

FORA DO PLANO: UMA ANÁLISE DO ESPAÇO COMO FORMA DE EXCLUSÃO

Anderson de Figueiredo Matias (UnB)¹

Resumo: Considerando o texto literário um lugar em que interesses e perspectivas sociais interagem e se chocam e a arte uma expressão legítima dos socialmente excluídos, este artigo pretende analisar como a representação de mobilidades geográficas pode demonstrar o complexo e arbitrário processo de violência, apropriação e destruição identitária que configura o espaço como forma de exclusão. Para tanto, foram selecionadas duas narrativas contemporâneas, o filme *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, e o romance *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo.

Palavras-chave: representação; espaço; trânsitos migratórios; resistência; des(re)territorialização.

Em *O alienista*, de Machado de Assis, estar dentro ou fora da Casa Verde não significa apenas um movimento espacial, mas sim uma revisão de posicionamentos ideológicos e completamente contraditórios de nossa sociedade. Em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, o espaço, maltratado pela seca, é ao mesmo tempo tema e personagem. A essas narrativas pode-se associar também *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, obra em que o espaço, emblemático por determinar a construção de identidades e subjetividades, estampa a formação de uma nova espacialidade social, que definirá a constituição do ambiente urbano brasileiro.

Todos esses exemplos evidenciam a relevância do espaço para os efeitos de sentidos gerados pelas narrativas literárias, afirmação que pode ser fundamentada na série de estudos realizados por Antonio Candido a respeito do assunto. Em *O discurso e a cidade* (2004), o autor apresentou ensaios que, por intermédio da ideia de sistema, procuravam pensar a construção de obras literárias não como um fenômeno relacionado unicamente à expressão individual do artista, e sim como um processo de investidura sociológica, tendo em vista que é desencadeado do contexto social e ideológico, no qual a obra foi produzida.

O primeiro deles, fundamental para esse campo de investigação, é *Degradação do espaço*, em que Candido analisa a funcionalidade dos espaços em *L'Assomoir*, obra de Émile Zola, publicada em 1877. Nesse ensaio, Candido mostra que, na representação

¹ Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília. Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. E-mail: profandersonm@gmail.com

literária, não ocorre uma mera e direta transposição do plano físico-geográfico para o discursivo-literário, o que o escritor constrói, na verdade, é a apreensão de um novo significado que emerge dos espaços reais, por meio do trabalho artístico da palavra.

Outro texto indispensável, também publicado em *O discurso e a cidade* (2004), é *De cortiço a cortiço*, em que o autor compara o romance de Aluísio Azevedo ao já citado romance de Zola, apontando semelhanças de tema e motivos nas duas obras, bem como diferenças nas composições. Apesar de ambos os romances tratarem de trabalhadores pobres que vivem em uma habitação coletiva, para Candido, no caso de *O cortiço*, a figura do explorador convive com a do explorado, e esse contato entre capitalista e trabalhador na obra, que narra a ascensão socioeconômica de João Romão, estava fundamentada em um dado da realidade: a lógica da acumulação em um país cuja economia ainda era baseada na escravidão e implicava, por isso, a exploração direta do trabalhador. E, para demonstrar como o ritmo dessa acumulação é justamente o próprio eixo da composição ficcional, Candido destaca o crescimento inicialmente natural do cortiço e a reconstrução organizada após o incêndio, movimentos afinados com o princípio da acumulação de capital.

Nesse ponto, é importante ressaltar alguns aspectos do ensaio *De cortiço a cortiço*. Um deles é a maneira com que o enfoque histórico-social se integra a uma análise minuciosa dos elementos literários. Assim, dados sociais são estudados não apenas como temas ou enquadramentos, mas como fatores artísticos que participam da organização interna da obra. Outro é o fato de Candido reconhecer em *O cortiço* um nível alegórico, que permite ler essa obra como uma alegoria do Brasil. Nesse sentido o romance *O cortiço* define o país como um todo, tal como era visto na perspectiva do naturalismo determinista.

Essa incursão, com exemplos de narrativas canônicas e com a apresentação de procedimentos teóricos produtivos para a análise da espacialidade literária, cumpre nesta comunicação duas importantes funções: a primeira é argumentar, a partir da tradição literária, a respeito da importância do espaço como elemento ficcional. A outra é inserir, nessa argumentação, a discussão de como, em narrativas brasileiras contemporâneas, a representação do espaço pode demonstrar o complexo e arbitrário processo de violência, apropriação e destruição identitária que atinge regiões periféricas. Para tanto, foram selecionadas duas narrativas contemporâneas, o filme *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, e o romance *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo.

