cocco (2007), através do reconhecimento do terreno da multiplicidade e da multidão; de Benjamin (2004), acerca dos sujeitos que circulam na cidade; de Canclini (2006) e Legault (2000), a respeito dos conceitos de "multicultural" e "intercultural".

Por fim, no **Capítulo III** nos voltaremos para uma metacrítica desenvolvida a partir de posicionamentos de Antonio Candido (1970; 1972; 1973; 2011), em textos clássicos, nos quais ele dita os valores estéticos inerentes às obras da "alta literatura", embora leve em consideração aspectos como a "democratização da literatura". A escolha pelo teórico pauta-se no foco constante que ele recebe, muitas vezes, sem serem problematizadas suas afirmações. Assim, esses valores tradicionais serão postos em xeque e serão rediscutidos, tendo vista que, na maioria dos casos, eles não abarcam mais a necessidade da literatura contemporânea. Desse modo, toma-se como "contra-argumento" os posicionamentos de Regina Dalcastagnè (2008; 2012), a qual oferece um outro panorama crítico e que aborda a literatura dos muitos (tanto da perspectiva dos personagens, quanto da perspectiva do narrador e dos produtores de literatura); a crítica ao estético – a literatura como distinção – por Bourdieu (1996; 2007); e, principalmente, a desauratização da obra literária como metáfora da reprodutibilidade técnica de Benjamin (1994).

O intuito não é apenas dessacralizar a literatura por meio de uma crítica a Antonio Candido, mas também problematizar as abordagens da crítica literária contemporânea, pois apesar de ela trazer à luz essas produções que estão à margem e ampliar os horizontes para a

multiplicidade – devido aos valores veiculados à revelia do princípio estético –, há uma tendência à desconsideração da tradição, ainda que se pondere bastante isso. Configura-se, portanto, um risco para a abertura de uma nova linha de fuga que aqui se propõe: a busca pelos substratos profundos da multidão, os quais são postos em discussão na análise de *Pauliceia de mil dentes* – ausência de protagonismo, existência de muitas vozes, potência de personagens pobres etc –, alargando-os para a apreensão da diversidade, sem deixar de questionar os valores de hierarquização e de valor da tradição, como modo de reler produtivamente, tendo Fraser (1997), Justino (2007), entre outros, como complementaridade teórica.

Para finalizar esse debate instaurado acerca da literatura de multidão de *Pauliceia*, Chauí (2006) lança um ponto elucidativo para a compreensão do teor desaurático da obra literária: a definição de cidadania cultural como democratização da produção de subjetividade dos sujeitos. Esta percepção, dividida sob os vieses antropológico, político, conceitual e histórico-social, se estende para o cunho literário, uma vez que defende um ponto de vista cultural democrático, visão cada vez mais pertinente à inserção da multidão na ficção. Esta última parece "sentir" a necessidade de ressignificações, as quais subtraiam valores restritos à estrutura como premissa do "belo", saindo do patamar de obras meramente "violentas" e vazias de potência, ou que busquem apenas a denúncia social do caos citadino. As produções que são palco para as multidões precisam ser vistas não de "cima" para "baixo", mas "de dentro". Com esta reflexão, concluiremos o nosso trabalho sem o intuito de delimitar as possibilidades de leitura para *Pauliceia de mil dentes*, mas de ampliar perspectivas e de suscitar novas problematizações acerca do panorama literário contemporâneo.

CAPÍTULO I

1 A MULTIPLICIDADE EM *PAULICEIA DE MIL DENTES*

A escolha do termo "multiplicidade" volta-se para "um modo de existência da diferença intensa pura" (CASTRO, 2015, p. 116), ou seja, de alteridade; para o interesse pelas das múltiplas vozes, etnias, sexualidades, estratificações sociais, vivências individuais, espaços públicos ocupados na cidade. Ela se materializa na vida dos muitos e em suas várias manifestações, logo, é tomada como "degrau" importante na compreensão de novos textos e novas perspectivas de análise, pois ela é o próprio ponto de vista. Desse modo, se configura como um fenômeno típico da contemporaneidade, já que as ciências sociais e a literatura vêm reconhecendo cada vez mais o seu espaço como produtivo.

Seja na literatura, na cultura, na política, na sociedade de modo geral, sob suas diversas facetas, a multiplicidade aparece com o intuito de firmar seu caráter descentralizador de um foco ou unidade – a exemplo dos personagens tipos – em favor das muitas e enredadas formas de vida – a exemplo dos personagens secundários. A unidade, ao contrário da multiplicação de experimentações, acaba por se bastar nas zonas limítrofes do sujeito e de suas experiências, não conseguindo abarcar as suas complexas necessidades. Por esta razão, o caráter unitário precisa ser "dividido" em várias partes, a fim de abraçar as vivências subjetivas de cada sujeito: "As multiplicidades são assim sistemas cuja complexidade é 'lateral', refratária à hierarquia ou a qualquer outra forma de unificação transcendente – uma complexidade de aliança antes que de descendência [...]" (CASTRO, 2015, p. 118).

Dessa forma, elas encontram-se transmutadas em uma literatura que se interessa pelos discursos os mais diversos, oriundos de vários estatutos dentro de uma pluralidade de dizeres, próprio das metrópoles contemporâneas. Com esse movimento acelerado, des-hierarquizam-se estratos que subalternizam os sujeitos, os quais se desprendem dos estereótipos para ganhar força em suas existências, muitas vezes, invisibilizadas. Os muitos, então, se ramificam ainda mais pelos espaços citadinos, tendo em vista a amplitude horizontal dos centros urbanos e as relações de coletividade produzidas por eles, determinando, em um paradoxo, as singularidades dos "indivíduos". Além disso, fazem com que estes compartilhem entre si a noção do coletivo, em detrimento do caráter meramente individualista, a fim de semiotizar as alteridades produzidas. Forma-se, como resultado, uma grande rede que agrega as multidões, cheias de potência; e que, no sentido inverso, "segrega" o estigma construído sobre os subalternizados.

Sendo assim, estes substratos de análise serão discutidos neste primeiro capítulo, já que a multidão é uma multiplicidade agente que está intrinsecamente ligada a São Paulo. O ponto de conexão elucidado atribui-se, logo, ao enredo tecido com base nas próprias observações da autora frente aos meandros da Pauliceia:

> Da janela do apartamento, Maria José enxerga a Avenida Paulista. Pelo local passa diariamente quatro vezes mais o número de pessoas do que no Plano Piloto, número fascinante da perspectiva de quem trabalha com a construção de personagens e tipos humanos (MACIEL, 2013, p. 3).

Foi do instrumento do olhar que a autora conferiu vida à narrativa em análise. Vivendo muitos anos na aludida capital, ela traz como a substância da obra a "filmagem" daquele espaço rizomático que é enveredado pelo concreto do chão sujo, como também pelas emoções mais singulares das pessoas que por ele passam. Dos seus habitantes, ora jogados na rua, ora trabalhando em arranha-céus, brotam as mais inimagináveis relações de afeto, de ódio, de trabalho, de ocupação, entre outros infinitos elos. São Paulo, ideário da modernidade brasileira, da urbanização acelerada do século XX, e berço do movimento de vanguarda modernista de 1922, se metaforiza em uma grande boca de mil dentes, em *Pauliceia*, que beija mordendo e morde beijando em sua ambivalência. Como palco de extremos, a capital paulistana guarda em seu âmago o grande número de personagens reconfigurados na obra em questão.

Para tanto, nos debruçaremos, inicialmente, sobre as particularidades da biografia da autora Maria José, tendo em vista que ela não possui ainda uma visibilidade que alcance, com grande força, leitores e pesquisadores. O objetivo, com isso, é apresentar a escritora e fomentar o aprofundamento da sua fortuna crítica. Em um segundo momento, serão postas em relevo as sinuosidades do próprio enredo, cuja história possui vários pontos de conexão, embora aparente um "caos". Ademais, serão apresentados os aspectos inerentes da obra – tais como narrador, personagens secundários, divisão de capítulos do livro, inserção de outros textos (imagens e poemas) –, a fim de problematizá-los como consequência de um caos da Pauliceia, e não como premissa de análise. É preciso entendê-los, de modo introdutório, como uma "perda da aura" pressuposta pela vertente da construção narrativa.

Essa diegese encontra-se, portanto, enovelada pela caracterização dos seus múltiplos personagens e pela trama que perpassa suas vidas, trazendo breves considerações sobre o espaço plural de São Paulo que, com sua potência narrativa de personagem, contribui para a multiplicidade da obra.

1.1 PERFIL BIOGRÁFICO DA AUTORA

Considerada uma escritora contemporânea, Maria José Rios Peixoto da Silveira Lindoso nasceu em Jaraguá, interior de Goiás, morou em Brasília e lá estudou na Universidade de Brasília (UnB), formando-se em Comunicação Social. No entanto, desde 1970, vive em São Paulo, cidade onde foi radicada e lugar fecundo para a escrita de *Pauliceia de mil dentes* (2012). Ao lado do marido, em 1971, entra para a clandestinidade, ambos acusados de desenvolver atividades subversivas, pela ditadura militar. Dois anos depois é obrigada a exilar-se no Peru, onde ingressa no curso de Antropologia da Universidad Nacional Mayor de San Marcos, em Lima. De volta ao Brasil, em 1976, mora no Rio de Janeiro, fixando-se em seguida em São Paulo, onde faz pós-graduação em Ciências Políticas na Universidade de São Paulo (USP). Em 1980 foi sócio-fundadora da Editora Marco Zero, da qual foi diretora até 1998. Maria José ainda trabalhou como editora na Cosac Naify.

Possui vários romances publicados, entre eles *A Mãe da Mãe de sua Mãe e suas Filhas* (2002), com o qual recebeu o Prêmio Revelação da APCA[3], no mesmo ano; *O Fantasma de Luís Buñuel* (2004), o qual recebeu menção honrosa do Prêmio Nestlé de Literatura de 2005; e *Guerra no Coração do Cerrado* (2006). Já *Pauliceia de mil dentes* (2012) foi semifinalista do prêmio Portugal Telecom. Ela escreve romances também para jovens e crianças, a exemplo de *O Voo da Arara Azul* (2007), premiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, em 2007, além de contos e crônicas em coletâneas de autores como Luiz Ruffato e Nelson de Oliveira. Houve um período em que se tornou tradutora de livros importantes: *A Cor Púrpura*, de Alice Walker; *A Noiva Ladra e Vulgo, Grace*, de Margareth Atwood; *A Espada na Pedra* e *A Rainha da Sombra e do Ar*, de Terence Hanbury White (T. H. White). De modo geral, desenvolve produções literárias para o público adulto, juvenil e infantil – tendo uma vasta obra para estes dois últimos – e possui uma de suas obras publicada igualmente na Espanha.

Quanto ao material crítico desenvolvido acerca da obra da autora, é válido ressaltar que em sua grande maioria ele está posto em colunas de jornais, blogs, entrevistas e comentários presentes em sinopses ou resenhas de seus livros em alguns sites de literatura. E, apesar de Maria José ter alguns de seus exemplares com vendas consideráveis pelo Brasil, ainda existe a falta de amplitude ou de maior acesso aos autores contemporâneos não-canônicos ou alheios à categoria de *best-sellers*, como ela. Isso pode explicar a ausência de

[3] APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte é uma entidade brasileira sem fins lucrativos que incorpora os setores de Artes Visuais, Cinema, Literatura, Música Popular, Televisão, Dança, Música Erudita, Teatro Infantil e o setor de Rádio. É sediada em São Paulo e tem sua fundação em 1951.

um relevante número de fortuna crítica sobre a escritora. Em contrapartida, há alguns trabalhos científicos publicados abordando sua obra, tanto no Brasil, como no exterior; uma dissertação de mestrado sobre o livro *Guerra no coração do cerrado*[4] (2006); e um artigo sobre *O fantasma de Luís Buñuel* (2004), publicado pela revista eletrônica da PUCRS[5], que trata de um romance referente ao período histórico da repressão ditatorial sofrida por Maria José Silveira. Sobre *Pauliceia de mil dentes* (2012), especificamente, não há ainda uma pesquisa aprofundada, embora haja matérias de jornais e resenhas. Tal "lacuna" crítica confere ao presente trabalho um caráter de estudo crítico-analítico precursor.

1.2 A PROPÓSITO DO ENREDO DE *PAULICEIA DE MIL DENTES*

Vertendo uma ruptura de matizes "sagrados" da obra de arte, ou seja, promovendo uma quebra do teor de intocabilidade da "alta literatura", *Pauliceia de mil dentes* (2012), de Maria José Silveira, é um romance que se enxerga "de perto". Oferece, por isso, um amálgama de possibilidades de leituras – ainda pouco exploradas, pois não há fortuna crítica extensa sobre o livro –, revelando a idiossincrasia de uma urbanidade paulistana volumosa. São relações de diversas ordens vividas por pessoas como: um estilista nordestino, uma advogada, uma atriz, uma dona de casa, um motorista, um *motoboy*, uma desempregada, uma milionária, um pastor, uma manifestante, uma estudante, uma transexual feminina, entre muitos outros:

> Por isso, a literatura nunca esteve tão viva, e tão em boas mãos: a dos muitos. Os muitos se vingam disseminando, borrando, reescrevendo, tornando cada vez mais públicos os procedimentos do literário, na propaganda, na televisão e na música popular de massa, no cinema, nos livros de autoajuda, nos quadrinhos, nos muitos tons, às vezes tão poucos, dos mais vendidos (JUSTINO, 2014, p.10).

É, dessa maneira, uma obra profunda que descortina a multiplicidade de personagens, sem colocá-los em posições de prestígio, ao passo que confere relevância a eles, não permitindo seu "apagamento" promovido pelo secundarismo. Por outro lado, instiga-se nestes a representação de um trabalho material e imaterial loquaz, através de suas vidas ordinárias, "no mais das vezes contra alguma espécie de ordem, produzindo ininterruptamente num ambiente dialógico cujas negociações inevitáveis são de solidariedade, de confronto ou da

[4] Dissertação de Mestrado apresentada com o título "O real e o ficcional em A casca da serpente e Guerra no coração do cerrado", por Maria José Modesto Silva (2009).
[5] Artigo intitulado "O fantasma de Luís Buñuel, de Maria José Silveira: da repressão política aos dramas existenciais de uma geração", produzido por Maria Zaira Turchi e Vera Maria Tietzmann Silva (2007).

mais pura indiferença, mas que se produzem, sempre, coletivamente" (JUSTINO, 2012, p. 86). Ademais, é uma narrativa que traz a vitalidade que sustenta a capital, com inúmeros e diferentes tipos humanos, além de dramas que se esbarram no incessante movimento da megalópole, por meio de choques culturais e de valores. Como afirma Cagiano (2012, p. 14):

> A linguagem e as tramas vão se enredando como os labirintos e atalhos da convivência social e simbolizam em chave cinematográfica a aspereza cosmopolita [...] num organismo em constante metamorfose, que escapa aos controles demográficos, morais, afetivos, psicológicos e legais.

Como uma linha que perpassa um tecido quase invisivelmente, o fio condutor da narrativa se dá através de um ato inesperado: a invasão a um famoso escritório de advocacia por um jovem de família tradicional e de classe média, chamado Arturito, que mantém reféns a ex-namorada atriz que o rejeita, Tsuki, bem como a faxineira do escritório (Escarlete). Em momentos seguintes, ele chega a matar Tsuki, o que acaba ecoando na vida de vários outros personagens. Há na divisão da obra, presente em páginas pretas e permeado por quase todo o livro – na abertura de alguns capítulos, ainda que não abordem fatos *diretamente*[6] ligados com o crime em evidência –, um depoimento desenfreado e oralizado de Arturito dirigindo-se tanto à sua própria mente, quanto a Tsuki, no processo que antecede o assassinato:

> [...] eu te avisei que você era minha, eu não vou permitir, tatuei seu nome, vagaba imunda, e você disse que NÃO, Arturito, que eu não devia ter me tatuado, que eu não devia ter feito isso, você disse nãofaçaisso milvezes nãofaçaisso, a vozinha de diaba zumbindo no meu ouvido, eu vou tapar sua voz, sua cara de nojo, seu olho de tonta, eu tô chegando, cachorra, e você vai ver e vai ser hoje, maldito farol vermelho que não é do seu sangue [...][7] (SILVEIRA, 2012, p. 92).

Depoimentos como este devem ser evidenciados no sentido de explorar a aproximação dos muitos personagens através do ato tresloucado de Arturito, pois são nas pequenas narrativas que ele apresenta o "amor" e o ódio pela garota competindo o mesmo espaço na cidade – o choque dos encontros extremos. São nelas que o fluxo de pensamentos do autor do crime junto às súplicas de Tsuki se misturam em uma atmosfera de tensão. A referida

[6] Os fatos narrados pelos capítulos que seguem o depoimento podem não estar *diretamente* relacionados a ele, mas estão imbricados *indiretamente* pelo crime, tendo em vista que nenhum capítulo é posto de modo aleatório a ele. Apesar de ser esta a impressão inicial da leitura, as personagens vão tecendo aos poucos a sua rede de relações com o autor do acontecimento, bem como com a vítima.

[7] Vale elucidar que apesar de haver a violência física que provoca a morte da referida atriz, a narrativa não se limita a ela, tendo em vista que o direcionamento da história envereda-se pela união das "pontas soltas", que no momento apropriado se encontram, resultando em uma conexão profícua.

descrição aparece como um "fantasma" na cidade de São Paulo, pois não deixa o fato ser esquecido – ficcionalmente falando – pela sua banalização no cotidiano, além de aproximar as "pontas soltas" da história. Trata-se também de uma ocorrência bastante típica nos dramas afetivos da realidade concreta, cada vez mais evidenciada nos jornais, porém logo "enterrada" pelos rápidos movimentos do *locus* citadino, onde o descarte de informações dessa natureza dá lugar a outras mais chamativas.

Nesse viés, o depoimento do jovem serve como um instrumento de interligação entre os fatos retratados na narrativa, na qual se firma um elo complexo de relações humanas, conduzido pela navalha da violência. Assim, apesar de o narrador não enfatizar o crime como foco da diegese, deixa sempre como pano de fundo dos acontecimentos subsequentes, fazendo uma abertura entre as divisões do livro. Além de haver o intuito do drama de Arturito e Tsuki ser evidenciado e não esquecido, é observada também uma ampliação para além da voz do narrador, perpassada pelas várias oralidades de seus personagens. Ou seja, além de a narrativa não focalizar o ato do crime, também não direciona a voz apenas ao narrador, fazendo com que ele não fale pelos muitos, mas que estes falem por si.

Logo, todas as personagens estão conectadas em *Pauliceia de mil dentes*, desde as primeiras páginas, em um movimento de "desnovelo" de linhas. Inicialmente, é trazida a vivência de um estilista bem-sucedido, chamado Lucio Li, autor de uma concepção inovadora na indústria da moda em São Paulo, e casado com uma das advogadas do escritório de advocacia alvo do assassinato, Dalila. Ele possui uma irmã, também nordestina, Chica, e que também pertence à área de moda, pois é bordadeira e cria estilos novos. Mas Chica conhece Jefferson da Malharia, com quem se relaciona, e passa por uma decepção, o que a faz retornar à cidadezinha na Paraíba. Dalila, mulher de Lucio, tem como cliente uma cantora transexual feminina, Percília, que, feita a sua mudança de sexo, deseja mudar sua carteira de identidade e demonstra muita gratidão à advogada do processo.

Em outro plano, há o motorista de uma van escolar, que se chama Eliseu, irmão da cantora transexual. Ele também é namorado da dona de um salão, Ryoko, cuja filha é a jovem refém no escritório, Tsuki. Ela mora um período no Japão e quando retorna ao Brasil após a vivência de um relacionamento abusivo, em busca de seus filhos (Osmar e Tsuki), abre o seu salão, tecendo novas redes de relações, até que chega a Eliseu, seu namorado 14 anos mais jovem. Nesse ponto, já se percebe uma aproximação de "pontas soltas" da narrativa. Tsuki, personagem que pouco aparece, mas que possui uma relevância para a junção das partes, é a namorada do motoboy chamado Erasmo, que trabalha na mesma empresa de advocacia que

ela, para a felicidade da mãe. Ele se mostra completamente apaixonado pela garota, apesar de reconhecer as diferenças sociais, como nível cultural e financeiro, que os separam.

A mãe do motoboy, Irina, é guardadora de carros e vendedora de uma banca de lanches na região da Paulista. Moram na periferia e são vizinhos da faxineira do escritório, Escarlete, que tem duas irmãs também com nomes de pedras – uma vendedora de perfumes, Rubi; e outra desempregada, Ametista. Esta última possui um amor platônico por Erasmo, o namorado de Tsuki. Rubi funda a Igreja da Permissão Divina, com um pastor que já foi ladrão e preso, Jonerval. Quanto ao jovem Arturito que comete o crime contra sua ex-namorada, sabe-se que ele filho de um industrial chamado Zuza; sua mãe é socialite, Maria Amália; e sua tia é uma arquiteta chamada Maria Cristina.

Esta última tem uma relação extraconjugal com Zuza, ou seja, com o seu próprio cunhado, trazendo já os simulacros da "alta sociedade" que difunde a moral e os bons costumes da família tradicional. Maria Cristina aparenta ser bastante frustrada, já que se esforça para tomar um direcionamento profissional e afetivo (relacionamento fracassado com Zuza), porém não consegue. Já a avó de Arturito chama-se Memê, viúva e multimilionária, que possui um amante antigo chamado Oswaldo. Aqui já é possível tecer a evidência aos extremos sociais: tanto são trazidos para a narrativa os personagens pobres (potentes), como os ricos, misturando-se. Dona Memê, a exemplo disso, nutre um forte afeto pelo seu neto Arturito, o qual é amigo de um diretor de teatro, Nei. Este último, por sua vez, coincidentemente é filho do amante de Memê (Oswaldo) e elo que une Tsuki – que também é do âmbito teatral – a Arturito, fechando mais um ciclo de pessoas.

É interessante observar que na síntese supracitada estão evidenciados personagens que mais se destacam dentro da obra como um todo, o que não exclui a existência de outros. Há preponderância também desses outros sujeitos, que apesar de aparecerem com menos foco na narrativa, possuem sua importância perante o grande tecido de vidas que se forma, já que contribuem para a construção dos perfis dos personagens que possuem "mais atenção", como será discorrido adiante. Torna-se necessário frisar que a tese defendida no presente trabalho é afirmada pela ideia de que os personagens secundários possuem sua potência. Todavia, sendo uma narrativa de inúmeros personagens, é impossível que todos eles tenham um igualitário foco no enredo, ou seja, que todas as histórias sejam esmiuçadas e contadas em longas páginas, pois a narrativa se detém mais em uns do que em outros. Isso não implica na hierarquização em "protagonistas" e "secundários", uma vez que não há hierarquia, mas em mais ou menos aparecimento de alguns no texto.

Assim, alguns deles apenas são citados ou surgem rapidamente e logo desaparecem, tais como: os filhos de Dalila e Lucio (Luciolino e Lina), a empregada (Dona Cremilda) da casa; a doutora Vanda, psicóloga de Escarlete depois do crime; os amigos de Erasmo que também são motoboys; a japonesa amiga de Ryoko (Yumi) e as suas funcionárias do salão de beleza (Dirce e Teresinha); o policial Nemésio com quem Percília namora etc. Portanto, em torno deste crime no qual Arturito furta o direito de Tsuki à vida, no escritório de Dalila, as histórias se cruzam e se complementam, trazendo potência às vidas de todos os personagens, que aos poucos e separadamente (algumas histórias são contadas por capítulo), são apresentados de modo intenso.

1.3 LINGUAGEM: MÚLTIPLAS VOZES

A linguagem expressa pelo dialogismo bakhtiniano é posta como um fenômeno da modernidade, na qual sem o Outro não há discurso. O discurso do outro é constitutivo do sujeito que o recebe, uma vez que ele é afetado pela linguagem a partir da interação (BAKHTIN, 1995). Essa afetação ocorre quando o eu narrador é transformado pelo ato de reconhecimento através das vivências subjetivas dos personagens da trama, uma vez que "o encontro com o outro realiza uma transformação de si-mesmo da qual não há retorno" (BUTLER, 2015, p. 41). A autora afirma ainda que o reconhecimento se torna o processo pelo qual o sujeito se torna outro diferente do que foi, havendo uma perda constitutiva no processo de reconhecimento. Esta perda pode ser considerada positiva do ponto de vista da ficção contemporânea, uma vez que há o reconhecimento da outridade no processo de trocas dialógicas. Em outras palavras, é preciso "perder" um pouco de si para constituir-se como sujeito em sociedade.

Tendo em vista estes conceitos, em *Pauliceia de mil dentes* delineia-se a multiplicidade de discursos, de vozes que são reflexos da ramificação de personagens inerente à literatura de multidão. Também é observada na obra uma abertura para a oralização desse tipo de literatura, ou seja, o discurso "autoritário" de voz – centralidade no narrador – é trocado pela fluidez de sua própria posição e das falas dos personagens, vertendo um movimento horizontalizado que abarca uma nova perspectiva analítica. Ou seja, o narrador perde a objetividade e o contexto narrativo começa a ser percebido como subjetivo, como fala de "outra pessoa". Nessa linha de raciocínio, Bakhtin (1995, p. 157) aborda que há o aparecimento do narrador que substitui o autor propriamente dito, pois "o discurso do narrador é tão individualizado, tão 'colorido' e tão desprovido de autoritarismo ideológico

como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluida, [...] ele usa a linguagem das personagens representadas na obra".

Essas referências ao aparecimento de vozes fluidas na literatura, sobretudo em *Pauliceia*, desembocam nas singularidades e mensagens que a multidão – tanto enquanto método de leitura, quanto no plano dos personagens – pretende repassar para o leitor, já que ela reconhece a "fala do outro" e abre margem para várias possibilidades de leitura. Acrescenta-se, neste viés, que sua subjetividade e "inconsistência" têm a ver o próprio caos vivido pelo mundo urbano, repleto de incongruências, de movimentos rápidos de pessoas e lugares, da singularidade no modo de vida de cada sujeito, da apreensão de valores os mais diversos, enfim, da experiência do "mosaico" das grandes cidades:

> Horizontalizar a literatura é compreendê-la materialmente a partir de outra imanência, uma imanência da totalidade de um "caos-mundo". Escrever e ler são materialidades de princípio, pois a língua, "sistema modelizante primário", é por onde passam lealdades profundas e motins de emancipação. E a literatura é seu uso mais pregnante, porque, por ela, as vozes oralizantes da multidão semiotizam seu atravessar no presente (JUSTINO, 2014, p. 8).

