

## Poéticas da precariedade

Maria Zilda Ferreira Cury<sup>1</sup>

*Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era Humilhados e ofendidos. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social.*

Clarice Lispector

O pensador brasileiro Josué de Castro, embora tenha dedicado suas análises mais especificamente ao contexto brasileiro, já na década de 1940 dizia que a fome era fenômeno que se *mundializava* (Castro, [1946] 1992). Em seu livro *Geografia da fome*, referência clássica para gerações de intelectuais que refletiam, à época, sobre a temática do subdesenvolvimento, Castro desmistificava a visão predominante que tomava a pobreza como fenômeno natural. Ao contrário, seu corajoso estudo revelava-a como um fenômeno decorrente das relações entre os homens e das escolhas por modelos econômicos injustos e promotores de apropriação e distribuição desigual das riquezas.

O também geógrafo Milton Santos, algumas décadas depois e já num contexto de avanço da globalização, acentua que, uma vez que atingiu todos os países, a pobreza é fenômeno que ganhou extrema atualidade no mundo globalizado. Mesmo que os ditos países subdesenvolvidos sejam por ela mais fortemente marcados, o fenômeno da urbanização galopante vem acompanhado pela expansão e generalização da pobreza, a despeito de ela se apresentar com particularidades em cada país e até em regiões diferentes de um mesmo país (Santos, 2009, p. 9).

O capitalismo avançado conferiu às condições sociais no mundo contemporâneo um caráter inequívoco de incerteza, imprimindo uma marca de precariedade não só aos grupos marginalizados dos países subdesenvolvidos, mas também à vida dos segmentos mais vulneráveis dos países sob o Estado do bem-estar social, também eles, hoje, em crise profunda. Aliada ao aprofundamento de contradições de toda ordem, generalizou-se a precariedade de emprego e de habitação, bem como aumentaram

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Brasileira e pós-doutora em Literatura Comparada. Professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.  
E-mail: mariazildacury@gmail.com

em número os chamados “bolsões de pobreza”, no mundo inteiro. Os processos intensificados de globalização promovem a multiplicação das chamadas diásporas contemporâneas, desterritorializando contingentes de pessoas premidas pelos conflitos, pela perseguição religiosa, pela carência social e pela fome. Se as distâncias diminuíram e se o acesso à comunicação e a circulação da informação em tempo real são, hoje, realidades corriqueiras, propiciando a mobilidade dos mercados financeiros e transformando em virtual a economia, também se multiplicaram barreiras (algumas de ordem preconceituosa e até racista) e intensificaram-se conflitos de todas as ordens, generalizando situações de carência material, de subemprego e desemprego estrutural.

No livro *Fear of small numbers* (2006), o pensador indiano Arjun Appadurai faz sobressair as feições mais sombrias das sociedades atuais. Evidencia como se aprofundam, na contemporaneidade, realidades de violência e exclusão social, expandindo-se a desigualdade e a pobreza. Considera o teórico indiano que globalização é um *slogan* positivo para as elites. Ao contrário, para os migrantes, para muitos dos miseráveis da África e desterritorializados que se movimentam pelo mundo, para os que se situam à margem das sociedades desenvolvidas no Primeiro Mundo (esses a que chama de “the South into the North”<sup>2</sup>), globalização significa uma angústia com as dificuldades de inclusão, com as barreiras impostas ao emprego e com o aprofundamento da marginalização e da pobreza. O sentimento de precariedade atinge os subdesenvolvidos e os verdadeiramente despossuídos com um duplo temor: o de uma inclusão à força no mundo globalizado e, simultaneamente, o da exclusão desse mesmo mundo uma vez que esta última pode significar a exclusão da História. A “pobreza estrutural” é, pois, um dos mais perversos efeitos dos mecanismos de flexibilidade (a precariedade é a face perversa da flexibilidade) característicos de nosso tempo.