A ideia é mostrar como produções artísticas podem romper a linha contínua, existente desde o fim do século XIX, entre um imaginário social eivado de preconceitos e as práticas excludentes. Isso a partir da hipótese de que, nessas obras, a representação do espaço reconstrói a periferia como um lugar do qual os personagens se apropriam a fim de ressignificar o sentido da degradação e da precariedade, sem perder de vista a abordagem crítica dos problemas sociais e a consciência da necessidade de superação desses problemas. Nesse sentido, pelo fato de habitar a periferia não ter sido, para personagens dessas obras, uma escolha, mas sim o cumprimento de uma determinação legal, essas narrativas se configuram como um marco de resistência e de enfrentamento da ordem social vigente.

Além disso, esses textos apresentam em comum o fato de terem sido produzidos a partir da perspectiva de oprimidos, no caso a população negra, o que demonstra a importância de se valorizar a literatura marginalizada, principalmente a afrobrasileira, que, embora componha a literatura brasileira por utilizar as mesmas formas de expressão e a mesma língua, é excluída por não atender a um projeto hegemônico. Trata-se de uma literatura que, ao retratar os mecanismos que apagam da arte e da própria civilização uma parcela significativa da população brasileira, está comprometida em questionar e alterar a trajetória dominante da historiografia literária canônica.

Nesse sentido, uma reflexão fundamental é desenvolvida por Regina Dalcastagnè, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), obra na qual a autora demonstra que o campo literário brasileiro é bastante homogêneo, dominado por autores homens, brancos, de classe média, moradores de Rio de Janeiro e São Paulo, os quais exercem atividades ligadas a espaços já privilegiados de produção de discurso, como os meios jornalístico e acadêmico.

Assim, ao focalizar a literatura dos excluídos socialmente e dos autores que não foram perfeitamente incorporados pelo cânone nacional, a obra realiza um movimento que também precisa acontecer no campo literário, a legitimação de espaço para a produção dos socialmente excluídos. A autora aponta as pesquisas acadêmicas e a crítica como notórios espaços de legitimação, relevantes nesse processo, e discute a legitimidade do discurso daquele que representa o outro. A representação é vista como um ato político, ancorada em disposições estruturais cuja produção do discurso é sempre controlada pelos agentes sociais com o objetivo de negar o direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais – esclarecimento, competência, eficiência social, o que configura uma forma de censurar os grupos

dominados. Assim as categorias excluídas passam a se achar incapazes de ação política e as classes populares possuem menor capacidade de acesso às esferas públicas. Trata-se de um problema que reflete as desigualdades sociais do Estado brasileiro. Desse modo, a democratização pensada para a sociedade deve ser estendida ao campo literário e, para isso, é preciso legitimar os espaços para a literatura produzida por grupos marginalizados, que não recebem a mesma valoração dos historicamente legitimados.

Outra reflexão pertinente para essa discussão é elaborada por Luiz Costa Lima, em *Frestas: a teorização em um país periférico* (2000), obra em que o autor propõe o que chamou de controle do imaginário, observado quando a sociedade precisa isolar no campo da expressão aquilo que é socializável do que não é.

O controle do imaginário, diferentemente da censura, cuja infração às normas legais implica punições, é mais elaborado, supõe a deslegitimação de tudo que se contrapõe a um valor vigente, sem que esse valor seja explicitado, guardando, assim, relação próxima com a ideologia.

Na literatura brasileira, o papel de destaque que a arte literária ocupou no processo de imposição cultural pode ser analisado com base no controle do imaginário. Basta lembrar que, nos primeiros séculos da literatura brasileira, os escritores eram quase todos comprometidos com valores sancionados pela civilização metropolitana. Para eles, a literatura devia exprimir a religião e as normas políticas impostas aos primitivos, sendo uma forma de disciplinar mentalmente, aplicadas como maneira de instruir e civilizar. O mesmo se pode pensar em relação à literatura que aborda o tema do negro, tratada normalmente de uma perspectiva exótica e estereotipada. Essas omissões críticas, associadas a fatores históricos e culturais, limitam o leitor e encaminham uma reflexão a respeito da maneira como a literatura canônica confina a leitura da literatura a nomes consagrados e reforça a postura elitista, em especial em relação às questões de raça.

