

**Cartografias alternativas na narrativa argentina contemporânea: La Villa, de César Aira, e La Virgen Cabeza, de Gabriela Cabezón Cámara**

*Cartografías alternas en la narrativa argentina contemporánea: La Villa de César Aira, y La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara*

**Josivânia da Cruz Vilela**

Universidade Estadual da Paraíba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4587-9197>

**Wanderlan Alves**

Universidade estadual da Paraíba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4146-2335>

**Resumo:** Neste artigo, analisamos dois romances argentinos cujas narrativas apresentam territórios periféricos e sujeitos em permanente constituição de si, a saber: *La Villa* (2001), de César Aira, e *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara. Abordamos a noção de periferia como ilha urbana nesses relatos, bem como as relações de afecção que surgem entre sujeito e território. Para isso, partimos do pensamento de Josefina Ludmer (2010) e da noção de ilha urbana. Desse modo, lemos e analisamos reconfigurações de vida de algumas personagens e territórios que se metamorfoseiam e que, pautados em meios e formas provisórias de existência, convidam a repensar práticas e concepções territoriais em textos literários das últimas décadas.

**Palavras-Chave:** Narrativa argentina; ilha urbana; César Aira; Gabriela Cabezón Cámara.

**Resumen:** En este artículo analizamos dos novelas argentinas cuyas narrativas presentan territorios periféricos y sujetos en permanente autoconstrucción: *La villa* (2001) de César Aira, y *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara. Tratamos de la noción de periferia en tanto isla urbana en dichos relatos, así como de las afecciones que irrumpen entre sujeto y territorio en ellos. Para ello nos valemos inicialmente del pensamiento de Josefina Ludmer (2010) y la noción de isla urbana. Así que leemos y analizamos las reconfiguraciones de vida de algunos personajes y territorios cambiantes que al apostar por formas provisionales de existencia invitan a replantear prácticas y concepciones territoriales en textos literarios de las últimas décadas.

**Palabras-clave:** Narrativa argentina; isla urbana; César Aira; Gabriela Cabezón Cámara.

## Introdução

A virada dos anos 1990 para os anos 2000 esteve marcada por certa efervescência nos debates acerca da literatura, motivados em grande medida pelas supostas transformações no seu estatuto, na sua forma, e nos procedimentos estéticos e linguísticos colocados em prática no texto literário. Então, a literatura, enquanto materialidade, e a própria concepção do que seja literatura se transformam ou se atualizam, de modo a problematizar (novamente) os limites que tinham definido o literário com relativa comodidade desde finais do século XVIII até meados dos anos 1960, aproximadamente, imprimindo uma inflexão no papel da mescla, do jogo e da hibridização com os signos literários (linguísticos, culturais, sociais), os quais parecem colocar em xeque quaisquer enquadramentos em gêneros concebidos como unidades fechadas ou prístinas nas últimas décadas.

Uma das estudiosas que se propôs a refletir sobre esses “estados” do fazer e dos modos de pensar a literatura das últimas décadas na América Latina foi a argentina Josefina Ludmer (1939-2016). Segundo ela, numa série de textos breves e polêmicos cujo teor foi posteriormente desenvolvido no livro *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), embora conservem o formato livro, vinculem-se a um autor e estilo literário, sejam pensadas como literatura, algumas textualidades (que ela chama de pós-autônomas) publicadas nos anos 2000 não se limitariam (ou não se circunscreveriam tranquilamente) às leituras literárias que caracterizaram um modo de pensar e ler a literatura ao longo da modernidade, cujo ápice terias e dado justamente na década de 1960. Seu aspecto fundamental seria o de que se instalam em uma determinada realidade para construir (na e a partir da escrita) presente. Desse modo, os traços escriturais que levariam a identificar e classificar determinados textos como pertencentes a um segmento do meio literário seriam (cada vez mais) tênues, opacos. Sob tal perspectiva, tais escrituras ultrapassariam os limites de uma literariedade consagrada pela instituição literária, mas, ao mesmo tempo, não seriam pura representação da realidade, visto que a realidade também estaria permeada pela ficção, e vice-versa.