Mesmo em países emergentes como o Brasil, com programas de combate à pobreza e com mais oportunidades abertas por um mercado em expansão (Fagnani, 2011) e por um crescimento na participação da renda e dos salários no total, constata-se, ainda, uma significativa condição precária de vida de amplas as parcelas da população. Sétima economia do mundo, a acreditarmos nas estatísticas, o país, num futuro próximo, ainda ocupará posições melhores. Apesar disso, a 85ª posição no Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) exhibe uma população pobre, sem

---

<sup>2</sup> “os do Sul no interior do Norte”.

direito pleno de acesso aos bens facultados pela riqueza produzida, evidenciando marcas de extrema desigualdade.

Os 10% mais ricos detêm 75% da renda e da riqueza nacionais. E dentro desse segmento estão 5 mil famílias extensas que possuem 45% da renda e da riqueza nacionais. A desigualdade também se reduz, lentamente, como o coeficiente de Gini nos mostra, mas não altera a posição do Brasil como um campeão da desigualdade. Em 2002, ele era de 0,587; em 2010, é de 0,526, ocupando a 84ª posição em um conjunto de 187 países (Bava, 2011, p. 3).

Não é sem razão, pois, que Milton Santos registra a dificuldade que há na definição de “pobreza”, mostrando a insuficiência de conceitos com base apenas no consumo ou nas estatísticas. “A noção de pobreza, ligada desde o início à noção de escassez, não pode ser estática nem válida em toda parte” (Santos, 2009, p. 18). Se a pobreza existe em todo lugar, conclui o geógrafo, sua definição é relativa a uma específica sociedade e é determinada historicamente.

Por seu turno, Zygmunt Bauman, sociólogo que em vários dos seus livros tece reflexões sobre as consequências humanas da modernização em escala global, também coloca a pobreza como item importante da pauta das discussões contemporâneas. Num livro denominado significativamente *Vidas desperdiçadas* (2006), aproxima a produção do lixo *stricto sensu*, as montanhas de dejetos descartados por sociedades que não conseguem consumir tudo o que produzem, à simultânea produção dos seres humanos refugados, os “excessivos”, os “redundantes”.

Para resumir uma longa história: a nova plenitude do planeta significa, essencialmente, uma crise aguda da indústria de remoção do refugo humano. Enquanto a produção de refugo humano prossegue inquebrantável e atinge novos ápices, o planeta passa rapidamente a precisar de locais de despejo e de ferramentas para a reciclagem do lixo (Bauman, 2006, p. 13).

Refere-se, assim, aos que são esquecidos, aos indesejados, às massas de anônimos subempregados ou mendigos, aos pobres, aos excluídos do *progresso econômico*.

Os refugiados, os deslocados, as pessoas em busca de asilo, os migrantes, os “*sans papiers*”, constituem o refugo da globalização. Mas não, nos nossos tempos, o único lixo produzido em escala crescente. Há também o lixo “tradicional” da indústria, que acompanhou desde o início a produção moderna. Sua remoção apresenta problemas não menos formidáveis que a do refugo humano, e de fato

ainda mais aterrorizantes – e pelas mesmíssimas razões: o progresso econômico que se espalha pelos mais remotos recantos de nosso planeta “abarroado”, esmagando em seu caminho todas as formas de vida remanescentes que se apresentem como alternativa à sociedade de consumo (Bauman, 2006, p.76).

Lixo urbano e lixo humano: corolários dos processos acelerados de uma globalização desigual, assimétrica e antiecológica.

Presente na pauta contemporânea de reflexões sobre a sociedade, não fica a pobreza ausente das temáticas da produção e das teorias artísticas que integram o nosso mundo cultural. Os processos artísticos também se deixam atravessar pela instabilidade dessas transformações sociais e econômicas. Produções que tematizam a precariedade, a pobreza e que, em muitas de suas realizações, literalmente se servem de restos como material, ao mesmo tempo que, conceitualmente, colocam a perturbadora questão ética de conservação e resistência da memória dos excluídos do sistema.