Desse modo, os personagens reproduzem sua potência que ora se fazem pelo discurso do narrador observador (por vezes, intruso), ora se mostram pelos próprios personagens, juntos nesse ínterim de discursos, "motins de emancipação". Os choques na cidade também representam choques na própria linguagem, pela qual são vistos os passos que são dados sobre as "ruas" do presente, ao lado do leitor, ao lado do narrador, ao lado da multidão. A exemplo disso, temos a seguinte hibridização de fala oralizada do narrador interpenetrado nos pensamentos de Arturito e o modo como esse sujeito oculto nos conduz para dentro da trama, tropeçando no discurso e esbarrando no personagem aludido:

> O próprio Arturito, ele mesmo, nada diz naquelas horas de pânico e tomada de decisões do outro lado da porta. O imenso torpor, a lassitude, a luz como que espatifada, a chegada a outro mundo. Um mundo particular todo seu, um mundo onde faz Tsuki dormir, e ela é sua, e está com ele. [...] a franjinha que ela começara a usar há pouco e ele não conhecia, enquanto vai murmurando muito baixo e rouco, Pronto, pronto, meu amor, shhhh, shhh, já passou. Shhh (SILVEIRA, 2012, p 136).

Nessa passagem do livro, a expressão "O imenso torpor, a lassitude, a luz como que espatifada, a chegada a outro mundo" indica uma "invasão" à mente de Arturito, a ponto de fazer parecer que o narrador tem as mesmas sensações que o personagem, já que conhece seu íntimo; como se ele estivesse junto ao atuante do crime, saindo juntos do mundo real e

chegando ao mundo do torpor, da ilusão vivida por Arturito. Em seguida, ao se referir a sua fala, dando vez à fala do personagem: "enquanto vai murmurando muito baixo e rouco, Pronto, pronto, meu amor [...]", ele não abre o discurso direto, ao passo que se mistura à descrição da situação, causando o sentimento de muita proximidade no que tange às últimas palavras dirigidas a Tsuki no momento de sua morte.

Logo após, o narrador vai voltando à "realidade" da descrição e recua um pouco da imersão no universo psicológico de Arturito, variando sua própria intromissão, ao entrar em sintonia com o "caos-mundo" que serve de palco para o acontecimento sangrento da morte de Tsuki: "Uma cena que poderia ser doce, muito doce, não fosse o vermelho escuro que empapa todo o peito de sua camisa clara e se alastra também pela parte superior da calça jeans." (SILVEIRA, 2012, p. 181). Aqui, ele parece mais "comedido" em relação à citação anterior, uma vez que se utiliza da metalinguagem para semiotizar a experiência do crime: o doce do sabor do sangue em conflito com o doce da "delicadeza" inexistente na cena. Ele mergulha em uma reflexão, passando posteriormente o seu juízo de valor à narração do alastramento do vermelho que nada tem a ver com o "amor" de autor do crime dirigido à sua vítima.

Segundo Dalcastagnè (2012), o narrador contemporâneo desdobra-se, multiplica-se, esconde-se, exibindo o artifício da construção, fazendo com que cada vez que nos abandonarmos aos seus argumentos, ele consiga enfiar a cabeça por alguma fresta, mostrar suas falhas, gritar seus absurdos. Ela ainda afirma que um narrador suspeito exige um leitor compromissado. Sendo assim, em outro exemplo, é possível observar uma fresta aberta pelo narrador, quando emite uma opinião acerca da situação em que Maria Amália se refere ao amante da mãe, Oswaldo. Portanto, percebe-se que o narrador compartilha do mesmo pavor – ao se falar em Oswaldo – que Maria Amália, uma vez que no discurso insere expressões, como "velho" (de modo pejorativo), "visão deplorável" (em relação ao encontro da mãe com o dr. Oswaldo), finalizando sua fala com o "sabe-se lá às custas de quê", que faz alusão ao modo de vida que o casal leva, imprimindo ao tom certo deboche e oralidade:

> [...] Acha obsceno esse passado da mãe, esse amante *velho* que resistiu mais do que seu pai, esse caso que a chocou tanto quando jovem e que agora é obrigada a aturar. Evita ao máximo visitar a mãe em momentos que talvez ele esteja lá, não quer ter a *visão deplorável* desse casal que sobrevive *sabe-se lá às custas de quê* [...] (SILVEIRA, 2012, p. 190, grifos nossos)

Ou seja, esse narrador "suspeito" observa tudo ao seu redor. Mas aos poucos, parece desaparecer em meio às falas dos muitos: "[...] carros de resgate que fecham a pista da

Marginal [...]. Só uma bomba explodindo lá dentro para *um prédio desse* perder a pompa, e Percília se pergunta, O que vim fazer aqui, me explique?! [...]" (SILVEIRA, 2012, p. 97); ou em: "Ficou esperando ali mesmo até a irmã descer. Agora iria esperar outra vez. *Como estará ela, desmaiada de medo, pobrezinha?* [...] Não morra, Escarlete, por favor, não morra. Puxou o agasalho e apertou os braços cruzados." (SILVEIRA, 2012, p. 70, grifos nossos). Na primeira passagem, a expressão "um prédio desse" aparenta uma ilusória aproximação espacial do narrador em relação à situação aflita do sequestro, que confunde o leitor. Já na segunda passagem, a preocupação em relação a Escarlete fica na incógnita. Seria do narrador ou de sua irmã Ametista?

Com base nessas considerações, é válido ressaltar que o espaço da ficção hoje é considerado ainda mais traiçoeiro do que o da realidade concreta. "Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco, de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se [...] a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso" (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93). Essa falta de "consolo" faz com que *Pauliceia* aborde seus muitos sob a esteira do questionamento lançado pelo leitor, uma vez que, diferente do narrador tradicional – que parece "se esconder" dos questionamentos, atuando em categorias fixas (observador, personagem etc) –, o narrador contemporâneo abre múltiplas possibilidades de leitura, pois ele mesmo não consegue ser "fixo".

Tem-se, desse modo, um narrador que abre margem para a linguagem "concreta" dos personagens, imbricando-se nela – fluida e oralizante – e não manipulando o olhar sobre os sujeitos, cujas vozes são deslocadas bruscamente, por vezes, para a primeira pessoa, como pudemos observar acima. Como foi referenciado, nem sempre há demarcações diretas acerca da fala desses personagens, transparecendo a ideia de que eles estão "hibridizados" pelo próprio discurso da cidade, em uma lógica caótica. Talvez isso se dê porque, inseridos no movimento vertiginoso da capital paulistana e das relações estabelecidas, perdem a unicidade da voz. De acordo com Silviano Santiago (1986), em "O narrador pós-moderno", a pós-modernidade nos revela um narrador que olha para se informar e, não, para mergulhado na própria experiência, doá-la a outrem.

> [...] Dissociado de si mesmo, nos milhares de brilhos vidrilhos das imagens que cintilam, ele mal consegue ver. Olhar, espiar, flagrar, observar são modos de ser de um *eu* que se pulveriza nos "fotogramas" de uma subjetividade que se (re)conhece como imagem, ela mesma, captada e construída, ao mesmo tempo, no conluio do ser consigo mesmo e com o que dele diz a avassaladora carga dos *flashes* a que um cotidiano violento o

> submete e ao qual ele reage. Ser e atuar andam juntos na pós-modernidade (SANTIAGO, 1986 *apud* HELENA, 2008, p. 19, grifo da autora).

A construção diegética, em termos gerais, aparece configurada por uma força centrífuga promovida pela multidão, que se espalha sobre os personagens secundários, repercutindo em uma temporalidade híbrida que os encaixa – por meio dos acontecimentos pertencentes ao passado, ao futuro e aos diversos presentes desses sujeitos. Também não se observa o protagonismo centralizado em um personagem, recurso recorrente na tradição romanesca, o que desmembra o foco na superfície da narrativa. Esse foco, na maioria das vezes, gera o apagamento das potências sugeridas pelos coadjuvantes, que se sobressaem, por sua vez, na "insignificância". Sob o anonimato, os personagens secundários desfocados pela crítica desvendam as relações potencializadas e incessantes, influenciadas pelo teor frenético de Sampa.

Com esta aura frenética, com o fluxo irreparável da grande São Paulo, os personagens destilam suas potências para além da própria linguagem verbal. Por isso, há também recursos visuais incorporados à análise de *Pauliceia*, os quais reforçam a vida na cidade, as significações implicadas por ela, os *flashes* cotidianos que sugerem uma leitura ampla, que pode ser feita ora pelo narrador observador e intruso, ora pelos olhos do leitor. Ou talvez pelos olhos invisíveis da Pauliceia, que mesmo sem nada "falar", nunca dormem em suas próprias sombras.

1.4 MIL FOTOGRAFIAS POR SEGUNDO

> Um passo adiante da fotografia que imobiliza, da veracidade que se esvai ou do arrolamento que dicionariza o texto literário, estão aquelas análises que procuram penetrá-lo de maneira mais contundente, dele extraindo um significado oculto que dificilmente se mostra à primeira leitura (DIMAS, 1987, p. 10).

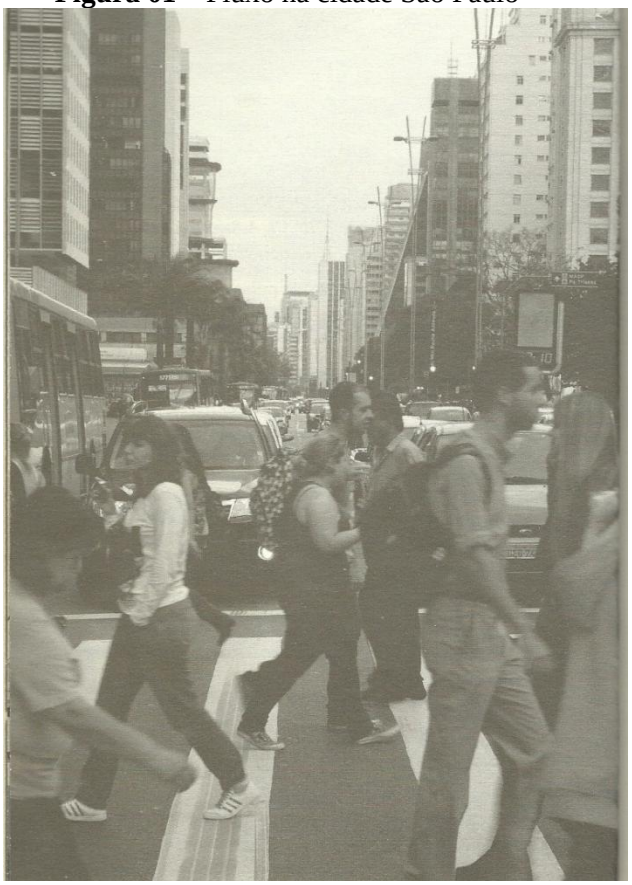
De acordo com Benjamin (1994), a tendência da fotografia corresponde à passagem do retrato à paisagem urbana, recuando o valor de culto e do fetiche da exposição, em um processo que ele chama de "desauratização". Ele afirma que este é o início da desauratização da obra de arte e da estetização da vida cotidiana sob influência do capitalismo tardio. Na perspectiva de Agambem (2007), em sua releitura de Walter Benjamin, há também referência à liberação do objeto do "templo" do estético, para que se reinvente sua utilidade perdida, ao

eliminar barreira entre o sagrado e o profano. Caminhando pelas ideias dos dois teóricos, Schollhammer (2013, p. 21) comenta que:

> Descrever a paisagem urbana como uma cena de crime significa denunciar um crime que aqui só se torna possível na ausência. O lugar do crime é o "templo" contemporâneo do passado, uma sacralização do perdido que reinscreve a morte na cultura pela figura da transgressão da lei. Mas de que crime estamos falando? Do crime da modernidade [...].

Em se tratando de *Pauliceia*, o crime da modernidade é capturado pela fotografia da cidade em seu movimento rizomático e frenético. Há a inserção de imagens fotográficas de alguns espaços da cidade de São Paulo, tais como a primeira imagem do livro (Figura 01) – aparentemente a Avenida Paulista – repleta de carros, ônibus e prédios, servindo de palco para o trânsito e para o fluxo intenso de pessoas atravessando (em direções opostas) para o trabalho ou para qualquer outro lugar. O tom da foto não chega a ser preto e branco, mas possui um aspecto cinzento das imagens que semiotiza a "nebulosidade" da grande capital, ou sua própria lógica da multidão, que apesar de não ser uma "massa cinzenta" e uniforme, vive às sombras da cidade grande em sua continuidade.

Figura 01 – Fluxo na cidade São Paulo



Fonte (SILVEIRA, 2012)

A segunda fotografia (Figura 02) ressalta o movimento da estação de metrô, promovida pela foto com aparência "borrada", ou melhor, desfocada, em relação ao todo. Esse desfoque pode simbolizar a própria rapidez metafórica da vida na cidade, sugerindo a reunião das multidões em espaços públicos como a estação, onde todos são confundidos com uma massa uníssona, sem distinção. As luzes nas paredes, percebidas nessa fotografia inserida no segundo capítulo, também se apresentam inexatas, em confluência com os rostos das pessoas que também não aparecem com precisão. A impressão nebulosa da primeira imagem também aparece aqui como modo de reforçar a cidade "devoradora" dessa multidão, que apesar de possuir singularidades e subjetividades, está à mercê das sombras do "grande céu da boca" chamado São Paulo: aquela que morde beijando e beija mordendo.

Figura 02 – A multidão na estação

Fonte (SILVEIRA, 2012)

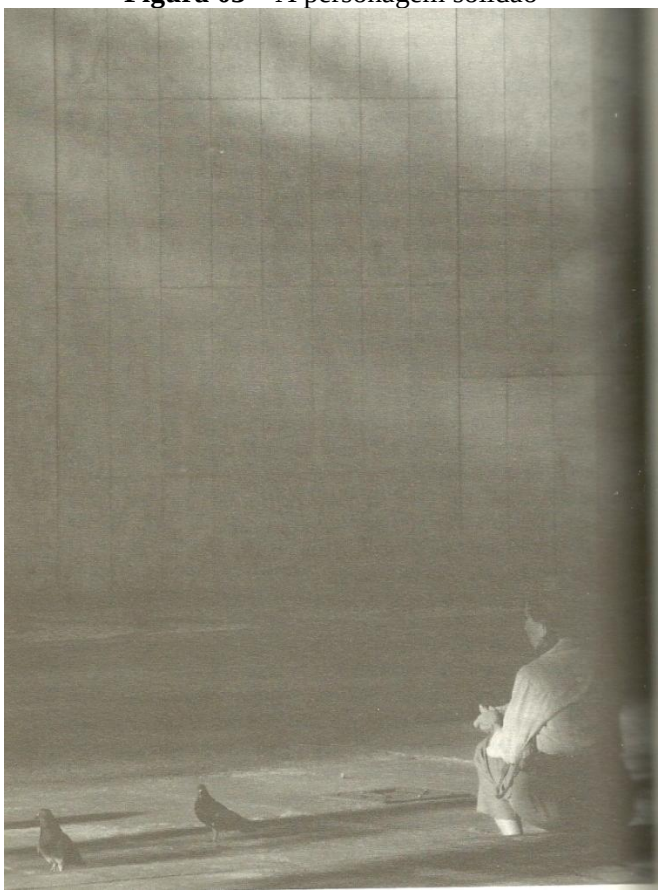
Um aspecto relevante na distribuição de imagens e textos verbais (relatos de Arturito, presentes nas páginas pretas discutidas no tópico anterior) é que ela não possui uma

linearidade. Isso implica dizer que as divisões dos capítulos são variáveis, pois ora ela se dá pela inserção do relato de Arturito, ora se dá por uma fotografia, ora se dá pelos dois. Quando uma nova linha da história é transpassada, a mescla de textos (verbais, imagéticos, poéticos etc) faz transparecer a ideia caótica, tanto da cidade de São Paulo, quanto da própria construção do livro, em que a organização se despede da lógica e do "método" de organização das informações, tal como no movimento rizomático citadino. Essa ausência, paradoxalmente, torna-se o próprio "preenchimento" de que a multidão precisa para ser compreendida, ou seja, "falta a multidão em sua multiplicidade constitutiva, não como 'personagem', mas principalmente como método crítico, em outras palavras, falta a multidão como ética da leitura" (JUSTINO, 2014, p. 5).

Nesse sentido, a terceira imagem inserida na obra em análise (Figura 03) aparece depois de um dos relatos de Arturito, quando ele se refere ao espaço da cidade como o "paraíso" para ele e Tsuki, ao passo que expressa sua raiva pelo fato de ela não compactuar da sua utopia obsessiva. Assim, evidencia-se a antítese dos sentimentos – o amor e o ódio –, que apesar de serem pessoais e oriundos de um personagem, refletem mais uma vez a lógica da "babel" paulistana, repleta de extremos sociais, de multidão e solidão, de relações de partilha e de plena desigualdade:

> [...] eu te daria uma cidade só nossa, completa, uma cidade dentro desse mar de morros e dentro de nós, feita de desejos realizados, mas você disse não. Você disse Não, Arturito, com essa voz repelente que é a sua quando fica assim odiosa, assim cachorra, assim puta [...] eu te odeio te odeio porque te amo, amor, porque te amo eu te odeio, amor (SILVEIRA, 2012, p. 93).

Figura 03 – A personagem solidão



Fonte (SILVEIRA, 2012)

Quanto à terceira imagem (Figura 03), colocada após o texto supracitado, ela aparece ainda mais "cinzenta" do que as outras duas, com a distinção de que há apenas um "ponto de luz", materializado por uma mulher sentada, sozinha, aparentemente em alguma rua da cidade. Há dois pombos próximos a ela – seriam eles a personificação da paz ou um índice da peste urbana? O outro lado da rua aparenta uma nebulosidade ainda maior, uma vez que não dá para ter visibilidade acerca do que existe à frente da referida "mulher comum", personagem da vida real. Esta mulher pode ser uma metáfora de Tsuki, no momento em que ela recebe a promessa da "cidade só nossa", portanto, vazia ao seu redor; ou pode ser a "reprodução" ou tentativa de representação da imagem de Ametista, no momento em que ela se sente na calçada e chora preocupada com sua irmã Escarlete – mantida em refém junto a Tsuki, no escritório de advocacia: "Não era inverno e a noite não estava muito fria. Dava pra ficar ali sentada, esperando as coisas acontecerem. Estava acostumada. A vida dos desempregados. A espera" (SILVEIRA, 2012, p. 70).

Geralmente estas fotografias aparecem nos inícios dos capítulos, como pano de fundo de mais uma história a ser descortinada, podendo ou não estar diretamente relacionadas à

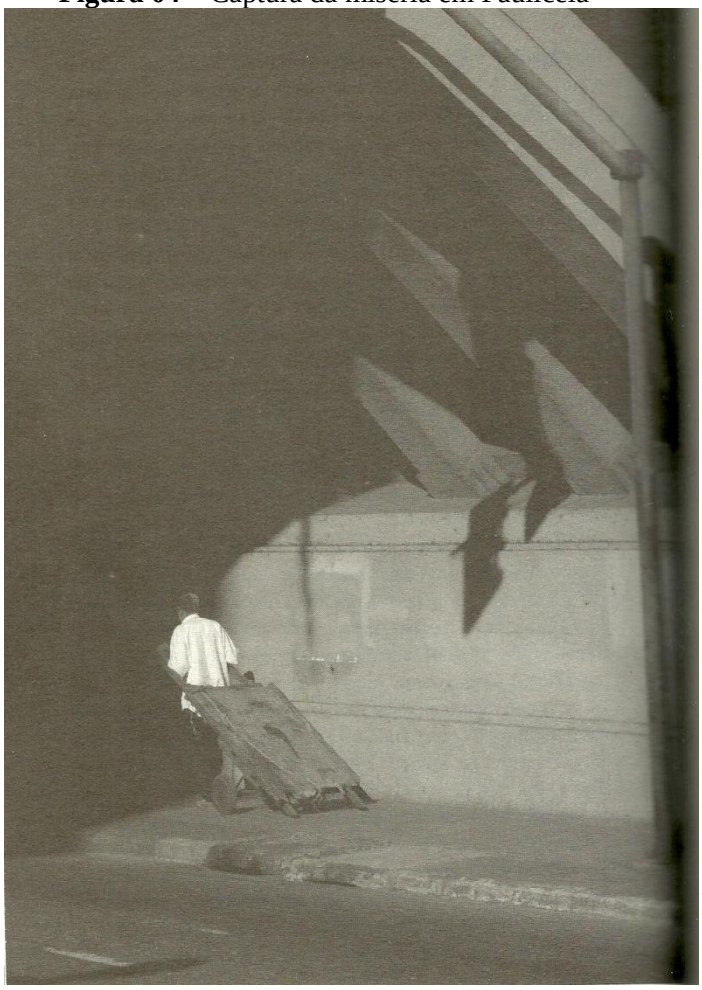
narrativa propriamente dita. Ainda em relação a esta terceira imagem, é interessante observar a alusão que Karl Erik Schollhammer (2013) faz ao trabalho de Rosângela Renó[8], pois em sua obra há um forte contraste entre a calma aparente dos lugares fotografados e os acontecimentos que causaram a suspensão de sua realidade corriqueira, o que é observável na referida imagem do livro *Pauliceia de mil dentes*:

> São espaços comuns destituídos de sua utilidade cotidiana, que permanece lembrada nos objetos úteis e na banalidade de sua disposição. A fixação fotográfica do cotidiano oferece um fundo flagrante para a violência e o crime que aqui teve lugar (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 31).

A violência e o crime podem estar referenciados pelo próprio ato cometido por Arturito contra a vida de Tsuki. Como afirma Georges Bataille (1982), o que sobra é a reminiscência de algo que não está mais ali, pois o crime é um fato da espécie humana, bem como é um aspecto secreto, impenetrável e escondido. Esse espaço vazio da fotografia oferece um fundo flagrante, pois captura o que o crime esconde, sendo as coisas mais terríveis aquelas que nos escapam. O vazio também está presente na quarta imagem (Figura 04), posta após mais um relato curto e visceral de Arturito: "[...] assim que a merda desse farol deixar seu vermelhodemerda de faroldebosta desta cidade maldita desdenhosa antro de espelhamentos, maldades justaposições, uma coisa e outra ou nem uma coisa nem outra [...]" (SILVEIRA, 2012, p. 135).

[8] Rosângela Rennó Gomes é uma artista intermídia, fotógrafa. Forma-se em arquitetura pela UFMG, em 1986, e em artes plásticas pela Escola Guignard, em 1987. No final da década de 1980, cria suas primeiras obras. Entre 1991 e 1993, integra o *Visorama*, grupo de estudos de arte contemporânea. Em suas fotografias, objetos, vídeos e instalações, a artista aborda discussões acerca da natureza da imagem.
Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno>. Acesso em: 25 jan. 2017.

Figura 04 – Captura da miséria em Pauliceia



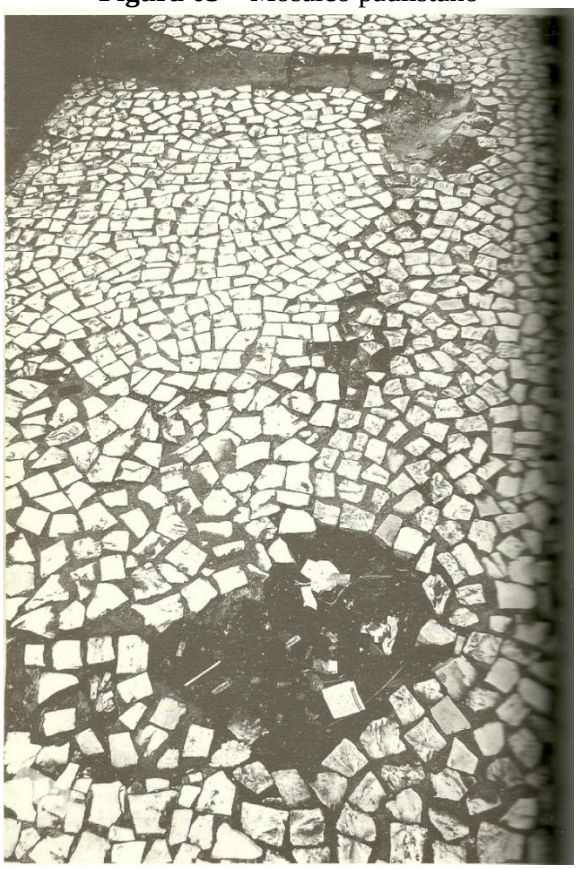
Fonte (SILVEIRA, 2012)

Tal imagem, também turva em seus graus de cinza, é expressa por um homem visto em uma posição distante, mirado pelo instante, pelo flagra do cotidiano. Ao passar a impressão de estar atravessando um túnel com sua carroça às costas, representa o homem pobre e comum da cidade, "deglutido" pela sua grande sombra. E, fazendo um elo com a fala de Arturito, participa da lógica violenta das desigualdades sociais evidentes em megalópoles, como São Paulo, já que a cidade animalizada parece "desdenhar" daqueles que se encontram restritos à margem. Esse "antro de espelhamentos" é um grande espaço em que o individualismo cega para a alteridade e suas subjetividades; que cega para o outro que transita no mesmo espaço no qual o "privilegiado" dirige o seu carro. Podemos imaginar que Arturito, em direção ao crime, passa pelo mesmo túnel, onde o homem atravessa sem saber que é fotografado, com a diferença que o "automóvel" deste último é uma carroça, significando a carência de bens materiais.