*Aqui América Latina. Una especulación* está dividido em duas partes principais: na primeira (iniciada preliminarmente no ano 2000) e referente às “Temporalidades”, escrita por meio do uso da sintaxe (CONTRERAS, 2022) de um diário, além de comentar suas impressões Ludmer anota eventos que ocorrem na Argentina no ano 2000, a partir de sua chegada, num simbólico “25 de maio”, desde os acontecimentos difundidos pelos jornais até conversas com amigos, romances publicados, estreias teatrais, etc. A Argentina passa, então, por uma efervescência de acontecimentos, em decorrência, principalmente, dos experimentos fracassados do regime neoliberal que culminaria na forte crise que se inicia na virada do ano de 1999 para o ano 2000, e tem seu ápice em dezembro de 2001, com consequências políticas, econômicas e sociais desastrosas, além de reverberar culturalmente, constituindo-se num desafio (ora eufórico, ora cético) em relação às ideias acerca da política e de seu potencial revolucionário, como bem demonstrou, por exemplo, María Moreno nas crônicas e notas escritas naquele momento e posteriormente reunidas em *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001* (2011), das quais uma das mais emblemáticas – “19 de diciembre” – é posteriormente integrada à segunda edição de *Banco a la sombra* (2019). Nesse texto, Moreno não só introduz-se na efervescência dos protestos na Plaza de Mayo em meio à decretação de estado de sítio pelo então presidente Fernando de la Rúa em dezembro de 2001, mas também flagra a pluralidade, os choques e as singularidades de sujeitos que, em meio ao caos instalado, encontram-se nesse espaço que é, simultaneamente, de ação e dispersão política, de inscrição dos corpos e expressão de estigmas, no qual se manifesta não só a política, mas também o político (do discurso, dos corpos, dos territórios, das temporalidades daquele presente).

A chamada reestruturação econômica tem impacto nas relações sociais e urbanas, em cujos domínios a solidariedade e a integração social estão fragilizados como política de Estado, à medida que este investe em certa lógica privatizadora que intensifica a segregação das classes e a exclusão sócio-espacial.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Por outro lado, é em meio a tal contexto que surgem ações potentes de caráter solidário e coletivo que, de algum modo, resgatam valores no âmbito da vivência dos comuns e práticas que visam a encontrar alternativas laterais ao neoliberalismo, a partir da aposta em uma economia cujo uso da linguagem e dos materiais recorre à reciclagem (de materiais e formas de vida). Um emblema de tais ações é a criação das editoras

Não por acaso, esse estado de coisas que então atravessa todas as esferas da vida no país ganharia visibilidade tanto na produção audiovisual quanto na literatura nas décadas seguintes. A série *Okupas*, do diretor Bruno Stagnaro, por exemplo, é de 2000, e em 2014 Gabriela Cabezón Cámara publica *Romance de la negra Rubia*, por exemplo. Em ambos os casos, as narrativas colocam em cena a problemática da gentrificação e da pobreza, as tensões entre direitos do cidadão e o poder público, a crise de perspectivas, particularmente entre os jovens, bem como os modos de ação e intervenção política em jogo nesse universo em que o enfraquecimento do Estado de Bem-estar Social dá lugar à emergência de um Estado Privatista que torna ainda mais frágeis a vida e as relações sociais e afeta prioritariamente as classes médias, baixas e periféricas, cada vez mais precarizadas. Chegando à Argentina para desfrutar de uma licença sabática, Ludmer se depara com tal temporalidade, que vê como sendo correlata a modos de ver e pensar que apareciam, também, em narrativas (literárias, televisivas, jornalísticas) do mesmo período, a partir das quais passa a especular sobre o que chamaria de literaturas pós-autônomas, inclusive porque “especular desde aquí América Latina es tomar una posición específica y como prefijada, como un destino” (LUDMER, 2010a, p. 10). Com isso, ela constrói um “tiempo aquí”, em que “el año 2000 funcione como un régimen de realidadficción y un régimen en sincro” (LUDMER, 2010a, p. 118). Esse tempo não se configura por si mesmo como sincrônico, mas se sincroniza na escrita, assim como na leitura proposta por Ludmer. É esse processo de que se serve a fábrica de criar realidadficción que estaria na base de sua noção de literaturas pós-autônomas.<sup>2</sup>

Ainda em *Aquí América Latina*, na segunda parte, intitulada “Territórios”, Ludmer elabora um trajeto pela literatura da primeira década dos anos 2000 (ainda que mais centrada em

---

*cartoneras*(a figura de Washington Cucurto e a criação da *Eloísa Cartonera* são fundamentais nesse sentido), que passam a atuar marginal e criticamente na política econômica (por meio da compra de papelão dos catadores a preços mais altos do que o pago por grandes empresas) e, ao mesmo tempo, nas políticas da arte, ao criar espaços de publicação de obras de autores diversos (já consagrados ou meros iniciantes), o que, mesmo que muito lateralmente, também implicava a corrosão (ou problematização) e o rearranjo do sistema literário, tanto na prática quanto no plano simbólico.

<sup>2</sup> Para uma discussão mais detida das noções, possibilidades e limites envolvidos no debate do que Ludmer chamou de Literaturas pós-autônomas, de modo a contextualizar mais detalhadamente a problemática recolocada neste texto e a articulá-la às políticas das primeiras décadas do século XXI, Cf. Alves (2020, 2021a, 2021b, 2021c).

produções argentinas), procurando mostrar como certos textos formam cadeias, grupos e séries, fundindo-se e desagregando-se ao mesmo tempo (para fabricar presente). Essa perspectiva nos interessa aqui, na medida em que é justamente a partir dessas especulações que ela trabalha e aprofunda ideias que perpassaram seus textos ao longo desses anos (Cf. LUDMER, 2021) e que se aglutinariam na noção de ilha urbana, mobilizada para pensar a (con)figuração de certos espaços e territórios latino-americanos (geralmente urbanos) na narrativa dos anos 2000.