Tão fortes se revelam tais desafios para a arte contemporânea que cabe a pergunta: pode-se falar, hoje, de uma poética da precariedade? De uma estética dos dejetos, da reciclagem?

Estéticas dos restos, dos dejetos, que assumem a reciclagem como temática e como procedimento, proliferam no mundo contemporâneo e não somente colocam em questão a singularidade da obra de arte, mas, muitas vezes, se apresentam como um desafio às políticas de invisibilidade dos pobres e miseráveis e ao esquecimento das massas de pessoas à margem da sociedade dita globalizada.

A crise de representatividade que atinge com força a arte contemporânea se torna evidente, por exemplo, nos materiais perecíveis ou pouco nobres que se veem incorporados aos projetos e às instalações artísticas.

(...) os contatos entre os dejetos e a arte foram multiplicados, o que deu lugar ao desenvolvimento de diversas estéticas do dejetos. Ou melhor, em uma formulação mais abrangente, o dejetos pôde penetrar naquilo que há muito é considerado como o círculo interior da cultura: o campo estético (Moser, 1999, p. 89)<sup>3</sup>.

Tomarei rapidamente como exemplos projetos de dois artistas plásticos brasileiros que se servem de materiais extremamente precários e

---

<sup>3</sup> Tradução da revisora. No original: “(...) les contacts entre déchets et art se sont multipliés, ce qui a donné lieu au développement de diverses esthétiques du déchet. Ou plutôt, dans une formulation plus englobante, le déchet a réussi à pénétrer dans ce qui est depuis longtemps considéré comme le cercle intérieur de la culture: le champ esthétique”.

perceíveis antes de trazer minha reflexão para o terreno propriamente literário.

O primeiro deles, um brasileiro, é o já mundialmente conhecido Vik Muniz. Usando matéria facilmente disponível, como chocolate ou geleia, terra, assim como areia, açúcar e algodão, peças de brinquedos de criança, sucatas variadas, Vik Muniz elege o lixo como o elemento mais importante para suas instalações. Situa-se o trabalho do artista num campo artístico que utiliza o dejetivo, o rejeitado, o lixo como material claramente exposto como tal, não “disfarçado” ou escondido, antes promovendo intencionalmente sua exposição. Inscreve-se, assim, no campo tenso da representação da arte mais contemporânea (Moser, 1999, p. 99), que desestabiliza posições de criador e receptor do objeto artístico. Na verdade, tais materiais, depois de “instalados”, formando situações ou desenhos, reciclagens e leituras de obras artísticas canônicas ou de imagens de personalidades midiáticas, são fotografados pelo artista que, como fotografia, os exhibe em museus e salas de exposição.

Reporto-me, sem maior exame, ao filme-documentário *Lixo extraordinário*, dirigido por Lucy Walker, que acompanha o trabalho de Muniz num enorme aterro sanitário, em Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. Aproximando, no seu processo criativo, o material jogado fora pela sociedade aos catadores que deste material tiram sua subsistência, o documentário exhibe o processo criativo do artista: fazer enormes instalações, usando, como já se disse, o lixo, nas quais os personagens retratados são os próprios catadores. Preenchendo com os detritos as figuras por eles mesmos escolhidas e esboçadas no chão, os catadores coparticipam do projeto que, de certa forma, adquire com isso o sentido de criação coletiva, o sentido de exibição simultânea e performática do lixo *stricto sensu* e do refugio representado pelas pessoas que, metafórica e literalmente, ocupam o lugar do lixo social.