Na quinta imagem (Figura 05), já dissociada dos discursos proferidos por Arturito, aparece uma espécie de construção aleatória e irregular, em uma calçada que já é a própria

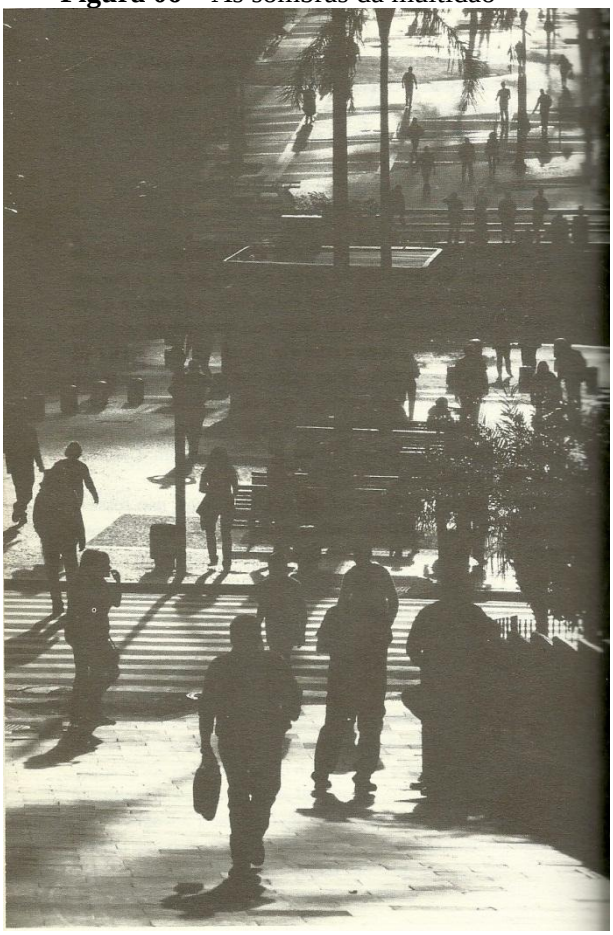
representação da cidade. Há formas geométricas disformes que podem representar a própria multidão, a junção dos muitos, cada um portando a sua singularidade, a sua alteridade. É interessante frisar que a fotografia também está em tons de cinza, apesar de a cerâmica repartida estar na cor branca, e de haver buracos ou falhas nesta calçada. O grande buraco, chamativo na imagem, pode estar vinculado metaforicamente à grande boca aberta da cidade que a todos devora, uma espécie de "buraco-negro" que a tudo suga. A sexta fotografia (Figura 06) inserida no livro, por sua vez, demonstra várias sombras de pessoas atravessando ruas, indistintamente. Pelas sombras, dá apenas para perceber que são algumas pessoas com pastas de trabalho, provavelmente se direcionando a ele no cotidiano da cidade. A rua serve de palco para esses múltiplos encontros.

Figura 05 – Mosaico paulistano



Fonte (SILVEIRA, 2012)

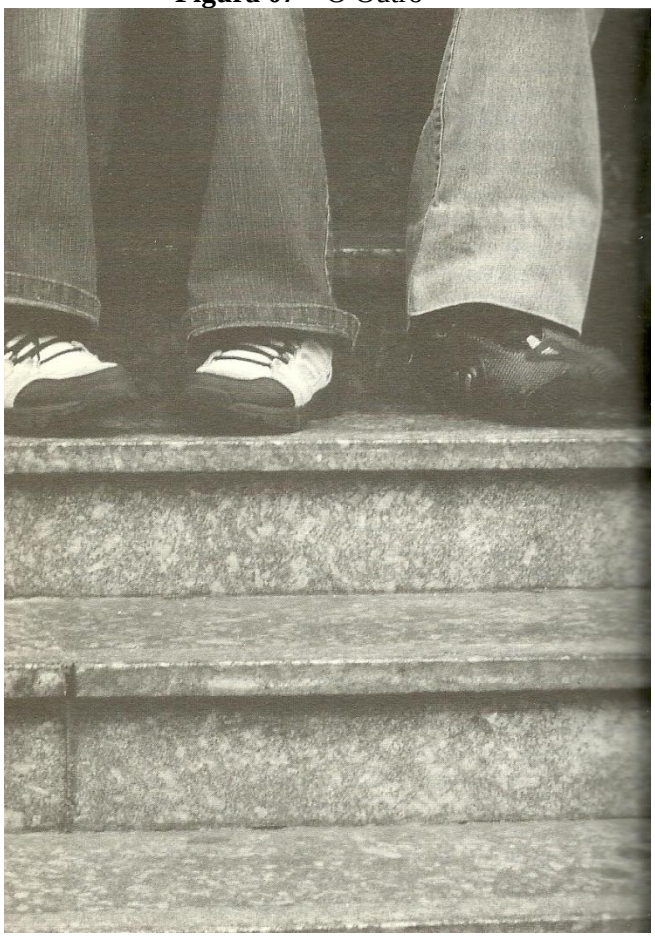
Figura 06 – As sombras da multidão



Fonte (SILVEIRA, 2012)

No que tange à sétima imagem (Figura 07), existem duas pessoas sentadas – apesar de aparecerem apenas suas pernas, uma ao lado da outra – em degraus. A foto, bem como todas as outras pertencentes ao livro, está sob os tons de cinza e as pernas juntas parecem simbolizar as relações de solidariedade, em oposição à solidão do homem da carroça ou da mulher sentada na calçada, ao lado dos pombos. Este elo de compartilhamento é travado igualmente através da nebulosidade do cinza da fotografia, pois apesar de existirem laços e relações potentes na grande cidade, elas ainda se inserem em um panorama "antropofágico", na deglutição da grande boca, escura, humanizada, uma vez que "beija" alguns e positivam suas experiências, ao mesmo tempo em que os deixam "presos" às sombras cinzentas das avenidas, das escadarias, das estações, dos túneis, do fluxo de carros e pessoas.

Figura 07 – O Outro



Fonte (SILVEIRA, 2012)

Existe, além disso, a entrada de vários discursos no livro – inclusive antes ou depois das imagens acima trabalhadas – a exemplo do poético, por meio de poemas completos e incompletos que aparecem nas epígrafes dos capítulos: "A cidade perfura/ o corpo/ até a medula./ Contamina os ossos/ com seus crimes." ou "Emérita cidade de São Paulo,/ Mãe branca, mãe indígena, mãe preta,/ Velai por nós"[9]. Há, igualmente, curtos relatos, limitados a poucas páginas, antecedendo cada abertura de capítulo, nos quais existe uma pequena história relacionada a acontecimentos e pessoas parcialmente[10] alheias ao enredo central. Estas histórias curtas provocam também uma extensão do efeito fotográfico, uma vez que captura instantes vividos e transversais ao resto do enredo, como um "recorte" visceral da realidade:

> ...seguem os dois, tensos, conversando pela Faria Lima, esgotados, já muito depois do horário usual, faróis e lâmpadas da rua criando brechas de luz da

[9] Maria José Silveira retira estes versos dos subcapítulos e epígrafes de *Paixão por São Paulo – Antologia Poética Paulistana*, de Luis Roberto Guedes (2010).

[10] "Parcialmente", pois há em alguns desses "micro-capítulos" referências aos personagens que são constantemente retomados nos capítulos mais longos, tais como Dona Memê, Irina, Erasmo, Tsuki, Ametista, entre outros.

> noite [...] E os dois ex-amigos fraternos se separam, bufando, dois animais agora soltos e prontos a se engalfinhar [...] (SILVEIRA, 2012, p. 68).

O exemplo demonstra uma história aparentemente aleatória à narrativa principal, como um "universo paralelo" ou uma ramificação dos "braços longos" da cidade antropomorfizada chamada São Paulo. São dois trabalhadores de uma firma em um diálogo repleto de ofensas, falando sobre as condições de trabalho e um corte de funcionários, decidindo na conversa quem hipoteticamente deveria permanecer trabalhando, um colega ou o outro. O choque se dá quando um deles afirma que os que precisam menos de emprego devem ser os "expulsos", para que outros continuem, ferindo o seu companheiro. A briga se sucede e os dois se separam, sem saber quem estará empregado no próximo dia, ao haver a intromissão do narrador: "[...] o mais provável é que nenhum esteja" (SILVEIRA, 2012, p. 68).

Sendo assim, vários pontos "isolados" permeiam a megalópole, ligando ou não as vidas dos personagens da trama e demonstrando uma amplitude para além das experiências do alcance apenas daqueles que tem "maior visibilidade" no livro. Enfim, essas pequenas narrativas são um recurso que incorpora à obra o aspecto de captura, atravessado por pequenos retalhos de um grande tecido a(bordado). Outro exemplo – diferente do anterior, pois tem relação com a trama central – está na seguinte passagem, em que é descrita uma ocorrência de acidente devido a um racha de carros, com pessoas desconhecidas, mas conectadas de algum modo aos personagens Erasmo e Irina. O narrador em 3ª pessoa faz questão de enfatizar que Irina se preocupa com a vítima do acidente, mencionando o reconhecimento entre o acidentado e o seu próprio filho. Por Erasmo ser *motoboy*, a compaixão da mãe é ativada pelo tom de alerta sobre os perigos dos rachas que Irina pretende passar para ele:

> O velho zelador [...] Acha que pelo menos uns dois tinham cor escura, e uns de cor mais clara, mas não tem certeza [...]. Os dois ocupantes feridos já foram levados para o Hospital Regional Sul, perto dali. O motorista – estudante, vinte e um anos – acabou sendo levado para o Hospital das Clínicas, em estado grave. [...] Deve ter mais ou menos a idade do Erasmo. [...] Amanhã antes de voltar pra casa, Irina vai dar uma passadinha no hospital, sabe onde é, não é longe (SILVEIRA, 2012, 155 - 156).

Por fim, estas experiências fotográficas que registram pequenos "flagras" do cotidiano e grandes capturas daquilo que sobrevive na cidade – tanto no plano simbólico, quanto no material –, são registros ora mórbidos e vazios, ora potentes e subjetivos. Porém, são convergentes no que diz respeito aos tons cinzentos da uma atmosfera densa, imagética,

abstrata e paradoxalmente bastante real. Com isso, é importante afirmar que há uma intencionalidade narrativa com estas escolhas fotográficas dentro da obra e, por esta razão, não surgem como imagens aleatórias, descompromissadas com o sentido global do texto. Ao contrário, elas convergem para complementar a literatura de multidão, já ampliada por discursos de diversas ordens (linguagem poética, trechos de música, fotografias, relatos, notícias de jornal aparentemente ficcionalizadas), entre outros "galhos" de uma grande árvore que não tem raiz fixa.

Aqui, observa-se um novo olhar lançado para o romance de Maria José Silveira – a horizontalidade de seus "mil dentes" no oco de sua "grande boca". Fazendo valer o trocadilho, são "mil fotografias por segundo" capturadas de um espaço citadino enfeitado pelos extremos, de uma São Paulo bela e cinza servindo de palco para o amor e o ódio; para a pobreza e a riqueza; para a paz e a violência. O sentido do "caos-mundo" em que a multidão está inserida só é completo quando se enxerga a desordem urbana como potência; a falta de linearidade diegética como ressignificação de sentidos; a multidão como movimento de ruptura horizontalizado, estendendo-se não apenas para os personagens secundários, mas também para o próprio "formato" narrativo que estrutura *Pauliceia de mil dentes*.

CAPÍTULO II

2 CIDADE E MULTIDÃO

> O escrito é como uma cidade, para o qual as palavras são mil portas (BENJAMIN, 2000, p. 56).

Tendo em vista as abordagens realizadas acerca do narrador, dos discursos e das imagens inseridas na obra, é possível afirmar que *Pauliceia* demonstra uma São Paulo, cujo aspecto permeia a vivacidade de um organismo, portanto, mutável. Lugar metaforizado por uma "grande boca de mil dentes", age por meio da ruminação de vidas, em um movimento quase antropofágico, no qual se aproveita aquilo que lhe é produtivo. Por outro lado, há a "trituração" de outras vidas, pela mesma boca, só que desta vez cuspindo para fora aquilo que não lhe serve. Esta se bifurca pelos vasos comunicantes pelos quais se mantêm em constante contato os diferentes patamares sociais, culturais, econômicos, políticos, sexuais, étnicos e é designada como "uma boca que devora alguns e a outros, beija"[11], nas palavras da própria autora Maria José Silveira.

Nesse sentido, apesar de compartilharem de experiências discrepantes, de participarem de funções sociais diferentes ou até extremas, de caminharem em direções opostas no espaço citadino, algumas vezes, todos os personagens estão ligados de alguma maneira. Infere-se, além disso, uma potência territorializante que caracteriza o nome "Pauliceia", apelido dado a uma das mais movimentadas cidades da América Latina, berço do Modernismo brasileiro. Assim, Maria José constrói uma visão caleidoscópica da cidade, apresentando-a como uma "São Paulo [...] estroboscópica, rizomática, nervosamente arlequinal. Colcha de retalhos de sonhos nunca completados, mas também de realizações e vitórias"[12] (MORICONI, 2012, s/p), passagem que reflete bem a ideia do *locus* como um grande mosaico colorido.

As multidões, por sua vez, surgem nas narrativas caracterizadas pela literatura de multidão, na qual aparecem sob uma observação mais cautelosa dos personagens que se encontram ininterruptamente pelo espaço urbano. Através desses encontros, revelam-se profundos, plurissignificativos, singulares, contraditórios, "compatriotas" de diversos alhures, culturais, econômicos, tecnológicos e linguísticos. Então, tendo o conceito de multiplicidade

[11] Palavras proferidas pela autora Maria José Silveira, em destaque na matéria realizada por Nahima Maciel, intitulada "Um mosaico paulistano". Texto publicado no **Correio Brasiliense**, na sessão Diversão&arte. Brasília, segunda-feira, 18 de março, 2013, p. 3.

[12] Por Italo Moriconi, no prefácio do livro *Pauliceia de mil dentes*. In: SILVEIRA, Maria José. **Pauliceia de mil dentes**. 1. ed. São Paulo: Prumo, 2012.

como palco para a atuação das multidões, entende-se que a partir de uma literatura dos muitos, surge um desafio à tradicional crítica literária: o movimento de ruptura em relação à "alta literatura", uma vez que este novo estatuto passa a retrabalhar os sentidos que não são explorados comumente no olhar crítico canônico, retirando dos "escombros" do texto a multiplicidade do sujeito comum.

A importância dada aos sujeitos comuns, geralmente colocados em segundo plano pela crítica, encontra em *Pauliceia de mil dentes* uma abertura que pode ser considerada um eco da modernidade. Este foco trazido para o movimento descentralizador do protagonismo é fruto dessa grande influência culminada no início do século XX, mas que já havia dado seus "sopros" desde o século XVI (BERMAN, 1940). Ou seja, desde o Modernismo brasileiro até os dias presentes, as brasas da modernidade trazem consigo o inevitável encontro com a diferença, partindo de um contexto em que há a rápida assimilação dos valores urbanos e do crescimento acelerado das metrópoles, em consonância com o tradicionalismo agrário e com um modelo de vida típico da República Velha. Daí nasce uma interessante ambiguidade: a transição do homem acostumado com a calmaria das fazendas e engenhos, longe do espaço urbano, para a solidão "povoada" das experiências na cidade e suas indústrias, onde são construídas novas trocas; onde é formado um sentimento "drummondano"[13] de solidariedade e reconhecimento das multidões.

Nesse contexto de predominância da urbanidade, dentro de um movimento expansivo, a cidade é refletida na literatura também como personagem, desde aquela considerada "regionalista" de 30 (embora tenha sido colocada como espaço de transição, muitas vezes) até aquela produzida, sobretudo, na metade do século XX e na contemporaneidade (por autores como Caio Fernando Abreu, Patrícia Melo, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Marcelino Freire, Paulo Lins, entre muitos outros), como espaço simbólico propício aos encontros solidários, mas também aqueles fadados a uma violência simbólica, política ou sangrenta. O cenário citadino ressurge, sobremaneira, como um organismo vivo – transmutado pela personificação das formas humanas, em atributos como "mãe", "braços largos", "grande boca" – orientando os seus fluxos e influenciando diretamente nas ações de seus habitantes-personagens, daí a sua importância.

Por estas razões, pretende-se aprofundar a literatura de multidão (JUSTINO, 2012; 2014) reconfigurada pela São Paulo-personagem, com breves considerações a respeito dos

[13] Referência ao poema "Mãos dadas", no qual é percebido o encontro do homem moderno com a alteridade; além do sentimento de solidariedade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

movimentos da modernidade e das relações do Modernismo com a obra. Busca-se, junto a isso, concluir o capítulo com uma problematização dos vieses tradicionais de atribuição de valor à literatura, a qual será desenvolvida com maior consistência no terceiro capítulo, através de uma metacrítica fundada.

Sendo assim, neste capítulo serão abordados os caminhos da cidade na literatura contemporânea, adentrando teórico e criticamente neste palco de multiplicidades, a fim de que se compreenda que os seus becos e palácios disputando a subjetividade das multidões. Para tanto, nos debruçaremos sobre *Pauliceia de mil dentes*, averiguando de que maneira ela faz suas articulações com o passado concreto e com a literatura de multidão de hoje. Além disso, observaremos como São Paulo consegue ressurgir na obra literária, não como um mero "pano de fundo" que pauta os acontecimentos de diversas naturezas, com seus muitos; mas como "personagem" antropomorfizada pelos seus movimentos visíveis e invisíveis, os quais provocam em seus habitantes-personagens sempre algum efeito, ora potente, ora vazio. Nessa linha de raciocínio, veremos como esta perspectiva analítica se pauta em uma obra de recortes "arlequinais" de sua personagem mais atuante: a cidade.

Por fim, com a análise crítico-interpretativa de *Pauliceia de mil dentes* (2012), poderemos observar de que modo a multiplicidade (em suas diversas matizes) se faz presente; de que forma os personagens adentram na produção de subjetividade como trabalho material e imaterial; por quais caminhos a multidão confere potência a si própria (VIRNO, 2013), entrelaçando as sinuosidades da capital paulistana como arcabouço dos múltiplos encontros (BAUMAN, 1999); e, assim, compreender como os personagens secundários se deparam com suas potencialidades, tomando para si mesmos linhas novas de fuga, filtradas por um devir intercultural.

2.1 *PAULICEIA DE MIL DENTES*: O DISCURSO DA CIDADE

De modo geral, é imprescindível levar em consideração as implicações trazidas pela escolha do título do livro, que nada tem de aleatório. Ele traz em seu âmago referências interessantes de se discutir, haja vista que propõe uma abertura inerente à multiplicidade de discursos. Esta última fica evidenciada no uso da palavra "mil", sendo um número que sugere os muitos – as multidões, em um sentido mais literal; assim como pode sugerir as "mil" circunstâncias e possibilidades oferecidas a estes sujeitos. Além disso, a "Pauliceia" parece referir-se a uma pessoa, pois traz características humanas personificadas pelos dentes. Os dentes pressupõem uma mordida que é dada ao longo da narrativa e que complementa os

sentidos suscitados na leitura. Por outro lado, há alusão ao espírito vanguardista andradiano, levantado em uma entrevista com a autora do livro, quando ela se refere ao título retirado de um verso modernista:

> Essa frase vem de um verso do Mário de Andrade, nosso grande escritor paulistano. E acho que ele está certo. A cidade é uma grande boca que sorri e morde. Beija e engole. Torna seu ou cospe fora. Espero que o leitor que leia o livro possa fazer sua descoberta (SILVEIRA, 2013, p. 3).

O verso de que a autora fala pertence a um poema chamado "Os cortejos", presente em *Pauliceia desvairada*, obra publicada originalmente em 1922. Este livro, bem como *Pauliceia de mil dentes*, em uma linguagem irreverente, também elucida um inventário das vivências trazidas pela modernização de São Paulo, com a qual Mário de Andrade constitui uma relação ambígua ao longo de sua obra, o que acaba por aproximá-lo a Maria José. Para ele, a cidade ora é o lugar dos homens esmagados pelo processo de modernização, tanto de bandeirantes quanto de capitalistas, ora é cenário de festejos a "babel de retalhos coloridos" (BOSI, 2015, p. 374). Maria José ainda amarra tal ideia, afirmando: "Foi dessa cidade que eu quis falar, desse somatório dos nossos males e possiblidades. Aqui, você encontra o que há de riqueza e beleza e o que há de desigualdades e misérias no país" (SILVEIRA, 2013, p. 4).

Segundo a intertextualidade lançada entre a literatura modernista e a contemporaneidade do texto de *Pauliceia*, há entre elas o espírito vanguardista vivido em São Paulo nas primeiras décadas do século XX: A antropofagia como "uma manifestação do 'sentimento órfico', enraizado no profundo catolicismo oswaldiano, é o sentimento do Sagrado como 'outro'. A Antropofagia é uma metafísica bárbara [...] e preserva o resíduo do caráter de culto do ancestral primitivo" (CHALMERS, 2002, p. 108 - 111). Ou seja, há um ideal de valorização da cultura nativa (dos tupis), para fugir da imitação dos modelos europeus, como uma projeção utópica de uma civilização própria e que tem grande influência na construção da capital paulistana. Logo, é possível arriscar uma ressignificação do movimento antropofágico em *Pauliceia de mil dentes*, pois também há uma "ruminação" de seus personagens, nem sempre carregando o ônus de utopia democratizadora, como está posto em Oswald de Andrade (1978), no *Manifesto Antropófago*.

Estes pontos de conexão entre o Modernismo e *Pauliceia* ficam evidenciados logo no início da obra, quando o personagem Lucio, estilista renomado, diz basear sua coleção na poética de Mário de Andrade. Seu intuito parece transcender a coleção, para abraçar a

tendência à alteridade, a tentativa de se firma uma arte nacional, ressaltando a abertura de São Paulo à multiplicidade, trazida pelas cores:

> [...] a primeira, a grande coleção que o lançou no cenário nacional e internacional, foi a que teve como inspiração a poética de Mário de Andrade. Nela havia a tentativa de mostrar a 'Pauliceia Desvairada' [...] Muito cinza, preto, tons escuros metálicos e a garoa da época, mas também o vermelhão do Masp, a multiplicidade das cores de um dia no Anhangabaú, as luzes feéricas dos seus faróis, os verdes das árvores, o rosa leve das azaleias e primaveras (SILVEIRA, 2012, p. 20).

Nesta passagem, percebe-se inclusive o uso da referência explícita à obra andradiana, *Pauliceia Desvairada* (1922); a cor cinza, bastante trazida na análise das fotografias inseridas em algumas partes da obra; a expressão "multiplicidade", já discutida e articulada ao espírito vanguardista e às "multidões" de cores da cidade que inspiram a coleção de moda do estilista. Em outra parte, ele ainda frisa o elo existente entre o trabalho com a moda e a antropofagia, já que enfatiza que o caráter original, eminentemente nacional, precisa sair "de dentro"; além de que precisa ser, sobretudo, reavivado na concepção de alguns estilistas brasileiros, acostumados a apenas "engolirem" o que vem de fora, sem fazer passar pelo "estômago" as influências europeias. A problematização recai sobre o mesmo ponto que Oswald de Andrade (1978) questiona em sua ideologia antropofágica – é necessário que se faça uma arte autêntica:

> [...] Não aguento estilista brasileiro achando que vive na Europa. Quer se inspirar em deusas gregas, em pintor clássico italiano, maravilha!, cada um sabe do seu trabalho, mas é que as coisas ficam tão déja vu, tão cansativas. [...] Um pessoal que há séculos não sabe que existiu aqui a antropofagia, sequer conhecem o Oswald e o Mário! Até hoje não atinaram que a globalização boa não é a que vem de fora, mas a que sai de dentro? Se é pra criar só com as informações da cultura de outros países, sem passar pelo nosso estômago, prefiro o pessoal de lá (SILVEIRA, 2012, p. 370).

Além da referência feita a Lucio, há também, em um dos relatos frenéticos de Arturito, um *insight* antropofágico, o que fica elucidado pelos termos "medevorou", "mecomeu" e "mecuspiu", construindo uma ponte com a ideia do canibalismo metafórico da devoração do inimigo sacro. No sentido real, a "ruminação" desses ideais precisa ser positivada no processo de deglutição, pois tem que haver aproveitamento do que for produtivo. No caso da passagem em destaque, a figura é representada também pelo ritual simbólico de "devoração" e de "comida". Mas ao contrário do que prega a vanguarda, é negativo o processo antropofágico, já

que não há "ruminação" nem aproveitamento do sentimento de Arturito dentro de Tsuki, mas sim a rejeição dele:

> [...] por que você diz que não me quer mais se você é ainda a única coisa boa da minha vida, Tsuki, você está dentro de mim, amor, você medevorou mecomeu e agora quer mecuspir fora? não aceito não posso aceitar nãovoudeixar, [...] você vai pagar por cada mínima coisa e por tudo que você não quis que fosse meu e devorou e agora cospe depois de me ruminar e me matar com seu veneno, amor (SILVEIRA, 2012, p. 134).

Assim, a cidade serve de palco para os encontros do passado e do presente, sendo estes primeiros sempre ressignificados pela vivência contemporânea; para as potências dos bons encontros e a violência dos maus encontros. Ela abraça a tudo e a todos não apenas sob o cinza metálico da garoa paulistana, mas também sob as nuanças de suas cores vivas. Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 18), "a multiplicidade é o quase-objeto que vem substituir as totalidades orgânicas do Romantismo como as associações atômicas das Luzes [...]". Dessa forma, não há mais totalidade na cidade, muito menos na produção de subjetividade do homem que nela reside; não se esgota mais as possibilidades, pois a sua expansão simbólica está para além de sua geografia fronteiriça.

A cidade surge repleta de avenidas, prédios, fachadas e seres, se espalhando como um rizoma, que não se sabe mais onde começa e onde termina, pois suas raízes estão distribuídas sobre o asfalto ou sobre os ares, como platôs, incorporadas à vida. Um platô está sempre no meio, nem início nem fim, e um rizoma é feito de platôs, tidos por uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior (Cf. DELEUZE; GUATARRI, 1995). Além disso, é importante ressaltar a diferença entre o rizoma e a árvore, segundo os autores, pois há dois movimentos diferentes: no primeiro considera-se o decaimento das diferenças de potencial ou de intensidade, na medida em que estas se explicam na extensão e se encarnam em estados de coisas empíricos; a segunda, por sua vez, é criadora ou "implicador" da diferença, não deixando de ser contemporânea do primeiro (DELEUZE, 1988).