Estudando algumas escrituras que exploram a pobreza e a periferia, trabalhando entre as noções de realidade e ficção, Ludmer entende que parte da literatura contemporânea na América Latina, por vezes, entraria na imaginação pública para “criar” vidas cotidianas em ilhas urbanas latino-americanas. Por ilha urbana ela entende um tipo de regime de significação, um regime territorial que coloca corpos e territórios em relação e tensão, ao mesmo tempo. Para a autora, “en la fábrica de realidad, el territorio es un articulador, es una delimitación del espacio y una noción electrónica-geográfica-económica-social-cultural-política-estética-legal-afectiva-y-de-sexo todo al mismo tiempo” (LUDMER, 2010a, p. 122). Caudatária da concepção de território, a ilha urbana, para Ludmer, seria, pois, uma zona interior-exterior, território dentro da cidade e ao mesmo tempo fora de toda divisão. Mas seria, também, território de aparência referencial e ao mesmo tempo espécie de cronotopo zero: “el de cualquier ciudad latinoamericana o el de ‘una ciudad’” (Ludmer, 2021, p. 271)

Por essa perspectiva, a ilha urbana não se constitui num microcosmo da sociedade, inclusive porque os modos de representação por sinédoque não mais encontrariam lugar fértil nas narrativas analisadas por ela. Tomada como um operador de leitura, como fábrica de imagens e de enunciados, por vezes ambivalentes, a ilha urbana expressa uma (nova) maneira de viver e compreender a relação sujeito-território, assim como abre caminho para modos de narrar o “menor”, o “pequeno”, sem a pretensão de uma ficção de fundação de nações ou de cidades. Aliás, os textos literários nos quais essas ilhas poderiam ser lidas nem sequer têm plenamente garantido seu estatuto de ficção literária – por isso seriam pós-autônomos, para Ludmer –, visto

que eles estariam em constante fusão e sincronia com a realidade dos media. Nesse sentido, a favela, seu território reduzido, onde vivem personagens reunidas pela condição à margem, faz pensar nas ilhas urbanas, que podem ser concebidas como “zonas sociais”, ilhas que se definem territorialmente como espaços dentrofora em relação a alguma esfera ou ideia, como cidade, nação, sociedade. A periferia constitui-se numa dessas zonas sociais por onde se movimentam constantemente os sujeitos.

Em *Imperio*, Michael Hardt e Antonio Negri (2000) apontam para o modo como as fronteiras contemporâneas são transpassadas por virtualidades, fluxos e devires. Não por acaso, esses autores seriam fundamentais à reflexão de Ludmer ao longo de sua discussão sobre a pós-autonomia. A noção de ilha urbana corrobora essa perspectiva, uma vez que o território entendido como ilha plasma um conjunto de relações que aproximam espaços e sujeitos plurais, os quais se situam dentro e fora deles ao mesmo tempo, como se experimentassem uma posição transversal e ambivalente em relação a noções mais tradicionalmente empregadas para pensar o território na tradição crítica e literária latino-americana moderna, como a ideia de nação.

A partir desses pressupostos, e tomando a noção de ilha urbana como um operador de leitura para pensar certos territórios da periferia latino-americana, no presente artigo propomos analisar as relações de afecção entre sujeitos e territórios nos romances *La Villa* (2001), de César Aira, e *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Gabezón Cámara.

#### La Villa e La Virgen Cabeza: ilha urbana e seus atravessamentos

César Aira (re)cria em *La villa* uma favela que estaria localizada em Buenos Aires, no Bajo Flores, e focaliza as relações que se estabelecem entre os personagens nesse espaço e no seu entorno, incorporando à história narrada elementos do cotidiano dos catadores de papel, vidro e lata. Por essa via, o escritor implode as visões estereotipadas frequentemente difundidas pela grande mídia sobre a periferia urbana, segundo as quais o morador da favela acaba sendo reduzido a delinquente, e esse universo a local de crimes. No romance, a villa miséria aparece como um espaço meio fantasmático, um tipo de ilha urbana

vertiginosa.