O artista vai se servir igualmente, em outro trabalho, da sucata eletrônica de computadores. Numa de suas instalações, milhares de peças de lixo eletrônico, ironicamente formam um mapa-múndi. Exhibindo uma imagem dos rejeitos do mundo, um mundo de rejeitos, denuncia o consumismo próprio ao universo da informática em que, mal são produzidos, os aparelhos já são considerados ultrapassados, descartáveis e descartados. Além disso, a obra provocativamente pergunta ao espectador se este sabe para onde vai tal descarte. Ao mesmo tempo, é símbolo de resistência, ao exhibir o que a imagem guarda da memória das pessoas, na memória dos computadores, matéria desprezada, facilmente posta à parte pelo mundo contemporâneo. Tal exposição reproduz um movimento de

reciclagem cultural que, como quer Walter Moser, exhibe um processo de metamorfose, as várias fases de um gesto que comporta ao mesmo tempo repetição e transformação.

Nas imagens das obras reunidas sob o título “O depois”, como nos diz o próprio artista, são mostradas crianças, cujas imagens são desenhadas com o lixo que elas mesmas vão recolhendo, os restos do carnaval brasileiro que os quatro dias de festa deixam jogados. Mal se distinguindo num fundo também formado pelo rejeitado, tais imagens são da mesma cor apagada da cidade. Sua quase invisibilidade se revela matéria descartável, o refugio que a sociedade se recusa a enxergar, mas é também resistência para que possa seguir sem ser notada. Num certo sentido, não despidido de contradições, a arte de Muniz torna visíveis os inúmeros personagens, catadores de lixo, pobres e rejeitados, cujos “retratos” dignificam a atividade de reciclagem, resgatando por meio da arte o refugio social que a sociedade empurra para “debaixo do tapete”. Exibe-os na sua pobreza, denunciando por meio deles a situação de carência de outros contingentes de pessoas, também elas invisíveis no espaço das grandes cidades, indiferenciadas aos nossos olhos de transeuntes.

Gabriela de Gusmão Pereira é a outra artista plástica a que gostaria de me referir. Também lançando mão da fotografia, vai às ruas do Rio de Janeiro registrando inúmeras criações de mendigos, de moradores de rua e de vendedores ambulantes, objetos e inventos feitos com sucata ou com materiais de pequeníssimo custo. Na sua resistência à precariedade, ao anonimato, à indiferenciação, tais criadores, servindo-se de poucos recursos, não cedem à descaracterização e ao esquecimento, transformando suas produções-memórias com as marcas da marginalidade, da precariedade da sobrevivência na cidade grande. Os objetos por elas produzidos são marginais, no sentido de servirem às necessidades dos que estão praticamente excluídos do sistema, e no sentido de que se situam à margem do sistema industrial convencional. Recolhidas num livro denominado *Rua dos inventos* (2002), as fotografias da artista vêm algumas vezes acompanhadas dos depoimentos dessas pessoas que o espaço urbano das grandes cidades quer tornar invisíveis, pessoas pelas quais diariamente passamos com indiferença e que são elas mesmas o “refugio” social. Como bem marca a artista na apresentação do livro, os engenhos levam à transformação de um objeto em outro, que não aquele previsto na primeira elaboração industrial. Embora cada peça carregue a marca da personalidade/necessidade de seu produtor, impregnada da intenção de quem a fez, em muitos casos o autor é desconhecido. Como lembram Brandão e Preciosa (2008), o projeto de Gabriela Gusmão dispõe lado a lado procedimentos

estéticos próprios à arte contemporânea, desafiando muitos de seus cânones ao revelar novas poéticas, configuradas na absorção de procedimentos de criação/reutilização desses inventos simultaneamente precários e extraordinários.

O que nos instiga e motiva a produção deste texto é a familiaridade, mas também o espanto, que nos inspira a ideia de uma poética do precário, assim concebida no campo estético, quando a ela submetemos, para análise, fenômenos ordinários, nas ruas das cidades brasileiras, de invenção de objetos inusitados em condições da mais absoluta e efetiva precariedade (social e material) (Brandão e Preciosa, 2008).