Nessa perspectiva, é válido ressaltar que em *Mil platôs*, observa-se que o rizoma-carnal é tido como processo imanente que subverte o modelo e esboça um mapa, ainda que constitua suas próprias hierarquias. Não se trata deste ou daquele lugar na terra, nem de um momento específico da história, menos ainda de tal ou qual categoria no espírito. É um modelo que não cessa de se erguer e de desmoronar, e do processo enquanto tal, que não cessa

de se prolongar, de se romper, e de recomeçar (DELEUZE; GUATARRI, 1995). Esse paradoxo inerente ao modelo do rizoma muito tem a ver com a lógica caótica das grandes cidades, com o movimento ininterrupto da urbanidade, podendo ser uma comparação bastante produtiva, do ponto de vista experimental.

Castro (2015) comenta acerca dos textos deleuzianos, representativos das díades e muito coerentes no que diz respeito ao movimento célere e tipicamente citadino, pois trazem a confluência de aspectos díspares, que longe de limitar os conceitos em bipartições limítrofes, sugere uma abordagem ampla da multiplicidade. É um dualismo de modelos para atingir um processo que rejeita qualquer modelo, como um "inimigo" necessário:

> Os textos deleuzianos parecem se comprazer na multiplicidade de díades: diferença e repetição, intensivo e extensivo, nomádico e sedentário, virtual e atual, linha e segmento, fluxos e *quanta*, código e axiomática, desterritorialização e reterritorialização, menos e maior, molecular e molar, liso e estriado (CASTRO, 2015, p. 124).

Portanto, não se comportando como uma árvore, mas como um rizoma, temos a leitura de uma São Paulo plural e vigorosa como palco para muitas vidas, interconectadas no dia-a-dia da cidade por um ato de violência praticado por um jovem de classe média, mas que não se limita a ele. Ela serve, no entanto, como fio tênue para "dar conta" das multiplicidades vividas, da produtividade dos muitos – da literatura de multidão. Em outras palavras, há um esvaziamento da violência como motor de sentido da obra, ao passo que ela se potencializa para ser esse elo que une a todos, semiotizando as muitas singularidades. Surgem, assim, histórias de antemão "desconectadas", mas que depois ganham sentido porque tecem novos matizes à rede de relações dos personagens, tendo como pano de fundo a enorme cidade.

É um espaço, portanto, que direciona as experiências positivas ou negativas, mordendo ou sorrindo – ainda em uma metáfora da "boca" devoradora – para seus sujeitos, como modo de subsistir em uma ambiguidade violenta. O *locus* citadino como personagem atua para o acolhimento da diferença, bem como para sua total marginalização:

> Depois de fazer parte das preocupações de importantes sociólogos clássicos, tais como Weber e Simmel, o tema da cidade volta ao centro das discussões na sociedade contemporânea. O espaço urbano é o cenário por excelência da vida pública, do trabalho, da geração de renda e riqueza, da produção e do consumo, mas também das aglomerações, do desconhecido, do caos, dos medos visíveis e invisíveis (ARRUDA, 2008, p. 472).

Junto ao processo de modernização das cidades, vem o medo que ela provoca nos sujeitos que nela caminham, pois há dois movimentos causados pela atmosfera de violência surgida pela ineficiente distribuição de bens: uma tendência de a classe média sair do centro e buscar as "margens" para se refugiar do medo; e a outra tendência é direcionada pelas pessoas desprovidas de bens materiais, as quais migram das zonas periféricas, mais afastadas, para os espaços mais centrais da cidade, em um movimento de "democratização" dos espaços urbanos. Em outras palavras, o refúgio desse "centro da cidade" representa a fuga da aproximação dos espaços compartilhados com os pobres, seguido do medo do que a relação com eles pode resultar. Concernente a isso, Bauman (1999, p. 152) afirma:

> A insegurança ambiente concentra-se no medo pela segurança pessoal; que por sua vez aguça ainda mais a figura ambígua e imprevisível do estranho. Estranho na rua, gatuno perto de casa... Alarmes contra assalto, bairros vigiados e patrulhados, condomínios fechados, tudo isso serve ao mesmo propósito: manter os estranhos afastados. A prisão é apenas a mais radical dentre muitas medidas — diferente do resto pelo suposto grau de eficiência, não por sua natureza. As pessoas que cresceram numa cultura de alarmes contra ladrões tendem a ser entusiastas naturais das sentenças de prisão e de condenações cada vez mais longas. Tudo combina muito bem e restaura a lógica ao caos da existência.

Dessa maneira, é necessário ter em mente que o "estranho" pode ser considerado o Outro de que tanto se fala. A alteridade pouco compreendida, pois nos discursos difundidos socialmente ela deve sim existir, com a condição que permaneça distante para não "sujar" ou comprometer o ambiente em que muitos se encontram. O diálogo intercultural nas cidades ainda não se efetivou por completo, mas a verdade é que esta multidão composta por singularidades várias está imbricada nos espaços da cidade e sua existência independe da cultura de alarmes. Ela se encontra inserida no "caos-mundo" e pede visibilidade tanto na sociedade concreta quanto na própria literatura. A cidade, vista em seus graus metálicos, não é apenas uma realidade palpável ou um número estatístico de seus habitantes, mas também um espaço simbólico de reconhecimento do Outro. É preciso que se abra espaço para o "estranho", preservando-o.

2.2 A CIDADE-PERSONAGEM E A MULTIDÃO

> O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer o inferno. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte dele até o ponto de

> deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (CALVINO, 1990, p. 150).

Na literatura brasileira, diversos grupos sociais tiveram seus respectivos espaços, restritos ao "beco" ou ao à proximidade dos lugares de prestígio, promovidos dicotomicamente pela transição do campo para a cidade, em um movimento impetuoso de assimilação de novos valores. Esse traço da urbanidade tardia revela, em seus matizes, os *espaços da exclusão*, tais como os cortiços, as casas de pensão, as favelas, todos localizados nas margens, percepção intensificada na literatura do século XIX. Como se todos os conflitos gerados em meio à multidão só pudessem estar vinculados ao "submundo", às sombras da cidade, à esquerda da pacificidade das situações. São aspectos refletidos na maneira como a ficção nacional retrabalhou o espaço da cidade nas narrativas, em uma linha determinista sobre as relações estabelecidas. Como aborda Pellegrini (2005, p. 137), este espaço abrigava:

> [...] escravos libertos, brancos pobres, imigrantes, prostitutas, proxenetas, homossexuais, vadios, malandros, todos antecessores dos "bichos-soltos" e dos "carandirus" de hoje. As formas de violência ali representadas obedeciam aos códigos estéticos da época, compreendidos como a simbolização mimética determinista de conflitos sociais que brotavam do submundo dos centros urbanos de então.

Ainda em concordância com Pellegrini (2005), a cidade já estava irremediavelmente dividida em "centro" e "periferia", em "favela" e "asfalto", em "cidade" e "subúrbio", em "bairro" e "orla", segundo o uso desses termos em determinadas regiões do país. Tais frações indicam, por sua vez, o sumiço da cisão entre campo e cidade, nos anos 60, no Brasil, ao passo que implica no desenvolvimento dos grandes centros urbanos. Estes últimos, deteriorados pelos problemas sociais ascendentes, favorece um papel de destaque na ficção brasileira dessa época e perdura até hoje, participando das narrativas como localidade "preferida" de vários autores. No entanto, é preciso enxergá-la para além de uma peça constituinte da narração. É preciso enxergá-la como personagem da trama, agente e viva.

A relevância dada à cidade-personagem está na fusão entre realidade e ficção; na catarse e desafogo de sujeitos, além do cruzamento de forças motrizes que fazem a cidade se sobressair como aquela que enxerga as transformações promovidas por ela mesma. Diferente da ideia de que "os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos" (LINS, 1976, p. 83 - 84), a cidade-personagem se apresenta através de um movimento inverso, pois são seus próprios atos são os que vão

fazendo surgir aquilo que a cerca; como se os personagens e suas multiplicidades nascessem das ações do espaço urbano.

Nesse caso, a partir da "ação" de acolhida, de recusa ou de defesa feita por essa grande cidade-personagem, é perceptível a implosão que há a partir da noção de multidão que é colocada. Implosão porque o processo de "demolição" de personagens tipos – na contramão da multidão –, ou melhor, da fragmentação desses personagens potentes em suas múltiplas possibilidades, ocorre de fora para dentro. Assim, há um movimento que nasce das ações de uma cidade "humana" e desemboca no direcionamento tomado pelos sujeitos que nela vivem, pois eles são "filhos" ou resultados dessa "mãe" que "pare" a todo instante: "Frio caleidoscópio gigantesco e sem alma, quando joga fora" (SILVEIRA, 2012, p. 28).

Desse modo, é interessante ressaltar a experiência de Lucio Li, o já mencionado estilista nordestino que chega a São Paulo ainda jovem e que felizmente é "beijado" e acolhido pela cidade, embora no começo tenha sido pego pelo espanto diante daquela "massa disforme". A potência que Lúcio promove na narrativa está em quebrar o estereótipo de "nordestino", que geralmente aparece restrito à pobreza, à falta de territorialidade, não ultrapassando essa linha para ascender em outros âmbitos. Torna-se oportuno observar como sua profissão ganha prestígio na indústria da moda e como ele passa a ser um profissional solicitado e reconhecido pelo seu talento, criando a partir dele uma nova rede de contatos com pessoas de diversas origens. São Paulo, como uma "mãe", acolhe-o e o recria, atribuindo-lhe potência:

> Tinha 17 anos e o coração incendiado quando chegou a São Paulo. O fogo daqueles anos e o desejo de conquistar aquele desmedido, aquela massa disforme quando vista por quem chega e nada entende. Uma cidade que vai mastigando o que lhe vem de fora, incorporando e tornando seu, ou cuspindo nas ruas. Frio caleidoscópio gigantesco e sem alma, quando joga fora. Mãe deslumbrante, quando acolhe. A sorte que ele teve é que, pra ele, ela foi mãe e o acolheu (SILVEIRA, 2012, p. 24).

Ele, apesar de estar vinculado à lógica capitalista-industrial, já que é empresário, consegue reconhecer o trabalho que deu base para o seu sucesso, no sertão da Paraíba, trazendo para a narrativa uma concepção que "quebra" a expectativa em relação à ideia de "devoração insana" do mercado para com seus trabalhadores, o que não implica dizer que não aconteça em outras situações. O personagem, ao contrário, se vê ainda afetivamente ligado às suas origens sertanejas (mencionando, inclusive, em várias partes do primeiro capítulo, a sua "mainha"), bem como preza a justiça no pagamento de salário e direitos como pilar para a valorização do trabalho manual das bordadeiras:

> Pois não é que a vida aconteceu assim, dona Jurema! Seu filho, empresário capitalista, quem poderia prever? Se avexe, não, mainha, que é só brincadeira. Tenho um medo grande de explorar alguém, muito mais nossas bordadeiras; obedeço tudo quanto é lei trabalhista, até invento outras se preciso, e pago o salário mais justo possível, fique tranquila. [...] Valorizar o antigo ofício das bordadeiras e rendeiras é uma coisa de princípio, herança da senhora. [...] (SILVEIRA, 2012, p. 28).

Ou seja, o sujeito é a rasura do projeto de modernidade, fazendo com que alguns de seus encontros sejam potentes, no momento em que a sua diferença é usada como força motriz para a produção de novas subjetividades. Por outro lado, a sua irmã Chica foi "cuspida" para fora da cidade, após ter tido a experiência negativa de uma relação afetiva, com Jefferson da Malharia, baseada no interesse produtivo que sua mão-de-obra gerava, já que produzia malha de qualidade para ele em São Paulo, fazendo o seu negócio ascender consideravelmente. O desdém que ele demonstrou por Chica fica explícito quando uma modelo, em dia de desfile, o interroga sobre seu relacionamento. Escondida, Chica é pega de surpresa pelas palavras dele exaltando pejorativamente as suas características físicas para a modelo: "A Chica? Imagine! Aquele tribufu nordestino? [...] Você já reparou na figura atarracada? Já viu a cara de porco que ela tem?!" (SILVEIRA, 2012, p. 34).

São Paulo ao invés de beijá-la, devora-a, cospe sua produtividade para fora, aquém daquele espaço que não lhe cabe, já que até seu relacionamento estava à mercê de interesses puramente mercadológicos. Há, portanto, um "deslocamento" promovido por sua aparência, pelos seus traços considerados feios e inclusive reiterados pelo próprio irmão Lucio, que aparenta incômodo ao olhar para sua filha e perceber que ela tem traços da tia (SILVEIRA, 2012, p. 39): "Podre Chica e sua tragédia de ter entrado em um mundo onde se venera a beleza."; e "[...] Desde que Chica lhe contou o que o cafajeste do Jefferson havia dito, ele, mesmo sem querer, [...] viu que a descrição que o puto fizera era precisa. Chica parecia mesmo uma porquinha, calha-me, Mãe Santíssima!". Ou seja, São Paulo e o trabalho com a moda não a aceitam, tendo em vista sua imagem fora dos padrões de beleza.

Ela ainda diz para Lucio, seu irmão: "Aceite minha decisão e me deixe em paz, por favor. Vou continuar trabalhando pra você, decidi isso também, mas de lá. São Paulo não é pra mim. Não é minha cidade. Nunca mais ponho os pés aqui. E nunca mais pôs." (SILVEIRA, 2012, p. 32). Percebe-se, aqui, uma relação problemática com a cidade, e que até o momento em que resiste pôr novamente os pés lá, é esvaziada de potência, já que ela se faz através dos bons encontros. Como a experiência de Chica provou-lhe que aquele lugar não lhe

serve, ela aceita a condição e muda seu jeito de viver, após as mutações emocionais sofridas pelas ações dessa cidade-personagem. Parece nunca mais ter sido a mesma: “São Paulo não fez bem pra ela. Aquele sacana daquele salafrário mudou nossa Chica, uma desilusão que a pobre nunca superou. [...] A infelicidade virou seu miolo” (SILVEIRA, 2012, p. 29).

Em outro momento da narrativa, é sabido que Chica consegue se vingar da cidade que a traiu e do ex-namorado que a humilhou. Apesar de ser uma potência “isolada”, já que ela não perdura na vida de Chica, no momento em que toca fogo na malharia de Jefferson e vai embora de São Paulo, deixa de estar aliada à imagem “derrotada”, pois mesmo tendo perdido sua felicidade, ela também retira de Jefferson o seu maior bem (a grife). Ela reage, é potente e mostra isso quando destrói o capital do seu ex-companheiro, retirando dele a “força” utilizada para humilhá-la. A despeito do relacionamento não ter conseguido vingar, é indispensável observar que a grande cidade também a acolheu, em algum momento, talvez para ampliar seu viés produtivo de trabalho material e ajudar no seu cargo de “chefia” na volta à Paraíba, onde articula em uma grande rede costureiras.

Há também outros personagens que se apresentam “deslocados” daquela “massa disforme”, tais como Luli, estudante de psicologia que veio do interior para estudar na capital. Ela se vê cuspida para fora da cidade, embora relute contra seu estranhamento em função da grande vontade de seus pais orgulhosos. Eles sentem-se honrados por ter uma filha universitária na capital, consideram-na já uma “doutora”. No entanto, “Ela já odeia São Paulo o suficiente. Veio estudar e trabalhar, e cada vez se sente mais incapaz de viver nessa cidade; se esforça, mas não dá conta. Tudo a agride, a espreme, poluir seu ar” (SILVEIRA, 2012, p. 231). A construção dessa personagem se faz, assim, em sua relação difícil com a cidade grande, pois até efeitos em seu corpo e na mente ela causa, como vômitos, pânico e tristeza. É interessante perceber como a cidade-personagem pode agir como um verdadeiro “bicho de sete cabeças”, fazendo prevalecer sua face obscura.

Esse elo travado entre a menina e acidade fica exposto no momento em que o narrador adentra a sua realidade, quase “tomando as suas dores” e oralizando a indignação: “Luli não se sente uma universitária ali, sente-se um tipo humano de merda. É isso que São Paulo faz com ela. [...] Ela é como uma verme de Marte que baixou no local.” (SILVEIRA, 2012, p. 232). São, além disso, produzidas relações de indiferenças coletivamente, o que tipifica a literatura de multidão e seus múltiplos agenciamentos:

> As colegas são muito diferentes, integradas, sabem se colocar, dominam os códigos, participam, amam aquilo. Luli e outras duas mais ou menos como

> ela, apagadas como ela, ficam por ali, meio aos cantos, meio se juntando às vezes, na tentativa de não se deixarem esmagar completamente sob o peso morto das toneladas de concreto e indiferença (SILVEIRA, 2012, p. 232).

Dessa maneira, como afirma Dalcastagnè (2012), transpõe-se a ideia de que a cidade simboliza a sociabilidade humana, sendo também um espaço de diversidade, já que nela convivem pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam. A imagem da desarmonia e da confusão é responsável pelo fascínio que as cidades exercem, como locais em que se abrem todas as possibilidades. Nas narrativas brasileiras contemporâneas elas têm aparecido como agente determinante da significação da narrativa como um todo. "A cidade surge, assim, enquanto personagem" (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110). São Paulo, por sua vez, enquanto personagem de *Pauliceia*, define o Outro e suas relações travadas com o tempo circundante, rompendo, reiterando, criando, a cada dia, novos laços e trocas.

A referida cidade percorre as existências humanas que coexistem com "o peso morto das toneladas de concreto" (SILVEIRA, 2012, p. 232), incorporando de uma vez ou expulsando o que estiver à sua frente, em um movimento de violência urbana que:

> [...] está presente nos bairros sofisticados e nas favelas, nos bairros de classe média e nos pardieiros, nos campos de futebol da várzea ou no estádio do Morumbi. Ela se estende do centro à periferia da cidade e seus longos braços a tudo e a todos envolvem, criando o que se poderia chamar de uma democracia na violência (ODÁLIA, 2004, p. 10).

Pretende-se, quanto à cidade, portanto, capturar o "incapturável, porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares" (SANTOS, 1999, p. 137). Essas trajetórias não regulares implicam nos deslocamentos de alguns personagens, como a família de Irina, mãe de Erasmo, que se desloca de Recife para tentar melhorar a vida em São Paulo em um tempo de êxodo rural, típico do século XX: "Erasmo tem que respeitar isso. Honrar seus avós e seus pais, e não ficar com essa espécie de vergonha. Eles têm tanto direito de estar aqui como qualquer outro, os nordestinos ajudaram a construir essa cidade." (SILVEIRA, 2012, p. 243).

Outro exemplo de deslocamento, desta vez, potencializado por meio da "partilha" desigual dos espaços da cidade funciona como uma espécie de memória do presente, memória de curto prazo, que, de acordo com a situação, reforça, reconfigura, reinventa identidades e pertencimentos estratégicos." (JUSTINO, 2012, p. 83). Sendo assim, observa-se como em

Pauliceia há esse questionamento em relação aos espaços da cidade que "trituram" os pobres, feito pela personagem Sulamita:

> Vão reurbanizar a zona, fazer uma intervenção urbana, o centro vai ficar outra vez bonito, eles dizem. Bonito pra quem? [...] Para pobres, intervenção urbana é o outro nome da expulsão. [...] Não é possível instalarem um projeto de extermínio e demolição: expulsar todo mundo, demolir quarteirões inteiros, desapropriar pessoas que moram e construíram suas vidas naquelas ruas do centro da cidade (SILVEIRA, 2012, p. 274).

O narrador busca, na introdução do capítulo "Eliseu em sua espera", composta por duas breves histórias ou "recortes paralelos" ao centro do enredo – já discutidos nos capítulo anterior como mais um discurso horizontalizado da literatura de multidão –, um modo de dar visibilidade à inquietação de Vanda, amiga de Tsuki, que quer terminar um namoro infrutífero para ela: "Vanda vai pensando que não passa de hoje, hoje ela termina com Oscar. É uma noite como qualquer outra para terminar um namoro cujo encantamento já passou." (SILVEIRA, 2012, p. 272); ao passo que, do outro lado de "Sampa", é trazida a problematização dos espaços ocupados da cidade, nos quais há uma partilha violenta e desigual, uma vez que se furta o direito do cidadão de possuir um lugar para morar dignamente com o pretexto da "reurbanização". A confluência desses dois fatos distantes demonstra a transversalidade dos acontecimentos na cidade, desde aquele um drama pessoal até aquele que envolve uma questão social mais considerável. A multidão, logo, se amplia e rasura suas experiências em *flashes* ou capturas cotidianas.

Sobre esses pequenos enredos, Justino (2014, p. 141) afirma:

> Trata-se de observar como a multidão aparece configurada sob o enredo e a linguagem, como a literatura se transforma na multiplicidade, não só do "personagem principal" ou do narrador tratando do tema, mas, como o mundo da vida faz indício no e para além do enunciado, personagens de nada, pequenos atos ordinários, utopias de consumo e de reconhecimento, cujo aparecimento pode se dar em apenas uma página, um parágrafo, um átimo de voz na boca do narrador.

No lugar – que o narrador critica por ser insistentemente chamado de Cracolândia, pois o bairro da Luz parece ir além desse espaço restrito aos usuários – contêm "moradores de rua, catadores do lixo, que o lixo dali é bom, lixo das lojinhas de eletrônica e eletrodomésticos" (SILVEIRA, 2012, p. 275) –, sendo a origem familiar da própria personagem mencionada, Sulamita. No entanto, a voz narrativa direciona uma potência do território que confere singularidade aos sujeitos moradores daquele espaço, alvo de uma

intervenção urbana, melhor designada de "expulsão": "Dessa vez o desenvolvimento imobiliário terá que engoli-los. A renovação urbana, o festejado projeto da Nova Luz terá que incluí-los. O bairro é deles." (SILVEIRA, 2012, p. 276).

Segundo Cocco (2000), essa territorialidade pode ter ou não uma potência. Ao conceituar a reterritorialização, ele a define como dimensão lisa, fluida e livre do espaço público, portanto, sem potência; afirma também que ela se faz quando a violência volta o seu papel de estriagem e segregação, quando volta ao seu funcionamento hierárquico e instrumental, de reprodução do anonimato metropolitano do gueto, da autodestruição e da negação do "outro". Essa reterritorialização pode ser comparada à tentativa de "intervenção urbana" do projeto Nova Luz. Por outro lado, a desterritorialização implica na produção de sentido na interpretação da violência, sendo esta última um instrumento de fluidificação do espaço, marca de reconhecimento público e campo de ruptura do anonimato. "Neste nível, a violência tem a função de abrir o tempo; potência constituinte da vida, destruição molecular de toda instância molar do poder sobre a vida, biopoder" (COCCO, 2000, p. 79 - 80). Dessa maneira, percebe-se a potência da violência – sob o signo da revolta dos moradores – em favor das pessoas que moram no espaço e que reagem à "intervenção".

São Paulo representa, assim, a memória daquilo que já foi e não é mais. Além de espaços de moradia, o próprio verde frutífero das árvores encontra-se deglutido nesse processo perverso de autodestruição:

> [...] São Paulo foi terra de árvores frutíferas; dá pra ver as solitárias sobreviventes de muitos quintais da cidade. Umas enormes, já estéreis. Outras menores, ainda mantendo o ciclo produtivo. Jabuticabeiras, goiabeiras, pitangueiras. E os ipês, azaleias, patas-de-vaca, buganvílias, sibipirunas, uma cidade de muitas árvores e muitas flores na primavera. Camadas remanescentes de outra época. Memórias. Que a cidade vai tentando engolir em seu crescente e perverso processo de autodestruição." (SILVEIRA, 2012, p. 308).

Essas observações flagrantes e "personagens de nada", na verdade, possuem em poucas páginas – na parte introdutória do capítulo "Erasmo Carlos, é muito mais fácil fugir" – outro modo de dar visibilidade ao quesito social gritante. A pequena história se passa nas ruas de São Paulo, tendo Filó e sua mãe como pessoas empobrecidas, as quais estão à margem. No intuito de obter uma alimentação menos indigna, mãe e filha, em consonância, se prostituem. Nesses percursos da cidade, "na esquina entre os carros" elas encontram dona Memê, personagem que só vai ser desvendada posteriormente na obra e que dá a Filó notas de 50 ou de 20 reais para um banho e um jantar: "Pena que não é todo dia que ela passa no carrão e o

motorista abre os vidros escuros das duas janelas e fica olhando de cara brava pra ela" (SILVEIRA, 2012, p. 47).

A mãe de Filó conclui, em seu devaneio: "E agora, com a nota de 20 que avó ricaça deu, elas vão poder voltar pro quarto e ficar descansando amanhã. É por isso que ela não quer de jeito nenhum ir embora dessa cidade, muito mais cheia de coisas e novidades" (SILVEIRA, 2012, p. 47). Ou seja, a cidade é vista como uma prisão, pois nem oferece potência de vida, através de bens materiais e conforto, nem as deixa sair dela. É uma cidade maltrata, mas encanta. Assim, impedidas de se mover, mãe e filha se tornam "impotentes, a única localidade que habitam movendo-se sob seus pés" (BAUMAN, 1999, p. 25). A cidade-personagem, além de aglutinar, segrega e polariza os espaços, emancipando alguns sujeitos e desnudando o território de outros que continuam confinados do seu significado e da sua capacidade de doar identidade (BAUMAN, 1999). É uma violência reterritorializante, pois este "outro" é negado.