Na narrativa, Aira coloca em cena uma pluralidade de outros que fogem aos estereótipos. O resultado desse jogo de inversão com a representação negativa da favela, que se faz presente no imaginário coletivo e nos mass media, é que o relato acaba elaborando outra visão dos habitantes da favela, ou melhor, a favela emerge como outro universo difícil de ser apreendido de fora. Em muito tal visão desse espaço e dos sujeitos que o habitam se deve ao modo como Maxi, jovem de classe média que poderia ser pensado como protagonista pela recorrência de sua aparição no relato, percebe toda a região do Bajo Flores e trata os catadores com os quais passa a conviver diariamente. Não é que o personagem não saiba das condições precárias dessa região; ao contrário, Maxi tem consciência das dificuldades pelas quais passam tais sujeitos, mas, por isso mesmo, pela capacidade de sobrevivência que demonstram, tudo lhe parece extraordinário. Paradoxalmente, ainda que a narrativa de Aira dê visibilidade a uma problemática social – como é o alto índice de pobreza e o aumento acelerado no número de favelas na Argentina, especialmente de pensarmos no contexto de publicação do romance –, o relato parece estar mais preocupado em criar cartografias e sujeitos camaleônicos, em permanente devir, a partir de elementos caros à poética do autor, como a importância do procedimento, o diálogo com alguns gêneros e formatos massivos ou populares (como o jornal e o sensacionalismo, nesse caso) e a fuga constante para adiante (CONTRERAS, 1996). Nancy Fernandez afirma que

Aira nos hace notar que defiende programáticamente, en ficciones y ensayos, la médula misma de la literatura entendida como invención creativa. Desde este punto de vista, Aira hace de la trivialidad y del detalle fuera de foco, el inequívoco trazo de su singularidad pero en el sentido de una extremada radicalidad o estado previo al cedazo o la poda que las normas de regulación imparten en la producción literaria (FERNÁNDEZ, 2005, p. 35-36).

Nesse sentido, o texto de Aira, como a cartografia da favela do Bajo Flores, se abre numa configuração flexível que tanto olha para dentro da favela quanto dificulta a sondagem de seu interior, tornando-a tão sedutora quanto ilegível. Nesse universo, tudo é possível. A villa miseria é construída como uma espécie

de labirinto mágico, “mil vueltas del laberinto”, diz o narrador (AIRA, 2001, p. 37). Em La Villa nenhum dos caminhos leva ao centro do espaço da favela facilmente e, embora o Bajo Flores seja apresentado como um círculo iluminado, não há clareza sobre como ele é formado, de fato, principalmente porque quanto mais se entra nesse território, menos iluminado ele parece: “era un anillo de luz, con radios muy marcados en una inclinación de cuarenta y cinco grados, respecto del perímetro, ninguno de los cuales llevaban al centro, que se quedaba oscuro, como un vacío” (AIRA, 2001, p. 148). Nenhum caminho pode levar ao centro porque centro não existe tal centro, ou, se existir, ele se transforma a depender da situação que se prenuncia a cada dia, a cada momento, no relato, reconfigurando-se e alterando sua própria cartografia. A única via de acesso ao Bajo Flores oferecida aos leitores é Maxi (embora outros sujeitos, como policiais e/ou narcotraficantes, transitem na villa miseria, no plano da narrativa eles não dão informações ou referências claras sobre esse espaço), de modo que é somente a partir desse personagem conseguimos saber um pouco sobre o lugar e seus moradores. À medida que Maxi entra na favela transportando os carrinhos dos catadores a quem ajuda voluntariamente, já que não estuda nem tem trabalho formal, além de ser um grandalhão musculoso, os leitores aproximam-se desse universo, mas o fazem por uma perspectiva que se poderia caracterizar como colada aos olhos do protagonista (que não enxerga bem à noite):

A medida que se iba acercando noche tras noche a la villa la luz que emanaba de ella se iba precisando. Una vez Maxi llegó al fin donde la calle Bonorino se ensanchada. En esa ocasión descubrió que era realmente una avenida, como decían los carteles... Pero lo era solo allí, y allí se terminaba: a un costado había una hilera de casitas y negocios, al otro, el corralón de un vago depósito. En realidad, la avenida era tan ancha y tan corta que parecía menos una calle que una gran playa cuadrada. Al fondo, se continuaba en un camino estaba la villa, brillando como una gema encendida por dentro. El espectáculo era tan extraño que se quedó inmóvil (AIRA, 2001, p. 28).