Objetos flagrados na provisoriidade e pobreza do material utilizado, incluídos nos procedimentos de metamorfose e de reciclagem contemporâneos, promovem uma “desestetização” dos pactos tradicionais de construção e recepção artísticas. Obras em trânsito, mimetizam as mobilidades próprias ao espaço urbano contemporâneo e a característica “transestética” da crise de representação da chamada pós-modernidade.

(...) o trânsito na indiferenciação de uma visão transestética, onde a arte desaparece como pacto simbólico, na impossibilidade de distinguir-se da produção de outros valores culturais. Fim do padrão-ouro do julgamento, do prazer estético (Villaça, 1996, p. 10).

A arte de Gabriela Gusmão e a de Vik Muniz, enunciando-se a partir da margem, trazendo para a frente da cena a produção dos que se encontram à margem, confere visibilidade a esses esquecidos refugos do mundo globalizado, exercendo função de denúncia das desigualdades desse mesmo mundo, aliando-se aos mais pobres – sem, contudo, estarem despidas, as produções de ambos, das contradições que a autoria individual que finalmente é dada aos seus trabalhos seja a que vá prevalecer no interior do sistema artístico e do mercado da arte.

A literatura brasileira mais contemporânea tem feito da pobreza uma de suas temáticas centrais, encenando a precariedade das condições de vida de pessoas desprezadas pelo mundo globalizado. “Representações da pobreza e da marginalidade, do mundo das drogas e da prostituição, personagens migrantes, o universo dos marginais e dos excluídos do sistema dão a tônica a tais produções.” (Cury, 2007, p. 10). No interior da série literária brasileira, muitos escritores contemporâneos estabelecem diálogo com a forte linha realista que tem caracterizado a nossa produção literária, mas com as distinções que marcam o espaço de disputa simbólica da contemporaneidade.

Mas o que justifica ver realismo na nova geração de escritores? É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. [...] o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora (Schøllhammer, 2009, p. 53-54).

Expressam essas ficções diferenças que se configuram no espaço simbólico contemporâneo com variações nas suas estratégias narrativas, nas vozes enunciativas que privilegiam, embora sob o denominador comum das temáticas da violência, da pobreza e da exclusão.

Pode-se falar, então, da literatura produzida em nosso tempo como uma arte que também utiliza os dejetos? Quais são as questões conceituais referentes à criação de espaços de enunciação que tornem audíveis as vozes da margem do sistema, aquelas vozes produzidas no lado menos jubiloso da globalização? Que práticas discursivas revelam posicionamentos de nossos escritores? Que posturas éticas se assumem nas suas produções, ante as desigualdades de um mundo que exhibe tão grandes contradições? Tais questões se colocam como um desafio teórico-conceitual para a arte em geral e para a literatura em particular.

A literatura pode, igualmente, utilizar dejetos? [...] a que exatamente corresponde a noção de dejetos aplicada à língua, ao texto, ao discurso, e isso para além de sua tematização literária, no nível da materialidade da sua linguagem? Refere-se, certamente, a um uso mais ou menos metafórico do 'dejetos', mas muitos dos textos estabelecem uma ligação sutil entre a representação temática do dejetos não verbal e a figuração do material verbal como dejetos (Moser, 1999, p. 102-103, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Escolhi, aqui, para algumas considerações, "Muribeca", um conto do escritor pernambucano Marcelino Freire, exemplo justamente do que fala

---

<sup>4</sup> "La littérature peut-elle également utiliser des déchets? [...] à quoi exactement correspond la notion de déchet si on l'applique à la langue, au texte, au discours, et ceci en deçà de sa thématization littéraire, au niveau de la matérialité du médium langagier? Il s'agit, certes, d'un usage plus ou moins métaphorique de 'déchet', mais beaucoup de textes littéraires établissent un lien subtil entre la représentation thématique du déchet non verbal et la figuration du matériau verbal comme déchet."

Walter Moser na citação acima. O conto faz parte do livro *Angu de sangue* (2005) e é um texto que tematiza o lixo, com uma enunciação precária – que dura enquanto durar a elocução, a voz – vazado numa linguagem de restos.