Para Lima (2000), essa também é uma manifestação do controle do imaginário, manifestado nas listas cerradas de obras canônicas e nas interpretações tradicionalizadas. Além disso, esse controle hoje é exercido da mesma forma pelos veículos de comunicação, que servem ao propósito oposto ao da educação e, ainda, pelo privilégio dado às culturas dos países economicamente mais poderosos.

Em *Crítica em tempos de violência* (2012), Jaime Ginzburg contribui com essa discussão ao pensar a história da literatura brasileira pela perspectiva da violência, por ser esta um elemento constitutivo da sociedade brasileira. Dessa forma, um dos

principais debates acerca da produção literária contemporânea está relacionado aos seus critérios de valorização, devendo se voltar à seguinte questão: o que deve ser considerado esteticamente relevante num contexto de constante violência?

No entanto, para o autor, a discussão atual acerca da historiografia e da literatura comparada no Brasil é caracterizada pela revisão dos parâmetros de sustentação do cânone. O autor critica a forte tendência conservadora dos currículos dos cursos de Letras, que exclui alguns gêneros, a tradição oral, os registros indígenas, entre outros. Esse quadro, que também pode ser observado nas escolas, é agravado pelos manuais de teoria literária, que, por estarem centrados na leitura imanente do texto, muitas vezes desconsideram o contexto, privilegiam a descrição e a classificação, restringindo com isso o pensamento crítico. Dessa maneira, a teoria literária se configura como um campo acadêmico desproblematizado, alienado das realidades sociais e dedicado a tradições limitadas.

O que aflora é um condicionamento ideológico no estabelecimento do cânone literário brasileiro, fundamentado na periodização e na naturalização das exclusões. Por essa razão, os conhecimentos da teoria da literatura não podem ser considerados ideologicamente neutros, considerando que uma perspectiva teórica pode trazer consequências nefastas, ao estabelecer critérios para definição de juízos de valor.

Isso exige rever critérios de valor consolidados. O trabalho interpretativo exige uma consciência crítica elaborada, por parte do sujeito investigador. Sem ela, valores não são discutidos, apenas reproduzidos e, com isso, preservados. Ainda segundo Ginzburg, é preciso abandonar as concepções universalistas da literatura que a consideram expressão da condição humana e por isso procuram distanciar a arte da realidade traumática contemporânea. Assim, uma obra é valorizada à medida que transcende o brutal mundo real. Dessa forma, o universalismo ignora as tensões históricas atuais.

Sob essa perspectiva, faz-se necessário pensar uma nova forma de perceber o objeto estético por parte de todos os agentes envolvidos em sua construção, o que faz Pierre Bourdieu, em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), que chama a atenção para o fato de que, isoladas, as obras não dão conta de seu significado, uma vez que seu valor, dentro do sistema artístico, pode mudar. Partindo dessa constatação, o autor analisa, em seu amplo projeto sociológico, o que ele denominou as regras da arte, contribuindo para a discussão da figuração simbólica do real. Essa é a gênese do *campo literário*, conceito operativo a partir do qual o autor

explicita a ideia de que o entendimento da criação artística só é possível por meio do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público e que consitui uma possibilidade mais versátil de entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico. Assim, devem-se reenquadrar escritores, leitores, editores, livreiros, críticos, entre outros em uma lógica interativa.

Ainda em relação ao ato de criação, Lima propõe que toda obra precisa ser reconhecida como produto ficcional, para que o leitor não corra o risco de convertê-la em subprodutos históricos. A ficcionalidade da literatura traz consigo um potencial crítico.

Uma boa obra pode ser um divertimento, porquanto, enquanto obra de ficção, é, ao mesmo tempo, uma espécie de peça teatral. Mas o divertimento derivado da cláusula do *como se* não é, por isso, uma fantasia ou redutível a uma mera peça compensatória, pois proporciona uma perspectiva oblíqua sobre nossas vidas e as organizações sociais em que elas se processam. [...] (LIMA, 2000, p.166)