Além das particularidades geográficas, ou talvez por isso mesmo, a percepção do espaço por Maxi adquire um matiz de estranhamento. A alternância da luz que emana da favela com a sombra ao seu redor cria um tipo de quadro quase barroco, no

qual cada figura desempenha um papel no jogo de contrastes, e todas apontam para a impossibilidade de ler a favela como coisa transparente, ou mesmo de compreender o seu funcionamento a partir de uma posição de fora. Nessa dificuldade de deixar-se entender reside o encanto do Bajo Flores no relato de Aira. É como se a villa miséria funcionasse como um ímã que atrai os sujeitos (e curiosos) em sua direção. No caso de Maxi, esse aspecto se acentua pela intensidade da luz, assim como pela cegueira noturna (nictalopia) do personagem. Não é de se estranhar que ele fique seduzido pela villa: a claridade funciona, para a personagem, como um chamariz, e a favela emerge para ele como um mundo de “fantasmas”.<sup>3</sup>

A atração que Maxi sente pela favela é semelhante ao que acontece com os siriris ou as libélulas em relação à luz, quando estes chegam tão perto de lâmpadas que parecem querer fundir-se a elas: “Quizá sin saberlo estaba respondiendo a un impulso fisiológico: el atractivo que ejercía sobre sus pupilas alteradas el exceso de luz” (AIRA, 2001, p. 28-29). Por outro lado, há que ressaltar que, no relato, esse ponto luminoso que caracteriza a favela também pode ser pensado como uma forma de (ou para) borrar os supostos limites entre referência e referente na narrativa. Seja pelo excesso de luz ou pela escuridão total que se alternam no Bajo Flores, em nenhum momento da narrativa é possível saber ao certo o que está no horizonte, um recurso formal que também corresponde à opção de escapar à representação (sinedóquica e espelhistas) do universo da favela como sendo reduzido à figuração da pobreza, da falta, da criminalidade. Ao operar por sugestão, o relato distancia-se formalmente das imagens da periferia vulgarizadas pela grande mídia.

A própria villa não dispõe de limites definidos, “porque no habría ni fin ni principio” (AIRA, 2001, p. 31). Desse modo, as vielas que a compõe funcionam como vasos comunicantes, como caminhos secretos utilizados principalmente pelos periféricos (seus habitantes). Nesse labirinto sem centro, nesse espaço alternativo

---

<sup>3</sup> Link refere-se ao fantasma como “el no-sujeto (y, por eso mismo, lo político), lo que queda fuera como resto de la clase (o lo que estaba antes de la clase). La clase es el dispositivo de interpellación, el fantasma su resto (tenué facticidad, materialidad intratable más allá de la pertenencia). [...] el fantasma espera” (LINK, 2009, p. 12). Por sua vez, Moreiras define o não-sujeito (fantasma) como “a figure that remains uninterpellated, indeed beyond interpellation, not because interpellation never reaches it, but rather because it marks the very limit of interpellation” (MOREIRAS, 2004, p. 2)

em que se reivindicam valores como solidariedade e comunidade, somente os anônimos moradores conseguem orientar-se por entre as ruas estreitas, sem sistema de numeração, já que se guiam pelas luzes das casas, que formam figuras: “[las] guiraldas caprichosas de foquitos a la entrada de cada calle en ángulo, todas distintas, eran los ‘nombres’ de las calles” (AIRA, 2001, p. 149), “un lenguaje cifrado que se cambiaba todas las noches, o varias veces por noche; eran como los dibujos de Nazca (AIRA, 2001, p. 150).

Por isso, quando policiais, narcotraficantes de outras regiões e a própria mídia entram nesse espaço, facilmente se desorientam e se perdem, pois as coordenadas se deslocam e se redefinem ao passo que as figuram feitas de luz também mudam. Se o conjunto das luzes de cada casa podia compor uma figura única, vista de forma fragmentada, cada casa com suas luzes forma uma imagem própria. Nessa configuração arquitetônico-elétrica-portátil, cada figura feita de luz sempre está dentrofora de outra, o que permite que a villa gire ao redor de si mesma e se rearticule segundo suas necessidades: “¿Pero entonces la Villa podía ‘girar’? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin” (AIRA, 2001, p. 168).<sup>4</sup>

Na realidadeficção da favela enquanto arquitetura, a villa apresenta uma linguagem singular, espécie de “idioleto/dialeto arquitetônico” que funciona como uma código não compartilhado por quem não está integrado às dinâmicas e políticas constitutivas de seu território. Como propõe Fernández (2005, p. 45-46), “lo que surge como efecto de semejante significación es el proceso de transformación de límites, bordes y fronteras en espacios entre, diríamos en intersticios o grietas en los cuales los significados [pre-fijados] van perdiendo peso y consistencia, y se desestabilizan”, dando lugar à multiplicidade (sujeitos, atravessamentos, perspectivas, dentrofora). Nesse sentido,

[...] aquí ya podríamos leer las claves de un espacio que incluye o envuelve un tiempo y reparte por imperio del azar algo así como nuevas tiradas, golpes de suerte donde nada es como se esperaba,

---

<sup>4</sup> Um paralelo curioso, nesse sentido, é a ilha de *Lost*, da série homônima, de 2004. Não por acaso, Ludmer a toma como um exemplo em sua discussão sobre os territórios *dentrofora*.

donde la sorpresa escapa a la doxa o al modelo; por la experimentación paradójica, o a través de los pliegues y rugosidades de avatares extraños, comienza a filtrarse la fuga y la permanencia (FERNÁNDEZ, 2005, p. 124-125).