Em outro plano, a tentativa de "doação de identidade" de território é feita por uma das personagens da obra, Maria Cristina – arquiteta frustrada pelo seu relacionamento fracassado com Zuza – no momento em que ela reconhece o espaço circundante, jogando-lhes novas cores e sentidos, sob o viés da arquitetura. Esta recriação presente no olhar debruçado sobre a cidade representa a potencialidade que os espaços públicos ganham, no sentido de se democratizarem: "[...] a organização do espaço democrático, o espaço arquitetônico socialmente válido, os espaços públicos abertos, ruas, avenidas, praças, a alma de uma cidade. Esses espaços que criam os cartões-postais, os locais onde a vida urbana acontece." (SILVEIRA, 2012, p. 123). Esta releitura direcionada ao ambiente, ao caráter estético que compõe a cidade de São Paulo, pressupõe as ações dos cidadãos que dela desfrutam. Pessoas que ao fazerem o movimento de ocupação, conferem, novamente, novas potencialidades à capital:

> E que pela prioridade dada aos carros, os novos cidadãos das nossas urbes [...] foram relegados pelas autoridades na paisagem agressiva, sem qualidade, nem ambiental nem estética. Mas os cidadãos legítimos, os de carne e osso e alma, reagem. À sua maneira, vão ocupando esses espaços da arquitetura de São Paulo, como ocuparam o vão livre do Masp com a feira de antiguidades e artesanato; criaram vitalidade do Conjunto Nacional, que espontaneamente foi se tornando um dos locais mais frequentados da cidade; se apossaram do Ibirapuera, único em sua proposta de centro de convivência e organização espacial unindo parque, patrimônio histórico e concepção arquitetônica; deram novos significados Às ruas que elegeram para seus encontros (SILVEIRA, 2012, p. 124).

Dessa forma, são sugeridas diversas leituras dessa multidão, que ora é visibilizada pelas suas cores, ora perde a força entre a garoa paulistana. No entanto, muitos ganham potência nos movimentos de apagamento, de pobreza, de reterritorialização, de preconceito, bem como em movimentos de acolhimento da cidade-personagem, incógnita das subjetividades de sua multidão. A seguir, veremos a conceituação desses matizes que envolvem a alteridade como inerente às discussões acerca da modernidade.

2.3 AS MULTIFACES DA MULTIDÃO

Com base nessas considerações, conclui-se que há uma relação inescapável com o Outro; que existe uma multidão configurada no enredo e na linguagem da obra. Podemos afirmar que a literatura contemporânea, personificada neste trabalho por *Pauliceia de mil dentes*, é uma literatura de multidão, já que só pode ser compreendida em um contexto de multiplicidade, entrecortado pela experiência da diferença, do "outro" (Cf. VIRNO, 2013), peça-chave para os encadeamentos vivenciais. A ideia de nunca se estar só, mais uma vez, retoma Bakhtin (1995), segundo a sua acepção de dialogismo, a qual determina o fato de todos nós estarmos postos sob a forma de um contágio de discursos proferidos pelo outro. Ele afirma, no entanto, que a ideia do outro não entra "pessoalmente" no discurso, mas apenas se reflete neste, determinando-lhe, portanto, o tom e a significação. "O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina e estrutura." (BAKHTIN, 1997, p. 196).

O sacrifício do interesse pessoal pelo interesse coletivo, sob a ótica da multidão, semiotiza relações sociais que se encenam sempre em face dos muitos, uma vez que nas sociedades ditas modernas todo ato está inserido numa rede de múltiplos agenciamentos, sociais, afetivos, econômicos, de lugar e memória, de etnia e classe, de gênero e geração, estando todos sob a forma de contágio (Cf. JUSTINO, 2012). Ainda segundo o autor, essa experiência do presente deve ser compreendida como intercultural e intersemiótica. A hibridização de culturas e significações no espaço paulistano, por sua vez, desemboca na alteridade inerente a este *locus* dos múltiplos encontros. Assim fica demonstrado na fala do próprio Eliseu – personagem de origem indígena (guarani) que possui um relacionamento afetivo com a mãe de Tsuki (a cabeleireira Ryoko, natural de Kyoto) – trazendo desde já um choque cultural (da cultura indígena e da japonesa) em plena sintonia, quando define São Paulo por meio de uma percepção intercultural:

> Mas essa cidade é bacana porque tem todo tipo de gente. Do Brasil mesmo e do mundo. Se acontecesse, vamos supor, uma catástrofe no resto do país, todos os outros estados sumissem e só ficasse a cidade de São Paulo, você pode apostar que sobraria aqui uma mostra de todo tipo de gente. De todo lugar tem gente aqui. Nordeste, sul, centro-oeste, sudeste, é só dizer que tem. E de todos os países também. Italiano, coreano, japonês, inglês, judeu, mulçumano, evangélico, tudo. Todo tipo de gente (SILVEIRA, 2012, p. 292).

Dessa forma, trazemos a reflexão de que a massa é uníssona, sem singularidade; o povo é essencialista, etnolinguístico, etnocêntrico e monossemiótico. Ou seja, nenhum dos dois alcança a pluralidade de formas de vida e demandas de diversas ordens, materiais, de educação e letramento, econômicas, políticas, profissionais, subjetivas, ambientais, de gênero e de etnia, sob o contemporâneo (JUSTINO, 2012). Na contramão da força centrípeta e homogeneizadora, a multidão que produz o comum é centrífuga, o que confere importância à localidade – favela, perifa e seus derivados –, e ao mesmo tempo, lança uma problematização em virtude dos deslocamentos serem ininterruptos (JUSTINO, 2012). No entanto, não deixam de estar atados aos lugares e às suas demarcações na ordem urbana e social, ganhando potência.

Quando Ametista, desempregada, caminha pela cidade em busca de uma ocupação no mercado acelerado que não a permite passar além da entrevista de emprego, sente-se feliz por poder caminhar em São Paulo, "no sem-sentido de seu percurso, reflexo do sem-sentido de sua existência" (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 116):

> Os prédios inacessíveis da Paulista, a *multidão* colorida de gente atarefada passando uma atrás da outra, à frente, nos lados, por trás, tanta gente passando, um milhão e duzentas mil pessoas passando ali todo dia, lera uma vez no jornal, era tão incompreensível, mas andando ela também por ali podia se sentir como que parte deles, parte dessa turma, dessas um milhão e duzentas mil pessoas. Quem passasse por ela pensaria que também estava empregada em algum lugar, que também fazia parte, que também estava indo em direção a alguma coisa. Qualquer coisa. Uma igual (SILVEIRA, 2012, p. 76, grifo nosso).

Ametista sente-se uma igual, pois se mistura, em seus caminhos pela cidade, à aura intercultural que agrega diferentes pessoas e transfere a ela uma multiplicidade agente, que se movimenta sempre para algum lugar potencializado. O *flâneur*, de acordo com Walter Benjamin (1995), é uma figura marcada pela ambiguidade e pelo deslocamento, e que muito se assemelha a Ametista. Enquanto ser ambíguo, o *flâneur* se sente ora melancólico, ora encantado com a modernidade, tal como a personagem se encanta com a São Paulo moderna. Embora haja uma necessidade de sobrevivência, de se conseguir um emprego, Ametista não

deixa de sair às ruas em busca de prazer, pois ela tem a impressão de se confundir com a multidão. A cidade funciona como seu reduto e sua "paisagem", sendo a parir daí que ela busca inspiração, beleza e diversão (como um *flanêur*) (BENJAMIN, 1995). Com isso, compartilha do fascínio despertado pela lógica capitalista presente nos ares de São Paulo, mas não é convidada para o seu desfrute mercadológico, permanecendo sem dinheiro, no desemprego.

Já a sua irmã, Rubi, funde a polaridade existente nesses espaços da grande cidade, trazendo um sentido potencializado para um *locus* que busca o hibridismo das diferenças – ainda que muitas vezes a faça sob o signo da violência concupiscente –, bem como a coexistência da alteridade. Desse modo, quando entram no Masp, Rubi e Ametista têm sensações diferentes, pois a primeira se deixa levar pelo encantamento, enquanto a segunda põe a barreira da intocabilidade do mundo dos "ricos", embora nas ruas da cidade sinta exatamente a integração e apagamento das discrepâncias. Na seguinte descrição do narrador percebe-se uma fusão entre o patamar social a que Rubi pertence e a arquitetura citadina:

> Esse mundo dos ricos, dos intelectuais, desses artistas, esses pintores, tudo isso é tão distante do mundo dela que parece à parte. Não lhe pertence. Ela é 'classe média baixa', categoria C ou D, e sua vida é média baixa, de um lado, a miséria, a favela, crianças morando no viaduto, de outro os shoppings, os museus, os ricos. Ela, se equilibrando no meio dos dois (SILVEIRA, 2012, p. 82).

Dessa forma, a multidão se faz pela singularidade atribuída aos personagens cujas experiências vividas põem em xeque a "vida do homem comum das cidades brasileiras contemporâneas, através mesmo da superabundância dos "lugares-comuns", de funções-clichê, que as faz exagerarem no pormenor e no descritivismo neonaturalista" (JUSTINO, 2012, p. 86). Por este viés, Percília, personagem que passa pela mudança de sexo e consegue dar entrada em um processo judicial para solicitar sua nova identidade e garanti-la como um direito, é um exemplo que merece destaque, pois nela é possível encontrar uma potência na sua própria sexualidade, cuja identidade de gênero é posta em relevo diante de sua experiência anterior de não ser reconhecida e de ter sofrido, por esta razão, bastante preconceito. Perci comemora sua conquista na legalização de seu RG e a seguinte mudança do nome Percival para Percília, relacionando sua realização à cidade de São Paulo, que democraticamente a acolhe:

> [...] é muito pobre falar das coisas como elas são, é preciso fantasiar um pouco, dar uns tapas, colocar uns brilhos na vida um aqui um ali, tá certo que

> teve aqueles casos recentes dos homossexuais apanhando na Av. Paulista, mas primeiro, isso não acontece todo dia; segundo, é uma cidade tão grande que ninguém, ninguém, quer dizer, em geral, ninguém aponta o dedo pra você; você tem privacidade, a privacidade que deixa a pessoa ser livre para ser o que ela é [...]; e quarto e principalmente, é aqui que vou tirar meus documentos novos (SILVEIRA, 2012, p. 101).

A multidão, como podemos observar, é uma multiplicidade incomensurável que não é representável, mas apresenta a sua face (NEGRI; HARDT, 2005). Essa face aparece pelos meandros da cidade e dos paradoxos inerentes a ela. Nesse viés, São Paulo se insere no espaço da alteridade, onde coexistem diversas formas de vida com significado, semiotizadas pelos sujeitos que transitam pelos espaços públicos e privados, na mais possível indiferença ou afetação. Ela é a "carne da vida", ao contrário de "massa" e "plebe", conceitos que têm sido usados no sentido de "nomear uma força social irracional e passiva, violenta e perigosa, que justamente por isso é facilmente manipulável. Ao contrário a multidão constitui um ator social ativo, uma multiplicidade que age.", nas considerações de Antonio Negri e Michael Hardt (2005, p. 18).

Em outros termos, o povo é uma força centrípeta, pois tudo conflui para o mesmo lugar. É uma unidade da identidade, uma anulação das diferenças, o que gera um estigma. Já a multidão é centrífuga, pois foge para outros lugares, em um movimento de exacerbação das diferenças e de desconstrução das identidades fechadas. Tais percepções trouxeram outras elucubrações no campo do reconhecimento da diferença, pois esta última é discrepante de "alteridade", uma vez que muitas vezes a diferença implica na opacidade do outro. Então, a alteridade aparece não para ser multicultural, já que este aspecto subdivide, mas sim para ser intercultural, misturando a alteridade e positivando-a nas relações complexas que envolvem fatores sociais, culturais, econômicos, sexuais, étnicos etc (CANCLINI, 2009). É preciso "reconhecer o terreno da multiplicidade como um terreno produtivo, que integra sem mediações os processos de subjetivações e de mobilização produtiva" (COCCO, 2007, p. 2).

Em uma das últimas partes do livro, há a referência a um protesto na Avenida Paulista de várias mães que se reuniram para fazer um "mamaço coletivo", ou seja, reivindicar seus direitos de amamentar em espaços públicos, depois de uma repreensão sofrida por uma mãe na exposição da obra de Leonílson[14]:

[14] José Leonilson Bezerra Dias é pintor, desenhista, escultor. Em 1961, muda-se com a família para São Paulo. A obra de Leonilson é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida. Seu último trabalho, uma instalação concebida para a Capela do Morumbi, em São Paulo, em 1993, tem um sentido espiritual e alude à fragilidade da vida.
Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson>. Acesso em: 1 fev. 2017.

> [...] na sede bacana do Instituto Itaú Cultural, na Av. Paulista, ponto de reuniões, ocupações, exposições, palestras, cursos, referências da cidade, centro onde a cultura está viva e pulsa, um desses lugares queridos que fazem de São Paulo São Paulo. As mamães com seus bebês gorduchos vão se concentrando na escadaria, alegrinhas, seguras [...] Proibir a mãe de amamentar é provocar a ira dos deuses (SILVEIRA, 2012, p. 316 - 317).

Esta passagem evoca a personificação das multidões passantes na cidade paulistana, com suas vozes gritadas na rua, no alvoroço, nas suas necessidades singulares. A manifestação é restrita ao grupo de mulheres que subvertem a ordem de que é proibido ou "socialmente inaceitável" amamentar em público, reagindo à regra imposta; e, por isso, ganham potência, já que a cidade age positivamente, oferecendo seu espaço como palco do "grito". A história narrada é uma daquelas "paralelas" ao enredo central, com a diferença de que Nora, uma das amigas de Tsuki, presencia o protesto e chora lembrando-se dela:

> Quanta saudade dessa amiga amada que com certeza estaria ali com ela [...] Tsuki adorava Leonílson. Artista genial, ela dizia, capaz de transformar qualquer coisa em arte e que, se não tivesse morrido tão cedo, estaria brilhando e acontecendo. [...] Se não tivesse morrido como você, Tsuki" (SILVEIRA, 2012, p. 318).

A interação dinâmica é encontrada como modo de fazer subsistir a diferença, sem que esta se transforme em um multiculturalismo baseado na "justaposição de etnias ou grupos em uma cidade nação" (CANCLINI, 2009, p. 17). É preciso, em contraposição, que essa interação com o Outro seja uma interpenetração potente entre as culturas, sem que se apague a identidade específica sobre elas. "A prática intercultural é mais que uma informação sobre outras culturas, ela implica o desenvolvimento de atitudes positivas em respeito aos outros e à diversidade, e ela inclui finalmente a mudança cultural contínua sobre uma tese igualitária" (LEGAULT, 2000, p. 47).

Com base nas elucidações acima tecidas, é possível afirmar que a literatura de multidão é uma literatura democrática, já que abre seu terreno semiótico para as múltiplas vozes. São os muitos agindo em consonância com a cidade, bastante trazida em *Pauliceia de mil dentes*, como espaço de ressignificação de experiências, como ambivalência entre o "beijo" e a "mordida" – separados por uma linha tênue – que ultrapassa os extremos e a leitura superficial dos personagens, que apesar de comuns, são potentes em sua grande maioria. A cidade é um espaço agente e que se comporta como mola propulsora das vivências e subjetividades produzidas pelos sujeitos. Assim, a obra analisada traz uma nova perspectiva de leitura, uma vez que a própria *literariedade* da obra é posta em xeque. Tanto por ser

fragmentária, tal como o próprio homem moderno, quanto por abrir se desarmar dos parâmetros de uma "boa literatura", tão contemplada pela crítica.

Nessa perspectiva, busca-se, com esta leitura horizontalizada, uma abordagem que entre em sintonia com o próprio esfacelamento estrutural do livro, em que não se privilegia um em detrimento do outro, mas se preza o Outro, através de trocas produtivas, em detrimento da centralidade em um narrador ou em um protagonista. Seus personagens secundários são a força do todo, constituindo-se na "babel" das histórias paralelas ou transversalizadas; das imagens fotográficas que enfeitam as páginas; dos poemas inseridos como epígrafes e que muito tem a contribuir na descrição de São Paulo; da oralização das falas dos sujeitos, bem como do imbricamento trazido pelo narrador em relação ao que observa; da interculturalidade experimentada pelos habitantes-personagens que parecem desfrutar da consciência de suas potências desestabilizantes; dentre outras intersecções.

Assim, para que se formem esses muitos, sem que haja unificação e violência lançadas pelo olhar da própria crítica literária, é necessário descer do patamar do Belo em busca dos escombros que a cidade oferece. Da lama, dos esgotos, do cinza da fumaça das fábricas, da solidão e da miséria, a fim de observar como estes espaços aparentemente insignificantes podem apresentar uma potência desestabilizante, desterritorializada, plurissignificativa. Além disso, é imprescindível que a crítica também enxergue as cores dessa multidão, a qual consegue se sobressair da massa monossemiótica e sem voz, para gritar suas singularidades nos espaços possíveis. As relações mútuas entre a cidade e os seus muitos, por fim, fazem com que nasçam multiplicidades à espera de rasuras, de emigalhamentos em relação a tudo que já foi abordado sobre elas.

Para tanto, o capítulo que segue abre uma discussão arrolada em uma metacrítica de conceitos pertencentes ao cânone, que apesar de terem contribuído para o desenvolvimento e consolidação de uma teoria da literatura, encontram-se desgastados ou pouco aplicáveis a obras como *Pauliceia de mil dentes*. Isso porque no momento em que se toma como premissa um método de leitura avaliativa e contemplativa da obra literária, apaga-se – consciente e conscientemente – outras formas de lê-la. É interessante que isso seja questionado, pois a modernidade é uma "roupa" que não cabe mais no passado arraigado aos seus princípios estéticos e valorativos.

CAPÍTULO III

3 *PAULICEIA DE MIL DENTES* E A NECESSIDADE DE NOVOS ESTATUTOS DA CRÍTICA

> [...] a perda da autonomia e da literariedade do literário é um signo de sua potência, agora enquanto força centrífuga da multidão. A perda da autonomia é parte de processos de singularização, de autonomias provisórias outras e estratégias pontuais e específicas, étnicas, de classe, de região, de geração, de gênero..., que delimitam e constrangem a escrita da escritura desde dentro (JUSTINO, 2013, p. 13).

A perda da autonomia literária, bem como a mudança de parâmetros para a definição de literariedade, está vinculada a um fenômeno de modernidade, a uma nova "rachadura" crítica que se propõe a analisar a obra sob o ponto de vista da multidão. Ou seja, a multidão é a premissa desse olhar lançado sobre as produções literárias. Percebe-se, com isso, um movimento de ruptura que encontra resistência no campo da teoria, pois muitos autores ainda revelam certo dogmatismo em relação aos valores atribuídos à arte e que passam ao largo da horizontalidade analítica. Tais valores articulam-se ainda a critérios passadistas ou que não se encaixam mais na contemporaneidade repleta de novas produções de subjetividade, porque se tornam incontestáveis para muitos pesquisadores. Na contramão, é preciso que eles sejam problematizados e trazidos para o cerne da discussão que circunda obras como a de Maria José Silveira, *Pauliceia de mil dentes*.

A fim de situar esta problemática, é válido ressaltar que, em termos gerais, o debate sobre a aura está associado a várias fissuras de conceitos, sobretudo, aquelas alavancadas no período modernista e pós-modernista, embora possamos também percebê-los em outros períodos literários. Não só na literatura, Benjamin (1994) aborda a reprodutibilidade técnica ligada à democratização da arte, tomando como centralidade da fotografia, metáfora utilizada para figurar a perda da aura em relação à pintura. Então, trazer a desauratização, de origem teológica, para a discussão que circunda o espaço da crítica literária justifica-se pela amplitude que este debate toma, tendo em vista a obra ficcional, como a própria imagem (pintura – fotografia), passível de novas reproduções. Para melhor introduzir estes levantamentos, ressaltemos a perda da aura na literatura, em consonância com a ideia de abrir-se para o Outro.

A abertura de espaço para a alteridade muito tem a ver com o dialogismo, sendo considerado, na vertente literária, como o direito das muitas vozes em produzir suas múltiplas

alteridades, movimento que faz desde já um ponto de conexão com a "quebra" do ponto de vista das narrativas clássicas. Também encontramos a relação dessa perda da aura em obras pertencentes a períodos clássicos ou emergentes deles, ao passo que estão "pintadas" sob as cores da modernidade – a exemplo de Augusto dos Anjos, como um dos primeiros autores que aderem à ruptura –, o que se traduz em um modo de idealização "para baixo"; um fazer literário sobre coisas consideradas "horrendas"; uma desconstrução por meio de uma "anti-fábula". Logo, a reflexão tanto se aplica à obra poética de um autor pré-moderno, quanto se consolida no leque de produções contemporâneas. Sobre este primeiro caso, Lúcia Helena (1983) afirma que Augusto é a:

> [...] síntese da poesia do século XIX e abertura da modernidade brasileira, sua obra é uma encruzilhada de caminhos nos quais nossa poesia pratica, efetivamente, seu primeiro e decisivo passo de ruptura com a visão aurática da arte" (HELENA, 1983, p. 47).

Pelo viés da modernidade, observa-se a representação da quebra da aura da obra de arte, seja ela nas artes plásticas, na literatura, no cinema e no próprio espírito vanguardista que percorria a sociedade em meados do século XX, na qual se sentia profundas transformações sociais, como o avanço industrial das metrópoles. É um momento representativo da essência transgressora cujo ideal é baseado na desconstrução de valores arraigados e no caráter contestador e crítico (quiçá irônico), pondo abaixo o purismo das belas-artes e a reprodução dos modelos estrangeiros. A fim de ampliar as possibilidades do fazer artístico, sobretudo, na literatura, e de ganhar mais autenticidade de uma brasilidade em plena construção, buscou-se como linha de fuga o manifesto antropófago oswaldiano, no qual havia uma potência desterritorializante adequado ao sintoma de época. A antropofagia, por ser uma descida antropofágica, política e cultural sobre as raízes étnico-culturais do homem brasileiro, retira a aura de suas produções artísticas.

Já no panorama contemporâneo, as produções literárias têm aparecido sob as nuanças da multiplicidade. Esse caráter múltiplo das obras aparece como uma potência perturbadora dos ideais cristalizados (ou "auráticos") acerca da concepção do que seja "boa" e "má" literatura, difundidos, sobretudo, pela crítica literária – tanto a mais tradicional, quanto a mais contemporânea. Através destes vieses críticos, sobretudo da tradição, são veiculados valores excludentes que determinam a "qualidade" de uma obra literária por caminhos unívocos, como o da própria linguagem, que excluem produções, sem que se tenha o trabalho de relê-las sob um novo espectro. À revelia dos princípios eminentemente estéticos, a literatura de multidão aqui proposta no *corpus* busca ampliar os horizontes para novas abordagens críticas.

Em se tratando disso, a desauratização pode se fundamentar mediante as considerações tecidas acerca de *Pauliceia de mil dentes*: através da quebra do protagonismo, da ruptura de uma voz dominante que focaliza o narrador ou o personagem principal; da desconstrução de com uma "verdade" ou "moral", a partir de onde se busca um sentido único na obra; do ponto de vista partir da própria multidão. Nesta discussão, *Pauliceia* ganha corpo no momento em que atribui voz aos muitos. Ela acontece pela incorporação de discursos os mais diversos, de uma multiplicidade de dizeres, próprio das metrópoles contemporâneas; pela des-hierarquização. Além disso, é imprescindível frisar a questão dos personagens da obra, sobretudo os que estão à margem no quesito econômico, pois são eles mesmos desauratizados. Em sua grande maioria, são pobres, mas pobres potentes, que produzem tanto trabalho material, geralmente no sub-emprego; quanto imaterial, no campo da linguagem, afetos, sonhos. Ou seja, a obra semiotiza a desauratização em muitos estratos, em muitas camadas de sentido.

Sendo assim, neste terceiro capítulo, para melhor embasar as ideias já incorporadas à análise do *corpus*, nos voltaremos para uma metacrítica desenvolvida a partir de posicionamentos de Antonio Candido, em textos clássicos, como "O direito à literatura" (1970) e "A literatura e a formação do homem" (1972), nos quais ele elabora, a partir dos princípios estéticos, os valores auráticos inerentes às obras da "alta literatura". Embora leve em consideração aspectos como a "democratização" no âmbito literário, suas considerações não deixam de ser elitistas. Assim, esses valores tradicionais serão postos em xeque, tomando como "contramão" da crítica de Candido os textos de Regina Dalcastagnè (2008; 2012), nos quais ela critica o ponto de vista da tradição.

A crítica ao estético – a literatura como distinção – será tecida por Bourdieu (1996; 2007). E, como um fio condutor da metacrítica, a desauratização da obra literária aparece como "metáfora" da reprodutibilidade técnica de Benjamin (1994). O intuito é também problematizar as abordagens da crítica literária contemporânea, pois apesar de ela trazer à luz essas produções e ampliar os horizontes para a multiplicidade – devido aos valores veiculados à revelia do princípio estético –, há uma tendência à desconsideração da tradição, ainda que se pondere bastante isso. Ainda se vê uma crítica baseada no princípio estético, por Dalcastagnè (2008; 2012), em que aparecem valores modernistas, como separação da vida e da obra.

Por fim, é preciso colocar em evidência o risco que se corre de não ceder a abertura de uma nova linha de fuga que aqui se propõe: a busca pelos substratos profundos das obras, alargando-os para a apreensão da diversidade, sem deixar de questionar os valores de hierarquização e de valor da tradição (JUSTINO, 2007). Em virtude da singularidade posta

em *Pauliceia*, onde existem personagens secundários, um novo aporte da crítica, tem-se a necessidade de pensar outros métodos de análise. Para ancorar esse debate, Chauí (2006) lança uma nova linha, partindo do pressuposto de que deve haver uma definição alargada de cultura, que não seja identificada apenas com as belas-artes, pois define cidadania cultural como democratização da produção de subjetividade dos sujeitos, o que é tido como "ponto de equilíbrio" dos extremos da crítica literária.

A proposta deste terceiro capítulo é, em síntese, esta articulação nos estudos contemporâneos, trazendo como princípios fundadores do debate o direito à literatura e a cidadania cultural funcionando hoje. Ou seja, o objetivo é fazer uma leitura destes textos teóricos e pensá-los na literatura brasileira contemporânea, sobretudo, no *corpus* de análise *Pauliceia de mil dentes* (SILVEIRA, 2012).