Esse pensamento também pode ser baseado no de Jacques Rancière (2009), pensador que considera a arte um ato político não só pelas mensagens que transmite ou pela maneira como representa as estruturas sociais e os conflitos, mas sim porque ela permite uma intervenção capaz de reconfigurar o mundo sensível. Nessa perspectiva, o autor desenvolveu o conceito de *partilha do sensível*, definido como

sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha dos espaços, dos tempos e tipos de atividades que determina a maneira mesmo como um comum se presta à participação e como uns ou outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Essa partilha incide tanto na política como na estética e, a partir dessa aproximação do estético com o político, é possível pensar as práticas artísticas, com relação a formas de segmentação e visibilidade que elas introduzem no comum e que acabam interferindo na distribuição geral dele. Rancière esclarece, assim, que a arte é política, mesmo quando pretende se afastar radicalmente de qualquer intervenção social, de qualquer compromisso, e a ficção não é a simples oposição mundo imaginário *versus* mundo real, mas sim justamente o trabalho que realiza dissenso, uma modificação singular no que é visível, dizível, contável. As cenas de dissenso se constituem quando ações de sujeitos invisibilizados como interlocutores irrompem e provocam fissuras na

vivência do visível para desenhar, com isso, uma nova topografia.

Diana Klinger, em *Literatura e ética – da forma para a força* (2014), também concebe o ato de escrever como um ato político. Por isso a opção dessa obra por considerar o caráter autônomo da arte e atribuir a ela potencial crítico à medida que recusa o funcionamento da lógica da sociedade capitalista. Ainda para Klinger, a literatura se configura como uma possibilidade de ressignificar a perda, o medo, a identidade e a vida, como um ato que reverbera na vida, “É esse o movimento da literatura: sair, retornar. Sair da casa, da linguagem, da estrutura, da comunidade, do conforto, do lar. Sair, retornar e fazer desvios. Desertar.” (KLINGER, 2014, p. 188).

Assim, como perceber, por meio da leitura literária, esse potencial crítico? De que forma se pode deixar de enxergar nos textos a confirmação apenas da realidade aparente? Essas perguntas exigem pensar a respeito da força da literatura. Uma possibilidade é considerar que, na atualidade, não há linguagem pura, mas sim um entrelaçamento de linguagens que se interpenetram e, embora possam conservar cada uma delas as suas especificidades, mesclam-se e se hibridizam.

Para compreender a literatura nessa relação com outras linguagens, Florencia Garramuño, em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), defende, de maneira crítica e comparativa, uma análise das manifestações culturais atuais, quando múltiplas modalidades de expressão, das artes plásticas à literatura, são pensadas a partir da relação que estabelecem com seus suportes de conteúdo, mostrando que romances podem se configurar quase como instalações, além de demonstrar como obras de arte podem superar seu suporte formal. A perspectiva da autora permite entender a obra como investigação de tendências culturais realizada por meio da análise de experiências artísticas de vanguarda, indicadoras de momentos de mudança e concretizadoras de possibilidades de explorar o processo de criação.

Ela parte da ideia de que, em algumas produções artísticas contemporâneas, no Brasil e na América Latina, o já ultrapassado pós-modernismo permitiu um evidente desgaste dos limites entre as formas de expressão, suportes e discurso, o que delimita um espaço de não-pertencimento e cria uma arte do inespecífico, a qual recusa ser reduzida a um único jogo de regras e enunciados possíveis, passando, assim, a ocupar novos lugares, tanto do ponto de vista estético quanto discursivo. Com base nisso, vale destacar como a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar outras linguagens – fotografia, imagens, *blogs* e *chats* – em seu discurso. E o que resulta dessa imbricação, dessa invasão ao espaço de outras artes? Como ela pode ser compreendida?

As respostas para essas questões envolvem a ideia de exterminação dos suportes e discursos tradicionais que envolvem a literatura e apontam para a discussão a respeito das novas mídias e recepções, assim como a percepção de que a era do texto eletrônico e da interatividade das redes sociais enfatizam o papel dialógico do novo leitor, transformado-o, muitas vezes, em coautor pela apropriação ou pela reconstrução do conteúdo. Essa perspectiva é relevante uma vez que as produções culturais, hoje, são um conjunto de textos híbridos de diferentes gêneros, campos e de produtores variados. Os textos têm perdido seu caráter único, fechado, e interagem com outros textos, imagens e sons, ampliando as possibilidades de intertextualidade, o que também aponta para a necessidade de se discutir a configuração do cânone literário e reconsiderar a arte dos socialmente excluídos.