A villa pressupõe noções de território que não se encaixam em coordenadas geográficas estáveis, isso porque essa ilha urbana está mais próxima da imagem de um rizoma (nos termos de Deleuze e Guattari, 1996) do que aquilo que, num mapa tradicional, corresponderia aos limites (a periferia) da topografia urbana, como podemos observar:

Había otra cosa que también se apartaba de la geometría racional, y era el ángulo que tenían las calles. Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser 'radios'; y desembocar todas al centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vista desde afuera, hacia la derecha). Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida. ¿adónde terminaban? Eso Maxi nunca losupo (AIRA, 2001, p. 35).

Nada na favela do Bajo Flores é como “deveria ser”, se se tomarem os parâmetros da imaginação pública criada a partir da realidade deficção das mídias no cotidiano, tal a previsibilidade não é uma de suas características. Ao contrário, o choque, as torções bruscas que, por vezes, deixam o leitor atônito, criam um ambiente aparentemente caótico para nele instaurar uma lógica própria e não causal que não opera segundo os parâmetros da razão instrumental, mas por meio de um movimento ininterrupto de instalação e desinstalação do caos, ou de operações que simulam a ordem e a desordem e transtornam categorias estáveis de organização, cartografia ou orientação. “Intempestivamente”, Aira imprime à textualidade uma série de dobras e costuras que mostram o revés da trama romanesca – seus impasses, suas opacidades, seus traços de ilegibilidade –, o que tanto mostra quanto impede de se descortinar totalmente o espaço da favela. Nesse duplo movimento seu território emerge como potência (de vida).

Desse modo, deixando de lado as prerrogativas de adequação ou afastamento da realidade (esta, inclusive, colocada em xeque, ou ao menos problematizada na narrativa), o escritor (pelos olhos de Maxi) investe em uma cartografia alternativa do território do Bajo Flores. Nesta “ciudad de la pobreza dentro de la ciudad”

(AIRA, 2001, p. 33), onde se obedece a suas próprias leis, a pobreza, a precariedade e a marginalidade dos sujeitos são tomadas a partir de outras perspectivas de valor. No romance, o narrador questiona o que é ser pobre e, ao fazer isso, projeta uma reflexão sobre o que, de fato, se configura como pobreza ou sobre até que ponto podemos dizer que o Outro é pobre, tanto colocando em debate as hierarquias e desigualdades constitutivas da ordem neoliberal quanto apontando para a problemática implicada na (frequente) subsunção do valor de uso pelo valor de troca nas sociedades capitalistas:

¿Qué pobres? Los pocos que veía estaban vestidos como cualquier otro argentino, y se comportaban igual. [...] Lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias, que tenían su encanto, precisamente por su fragilidad y su aire de improvisación (AIRA, 2001, p. 69).

Com isso, o narrador sugere que a ideia de pobreza está vinculada a aspectos não inerentes aos sujeitos, afirmando, não sem certa ironia, que a pobreza parece alcançar um raio muito maior do que aquele maculado como “favela” na imaginação pública (o que, para o caso argentino, ironicamente se confirmaria nas crises seguintes e sucessivas que o país enfrentaria até o presente). Em vez de representar a pobreza de forma mimética e relacioná-la aos sujeitos oriundos da periferia, Aira valoriza a experiência cotidianamente vivida por esses sujeitos periféricos, anônimos, investindo “em práticas atreladas a uma revisão crítica dos legados [presentes na sociedade] e realçando o valor de novos sujeitos sociais antes [e ainda hoje] marginalizados do devir histórico” (SILVA; TENINNA, 2011, p. 17).

Dessa maneira, o relato procura desnaturalizar a pobreza como estigma social, problematizando as visões acerca da periferia difundidas pela mídia, especialmente entre as classes médias. Mesmo porque, “en una villa miseria, en el fondo de la pobreza, en la radical supresión de dinero, se esbozan otras formas de riqueza: por ejemplo de habilidades” (AIRA, 2001, p. 35), de capital cognitivo, o que aponta para a potência do trabalho imaterial que emerge nesse território. São essas habilidades, esses saberes – como se adaptar às mais diversas situações –, que os sujeitos da periferia portam na narrativa e que lhes ajudam a

sobreviver numa sociedade que, pela sua organização, constituição e funcionamento, relega-os a espaços e condições de trabalho social e economicamente desfavoráveis e opressoras. Tal desnaturalização da imagem da multidão entrevistada (e não confundida) no meio das massas, bem como a experimentação com a figura da ilha urbana problematizam certas vertentes escriturais que, historicamente, distinguem brancos e negros, pobres e ricos, centro e periferia, bem como quem pode falar (e quando) de quem é falado (e onde) na literatura latino-americana, a partir de códigos representacionais mais ou menos estáveis, ainda que se ancorem em boas intenções.<sup>5</sup>