Angu é uma comida típica das classes populares brasileiras, à base de farinha ou fubá e água, a que se acrescenta, quando se pode, algum tipo de carne. No caso do livro, o angu é de sangue, entre outras, uma referência ao conteúdo violento dos contos. A palavra sangue se encontra associada à vida, ao líquido que circula no corpo vivo, mas também ao sofrimento e à dor que se lhe podem infligir. O campo semântico do título, já de si ambíguo, se estende às curtas narrativas que desdobram, deslocam, condensam os significados nele presentes. Acompanhado de ilustrações nas quais sempre aparecem grãos de milho, o livro com isso nos remete ao espaço rural em que a gramínea é plantada, sempre em contradição com a exclusividade do espaço urbano em que se desenrolam as narrativas.

“Muribeca”, conto de abertura do livro, tira seu título do nome de um aterro sanitário existente na cidade do Recife, que efetivamente sofreu ameaça de desativação por parte do governo o que suscitou protestos da parte dos catadores de lixo que dali tiravam seu sustento.

O conto reproduz a ininterrupta voz de uma catadora de lixo a um interlocutor que não tem sua fala marcada no texto. Performativamente, dramatiza-se um diálogo, em que se encena um corpo vivo, suporte da voz, e em que se conta com um interlocutor cujo corpo também é dramatizado no texto. “Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barato? Bisteca, filé, chã-de-dentro – o moço tá servido? A moça?” (Freire, 2005, p. 25). A invocação do ouvinte acaba, assim, por esse efeito performático de sentido, incluindo a nós, leitores, instados à resposta, convocados que somos à tomada de posição diante da matéria narrada. “Por exemplo, onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar? Aqueles barracos, tudo ali em volta do lixão, quem é que vai levantar? Você, o governador?” (Freire, 2005, p. 24).

Como nos outros contos, tem-se aqui como marca mais importante, a oralidade, uma linguagem formada de restos discursivos, de restos de falas de gente desterritorializada, talvez das zonas rurais brasileiras.

Mas, como nos lembra João Alexandre Barbosa no prefácio que escreveu para o livro, a oralidade de que lança mão Marcelino Freire é buscada, trabalhada nos seus efeitos de sentido.

A sua oralidade é de uma espécie mais rara, embora, como escolha e técnica narrativas termine por responder, certamente, à pungência de significados veiculados por alguns desses contos, uma vez

que o narrador cede, nesses casos, o seu lugar a uma voz narrativa entroncada em camadas sociais herdeiras da tradição oral (Barbosa, 2005, p. 12).

Por meio da oralidade faz-se no conto a apropriação irônica dos chavões da retórica da cidadania, dos clichês dos discursos que proclamam o bem-estar social ou as concessões por parte do poder constituído. São desconstruídos, por exemplo, os itens que compõem a lista de direitos do cidadão: alimentação, lazer, trabalho, educação etc.

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer? // E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer sopa, vou fazer caldo, vou inventar farofa? (Freire, 2005, p. 23).

Com uma fala sincopada, expressão de uma voz que jorra aos borbotões, gritada, cuspidada, rápida, exibindo uma necessidade premente de respostas, de escuta, em “Muribeca” o discurso se apropria de outras vozes para parodiar, para esvaziar os protocolos discursivos das falas que proclamam a igualdade social, os direitos de cidadania.

A gente não quer outra coisa senão esse lixão pra viver. Esse lixão para morrer, ser enterrado. Pra criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer. Pra continuar na graça de Nosso Senhor Jesus Cristo. Não faltar brinquedo, comida, trabalho. Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixão. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso (Freire, 2005, p. 25).