Nesse sentido, em *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak busca uma interlocução com duas correntes teóricas basilares para os estudos subalternos indianos – a marxista e a pós-estruturalista – abordando questões a respeito das possibilidades de fala e representação subalterna e do papel do intelectual neste processo. Ela critica a postura do intelectual do terceiro mundo que, ao recorrer à matriz europeia, reforça o discurso hegemônico e reproduz as estruturas de poder e de opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem oportunidade de falar e, principalmente, de ser ouvido. Com isso, Spivak aponta para a tarefa do intelectual pós-colonial: criar meios para expressão dos subalternos, porque, ao alcançar um espaço legítimo de expressão, estes superam sua condição.

E o que buscam os intelectuais que produziram os textos em análise nesta comunicação? O que desejam ao retratar espaços com tantas ausências? Uma possível resposta é a demonstração de que, em meio à degradação desses espaços, pessoas sobrevivem à precariedade e buscam assim uma forma de defender a própria identidade. Para esses intelectuais, apesar da ocupação compulsória, os territórios que ocupam tornam-se lugares de afetividade e ganham, assim, importância simbólica.

Análise das obras

O romance *Becos da memória*, publicado em 2006, apresenta, desde o início, aqueles que o constituem. Assim, ao deixar claro quem são os sujeitos que pretende representar “Homens, mulheres, crianças, que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela (p. 30), a narradora assume o pacto pela representação e todos os impactos causados por ele. Dar corpo à memória de moradores

da favela, representando em sentido oposto ao dos estereótipos, é uma estratégia de grande relevância política e cultural. Normalmente, a apresentação de novas perspectivas fica evidente na representação dos habitantes e do espaço da periferia. Prevalece, na representação de grupos marginalizados por escritores legitimados, a perspectiva de tratá-los como seres uniformes, uma categoria, desprovida de sonhos, memórias, desejos, afetos. Algo semelhante acontece com o espaço, cuja representação está predominantemente pautada em uma configuração sociocultural que altera profundamente valores, resultando em violência. Assim, ao mesmo tempo em que se produzem territórios marginais, marcados por um modelo urbano pobre, passíveis de desintegração e deterioração, cria-se uma visão estigmatizada da população periférica, sobre a qual a degradação própria do espaço se projeta.

Em *Becos da memória*, isso é diferente. Ao percorrer os espaços da favela, a narradora Maria-Nova apresenta pequenas histórias de vida de muitos personagens, homens, mulheres e crianças da favela, numa perspectiva que privilegia o fragmento sobre a totalidade, dentro de uma compreensão de que a história, tal qual os opressores a divulgam, pode ser escrita a contrapelo, dando vez a versões pequenas, mínimas, fragmentos de vida comuns, em cujos percursos se conjugam derrotas advindas de sua condição social, racial e de gênero. Nesse sentido, o trabalho das lavadeiras ocupa posição central na narrativa, sintetizando a atividade dos corpos femininos, em constante esforço para gerar e garantir a vida em uma relação constantemente evocada na narrativa: a aproximação entre senzala e favela, que se efetiva no romance de duas formas: primeiro, pela constante memória da escravidão relatada pelos mais velhos, em histórias que rememoram a infância passada em fazendas, senzalas, plantações e enfrentamentos. Depois, na geografia dos becos, onde se vivencia a condição subalterna de uma população periférica. Essa relação, que representa o passado colonial e escravocrata em conexão com as desigualdades vivenciadas pelos descendentes dos escravos nas cidades atuais, refaz o caminho e aponta para uma outra história da literatura brasileira.

Enquanto se desenvolvem essas narrativas particularizadas, outra tensão se desenrola e une todas as experiências: trata-se do desfavelamento, que expulsará a todos do único lugar a que pertencem e que supostamente também lhes pertencia. A violência extrema da destruição da favela sinaliza a reiterada vitória dos mais fortes em nossa sociedade. Para isso, a violência do processo de desfavelamento foi retratada. Em uma

das passagens, ao apresentar a organização da festa junina pelo personagem Cabo Firmino, a narradora afirmou que:

Diziam alguns que ele apenas organizava a festa e cedia o local, mas quem bancava tudo eram os ricos que moravam no bairro nobre bem ao lado da favela. Bancavam para que os favelados não os importunassem. Havia outros bairros perto de favelas em que as casas eram constantemente arrombadas. Parece que havia mesmo um acordo tácito entre os favelados e seus vizinhos ricos. Vocês banquem nossa festa junina, deem-nos as sobras de suas riquezas, oportunidades de trabalho para nossas mulheres e filhas e, antes de tudo, deem-nos água, quando faltar aqui na favela. Respeitem nosso local, nunca venham com plano de desfavelamento, que nós também não arrombaremos a casa de vocês. (EVARISTO, 2006, p. 69)