3.1 DO DIREITO À LITERATURA À CIDADANIA CULTURAL: UMA LEITURA DE ANTONIO CANDIDO

A ineficaz garantia dos direitos dos cidadãos, a cristalização de privilégios e a consequente exclusão, voltadas para o âmbito da cultura, sobretudo a literária, advêm de um ideal cultural ainda "auratizado", cultivado e definido no século XVIII, o que pressupõe um debate pertencente também à esfera política. Nesse sentido, o elo entre o direito à cidadania cultural na contemporaneidade, numa perspectiva democrática, e o direito à literatura como produção de subjetividade tem influenciado diretamente na problematização da perspectiva social, econômica, política e cultural, molas propulsoras de visões elitizadas de todos estes aspectos. Vale salientar, por outro lado, que a literatura conquistou seu espaço de multiplicidade, configurado com maior vigor pelo movimento modernista brasileiro no início do século XX, o qual "dessacralizou" a literatura e seus lugares e valores instituídos.

Dentro desse contexto, a "auratização" – sobretudo, valorizada período romântico – ou a "desauratização" moderna da obra de arte, segundo o filósofo Walter Benjamin (1994), partem de um preceito típico religioso que é o culto, a ritualização, a intocabilidade e a singularização da obra, a qual está, portanto, longe do sujeito que a cultua. A perda da aura, por sua vez, acontece quando a obra de arte não possui mais nenhum traço de sua função ritual, ou seja, quando se distancia de uma "função contemplativa" e intangível. Ele ainda afirma que:

> O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte autêntica tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual (BENJAMIN, 1994, p. 171).

Um exemplo da reprodutibilidade técnica, aludida por Benjamin, é o da fotografia, que aos poucos foi liberando o trabalho artístico com as mãos, conferindo ao olho as responsabilidades artísticas mais importantes no processo de reprodução de imagem. A ideia da reprodutibilidade, de acordo com o autor, é fazer as coisas "ficarem mais próximas", uma preocupação tão apaixonada das massas modernas, pois "cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução" (BENJAMIN, 1994 p. 170). Sendo um sintoma da modernidade e estando, portanto, em uma era da reprodutibilidade técnica, a obra de arte acaba por se emancipar, desprendendo-se de sua função parasitária e ritualística. E, à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas, o que pode ser exemplificado pela própria produção artístico-cultural contemporânea.

Quanto a esta relação com a fotografia, observa-se pum ponto de contato com *Pauliceia*, já que há inserção de algumas imagens fotográficas no decorrer do livro, analisada no primeiro capítulo deste trabalho. Esta escolha constituinte do livro está relacionada, como foi abordado anteriormente, à necessidade de se estar próximo ao objeto. O leitor não apenas lê como também visualiza os espaços. Dessa forma, dentro da própria obra há um processo de subversão do culto porque não há aura; há realidade, cinza, *flashes*, trânsito, fumaça, solidão, nas fotos demonstradas em alguns capítulos. O inverso da "beleza" é colocado como a captura do instante, pelo cotidiano apressado, solitário ou miserável, participando de uma rítmica citadina em que o flagra desses flashes de vida da multidão é a própria linguagem.

Em consonância ao exposto, a aura, ao se desconstruir, acaba por formar um novo amálgama de possibilidades que caminham para a efetuação da política cultural e da cultura política (CHAUÍ, 2006). Tal passagem está relacionada às propostas da fundação da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo definidas por Marilena Chauí, partindo de perspectivas que definem a cidadania cultural como a obtenção da cultura como direito do cidadão e como trabalho de criação, o que vem a desestabilizar o elitismo no âmbito e a potencializar a vertente popular. Numa perspectiva democrática, ela afirma que é preciso haver a garantia de direitos existentes, a criação de novos direitos e o desmonte de privilégios,

considerando as diferenças sociais, políticas, econômicas e culturais. Esse caminho concorda com a ideia de que "a política cultural [...] precisa ir além do campo clássico, definido no século XVIII, da cultura identificada com a esfera das belas-artes, e caminhar para a efetuação da política cultural e da cultura política" (CHAUÍ, 2006, p. 65).

No momento em que se verte uma discussão sobre a política cultural em pleno fervor da modernidade, é possível enxergar uma problemática que se instaura na crítica literária brasileira e que tem a obra literária como a expressão cultural de maior tradição no ocidente: a constante auratização existente no âmbito da literatura, nas academias e escolas, uma extensão das discussões levantadas pela crítica através de ideais elitistas, estes que parecem não se desprender, muitas vezes, das abordagens das belas-letras ainda na hoje. Embora já tenham recebido novas roupagens e já tenham alcançado certa democratização, no sentido de a literatura ser ampliada para produtores e leitores desprivilegiados com o advento das tecnologias (e-books, por exemplo) e das políticas públicas de acesso à educação, esses formatos classicistas presentes nos cursos de Letras, sobretudo, trazem a obra literária, muitas vezes, com uma aura ritualística, o que ainda promove o distanciamento da cultura literária do aparato da democratização.

No clássico ensaio "O direito à literatura", publicado no ano de 1970, – texto que obteve nova edição em 2011[15] – este direito ora se verte a um retorno à "aura" da obra de arte, já desestabilizada pelos novos esquemas de percepção da mesma; ora sugere o acesso aos clássicos, em outras palavras, o cânone "imutável" sendo apreciado por pessoas de todas as esferas econômicas, permitindo a todas elas o conhecimento das obras de "grande valor estético". Para tanto, ele se pauta na justificativa de que há

> [...] um poder universal dos grandes clássicos, que ultrapassam a barreira da estratificação social e de certo modo podem redimir as distâncias impostas pela desigualdade econômica, pois têm a capacidade de interessar a todos e portanto devem ser levados ao maior número (CANDIDO, 2011, p. 192).

Desse modo, o valor atribuído às obras literárias, como as que ele cita – *O Fausto, Dom Quixote*, *Os Lusíadas,* entre outras – indica um ideal auratizado do que se compreende por "boa" literatura, imprimindo-lhe a significação de "alimento humanizador" (CANDIDO, 2011, p. 192). Por outro lado, Candido promove a inclusão dos pobres no rol de leituras clássicas, para que possuam seu direito assegurado, reconhecendo que há um "efeito

[15] O ensaio "O direito à literatura" teve sua última edição em 2011, a qual foi realizada pelo próprio autor. A primeira publicação do texto, no entanto, se deu em 1970.

mutilador da segregação cultural segundo as classes" (CANDIDO, 2011, p. 191). Tal compreensão não impede que o ensaísta, todavia, elabore conceitos idealistas sobre a "humanização" da literatura, sendo um desses conceitos relacionado ao processo que confere ao homem traços "essenciais", em "A literatura e a formação do homem" (1972):

> [...] o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1972, s/p).

Segundo a sua concepção de "boa" e "má" literatura, os princípios supracitados acerca da humanização desta ainda são auráticos, uma vez que parecem trazer ao homem uma "humanidade" que não lhe é inerente, ou talvez uma espécie de "força superior" que lhe é cedida junto ao "afinamento das emoções" (e elas são "impolidas" em sua natureza?). Tal ideia nos induz à construção de uma imagem do sujeito como uma "forma bruta", no caso de não ter garantido o seu direito à literatura. Essa percepção vai na contramão da abordagem literária da multidão, pois esta última não se trata de "algo que vem de fora", mas aquilo que vem de baixo, do "chão", do asfalto, dos muitos. Não é um sentido "angelical" de literatura que melhora o homem, que o cura; mas é uma literatura "pedra no sapato" desse homem, fazendo-o potente ou indiferente.

Em *Poética*[16], Aristóteles prega a purificação da alma por meio do fenômeno conhecido por catarse, e apesar de este conceito estar vinculado à representação trágica (a tragédia é considerada o gênero "maior"), existe uma relação evidente com a acepção desenvolvida por Candido (1972) em relação ao viés literário, já que a literatura de modo geral e a tragédia remetem à "purificação" interior do homem. Dessa forma, os dois ideais – catártico e auratizado – apontam ser ainda muito próximos à função contemplativa e teológica da obra de arte, função esta discorrida e questionada por Walter Benjamin (1994). Estas conexões suscitam dois movimentos: o "alto" e o "baixo", em detrimento do "pouco" e o "muito" do ético, do político, do social e do cultural.

A implosão promovida pela multidão na cidade de São Paulo, em *Pauliceia*, aqui não é vista. Ao contrário, há "explosão" desses valores, em que se vai ou para cima ou para baixo, sem meio termo. Em outro plano, a multidão implodida é uma forma de resistir, pois ela não vai para lugar algum e vai para todos os lugares ao mesmo tempo. Como um grande rizoma,

[16] Segundo o filósofo, a catarse (*katharsis*) causava na plateia sentimentos de terror e piedade, purgando assim as emoções humanas (ARISTÓTELES, 1998).

se espalha, a ponto de não se enxergar suas origens e suas direções. O rizoma deleuziano discutido no capítulo anterior não vai da raiz para os galhos aéreos, como em uma árvore; mas sim implode seus galhos para todos os lados, sem começo nem fim. Dessa mesma maneira acontece com a multidão, ruptura do teor teológico da arte que vem sendo apreciada do "alto da árvore", visível em sua verticalidade e altura. *Pauliceia* não é vertical, mas horizontal em suas multiplicidades.

Em outras considerações, é interessante observar que Candido (1972) também assume a existência de um conflito entre a ideia convencional de uma literatura que "eleva e edifica", de acordo com os padrões oficiais da educação, e a sua "poderosa força indiscriminada de iniciação na vida" (CANDIDO, 1972, p. 178), ou seja, uma força complexa nem sempre bem-vinda pelos professores. Esta complexidade se estende para uma compreensão de que a literatura muitas vezes transcende os valores adotados em um determinado padrão social de "belo" e se rearranja em produções que "perturbam", ainda que Candido esteja mais restrito ao campo dos autores canônicos. No entanto, o crítico retoma que "ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver" (CANDIDO, 1972, p. 178), o que reitera a função da literatura enquanto "humanizadora" em potencial, não desconsiderando também o lado das "sombras" que se distancia do ideal de "belo".

Nesse sentido, embora ele reconheça aspectos das multifaces literárias, a auratização aparece ainda sub-repticiamente trazendo o caráter de literariedade que ele atribui à literatura:

> A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras (CANDIDO, 1972, p. 180).

Percorrendo a ideia de humanização, é possível traçar um paralelo com Bourdieu (2007) no momento em que ele faz uma alusão a Ortega y Gasset (2005), a fim de expor que o filósofo referido por ele atribui à arte moderna uma recusa sistemática de tudo o que é "humano" – ou seja, genérico e comum – por ser oposto ao distintivo ou "elevado". Ou seja, segundo o autor, até na arte moderna se rejeita o "comum". Quanto ao lado "genérico", sabe-se que está relacionado às paixões, às emoções, aos sentimentos experimentados pelos homens comuns em sua existência trivial, como forma de reconhecimento na própria arte

daquilo que é inerente a todo ser humano. De fato, repassa-se uma ideia de que a "estética popular" está baseada na afirmação da continuidade da arte e da vida, que implica na função como prioridade, e não na forma. O distanciamento da forma é problemático, para alguns.

No que concerne à literariedade ou à “estética pura” referente à obra, existe certa indeterminação ou obscuridade em torno do momento exato em que um objeto trabalhado torna-se uma obra de arte, a exemplo da carta: a partir de quando ela torna-se "literária”? Além disso, é preciso questionar acerca do momento em que a forma predomina sobre a função e ressaltar também a intenção do autor ou do leitor (ou espectador) da obra, já que ela própria – a intenção – é objeto de convenções sociais que disputam para designar a fronteira sempre incerta e historicamente cambiante entre o simples utensílio e a obra de arte (Cf. BOURDIEU, 1996). Para fundir tal problemática oriunda da produção e da recepção de uma obra, o que diretamente faz uma alusão aos princípios estéticos auratizados de Antonio Candido, pode-se afirmar que:

> Tudo isso significa que não se podem criar na ciência das obras duas partes, uma consagrada a produção, a outra a recepção. O princípio de reflexividade impõe-se aqui por si mesmo: a ciência da produção da obra de arte, isto é, da emergência progressiva de um campo relativamente autônomo de produção que é para si mesmo seu próprio mercado e de uma produção que, sendo para si mesma seu fim, afirma o primado absoluto da forma sobre a função, e, por isso mesmo, ciência da emergência da disposição estética pura, capaz de privilegiar, nas obras assim produzidas (e, potencialmente, em qualquer coisa do mundo), a forma em relação a função (BOURDIEU, 1996, p. 322).

Ainda nas lucubrações de Bourdieu (1996), no que se refere à sobreposição da forma sobre a função, sente-se a emergência da autonomia da arte, da qual surge um olhar capaz de apreender a obra como ela exige ser apreendida, em si mesma e por ela mesma, inseparável do ideal de estética pura, bem como do aparecimento de “amadores” da arte capazes de aplicar às obras assim produzidas o olhar "puro" que elas pedem. Em outras palavras, o quesito do sentido e do valor da obra de arte é ordinariamente admitido como evidente para todos aqueles que estão no mundo cultural e que possuem uma experiência individual do olhar. Assim, a obra torna-se fruto de uma longa história coletiva associada à disposição estética particular, esta última fazendo com que o olho do esteta seja uma das premissas de constituição do caráter de literariedade, tendo em vista que o próprio esteta é o produto de uma história coletiva.

Nesse sentido, os valores parecem ser estabelecidos tacitamente pela instituição de um jogo social que determina padrões, assim como pela experiência do esteta que atribui valor à

obra, restringindo-lhe, muitas vezes, em adjetivações carregadas de uma semântica repleta de binarismos: “boa” e “ruim”, “alta” e “baixa” etc. Essas atribuições de valor pelo sujeito que lê possuem que adjetivações quando se trata de obras como *Pauliceia*? Seria ela considerada “baixa” ou “ruim”, do ponto de vista de alguns leitores, tendo em vista sua história coletiva que toma como premissa uma estética linear, muitas vezes, quiçá tradicional? Como definir uma obra que por si só está ampliada, em um movimento rizomático, fragmentária em sua estrutura, apenas esperando uma leitura da perspectiva da multidão para com os seus muitos? Aliás, não se sabe o que esperar de uma obra-multidão como *Pauliceia*. É perigoso limitar a suspeita, sob pena de estarmos delimitando nosso olhar e criarmos um novo “padrão”, sem saídas.

Ainda sobre a definição de literatura, há visivelmente uma contradição encontrada nas afirmações de Antonio Candido (2011), haja vista que ele propõe uma democratização da literatura positivada, ao passo que limita o espaço da alteridade dentro das próprias produções, a exemplo da crítica direcionada às finalidades “alheias ao plano estético, que é o decisivo” (CANDIDO, 2011, p. 183). Os direitos humanos aliados à literatura não oblitera o princípio estético, que é parte da problemática aqui abordada, ou talvez seja o principal ponto a ser questionado, porque o estético é o que exclui outras produções. O valor e o acesso ao estético reconhecidos na maioria das vezes em formatos “encaixotados” da literatura clássica mundial, nas entrelinhas, induz a subalternização daquela outra produzida por pobres ou que versa sobre o processo de posições éticas, políticas, religiosas ou simplesmente humanas, sem a rigidez da estrutura. Para o autor, só há equilíbrio social com o poder humanizador e catártico da literatura e há um tipo de “verdadeira função” dela. Ele afirma:

> São posições falhas e prejudiciais à verdadeira produção literária [...] sabemos que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora [...] a sua validade depende da forma que lhes dá existência como um certo de tipo de objeto (CANDIDO, 2011, p. 183).

Quando o crítico veicula esse tipo de acepção de “alta literatura”, há uma preocupação que deve ser levada em consideração para os debates contemporâneos, uma vez que seus princípios se estendem para as academias e escolas de modo a não ser questionado. Por se tratar de um crítico literário bastante visibilizado e estudado, há uma aceitação indubitável de valores que implicam em formatos unos e indivisíveis de produções restritas, mesmo que falem de personagens marginalizados. É interessante observar como, desse modo, o teórico dá

relevância à forma, à estética dos textos, deixando em segundo plano o teor ético, político, histórico, social, cultural. A concepção dos estudos culturais não é trazida para o cerne das obras, sem que se olhe primeiramente a estrutura que a baseia, como se o enfoque só pudesse estar na superfície.

Assim, estaria Candido restringindo um valor à "alta literatura" e subtraindo a produção que não tem na estética seu princípio norteador, tais como *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus (autora considerada "exotizada" pela crítica tradicional), e *Cidade de Deus* (2002), de Paulo Lins, que viveram uma realidade e a escreveram, entre outros autores significativos do século XX e XXI? E quando se trata de *Pauliceia de mil dentes*, obra que não tem como ponto fulcral sua estética, mas sim a "babel" da própria Pauliceia, em uma estrutura fragmentária? Como ressalta Dalcastagnè (2012, p. 41), "nesse olhar 'de dentro' é possível notar uma grande variedade de perspectivas. Não há nada daquele tom chapado que aparece nos contos de Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan". Esse olhar "de dentro" – da favela, da cidade, da crueza da vida – que não prima por uma "forma ordenadora" parece não ser positivo para Candido (2011), pois, segundo ele, compromete o valor da obra.

Entretanto, embora o teórico aborde constantemente ideais auratizados da literatura, sobretudo no clássico "Direito à literatura" (1970), é imprescindível frisar que ele também considera em algumas de suas assertivas a inserção do pobre ou do seu processo de empobrecimento em obras literárias, não apenas de modo excludente, tal como o seu princípio estético tende a induzir no ensaio citado anteriormente. Isso fica evidenciado quando ele se refere à satisfação que a literatura promove juntamente à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade: "É aí que se situa a *literatura social*, na qual pensamos quase exclusivamente quando se trata de uma realidade tão política e humanitária quanto a dos direitos humanos, que partem de uma análise do universo social e procuram retificar as suas iniquidades" (2011, p. 183, grifo do autor).

Desse modo, ainda que sejam predominantes as referências a autores contemplados pelo cânone e suas respectivas obras – a exemplo de Victor Hugo e Castro Alves –, ele afirma em "O direito à literatura" que a figura do pobre, antes pitoresca, cômica e tratada como delinquente, passa a ser tratada com "dignidade" e importância por tais escritores, o que dá uma relevância ao tema de viés social (Cf. CANDIDO, 2011). E por se tratar da inserção dos pobres na literatura, é preciso levar em consideração a abertura na abordagem que Candido realiza em "De cortiço a cortiço" (1973), ensaio cujos aspectos do romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, são averiguados. Para tanto, ele analisa a ideia de que o espaço do

cortiço retratado por Azevedo traz em seu âmago diegético aspectos que vão além da reprodução estética do real, pois enveredam pela análise histórico-social e econômica de um Brasil entregue à desigualdade: "A originalidade do romance de Aluísio está nessa coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial" (CANDIDO, 1973, p. 112).

Quando Candido (1973) reconhece que há uma lacuna na distribuição econômica no Brasil semicolonial, induzindo a exclusão cultural, econômica, política e social existente, ele acaba por dialogar também com o contexto multicultural do Brasil na obra de Azevedo, na qual se sugere uma alegoria do país. Tendo em vista que a alteridade é parte constituinte deste espaço plural, Candido alude ao choque entre as raças, de sua mistura e da respectiva convivência como "promiscuidade" da habitação coletiva, referindo-se ao capitalista estrangeiro como aquele que domina. Ou seja, embora haja mistura de diferenças, ele expõe que estas não se somam para minar as discrepâncias sociais e econômicas geradas pela coexistência tão próxima de diversas raças, mas sim para acentuar ainda mais a marginalização dentro de um mesmo espaço geográfico referenciado pelo cortiço. Este último aparece animalizado pelos humanos explorados pelo trabalho, sendo concomitantemente um espaço simbólico do território brasileiro, pois representa toda uma nação e sua dinâmica de relações humanas, de acordo com Candido (1973).

Segundo o teórico, as aspirações liberais do final do século XIX brasileiro retratadas no livro[17], contraditoriamente em convivência com as especulações científicas do Naturalismo, parecem dar um cunho de inexorável inferioridade às diferenças com relação às culturas matrizes (CANDIDO, 1973). Tal como afirma Sypher (1980, p. 192):

> Durante o século XIX, arte e ciência se alienaram, fato este que não aconteceu durante o iluminismo. Assim sendo, foram cortadas as raízes intelectuais da arte. Experimentos como o impressionismo e o romance naturalista adaptaram certos métodos próprios da ciência; no geral, entretanto, arte e ciência pareciam ter sido dois tipos incompatíveis de experiência ou conhecimento e a teoria científica parecia contrária à teoria estética.

Nesse sentido, é sabido que diferente da "interculturalidade", a "multiculturalidade" enquanto encontro das diversas culturas – do ponto de vista da hibridização de diversas ordens, percebida na obra em questão – repassa uma carga negativada, já que reconhece a

[17] *O Cortiço* (AZEVEDO, 1997).

alteridade, mas também a segrega. Em comparação com *Pauliceia de mil dentes*, a abordagem de Candido (1973) não se consolida, pois há, de fato, interculturalidade – interpenetração de culturas; quando a diferença ganha potência – apesar de algumas relações travadas na cidade serem violentas ou de provocarem o apagamento do outro. Na verdade, nos trabalhos ensaísticos do teórico, não há perspectivas interculturais de leitura, posto que ela é quase sempre "peneirada" pelos critérios estéticos. Reconhecer o outro não implica dizer que Candido faça uma leitura de "multidão". Em seguida, observa-se:

> O cortiço de Botafogo, estendendo-se rumo à pedreira [...], é uma habitação coletiva que penetrou em todas as imaginações e sempre tirou o seu prestígio do fato de parecer uma imagem poderosa e direta da realidade. Mas em outro nível, não será também antinaturalisticamente uma alegoria do Brasil, com a sua mistura de raças, o choque entre elas, a natureza fascinadora e difícil, o capitalista estrangeiro postado na entrada, vigiando, extorquindo, mandando, desprezando e participando? (CANDIDO, 1973, p. 120).

Seguindo uma linha de reconhecimento da alteridade, em ensaios como "Dialética da malandragem" (1970), o crítico traz uma abordagem de *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida, enredando posicionamentos "menos" elitistas que os demais já abordados neste trabalho, embora recorra ao estilo de linguagem do autor como um dos princípios norteadores de sua análise. Por outro lado, quando ele vai se referir ao princípio moral, alude à sociedade, pois afirma que através da sua organização e das ideologias que a justificam há um esforço de se estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais se gera uma rigidez e restrição maiores às opções: lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Além disso, ele aborda a hipocrisia como um pilar da civilização, enaltecendo uma das grandes funções da literatura satírica que é mostrar que tais antíteses podem ser reversíveis (CANDIDO, 1970, s/p).

Dessa forma, ele acaba apresentando interface da função da literatura, função esta que desfoca parcialmente do objetivo humanizador – ainda que ele não desapareça por completo – pressuposto pela aura construída em torno das produções clássicas, como aparece constantemente em "O direito à Literatura" (2011). Aproximando-se também de parâmetros sociais, no ensaio intitulado "Dialética da malandragem" (1970), é válido elucidar que mesmo Candido não se limitando à forma aurática do texto em questão[18], ele ainda reitera a estrutura como um dos princípios estéticos fundantes da análise de outras instâncias para além da forma

[18] *Memórias de um sargento de milícias* (ALMEIDA, 2000).

(questões sociais, culturais, econômicas, étnico-raciais etc), presentes em uma obra literária, fazendo com o que os parâmetros se misturem e se tornem dependentes. Tal ideia fica evidenciada quando ele frisa:

> O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existências que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores (CANDIDO, 1970, s/p).

Em contraponto à escrita de Manuel Antônio, Candido (1970) faz uma comparação do referido autor com José de Alencar, afirmando que no livro deste último, *Senhora* (1875), existe um viés crítico e social, ao passo que seu estilo fecha a porta ao senso da realidade, já que tende à linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma certa visão de mundo. Para ele, essa questão do linguajar utilizado é o que gera o peso da sua data e a limitação das contingências do momento e da camada social. Traz, assim, mais uma vez, o padrão estilístico – a linguagem – como princípio de análise, sobre a qual põe em xeque o plano do estilo de Manuel Antônio:

> [...] Já a linguagem de Manuel Antônio, desvinculada da moda, torna amplos, significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluido do populário -, que tende a matar lugar e tempo, pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos. É pois no plano do estilo que se entende bem o desvinculamento das Memórias em relação à ideologia das classes dominantes do seu tempo -, tão presente na retórica liberal e no estilo florido dos "beletristas" (CANDIDO, 1970, s/p).

Em referência a *Pauliceia de mil dentes*, esta volta contínua à linguagem é problematizada, haja vista que não é pelo plano do estilo que se tem algum desvinculamento em relação à ideologia de classes. Na verdade, não há uma "fluidez do populário" que determine uma totalidade de sentido da obra, pois há várias vozes, vários discursos, ora particulares, ora hibridizados. Prova disso é voz da cidade-personagem é inaudível, pois ela não fala, mas age através das relações produzidas; cidade esta que não é um mero "pano de fundo", mas aparece como a que "rouba a cena", tal como um protagonista faz. Em outras palavras, o estilo, em *Pauliceia*, é o resultado das relações, é a "promessa" de produção de subjetividades muito mais complexas, não a "premissa". A articulação entre ideologias dominantes ou não-dominantes e a linguagem torna-se um cenário que só reforça a intersemiose e o caráter intercultural das relações.

Em contrapartida, o "estilo florido dos beletristas" remete ao "embelezamento" da linguagem atrelado ao estilo de autores restritos a uma visão de mundo rebuscada. Ou seja, a reflexão social parece só ser promovida segundo o vocabulário (padrão ou não-padrão) utilizado pelo escritor. Quando Candido (1970) retrata o desvinculamento do tempo e do lugar como uma superação da fronteira dos grupos sociais, ele procura esclarecer que a ideia de uma linguagem mais fluida e popular tende a não se relacionar à ideologia de classes do tempo de produção, o que não traz à obra uma visão de classe dominante. Para Candido, *Memórias*[19] pode ser o único livro da literatura brasileira do século XIX que não esteja vinculado à perspectiva dominante da literatura, desmistificando o ideal institucionalizado de que só as belas-letras entremeadas pelo estilo de classe possuem vez nas obras. A sabedoria irreverente de Manuel Antônio aproxima a natureza humana, segundo o crítico, que considera a linguagem "neutra" mais adequada.