A contraposição que se estabelece entre a voz narrativa e um “eles” demarca claramente o lugar da margem a partir do qual se constrói a enunciação. Assim desestabilizado, o discurso “oficial” é esvaziado de sua significação, é “reciclado” em discurso que incorpora sua própria crítica, reconfigurado para, contraditoriamente, ser exibido na sua não serventia – precariedade existencial e resistência ao autoritarismo das medidas que desalojam as memórias afetivas, espaciais desses restos humanos, refugos dos processos de globalização que se alimentam da cadeia contínua do consumo e do descarte.

A voz narrativa vai se afirmando na sua alteridade ao mesmo tempo em que, ao acolher outras vozes que se lhe contrapõem, constrói a realidade espacial da narrativa – o aterro sanitário – dilatando-o para a realidade contraditória do espaço urbano. Nesse sentido, vale a referência

ao livro *Pelo espaço*, da geógrafa inglesa Doreen Massey (2009), em que se conceitua o espaço como realidade em movência, em construção, uma multiplicidade heterogênea de práticas e processos, um produto aberto e contínuo de conexões e interconexões. A geógrafa toma o espaço como o resultado da existência de uma multiplicidade de trajetórias, contraditórias e inesperadas, construído por conexões entre narrativas: chegar a um novo lugar quer dizer associar-se, de alguma forma ligar-se à coleção de histórias das quais aquele lugar é feito (Massey, 2008, p. 176). Por essa perspectiva, “Muribeca” coloca em cena diferentes vozes, aquelas que se encontram em disputa permanente pela hegemonia do espaço de representação simbólica. Extrapola-se assim o lugar social do depósito de lixo para abrigar outros espaços/narrativas que se lhe contrapõem e que também constituem a cidade.

Há outra dimensão importante a se destacar em *Angu de sangue*. O conto “Belinha”, outra narrativa do livro, se revela uma chave de leitura para o conjunto da obra. O conto apresenta a fala ininterrupta de um homem que decide, depois de 50 anos, procurar a mulher amada para dizer a ela a palavra que faltou, o não dito guardado por tanto tempo. A reiteração angustiada da frase “sempre falta uma palavra”, uma narrativa de amor falido, aparentemente menos densa, num livro que trata exclusivamente de situações de violência social, é uma chave de leitura metalinguística. Ela indica, entre outras coisas, a aporia em que se encontra o escritor contemporâneo diante da impossibilidade de “dizer”, do como dizer, já que a personagem termina por concluir: “eu disse a palavra, a palavra que faltava, que sempre falta uma palavra./ Falta” (Freire, 2005, p. 30). Todos os textos que compõem o livro *Angu de sangue*, encenando cenas extremamente violentas do espaço urbano brasileiro – estupros, roubos, assassinatos, situações de extrema precariedade, de miséria social – finalmente, confluem para esse impasse, para a dificuldade de representação do horror, do impasse de representação das situações de exclusão, afirmando uma estética da precariedade, a pobreza e insuficiência da linguagem diante do horror das situações extremas descritas nas narrativas.

A reflexão sobre os modos de narrar, sobre os limites impostos aos narradores na expressão e na criação de espaços enunciativos para vozes dos pretensamente afásicos sociais confere um sentido profundamente ético à escrita de Marcelino Freire. Como acentua Nízia Villaça falando da ficção produzida no Brasil nas décadas de 1980 e 1990:

Da reflexão sobre os modos de narrar que frequentam a contemporaneidade, sobre o tipo de saber possuído por aquele ou aqueles que narram, seu maior ou menor controle do universo ficcional,

sobre a estrutura actancial, a distribuição espacial, a ordem temporal, enfim, sobre a estética do olhar, procuramos inferir que ficções a respeito da subjetividade, a respeito da relação homem/mundo, frequentam esta ou aquela obra (Villaça, 1996, p. 11).

Estéticas da precariedade e da resistência ao esquecimento são marcas da arte contemporânea, lugares discursivos que assumem a precariedade como temática e como modo construtor de suas excêntricas (fora do centro, marginais) enunciações.