Essa passagem materializa, no campo literário, um fato que, em contraposição com o universo extraliterário, demonstra a importância de se estudarem os trânsitos migratórios compulsórios e a violência que eles impingem às populações periféricas. Por essa razão, o diálogo entre *Becos da memória* e *A cidade é uma só?*, textos de diferentes linguagens artísticas, justifica-se por vários aspectos. O primeiro é que, guardadas as especificidades de cada enredo, os personagens são obrigados a habitar cidades periféricas por alguma determinação legal. O segundo é que foram produzidos a partir da perspectiva do oprimido, no caso a população negra. Razão justificável por ser o negro vítima da exclusão, desde o processo formativo da sociedade brasileira, por meio da desumanização. Por ter sido tratado como uma mercadoria, o principal aspecto a lhe ser negado foi a liberdade, o que constituiu um instrumento cruel e violento, cujas consequências são ainda vividas e também são perceptíveis na representação literária do povo negro. Essas escolhas podem ser explicadas ainda por possibilitarem a discussão a respeito da formação do campo literário atual e proporcionarem o debate a respeito de como a interface da literatura com outras expressões culturais ajudará a superar a maneira dicotômica – erudito X popular, central X marginal, canônica X de massa – com que a arte é tratada e que tradicionalmente coloca o segundo elemento em uma posição inferior.

Nesse sentido, por ser independente e denunciar a atitude criminosa do Estado brasileiro contra negros e marginalizados, a narrativa de Adirley Queirós compõe este artigo. Os filmes, principalmente algumas obras brasileiras recentes que dialogam com o cinema documentário, constituem um fértil campo para se pesquisar a vinculação entre questões estéticas e políticas que permeiam a contemporaneidade, justamente por serem feitos em embate com forças do mundo social que o circundam. Por isso, esses

filmes apresentam uma série de dispositivos e abordagens, deslocando imagens de seus lugares convencionais, ficcionalizando situações e promovendo práticas subjetivas e confessionais, seguindo assim uma ética *hacker*. O que o teórico McKenzie Wark chama de ética hacker não significa uma cultura ilegal, mas sim uma conduta de criação que extrapola o universo digital. Em *A hacker manifesto* (2004), o autor apresenta uma sociedade bipolarizada: de um lado os hackers, classe social abstrata composta por especialistas em informática, jornalistas, produtores culturais, entre outros. Do lado oposto, a classe vetorial, cujos integrantes pertencem a instâncias que controlam e exploram toda a produção intelectual. Os hackers são produtores de novos conceitos, percepções, sensações e concepções, a partir de uma realidade dada.

No filme *A cidade é uma só?*, por exemplo, observa-se o contraste entre dois ambientes interdependentes, já que são faces de um mesmo acontecimento, tanto na realidade quanto na ficção. De um lado, a espontânea e caótica Ceilândia, região da periferia de Brasília. De outro, o planejado e estéril Plano Piloto. Por isso o nome do filme, uma pergunta que mostra como a segregação criou uma cidade inacabada e aponta para consciência crítica acerca dessa segregação.

Essa consciência está diretamente relacionada ao personagem Dildu, que trabalha como servente no Plano Piloto e faz o percurso entre a rodoviária e a Ceilândia. Na sua função é invisível, mas, em Ceilândia, é reconhecido e mostra a indignação com a situação da periferia por meio de sua campanha para deputado distrital, reivindicando o reconhecimento de uma população não incorporada à cidade que ajudou a construir.

Dessa maneira, personagens como Maria-Nova e Dildu, moradores de espaços com tantas ausências, demonstram que, no contexto no qual vivem, existe a possibilidade de sobreviver à precariedade e assim defender a própria identidade. Isso constitui uma estratégia de relevante importância política e cultural, já que permite ao leitor vivenciar a representação das diferenças sociais e raciais em nossa sociedade por uma outra perspectiva.

Referências

A cidade é uma só? (2011) Direção e produção de Adirley Queirós. Brasil. DVD (73 min.).

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de M. L. Machado. 1a. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

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

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários*. Disponível em <http://www.oziris.pro.br/enviados/201342123031.pdf>, acesso em 29/09/2017.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética – da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LIMA, L. C. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WARK, McKenzie. *A hacker manifesto*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.