Sob outro viés, em "Literatura e a formação do homem" Candido (1972) há uma reconfiguração da concepção de regionalismo, no momento em que ele afirma que "[...] o que acontece é que ele se vai modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem feita.". Nesse sentido, ele acaba por fechar seu pensamento com a ideia de que se pode chegar à etapa onde os temas rurais são tratados com um "requinte", em geral só dispensados aos temas urbanos, exemplificando com Guimarães Rosa, autor muitas vezes referenciado como "universal" pela tradição. Com isso, mesmo considerando algumas produções regionalistas, reitera a "obra bem feita" (diga-se auratizada) como aquela que está em um patamar de superioridade e universalidade em relação às "formas mais grosseiras" trazidas pelo viés oralizante de algumas produções regionalistas brasileiras, reverberando no regionalismo enquanto reflexo do subdesenvolvimento (Cf. CANDIDO, 1989).

Para além da perspectiva do homem "exotizado" enquanto personagem de obras regionalistas, quando Candido (2011) se refere ao "homem do povo" enquanto produtor ou leitor, ele faz uma relação explícita com a literatura de massa, com o folclore, com a sabedoria espontânea, com a canção popular, com o provérbio, como modalidades importantes e nobres, ao passo que considera ser grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, embasada na pobreza e na ignorância, se vê impedida de chegar às obras eruditas. Mas por que apenas as obras eruditas precisam ser conhecidas pelo "homem do povo"? As manifestações literárias deste "povo" não proporcionam, bem como as eruditas, a difusão

[19] *Memórias de um sargento de milícias* (ALMEIDA, 2000).

humanizadora das obras literárias, abrindo, portanto, a possibilidade de contribuírem para o amadurecimento de cada indivíduo? A reflexão utópica de que a "alta literatura" deve ser suficiente para todos, ricos e pobres, trazida por Candido (2011), configura em uma perspectiva elitista. E é esta mesma visão que desconsidera a principal questão que envolve o homem pobre (personagem) no *regionalismo problemático* – caracterizado pela abordagem da agonia dos engenhos, da seca, do homem do interior, segundo Candido (1989), que é a "revolta" contra a classe dominante que degrada este mesmo homem em uma dinâmica social violenta. No entanto, ele é meramente considerado um sujeito "contaminado" pelo exotismo.

O "homem do povo" é parecido com o homem comum, personificado pela multidão, em *Pauliceia*, pois apesar de não pertencer a uma obra regionalista, traz consigo suas experiências subjetivas para com o meio – diga-se São Paulo. Esse espaço lhe oferece a abertura para a prática da sua cultura, da sua fala, de suas trocas potentes ou não. Ou seja, o crítico não leva em consideração o homem comum como sendo o pontapé inicial de suas reverberações no meio em que vive, onde é recebido ou rejeitado, nem conta como relevante sua existência na narrativa para além da categoria de personagem secundarizado. Ao contrário, é preciso que ele carregue em seu âmago o teor universal para que ele tenha seu valor garantido. Além do mais, este sujeito das multidões não necessariamente precisa ser exotizado, mas sim colocado em pé de igualdade na sua vasta alteridade. A singularidade inerente a ele é muito mais determinante, do ponto de vista da literatura de multidão, do que a "limitação" que o seu estereótipo lhe impõe.

Retornando à ideia da valoração estética dada às produções literárias de diversas ordens, há uma abordagem, ainda no ensaio sobre Manuel Antônio[20], que trata da libertação através da irreverência popularesca e da comicidade da obra em questão, trazendo o universo cultural brasileiro como pano de fundo. É interessante observar como Candido (1970) muda de parâmetros – ainda que o princípio estético esteja norteando sua crítica, a linguagem – já que ele considera a desauratização do período referente ao Modernismo, citando obras como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, as quais são, da perspectiva da tradição literária, transgressoras esteticamente. A própria desauratização da linguagem repleta de virulência e estilização, de acordo com Candido (1970), tem um de seus pontos de culminância na comicidade de Manuel Antônio, tendo em vista que:

[20] "Dialética da malandragem" (CANDIDO, 1970).

> [...] ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto (s/p).

Ele traz o caráter de inferioridade ante os valores puritanos, já que se trata de uma transgressão de valores estéticos da obra em análise[21], valores estes que o próprio Candido (2011) faz constantes menções em suas assertivas, pondo-os em uma posição "essencial". Entretanto, sob uma nova perspectiva, busca refletir sobre os seus princípios, falando de uma inserção em um mundo eventualmente aberto para novas estruturas à margem (referindo-se à comicidade de Manuel Antônio de Almeida, obviamente) daquelas essenciais, puras, inalcançáveis, auráticas, enfim. Há, dessa maneira, um ponto de equilíbrio entre os posicionamentos elitistas transmitidos, neutralizados pela autocrítica. São pontos que reveem os próprios conceitos de "boa" literatura.

Em suma, um dos pontos relevantes da metacrítica aqui tecida é chamar atenção para o tradicional e excludente dos valores veiculados, mas não necessariamente adentrando na tese de que Antonio Candido exclui os pobres, uma vez que pressupõe um conceito de literatura elitista. Ele não os exclui porque os reconhece como uma posição importante na literatura, seja no plano da análise dos personagens, seja no plano da expansão da leitura democrática. Todavia, por não negar em suas análises o princípio estético como chave-mestra, faz-se uma relação indireta com a exclusão de algumas produções, sendo, portanto, "filtrada" pelos valores. No mais, em uma "balança" crítica, ele tenta equilibrar seus posicionamentos, tendo em vista o enfoque estrutural (inclusive sob a modalidade conhecida como estruturalismo), tido como um grande avanço para os estudos literários, segundo ele – o que não pode ser negado, de fato. No intuito de finalizar esta primeira parte do trabalho, Candido (1972) conclui que:

> [...] há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana (CANDIDO, 1972, p. 82).

Interessa-nos, enfim, pôr em xeque os valores articulados pelo crítico, sob pena de haver assimilação passiva dos mesmos. O pretendido aqui é fazer encontrar as próprias

[21] *Memórias de um sargento de milícias* (ALMEIDA, 2000).

contradições de Antonio Candido em seus textos, ao tentar trabalhar os critérios de avaliação puramente estéticos de uma obra literária; e perceber, sobretudo, que eles caem por terra no momento em que nos deparamos com uma obra como *Pauliceia de mil dentes*.

Não há como deixar "aleatória" uma crítica que fundamenta muitos estudos da teoria da literatura, arraigando neles princípios que excluem diversas obras contemporâneas. Vale frisar, no entanto, que embora esses textos críticos tenham sido desenvolvidos há alguns anos, eles ainda perduram como premissa de ementas acadêmicas, daí a necessidade de rediscuti-los. Assim, é preciso problematizá-los, a fim de que não haja o risco de estarmos reproduzindo discursos engessados que não aderem a movimentos de ruptura da crítica no modo horizontalizado de se ler uma obra: pela literatura de multidão. Ou ainda pior, acreditar que esse modo de ler não exista, em favor de uma permanência de valores elitistas e indiscriminados.

Para reforçar a relevância de novos estatutos da crítica, falaremos no próximo tópico acerca da democratização cultural e literária, juntamente ao ponto de vista da multidão, apresentando um contraponto dos vieses abordados pelo consagrado Candido.

3.2 DESAURATIZAÇÃO DA LITERATURA: UMA LEITURA DE REGINA DALCASTAGNÈ E DE MARILENA CHAUÍ

> A ciência do gosto e do consumo cultural começa por uma transgressão que nada tem de estético: de fato, ela deve abolir a fronteira sagrada que transforma a cultura legítima em um universo separado para descobrir as relações inteligíveis que unem "escolhas", aparentemente, incomensuráveis (BOURDIEU, 2007, p. 13 - 14).

Após trazer à luz apontamentos que dizem respeito à existência de uma aura que percorre o viés literário, a "desauratização" (Cf. BENJAMIN, 1994) dentro do panorama nacional configura um fenômeno da modernidade que tem uma de suas manifestações centrais no início do século XX, travando uma nova visão da obra de arte – literatura, pintura, cinema etc. Estende-se pela contemporaneidade, caracterizando-se, então, por desconstruir os princípios estéticos cristalizados e promovendo um encontro inescapável com a diferença. A experiência da alteridade em um diálogo intercultural se revela não mais no plano da forma, mas sim no viés social e político-cultural que descentraliza o caráter humanizador e teológico desenvolvido por Antonio Candido (2011).

A obra literária, sob esta perspectiva, encontra uma linha de fuga através da preocupação com sua extensão democrática, sobretudo, nos debates acerca das produções

literárias contemporâneas, em que se põe em xeque a violência, a interculturalidade, a alteridade, a posição do narrador, a desigualdade, os personagens secundários, a multidão, o fenômeno da autoficção, a cidade etc. Essa nova dinâmica da literatura amplia os princípios norteadores, desauratizando-os e retirando-lhes da posição de prestígio e unicidade analítica. É um movimento mais "desnorteador" do que norteador, ampliando-se nas experiências dos muitos, tão evidenciados na obra discutida, *Pauliceia de mil dentes*. É um movimento inverso, de pura "descida" para o chão da cidade – simbólica e personificada na figura de um personagem.

E, em se tratando da perda da aura na literatura e do direito revogado a ela, há abordagens como a de Nancy Fraser (1997) que trabalham em torno da injustiça sob duas facetas: uma econômica e outra cultural, o que retorna para a discussão levantada por Candido (1970). Os "direitos" que percorreram, anteriormente, o âmbito da cultura e da literatura ganham nova configuração em uma crítica que vai de encontro à tradição literária. Dalcastagnè (2012) busca, por sua vez, trazer à baila o reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos; o reconhecimento do valor da experiência cultural de trabalhadores, mulheres, negros, índios, gays, deficientes, perpassando a universalização do acesso às ferramentas do ofício, que é o saber ler e escrever.

Dessa forma, a pesquisadora se refere à "alta literatura" correndo o risco de ignorá-la, ao passo que traça pontos relevantes de conexão entre ela e as produções contemporâneas. A pesquisadora, enfim, participa do outro extremo da crítica literária referida no tópico anterior, desestabilizando a função contemplativa da obra. Em relação a isso, Dalcastagnè (2012, p. 12) afirma:

> São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão. Essas vozes que tencionam, coma sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles vêm, por que se mantém de pé, a que e a quem servem...

Antes de ingressar nas considerações tecidas por Dalcastagnè (2012), no desenvolvimento desta metacrítica não se deve negar que Antonio Candido (2011) traz à luz a força dada à literatura por meio da alusão aos direitos humanos e ao sentimento de urgência dos direitos negados aos cidadãos, referindo-se ao período romântico como um capítulo importante do enaltecimento do aspecto social. Embora confine suas alusões literárias apenas aos grandes clássicos, tal percepção não deve ser vista como negativa em sua totalidade, uma

vez que o teórico abre espaço para propor uma literatura ao alcance de todas as pessoas, sejam elas das camadas privilegiadas ou não: "[...] há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade" (CANDIDO, 2011, p. 188). Ainda nesse caminho, Candido (2011) elucida que é preciso que haja boa distribuição de bens para que a literatura erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, transparecendo sua abertura ao dizer que ela "pode ser um instrumento de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles [...] ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos" (2011, p. 188).

Relacionado a isso, existe uma reconfiguração de valores, pois para Dalcastagnè (2008) a luta pela democratização da literatura não tem a ver com erudição, o que reverbera na vista de outro ângulo:

> A idealização da literatura não contribui em nada para a sua democratização, nem em termos de recepção, com o aumento do número de leitores em diferentes classes sociais, e muito menos em relação à sua produção [...] Uma posição elitista, que muitas vezes vem combinada com a ideia da literatura como instrumento de civilização e libertação (Cf. DALCASTAGNÈ, 2008, p. 7).

Nessa passagem, há uma problematização acerca do princípio estético tão valorizado por Antonio Candido, cuja concepção elitista une a literatura à ideia de civilização (ou humanização) e de libertação, como se os sujeitos só alcançassem a catarse através da "alta literatura". Além disso, Dalcastagnè (2012) frisa bem a necessidade de justificar a qualidade estética da obra como um empecilho para sua inserção em uma análise mais relevante – tempo, espaço, personagens, narrador etc. Por isso, segundo ela, há o seguinte dilema instaurado sobre as produções pouco contempladas pela tradição, como *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus: a atitude mais adequada é desconsiderar o julgamento de valor estético, sem hierarquizar a obra dentro de convenções dominantes, ou usar convenções estéticas mais arraigadas para referendar uma obra dissonante, incluindo esta no conjunto de produções culturais e artísticas consagradas na sociedade?

Esse questionamento deve ser levado à reflexão, desde que seja percebido o risco que se corre ao se fazer o re(uso) das convenções para julgar produções, sem ocorrer a inquietação em relação aos parâmetros de julgamento estético, que são reflexos de exclusões históricas. Em contrapartida, também enxergar o risco de se optar por um "radicalismo" de não usá-las –

as convenções – de nenhuma maneira, seja para problematização ou comparação. Dalcastagnè (2012), no entanto, sugere o caminho "mais difícil", afirmando que:

> [...] talvez, seja mais produtivo percorrer o primeiro caminho [...], desconsiderando os modelos de valoração estética da apreciação das "grandes obras" e partindo para um questionamento do nosso conceito de literatura. Afinal, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12).

A definição dominante de literatura obviamente exclui, por meio do princípio estético, produções que tangenciam a ideia de "grande obra". Contudo, vale ressaltar que a desconsideração da tradição literária tão valorada e comumente reiterada por críticos consoantes à vertente de Antonio Candido não incita o próprio questionamento do conceito de literatura circunscrito em discursos como o de Regina. Uma abordagem das obras que foram excluídas pelo princípio estético, sem o pressuposto de que houve uma acepção de "alta literatura" anterior para marginalizá-la – pelos valores veiculados pelo narrador, marcas de autoria, linguagem –, não implica em surgimento de princípios "novos", que partiram "do nada", uma vez que não traz à luz a matriz de ideais auráticos. Ou seja, até para atribuir mais autonomia à literatura marginalizada, sob as observações de princípios centrífugos ao estético, é preciso incorporar a discussão do viés tradicional para gerar uma fomentação produtiva. Com isso, não nos parece interessante negar a tradição:

> Neste sentido, melhor que descartar o cânone, um outro nome para a tradição hegemônica, nacional e internacional, é lê-lo sob novo ângulo, procurando outras coisas, buscando encontrar aquilo que ele não quis conter e representar. Este é um sentido forte de reler. E encontrar este vazio, este relampejar dos mortos em tempo de perigo iminente (Cf. BENJAMIN, 1994). Pensar na tradição como um espaço saturado, inclusive por uma falta que se insinua e toma corpo (JUSTINO, 2007, p. 194).

Esta vista sob outro ângulo fica exposta na análise de *Pauliceia de mil dentes*, tendo em vista que buscamos na obra toda uma releitura de uma tradição que não se sustenta. Para tanto, abordamos aspectos ressignificados, tal como a linguagem imbricada do narrador e dos personagens; o espaço atuando como personagem na trama e não mais como cenário; os personagens sendo pessoas comuns e, em sua grande maioria, pobres potentes; transversalização de histórias, imagens e textos poéticos que compõem o todo; a abordagem rizomática ou horizontalizada da narrativa, uma vez que ela não tem começo, nem fim, mas

vai acontecendo segundo os acontecimentos mais banais ou até mais exagerados do cotidiano paulistano; o "método" de leitura do livro é pertencente ao mesmo substrato de que ele possui no interior da diegese: a falta de centralidade em uma única figura, pois a uma multidão é todos e não é ninguém, e ela implode na cidade; por fim, a secundarização de personagens que não é ausente de potência, pois é dela que a narrativa se baseia, e não em algum protagonismo.

Com isso, observa-se que durante a leitura conhecimentos prévios de uma análise mais tradicional precisaram ser ativados, para que ela pudesse ser problematizada em suas nuanças. Como ela não poderia mais "dar conta", sozinha, de uma obra como *Pauliceia*, precisou ser reavaliada, segundo seus parâmetros, e deslocada para uma nova perspectiva: a da literatura de multidão. Este novo olhar se insere em uma abordagem que tem seus muitos como ponto nevrálgico de construção de sentido, e não apenas como pontos estratégicos de uma narrativa aleatoriamente "desordenada". Por esta razão, escolheu-se não privilegiar nenhum personagem – apesar de não ter havido espaço suficiente para elucidar todas as vivências subjetivas existentes no livro – em detrimento de outro, mas trazer uma significação dos muitos sujeitos em confluência com a proposta da obra em questão: sob o viés da multidão.

Portanto, não se deve excluir o cânone (nem a crítica, nem as próprias obras que o adentraram) pelo fato de ele ter excluído também, mediante seus valores, algumas produções, ainda que, algumas vezes, o tenha feito sob o signo da inconsciência – outras vezes não. Mais uma vez, é importante frisar que isso não implica dizer que, sendo assim, não se deve questionar o sistema rígido que determina o que seja "boa" literatura. Implica sim na ideia de que a apresentação de novos prismas de releituras das obras é muito válida e deve ser bem-vinda pelos estatutos da crítica que estão se formando hoje.

Um exemplo clássico é a quantidade de leituras críticas que o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, obteve pela crítica tradicional, em alusão à suposta traição de Capitu, mas que ganhou novos questionamentos na contemporaneidade, tais como: por que não observar que o narrador Bentinho manipula a visão dos fatos? Por que não levar em consideração a posição inferiorizada em que Capitu se encontra, dentro de um contexto histórico em que o falocentrismo predominava sobre as tímidas vozes femininas? Será que se fosse, ao contrário, a figura do homem atrelado à visão do adultério, a obra teria toda a repercussão que tem até hoje? Ou seja, uma tradição negada não promoveria uma atribuição de novas lucubrações, até mais instigantes, se não fosse possível criticar aquela cristalização de ideias, discursadas e repetidas por muitos anos e sugerir novos caminhos.

Outra importante observação diz respeito ao estudo pelos pesquisadores de autores marginalizados, sendo postos apenas no âmbito das margens e não havendo uma fricção necessária entre representações literárias de outros espaços sociais. Por outro viés, também não se deve cair na armadilha de ocorrer aos critérios de julgamento estético tradicionais para analisar obras à margem, no intuito de dar-lhes visibilidade, sob pena de não haver questionamentos desses parâmetros, que são, eles mesmos, reflexo de exclusões históricas. (DALCASTAGNÈ, 2012). Nesse sentido, Regina entra em consonância com a ideia central deste trabalho, que está em amainar as pontas dos extremos situados entre a negação total da tradição e a consideração total desta, fomentando um entre-lugar enriquecedor para uma crítica sem "olhares enviesados" nem totalmente para um lado, nem para o outro.

Desse modo, a inquietação parece ser parte integrante da crítica voltada ao conceito de literatura atual, tendo em vista que reforçar a hierarquização social e o mecanismo de distinção da literatura pode ser uma forma de ignorar a abertura das formas de interpretação e apropriação do que se fala (DALCASTAGNÈ, 2012). Em uma perspectiva desenvolvida por Compagnon (1999, p. 33 - 34), a qual reitera os princípios estéticos enquanto causadores de marginalização, ele afirma que "todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão", perdendo-se, então, a diversidade. Sendo assim, é necessário fazer referência, mais uma vez, à democratização da literatura, já que envolve uma questão de legitimidade do âmbito literário. Assim, as academias, as escolas e a crítica de modo geral contemplam, nesse meio, obras referentes à "alta literatura", sobre as quais se debruçam a pesquisar e a discutir, conferindo-lhes relevância, ao contrário do que alguns grupos (críticos autores, pesquisadores) propõem: uma desauratização literária por meio de contemplação de obras marginalizadas.

Pauliceia pode não estar encaixada como uma obra à margem, mas segundo os princípios que norteiam uma estética clássica, ela se encontra mais que na margem. Ela é desautárica, bem como seus personagens, pois é fragmentária e caótica como a cidade de São Paulo. Tenta repassar em sua "estrutura" dissonante um teor de "desordem" inerente às múltiplas narrativas que são colocadas em jogo. A contemplação dada à referida obra faz com que enxerguemos a democratização das vozes que ali está posta. Todos possuem a vez de expor suas produções de subjetividade, sua troca de afetos, sua partilha de bens, suas relações baseadas na violência simbólica ou sangrenta. São trocas produtivas que conferem espaço à diversidade, sem perdê-la no campo do multiculturalismo. Os personagens secundários ganham, enfim, legitimidade, bem como a compreensão de que o "caos" estrutural não se limita a uma mera estetização sem intencionalidade, elaborada por Maria José.

Nesse caminho, a atenção voltada às obras marginalizadas está ligada à experiência do "outro" dentro de um espaço literário legitimado, beirando o exotismo, como na visão abordada por Candido (2011), em relação a algumas produções, porque parece, muitas vezes, uma visão sujeita à vontade de um observador, geralmente distanciado da realidade sobre a qual analisa. Em um panorama da literatura contemporânea, o mesmo exotismo pode ocorrer com o "outro", segundo Dalcastagnè (2012), figurado como "o operário, a empregada doméstica, o malandro do morro, o ladrão ou o traficante, a prostituta ou o menino de rua, seres urbanos que estão sempre *do lado de lá* de nossa existência de classe média" (p. 23, grifo nosso).

A teórica toca em um quesito importante quanto ao artefato literário, que é a necessidade de representar experiências diferentes das vividas pelos autores, a fim de que haja uma tentativa de diálogo estabelecida. Para tanto, ela retorna à tradição de autores que compõem a classe média (homem, branco, de classe média, morador do Rio de Janeiro e São Paulo, publicado por grandes editoras), os quais possuem suas experiências limitadas a um campo social de privilégio, lançando o ao "outro" um olhar deformado pelo medo, preconceito e sentimento de superioridade.

A autora Maria José Silveira, de acordo com suas entrevistas reiteradas no primeiro capítulo, não oferece um olhar estigmatizado ou violento sobre o olhar do narrador, e o dele sobre os personagens. Este narrador, ao contrário, em um diálogo intercultural, se interpenetra na vivência subjetiva dos muitos, sumindo-se por vezes entre suas falas. Por outras, ele parece fotografar o meio com uma câmera fotográfica que captura "universos paralelos" da cidade, oferecendo um olhar alongado sobre os diversos pontos geográficos e simbólicos do enredo. É como se ele fosse um pouco de todo mundo e ao mesmo não fosse ninguém. É como se estivesse em todos os lugares possíveis, mas em lugar nenhum. Ou seja, o próprio narrador é desauratizado e desmembrado da ideia manipuladora de olhar. Além disso, a própria autora parece se transfigurar nesse narrador e nos personagens, já que o livro foi fruto da sua observação cotidiana e real, inclusive trazendo para a obra fatos reais, nomes de ruas e avenidas de São Paulo, experiências de olhar eminentemente pessoal.

Quando Regina Dalcastagnè (2012) retrata a representação desse "outro" por alguns autores contemporâneos, tais como Rubem Fonseca, Marçal Aquino e Dalton Trevisan, há uma abordagem que revela o exotismo aparente no pano de fundo na construção dos personagens, coletivizando-os, o que desemboca em uma imagem caricatural destes. Assim, o reforço sobre a figura do protagonista entra em pauta, uma vez que colocando o "outro" como foco da narrativa acaba por omitir as marcas de distanciamento entre a classe média, que olha

superiormente e manipula esse olhar, e as feições realmente particulares destes personagens. Mais uma vez, alude-se a *Pauliceia de mil dentes* (2012), na qual existe uma construção diegética trabalhada em cima dos personagens secundários oriundos de diversos estratos sociais, em um contato direto ou indireto, sem a existência "privilegiada" do protagonista e de um narrador distanciado – aborda-se da advogada à empregada doméstica –, sob a malha de uma complexa rede articulada na grande São Paulo.

Em relação aos posicionamentos de Candido (2011) que direcionam o olhar a uma obra pelo princípio estético, é interessante frisar que por meio da criação artística, pressupõe-se uma visão elitista que vai desde uma relação entre crítico e obra, entre autor e construção narrativa até uma relação entre narrador e personagens, o que se torna um reflexo puro de uma produção e consumo da "alta cultura" como ferramentas fundamentais na geração da distinção cultural, contribuindo para a naturalização e legitimação de assimetrias sociais (BOURDIEU, 1979 *apud* DALCASTAGNÈ, 2012, p. 36). O teor do que se entende por "alta cultura" também é desauratizado na obra de *Pauliceia*, pois leva-se em consideração o movimento alargador de convivência entre várias delas, como foi observado. Não há distinção nesse âmbito, para que uma se sobreponha a outra, daí nascendo a interculturalidade na obra.

Nessa perspectiva que aborda a desauratização literária, há também que se ressaltar uma conexão que se remete à democratização também de outros âmbitos – o político e cultural – e está inserida em uma proposta de política cultural para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, trazida por Marilena Chauí em *Cidadania Cultural – o direito à cultura* (2006). É imprescindível frisar que a luta contra a injustiça social inclui tanto a reivindicação pela redistribuição da riqueza quanto o reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos (FRASER, 1997). Segundo Dalcastagnè (2012), essas múltiplas expressões se pautam no reconhecimento de grupos como o dos trabalhadores, das mulheres, dos índios, dos gays etc, trazendo a democratização no fazer literário.

Além disso, o intuito de se discutir a ampliação desses conceitos está na necessidade de evidenciar a rizomática obra contemporânea, *Pauliceia de mil dentes*, na qual se encontram espaços possíveis para a concretização de valores desauráticos e de conceitos amplos de acesso à cultura. Podemos tecer, com isso, uma relação entre a definição de cidadania cultural e o direito à literatura, sob quatro perspectivas adotadas por Chauí (2006):

> 1) Uma definição alargada da cultura, que não a identificasse com as belas-artes, mas a apanhasse em seu miolo antropológico de elaboração coletiva e socialmente diferenciada de símbolos, valores, ideias, objetos, práticas e comportamentos pelos quais uma sociedade, internamente dividida e sob a

> hegemonia de uma classe social, define para si mesma as relações com o espaço, o tempo, a natureza e os humanos;
>
> 2) uma definição política da cultura pelo prisma democrático e, portanto, como direito de todos os cidadãos, sem privilégios e sem exclusões;
>
> 3) uma definição conceitual da cultura como trabalho da criação: trabalho da sensibilidade, da imaginação e da inteligência na criação das obras de arte; trabalho de reflexão, da memória e da crítica na criação de obras de pensamento. Trabalho no sentido dialético de negação das condições e dos significados imediatos da experiência por meio de práticas e descobertas de novas significações e da abertura do tempo para o novo, cuja primeira expressão é a obra de arte ou a obra de pensamento enraizadas na mudança do que está dado e cristalizado;
>
> 4) uma definição dos sujeitos sociais como sujeitos históricos, articulando o trabalho cultural e o trabalho da memória social, particularmente como combate à memória social una, indivisa, linear e contínua, e como afirmação das contradições, das lutas e dos conflitos que constituem a história de uma sociedade (CHAUÍ, 2006, p. 72).