É no âmbito da língua que Aira (indiretamente) faz emergirem interrogações acerca do universo da periferia urbana. Em *La Villa*, o que problematiza as visões de uma noção de realidade que porte qualquer pretensão mimética ou, mesmo, que expresse certo identitarismo é a própria composição da narrativa. Aira não contesta frontalmente qualquer paradigma hegemônico, mas o faz a contrapelo, indiretamente, na língua, na escritura. Disso resulta a criação de mundos, tempos e personagens que, se lidos como representações, se limitariam a um esboço estereotipado do que realmente são, porque não se encaixam tranquilamente em nenhum modelo ou paradigma ou, quando se retoma algum paradigma, opera-se por meio do desvio, como devir. Como afirma Fernández,

Aira sube las cosas hacia la piel del lenguaje tramando en la superficie un tiempo y un espacio que da forma a un hacer continuo implicando a la acción (de observar y narrar) en sintonía con un tiempo presente y futuro, resultado en cierto modo del contacto (incluso aquí ficcionalizado) con la comunicación de masas. Pero además, y en función de ese inmediatez, hay un vuelco hacia el instante desde el cual la narrativa airana arma una dialéctica entre el fragmento y la totalidad: la intensidad. La aceleración del tiempo, la contigüidad del espacio son los marcos que demanda la voluntad de pasar al otro lado; pero también son los síntomas de un estado alucinado y real, extraño cuanto más interviene la autopercepción y, sobre todo, escindido,

---

<sup>5</sup> Sobre isso, em "Las tretas del débil Ludmer recuerda "especialmente el gesto del superior que consiste en dar la palabra al subalterno; hay en Latinoamérica una literatura propia, fundada en ese gesto. Desde la literatura gauchesca en adelante, pasando por el indigenismo y los diversos avatares del regionalismo, se trata del gesto ficticio de dar la palabra al definido por alguna carencia (sin tierra, sin escritura), de sacar a luz su lenguaje particular. Ese gesto proviene de la cultura superior y está a cargo del letrado, que disfraza y muda su voz en la ficción de la transcripción, para proponer al débil y subalterno una alianza contra el enemigo común" (LUDMER, 2021, p. 179).

desdoblado en el sentido que determina la conciencia de lo simultáneo. Por ello la iconografía airana se presenta en la rapidez del devenir urbano allí donde los escarceos de la lógica traman una sintaxis narrativa hecha de saltos y digresiones. Es la instantánea captación de un ojo que registra su propia mirada, la desmesura de la simultaneidad que tiende una trampa a las ilusiones referenciales (FERNÁNDEZ, 2005, p. 187).

Em sincronia e em fusão, Aira experimenta na narrativa modos de interseccionar territórios, tempos e sujeitos, de maneira que cada um desses elementos se afetem mutuamente. Seja pela via do continuum, seja pela via do choque, tais processos de afecção atravessam o relato em *La Villa*, podendo sinalizar modos alternativos de viver em comum, numa comunidade experimental.

Já desde o título Aira aponta para a importância da dimensão espacial na narrativa. Construindo uma fábula cujos principais personagens vagam pela cidade de Buenos Aires, e especialmente pelo Bajo Flores, o relato monta uma cartografia (alternativa) do território da periferia, que emerge como uma espécie de ilha urbana. Para tanto o autor aposta no estabelecimento de laços de solidariedade entre alguns personagens e nos processos de afecção território-sujeito (e vice-versa). É desse modo, também, que a arquitetura da periferia confunde-se, em *La Villa*, com a arquitetura do próprio relato, nisso vinculando-se à própria poética de Aira e ao recurso frequente à metamorfose (de personagens, de situações, de territórios e da própria narrativa). Nesse caso, a perspectiva de Contreras (2001, p. 17) corrobora nossa leitura, quando afirma, ao estudar as voltas do relato na literatura de Aira, que o autor em seus romances “convierte al relato en el espacio”, potencializando uma (des)articulação dos planos espaciais, simbólicos, linguísticos, e uma torção de perspectiva.