A epígrafe escolhida para a abertura deste trabalho, tirada ao romance de Clarice Lispector, por meio da consideração da personagem Macabéa, indicia o espaço literário como local privilegiado de enunciação. A personagem – quase analfabeta, deslocada no espaço da grande metrópole, tão rejeitada na sua invisibilidade social que é definida como alguém que nunca recebera uma carta ou um presente – tem, de alguma forma, acolhimento no espaço de representação da literatura, espaço metalinguisticamente valorizado pelo narrador. A literatura ofereceria essa possibilidade de criação de um espaço onde é sempre o outro que fala. E este outro é aquele que se faz ouvir, mesmo que seja como uma voz transferida, delegada.

Corroborando a premência de reflexão sobre o presente, Giorgio Agamben relativiza a imperiosidade do distanciamento temporal para se falar sobre o contemporâneo, uma vez que “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (Agamben, 2009, p. 62-63). E acrescenta: “Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (Agamben, 2009, p. 64).

Enunciações da precariedade, precárias na sua fatura e nas suas temáticas, assumindo numa linguagem de restos os riscos de uma linguagem e de um mundo em crise, os trabalhos artísticos de Vik Muniz e Gabriela Gusmão, de Marcelino Freire dirigem perguntas ao sombrio do nosso tempo.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.
- APPADURAI, Arjun (2006). *Fear of small numbers: an essay on the geography of anger*. Durham, London: Duke University Press.

- BARBOSA, João Alexandre (2005). Prefácio. In: FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. 2. ed. São Paulo: Ateliê.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAVA, Silvio Caccia (2011). A renda do brasileiro. *Le monde diplomatique: Brasil*, São Paulo, ano 5, n. 53, dez.
- BRANDÃO, Ludmila; PRECIOSA, Rosane (2008). Precariedade e invenção no Brasil contemporâneo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRASA, 9., Nova Orleans. Disponível em: <www.brasa.org/\_sitemason/files/c9wO4M>. Acesso em: 16 fev. 2012.
- CASTRO, Josué de ([1946] 1992). *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- CURY, Maria Zilda Ferreira (2008). Novas geografias narrativas. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17.
- FAGNANI, Eduardo (2011). As lições do desenvolvimento social no Brasil. *Le monde diplomatique: Brasil*, São Paulo, ano 5, n. 53, dez.
- FREIRE, Marcelino (2005). *Angu de sangue*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- LISPECTOR, Clarice (1977). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MASSEY, Doreen (2008). *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MOSER, Walter (1999). Esthétiques du déchet. In: VILLENEUVE, Johanne; NEVILLE, Brian; DIONNE, Claude. *La memoire des déchets: essais sur la culture et la valeur du passé*. Québec: Nota Bene.
- PEREIRA, Gabriela de Gusmão (2002). *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- SANTOS, Milton (2009). *Pobreza urbana*. 3. ed. São Paulo: EdUSP.
- SCHOLLHAMER, Karl Erik (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VILLAÇA, Nízia (1996). *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Recebido em maio de 2012.

Aprovado em outubro de 2012.

## resumo/abstract

### Poéticas da precariedade

Maria Zilda Ferreira Cury

A precariedade é um dos efeitos perversos dos mecanismos inerentes à globalização. A literatura contemporânea, como outras formas de expressão artísticas, dela trazem a marca. O propósito deste ensaio é de abordar esta temática da precariedade tomando como objeto diferentes manifestações artísticas contemporâneas.

**Palavras-chave:** pobreza, precariedade, mundialização, reciclagem, restos.

Maria Zilda Ferreira Cury \_\_\_\_\_

**Poetics of precarity**

Maria Zilda Ferreira Cury

Precarity is one of the perverse effects of globalization. Contemporary literature, as well as other forms of artistic expression, present its feature. The purpose of this essay is to deal with the subject of precarity considering some contemporary artistic manifestations.

**Keywords:** poverty, precarity, globalization, recycling, refuses.