Tais perspectivas, por sua vez, põem em xeque a ascensão dos estudos culturais dentro dos estudos literários, criando então uma expansão que vem acompanhada de uma profunda crise (JUSTINO, 2007). A problemática da crítica literária, já então percebida neste trabalho, e também dos pesquisadores, parece fazê-los caminhar entre duas margens de um mesmo rio: ora há a "negação pura e simples dos "grandes autores", em busca da literatura de gays, mulheres, índios, negros etc., ora torcem o nariz para as aberturas, sobretudo naquilo que pode ser chamado de uma política literária, em defesa da tradição como espaço do sagrado" (JUSTINO, 2007, p. 191). Esse impasse acaba por suscitar uma repetição na crítica literária, tanto tradicional quanto mais contemporânea, já que carregam consigo os posicionamentos excessivos.

No sentido de evitar os binarismos da crítica literária, Justino (2007) afirma que a cidadania cultural posta por Chauí (2006) em seus quatro eixos – antropológico, político, conceitual e histórico-social – consiste num debate a respeito do próprio valor "literatura", e propõe uma releitura de seus agentes de construção de hegemonia, o que retoma a discussão sobre democratização da cultura fomentada – em formato embrionário – por Antonio Candido (1970; 1972; 1973; 2011) e mais alargado por Regina Dalcastagnè (2008; 2012). Ou seja, a noção de tradição literária se configura como um objeto capaz de ser relido, sem que deixe de existir. De acordo com Justino (2007, p. 194):

> [...] a nossa relação com os clássicos precisa ser problematizada, eles devem voltar a causar em nós um estranhamento produtivo, que tanto permite

> desencobrir seus substratos profundos, ideológicos, de classe, étnicos, de valor etc., e ao mesmo tempo seja capaz de alargá-los para dar conta da diversidade [...] e que fundamenta a apreensão de trabalho criativo humano, além de questionar critérios de hierarquização e valor cultural.

Segundo o pesquisador, é preciso que haja uma releitura da tradição no Brasil, a qual substitua o singular pelo plural, pois "num país multiétnico e intercultural só é possível falar de tradições, aquelas incluídas e subalternizadas na própria tradição hegemônica, [...] e aquelas soterradas, as tradições-tabus [...]" (JUSTINO, 2007, p. 194). Ou seja, a tradição está presente em nossa raiz cultural e por isso ela não deve ser desprezada na linha fuga que aqui se propõe. Com isso, poderemos adentrar na discussão de uma "tradição-tabu" que perpassa o encontro com a diferença; que abraça a presença da alteridade na literatura como potência, nos meandros da cidade e seus caminhos possíveis; que transgride a narrativa da tradição hegemônica, cujo entrelaçamento se dá pela desauratização da literatura como um todo. Dentro de um viés em que se abrange a multiplicidade incomensurável, há uma "contaminação" entre diferentes formas discursivas, modos de vida e valores culturais diversos que dialogam sob a forma do choque, da solidariedade, da crise, da partilha. Deve haver, como na obra de Maria José Silveira, uma *multidão* que, enfim, age e é singular.

Dessa maneira, é possível perceber o sagrado cultural com sua aura de superioridade instaurada pela tradição literária, a qual ainda possui resistência ao abrir espaços maiores à alteridade; bem como a crítica do outro extremo, que sugere uma desconsideração dos valores tradicionais como forma de atribuir espaços às vozes da literatura marginalizada. Como já foi mencionado no capítulo, é preciso ponderar as duas visões, que apesar de extremas, pouco complementares e algumas vezes radicais, possuem seus valores positivos para uma nova linha de fuga que transcende dois caminhos únicos e exploram a hibridização crítica através de conexões que não se instalam na "árvore" da verdade, mas se amplia para os platôs das possibilidades e da reconfiguração da crítica literária e seus valores veiculados. Deleuze & Guattari (1995) propõem uma espécie de agenciamento, que muito se relaciona à problemática do capítulo:

> Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas" (DELEUZE; GATTARI, 1995, s/p).

As conexões mudam e tornam-se múltiplas à medida que a crítica se abre para o novo, lançando mão da ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga. Essa explosão, por outro lado, sugere uma "implosão" da multidão na cidade. E, ainda que a linha de fuga faça parte do rizoma, estas linhas não param de se remeter uma às outras (DELEUZE; GATTARI, 1995) em um movimento vertiginoso. Traçando uma metáfora, se elas estão remetidas umas às outras, as duas vertentes abordadas – literatura tradicional e a literatura marginalizada – não correm o risco de desaparecerem, uma vez que precisam uma da outra para fundir seus aspectos relevantes e reconfigurar outros que precisem de releitura. O importante é não deixar que apenas um tipo de abordagem seja preponderante para a análise das obras, sobretudo as contemporâneas, sob o risco de perder de vista uma crítica enriquecedora. É preciso que se reconfigure o passado para que o "inovador" surja.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista a configuração de produções contemporâneas, sobretudo dos anos 60 até o momento, percebe-se que há uma recorrência temática referente ao espaço urbano. Ele tornou-se, na literatura, um campo profícuo para a produção de subjetividade dos sujeitos, com necessidades cada vez mais específicas, haja vista que a democratização dos direitos individuais e sociais vem sendo conquistada para além da ficção. Com isso, são inevitáveis os encontros e desencontros promovidos por esta conquista, bem como pela modernidade, fenômeno importante para o estabelecimento da relação com o Outro. Tal relação, estabelecendo-se no *locus* citadino, confere à literatura a responsabilidade de abordar as multiplicidades que surgem a cada minuto, sob um olhar que também seja democrático e que, além disso, consiga abarcar a diferença como produtiva, distante do motim da violência.

A violência referida não diz respeito à prática física que se materializa pelos extermínios, crimes e agressões, mas ao ato de violência praticado comumente nas abordagens que a crítica realiza, lançando sobre as obras uma leitura superficial e centralizada na linguagem, no protagonista ou no espaço como mero "quadro decorativo", em detrimento dos muitos, das capturas dos instantes, dos "atos falhos" das falas oralizadas, do indizível, dos personagens secundários e aparentemente pouco importantes, dos meandros que a cidade oferece. Dessa forma, o campo literário necessita buscar, na análise crítica de algumas produções, não apenas inserir personagens "comuns" como indício de democracia na literatura, mas partir de uma perspectiva da multidão. Ou seja, é preciso partir do chão da cidade, dos escombros e da fumaça, implodindo a multidão que habita em obras contemporâneas, para que possamos problematizar uma tradição que já não cabe mais.

Este mergulho no cotidiano e nos personagens coadjuvantes se distancia da velha adoração dos personagens míticos e dos heróis clássicos, pondo em xeque uma literatura que caminha para a vida do homem comum, algumas vezes pobre, e que denuncia em seu âmago uma potência desestabilizadora. Para tanto, foge-se dos estereótipos delimitadores de comportamentos, de herança cultural, social, política, histórica, econômica, e direciona-se para os espaços palpáveis das urbes; para seu entrelaçamento com seres que neles vivem; para o compartilhamento de experiências de uma multidão. Direciona-se para o alargamento dos becos, das comunidades, das margens, junto a seus muitos. Alargamento que não implica em uma mistura entre povos, etnias, culturas pela justaposição de diferenças, mas na interpenetração delas, a fim de que surja um diálogo intercultural, positivado, potente, embora ele possa ser nascer de situações de extrema violência.

Com base nas considerações tecidas, conclui-se que *Pauliceia de mil dentes* é uma obra contemporânea que traz em sua diegese a ampliação de perspectivas de leitura e a abertura almejada e democrática à alteridade. É uma obra que possui dois movimentos interessantes: o primeiro se refere à quantidade enorme de personagens secundários que enovelam suas várias histórias em um afluxo sem fim, esvaziando um protagonismo típico da tradição romanesca; o segundo, por sua vez, se refere à construção narrativa do livro (narrador, espaço, tempos, oralização de diálogos etc) como um todo, guiada pelo caos de Sampa e, portanto, transgressora em seu ritmo afogueado. Dentre tantas possíveis leituras, escolhemos enveredar pelo caminho das multiplicidades encontradas nas experiências desses inúmeros coadjuvantes, trazendo para o cerne da discussão uma abordagem que pudesse alcançar esses muitos, sem que fossem "apagados" pelo ato de violência que se insere na história como mola propulsora.

Assim, no primeiro capítulo podemos perceber em nossas elucidações que a multiplicidade é a força motriz da obra, estando presente nela como uma premissa de análise. Por esta razão, sentimos a necessidade de contextualizar o trabalho averiguando traços biográficos da autora e da obra em questão, tanto por não possuírem ainda uma visibilidade crítica de alcance maior, quanto porque a obra em si é bastante fragmentada – não sendo uma leitura facilmente capturada, haja vista a enorme rede de articulações. Houve também a necessidade de uma explanação que esclarecesse seus pontos de conexão, ainda que não de modo aprofundado. Com isso, temos que estes elos tecidos traduzem-se como o pontapé inicial para a compreensão de uma leitura que se propõe horizontalizada, pois é demonstrado um movimento rizomático das histórias que se cruzam na cidade. A obra, então, já surge desaurática, no momento em que se percebem as múltiplas formas de vida, aparentemente desconexas.

É interessante observar que o ato criminoso não é o foco da obra, uma vez que ela não se limita a ele, trazendo nem Arturito nem Tsuki como protagonistas. A cada abertura de capítulo, uma nova história é contada; uma nova vida é posta em jogo, havendo um desmembramento quase total com o assassinato de Tsuki. No entanto, à medida que as páginas avançam, a leitura vai revelando o elo que os personagens podem assumir com o ocorrido. Por isso, pretendemos deixar claro que a violência cometida no escritório de Dalila serve como fio condutor, e não como ponto fulcral do todo, porque perpassa as vidas circundantes e estabelece relações de conflito e de afeto já distanciadas pelo caos da cidade. Portanto, esvazia-se a violência determinante de sentido global da obra, já que não é apenas

ela que “rouba a cena”. O foco é fragmentado para as diversidades de vidas ali existentes, confluindo para a própria lógica da multiplicidade.

Assim, continuamos nossa análise no primeiro capítulo, trazendo aspectos da linguagem oralizante e da intromissão do narrador “suspeito”, que não possui a atenção voltada apenas para a sua voz, ao passo que se mistura às falas cortantes (mais uma vez, há uma pressuposição do caos citadino) dos personagens. Com essa maneira de narrar, pode-se concluir que há uma ruptura em relação ao narrador manipulador. O de *Pauliceia*, ao contrário, não se propõe a estigmatizar a multidão narrada, mas tende a imbricar-se nela, ora como um fotógrafo que a tudo captura, ora como um “fantasma” que derruba as paredes do palpável em busca da subjetividade dos personagens. Inclusive sua própria fala, por vezes, se oraliza, entrando em total sintonia com o fluxo cotidiano dos sujeitos na cidade grande, onde há encontros culturais e linguísticos de diversas naturezas. Conclui-se, logo, que a linguagem expressa pelo narrador e pelo viés oral dos diálogos travados imiscui-se como mais uma forma de desauratizar a literatura.

Já com a abordagem das fotografias que foram inseridas no livro não pretendemos desconectá-la da discussão que circunda a multiplicidade, pois vemos nelas uma maneira de “pausar”, diante do caos paulistano, o ritmo incessante da Pauliceia. Elas servem para ampliar os sentidos postos na obra, buscando uma materialidade imagética que se propõe a capturar personagens e cenas corriqueiras, não mais da ficção, mas da vida real. Por isso, elas transmitem o instante, a solidão, a multidão, as trocas, o esquecimento, as sombras, os espaços públicos e o fluxo de pessoas, muitas vezes confundidas com uma massa indistinta. Assim, a inserção dessas imagens fotográficas no trabalho tem como objetivo interpenetrar nos discursos verbais o sentido do caos, da movimentação, como também da própria calma, encontrados nos labirintos deste *locus* citadino. Além disso, concluímos essa parte afirmando que esta escolha de abordagem não se dá de modo aleatório, mas, segundo a nossa análise, como complementaridade de discursos.

No segundo capítulo, foi abordada a cidade de São Paulo e o modo como ela se presentifica em *Pauliceia de mil dentes*, tomando como referências as elucidações da autora Marisa José Silveira, bem como as alusões diretas e indiretas no livro ao período modernista brasileiro, sobretudo sob o viés da ideologia antropofágica. Sendo assim, o tema da cidade pode ser considerado a chave-mestra da obra, pois considerando São Paulo é um espaço propício para a convivência das multidões. Além disso, na obra, a cidade aparece como personagem, o que mais uma vez é uma forma de desauratizar o protagonismo voltado apenas para personagens “reais”. A cidade antropomorfizada parece falar com seus muitos,

transmitindo-lhes direcionamentos de modo de estar no espaço. É a partir dos seus múltiplos agenciamentos que esta grande personagem sugere uma perspectiva invertida de análise: não são mais os personagens que delineiam o espaço, trazendo para ele suas subjetividades, mas sim a cidade, a qual monitora seus passos; a cidade abre a "passarela" para que a multidão passe ou abra "bueiros" fazendo com que ela mesma tropece e caia. Ou seja, é partindo da perspectiva "implosiva" da cidade que as vivências vão sendo traçadas.

Nesse sentido, foram discutidas as multifaces que esta multidão possui nos âmbitos urbanos, ganhando potência ou esvaziando-se. A análise das experiências de alguns personagens de *Pauliceia* conclui que a cidade se apresenta ora com a face de "mãe", ora com a face de "monstro", em uma ambivalência que coexiste em um só lugar. No primeiro caso, é rediscutida a potência dos personagens pobres, comuns ou originários de algum "gueto" social (como a própria Percília, personagem marcada pelo preconceito sexual e de gênero - transfobia), no momento em que eles são abraçados pela grande São Paulo; no segundo caso, é trazida a repulsa que a cidade pode demonstrar para com alguns personagens, que ficam limitados a estes espaços, sem poder "evoluir" (a exemplo da mãe e filha que se prostituem para conseguir comer e até "gostam" daquele movimento intenso das rodovias, onde é oferecido sempre algo material em troca de sexo).

Estas relações travadas no espaço urbano só reforçam uma leitura que se dá pela perspectiva da multidão, pois é partir dela que se enxerga o mundo como um rizoma, que não se tem mais o "alto" e o "baixo", mas o "pouco" e o "muito". Não se trata mais de uma leitura hierárquica, em que o narrador olha de cima os personagens; em que os sujeitos ficam restritos ao "beco" onde suas condições sociais os colocaram; em que as extremidades sociais, culturais, políticas e econômicas não se tocam e não se interpenetram em busca de potência; mas trata-se de uma leitura horizontalizada, na qual diversas trocas são possíveis. Os personagens não se encaixam na roupagem que suas funções sociais lhes pré-determinam ou que a crítica, muitas vezes, espera que eles se "vistam". Eles surpreendem, se contradizem, esbarram em sua própria humanidade, conferindo a esta última um percurso novo; eles clamam por um novo olhar.

Sendo assim, o terceiro e último capítulo visou lançar uma metacrítica que alcançasse esse novo olhar, problematizando estatutos arraigados em uma tradição que já não servem mais para as necessidades trazidas pela literatura contemporânea. Esses questionamentos partiram de textos clássicos da teoria, a fim de enxergar o fato de eles mesmos se contradizerem e, por vezes, se fazerem pelo viés elitista e excludente. Excludente, não no sentido de que os autores tenham a intenção de excluir as obras de seu olhar analítico, mas no

sentido de o fazerem tomando como parâmetros critérios puramente estéticos. Para fundamentar nossa metacrítica, foram utilizados alguns textos de Antonio Candido, bastante aclamado pelo cânone literário brasileiro, justificando a escolha; em contraponto com os de Regina Dalcastagnè[22], pesquisadora e professora da UnB, que está sempre elucidando a literatura das margens (tanto de autores quanto de personagens) e ressaltando e necessidade de democracia literária. Como "ponto de equilíbrio", o conceito de cidadania cultural desenvolvido por Marilena Chauí, aparece no intuito de articular a desauratização da obra de arte e da crítica literária com a multidão de *Pauliceia de mil dentes*.

Essa desauratização se aplica na obra em questão, tendo em vista, primeiramente, os personagens secundários em seus movimentos ininterruptos pela cidade. Eles traduzem uma descentralização de protagonismo no livro, o que já ancora um debate que problematiza a força geralmente imprimida sobre os principais. Essa força acabaria, certamente, "apagando" os outros personagens e fazendo com que o sentido-motor da obra fosse levado apenas por um viés: o da violência. Em *Pauliceia*, ocorre o oposto, pois todos os secundários possuem suas vozes ouvidas e suas subjetividades ganham terreno, tendo a violência um papel de "pano de fundo" da obra. Além disso, os próprios coadjuvantes são desauráticos (o pobre, a trans, o motorista, a bordadeira, a desempregada, a empregada doméstica, o indígena, a prostituta etc), uma vez que possuem "funções sociais" que tendem a limitá-los nos clichês, nos estereótipos e na lógica da violência. Todavia, se tornam funções "insuficientes" diante da amplitude de suas experiências citadinas e não podem mais limitar os sujeitos.

Nesse contexto, alguns deles revelam potência em suas ações diante da cidade paulistana, na qual há um grande "mosaico" que traz esmiuçadas as vidas, repletas de singularidade, bem como a diversificação de cultura, linguagem, poder aquisitivo, ideologias políticas, etnias, origens, enfim, condições que permeiam o sujeito objetiva ou subjetivamente. Em outros momentos, estes personagens permanecem no patamar de desauratização, uma vez que são trazidos para o centro das narrativas, mas não adquirem potência ou caem no "beco sem saída" dos enquadramentos sociais, sofrendo o esmagamento que a Pauliceia lhes causa. Esmagados, triturados, deglutidos e logo depois postos para fora, sem compaixão. Nesse viés, a lógica caótica do livro suscita alguns questionamentos lançados às teorias clássicas.

[22] É doutora em teoria literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professora titular de literatura brasileira da Universidade de Brasília (UnB). Coordena o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea e edita a revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea.

A alusão a estes questionamentos se pauta no debate ancorado na tradição, a qual toma o princípio estético como norteador das análises crítico-interpretativas, bem como no debate estendido pela crítica mais contemporânea, que apesar de alcançar os muitos, pode correr o risco de perder a tradição de vista e retrabalhá-la. Quando criticamos o uso irrestrito de valores estéticos para analisar um texto literário, temos em vista que *Pauliceia* interpenetra o discurso da multidão na própria estrutura textual, trazendo para ela textos poéticos, narrativas curtas e pouco relacionadas ao enredo central, imagens fotográficas que capturam o cotidiano das ruas de São Paulo, várias epígrafes, entre outros elementos, compondo um romance extremamente hibridizado e que não tem no seu "formato" o pontapé inicial da "literariedade" da obra. Ao contrário, o estético serve como consequência da voz da multidão, que é colocada como ponto nevrálgico na obra. Com isso, mais uma vez podemos afirmar que o ponto de partida de *Pauliceia* é a própria multidão e o caos que ela transparece.

Há, portanto, democratização e alargamento de perspectivas na literatura aludida e, por esta razão, buscou-se trazer para o cerne da questão também o perigo que os críticos, avessos à tradição, correm de tentar "anulá-la", sob pena de não poder problematizá-la, desconstruí-la e reconstruí-la de modo produtivo. Logo, é imprescindível ponderar os pontos de vista do cânone e tentar fazer uma releitura de obras para as quais o olhar foi lançado sob os moldes arcaizantes. Talvez só assim torna-se possível criar novos estatutos da crítica, sem que seja preciso anular o passado que ainda se perpetua no âmbito da literatura. É necessário que os valores não sejam apagados, mas reformulados, trazendo uma maneira de se ler a obra e que esta possa alcançar os muitos, traduzidos pela multidão que não pretende desaparecer. Dessa maneira, precisamos subtrair o olhar negativado da "massa" e enxergar a multiplicidade agente, a "carne da vida", em uma abordagem que parta da própria multidão.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALENCAR, José. **Senhora**. São Paulo: Edigraf, 1961.

ALMEIDA, Maria C. Ferreira de. **Tornar-se outro:** o topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 1999.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ateliê, 2000.

ANDRADE, Mario de. Pauliceia Desvairada. In: **Poesias Completas**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1980.

ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARISTÓTELES. **Poética**. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1998.

ARRUDA, Patrícia Cabral de. **Cidades líquidas**. Soc. estado. [online]. 2008, vol. 23, n. 2, p. 469 - 476.

AZEVEDO, Aluisio. **O Cortiço**. São Paulo: Klick, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BATAILLE, Georges. Le procès de Gilles de Rais. In: **Euvres completes**. Vol. X. Paris: Gallimard, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BAUMAN, Zigmunt. **Globalização:** as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia, técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 - 196.

_____. **Obras Escolhidas III** – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção** – crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **As Regras da Arte:** Gênese e Estrutura do Campo Literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUENO, André. **Formas da crise:** estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo:** Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAGIANO, Ronaldo. Pauliceia de mil dentes. **Guia Folha**, São Paulo, 15 dez. 2012.

CALVINO, Italo. **As Cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor-García. Teorias da interculturalidade e fracassos políticos. In: **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 15 - 33.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Ciência e cultura**. São Paulo: USP, 1972.

_____. Dialética da malandragem. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 8. São Paulo: 1970, p. 67 - 89.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 169 - 196.

_____. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas cidades, 2011.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHALMERS, Vera Maria. O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella, (orgs.). **Literatura e cultura no Brasil:** identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural:** o direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Haydeé Ribeiro (Orgs.). **1000 rastros rápidos:** cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica.

_____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

COCCO, Giuseppe. Giuseppe Cocco fala sobre o conceito de multidão e os movimentos sociais. Rev. **Eletrônica Portas**, n. 1 (2007). Disponível em: <http://www.ess.ufrj.br/nucleos/nucl_labtec.htm>. Acesso em: 20 ago. 2016.

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

_____. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____.; GUATARRI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIMAS, Antonio. **Espaço e ambientação**. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

FOUCAULT, Michel. Soberania e Disciplina. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e Punir**. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dez. 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 8 ed. São Paulo: Loyola, 2002.

FRASER, Nancy. **Justice interruptus.** Critical reflections on the 'postsocialist' condition. New York; London: Routledge, 1997.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1990.

GUEDES, Luis Roberto. **Paixão por São Paulo** – Antologia Poética Paulistana. Editora Terceiro Nome, 2010.

HELENA, Lucia. Ruína e Alegoria em Augusto dos Anjos. In: **Uma literatura antropofágica**. 2. ed. Fortaleza: UFC, 1983.

_____. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro:** alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 11 - 9.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 1993.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura de Multidão: a potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea. In: **Revista Graphos**, vol. 14. n. 1, 2012, p. 82 - 98.

_____. **A literatura marginal e a tradição da literatura:** o prefácio-manifesto de Ferréz, "Terrorismo Literário". In: **Gragoatá**. n. 23. Niterói: 2007, p. 189 - 203.

_____. **Potência oralizante da multidão:** por que os estudos culturais ajudam a compreender a experiência dos muitos na literatura contemporânea. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea. n. 44, p. 145-164, jul./dez. 2014.

LEGAULT, Gisele. **L'intervention interculturelle.** Boucherville: Gaetan Morin Editeur, 2000.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos**. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

MACIEL, Nahima. **Um mosaico paulistano**. Correio Brasiliense, Brasília, 18 mar. 2013. Sessão Diversão&Arte, p. 3.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Multidão:** Guerra e democracia na era do império. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____; LAZZARATO, Maurizio. **Trabalho Imaterial:** formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NETO, Coelho. **Sertão**. Porto: Lello, 1933.

ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: **Crítica Marxista**. n. 21. Campinas: Revan, 2005. Disponível em: < http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica21-A-pelegrini.pdf>. Acesso em: 10 de Ago. 2016.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; ALMEIDA, Guilherme de Assis. **Violência Urbana**. São Paulo: Publifolha, 2003. Folha Explica.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Revista do Brasil**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Município do RJ, 1986, p. 4 - 13.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, Maurício Salles;

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3 ed. São Paulo: Ática, 1999.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime:** violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SILVA, Maria José Modesto. **O real e o ficcional em A casca da serpente e Guerra no coração do cerrado**. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2009. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://www.cpgss.pucgoias.edu.br/ArquivosUpload/18/file/MARIA%20JOS%C3%89%20MODESTO%20SILVA.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2016.

SILVEIRA, Maria José. **Pauliceia de mil dentes**. 1. ed. São Paulo: Prumo, 2012.

_____. A literatura é tanta coisa, não é?. In: BORGES, Rogério. **O Popular**. 10 jan. 2013. Disponível em: < http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/a-literatura-%C3%A9-tanta-coisa-n%C3%A3o-%C3%A9-1.259457>. Acesso em: 1 ago. 2016.

SYPHER, Wilie. A perspectiva cubista. In: **Do rococó ao cubismo**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann. O fantasma de Luís Buñuel, de Maria José Silveira: da repressão política aos dramas existenciais de uma geração. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre: PUCRS, v. 42, n. 4, p. 49-76, 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4113/3115>. Acesso em: 28 jul. 2016.

VIRNO, Paolo. **Gramática da Multidão:** Para uma Análise das Formas de Vida Contemporâneas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.