\*\*\*

Em *La Virgen Cabeza*, a história narrada ambienta-se em El Poso, uma favela (ficcionalizada) também localizada em Buenos Aires, que é destruída com autorização do poder público para dar lugar a atividades imobiliárias do setor privado. Na narrativa, a vida (de humanos e não humanos) se apresenta concomitantemente ao desvelar do território e de suas camadas para os próprios personagens, bem como o potencial do trabalho colaborativo

que surge entre as ruínas deixadas pela história do progresso. Nesse sentido, a experiência vivida aponta para a criação de comunidades que experimentam modos alternativos de resistência a partir da cooperação mútua e da solidariedade. Narrado, ora por Cleopatra<sup>6</sup>, que vive na favela e se comunica com a Virgem Maria, ora por Qüity, sua namorada jornalista que também vai viver nesse mesmo lugar, La Virgen Cabeza conta a história de El Poso e seus habitantes. Na narrativa, Cleopatra se constitui como a personagem que organiza a vila a partir de suas conversas com a Virgem Maria, por isso, ela se torna responsável por manter esse espaço integrado a partir de laços de solidariedade. No entanto, quando a vila é destruída por empresas imobiliárias, a personagem precisa fugir, indo, então, para Miami com a sua namorada. Nesse local, Cleopatra torna-se pop star, ao compor e cantar letras de cumbias sacro-profanas. No entanto, mesmo com dinheiro e fama, a personagem não consegue esquecer tudo o que viveu em El Poso, por isso, deixa sua namorada em Miami e decide sair em viagem para locais onde fosse necessária sua ajuda. Nesse romance, em meio a acontecimentos que não podem ser localizados tranquilamente no presente da enunciação, mesclam-se eventos passados, de tal modo que frequentemente a narrativa flutua em uma espécie de tempo zero. Tudo começa quando Carlos Guillermo, nome de registro da travesti Cleopatra, é preso e, na cadeia, é vítima de um estupro coletivo:

Se la llevaron a la comisaría. Cortaron los cables de las cámaras y al grito de “marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho”, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos. A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría tuvo una visión de la virgen (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p 21).

É nesse momento brutal de solidão e sofrimento, em um estado que oscila entre alucinação, sonho e realidade, que Cleopatra começa a ter visões da Virgem Maria, que a ampara e cura seus ferimentos e, a partir de então, passa a comunicar-se cotidianamente com a jovem. No dia seguinte ao abuso, quando os policiais chegam à cela onde está presa e se deparam com ela inesperadamente em estado impecável, ficam perplexos, pois

---

<sup>6</sup> Optamos por manter a grafia original, tal como em espanhol (sem acento), para manter a coerência com as citações à narrativa do romance feitas ao longo do texto.

não somente está viva, como aparenta estar mais forte e saudável do que antes. Não tarda muito para o ocorrido se espalhar entre os policiais, e quando os moradores de El Poso ficam sabendo, Cleopatra passa a ser venerada, tornando-se uma espécie de médium fundamental para a favela, ao tornar-se responsável pela comunidade, que ela passa a organizar a partir das orientações da santa.

Além de potencializar relações de solidariedade entre os moradores de El Poso, Cleopatra torna-se responsável por motivar diversas transformações desse espaço. A primeira delas, e talvez a mais importante, é a construção de um tanque para a prática da piscicultura. No relato, como a favela é localizada em um terreno que alaga facilmente (de onde vem seu nome), o local seria propício para a criação de peixes, já que cavando um pouco se podia encontrar água. Nesse sentido, mesmo as situações desfavoráveis são transmutadas em potência e oportunidade em El Poso. Embora esteja situado “en la parte más baja de la zona (todo va declinando hacia ella suavemente, menos el nivel de vida que no declina, se despeña)”, ali os moradores experimentam modos laterais de sobrevivência, em meio aos desastres naturais (como as chuvas relativamente constantes que destroem casas e vidas) e aos desastres causados pelos processos de gentrificação desencadeados pela ação imobiliária:

La villa resucitaba después del diluvio; estábamos tan hundidos en el barro que parecíamos emerger de ahí, como las primeras criaturas del dios de la virgen que hablaba y sigue hablando con Cleopatra. El centro de El Poso se inundaba. La pampa se ondulaba trecho a trecho y en esos trechos la pirámide social se hace geografía; el agua cae para abajo, claro, y, todavía más claro, abajo están las villas. Arrastra los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga a alguno (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 30)

Mesmo em um meio cuja geografia urbana está à margem do progresso (ou justamente por isso), o desejo e a potência de vida dos sujeitos é tão intenso, que a favela parece ressurgir das cinzas, à maneira de uma fênix – não é difícil observar que o relato incorpora, também, elementos de uma religiosidade popular cuja figuração se apropria de elementos simbólicos de diversa proveniência. É a partir da criação das redes comunitárias de apoio que os moradores constroem o tanque sugerido pela

Virgem Maria em conversa com Cleopatra. Chama a atenção, no entanto, que a escavação do terreno não somente faz a água acumulada no subsolo emergir, mas também traz à tona ossos humanos, o que diz muito a respeito da configuração desse território e de como são as práticas de opressão exercidas ali, que se depositam em camadas (temporais) sedimentadas. Tal procedimento, de certo modo arqueológico, desvela um movimento de forças opressivas que vem de fora para dentro, atravessando corpos, espaços e tempos:

Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas partes, hasta un diente de Espartaco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, muertos indios sin orejas de esos teníamos un montón (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 43).

Nesse território estão outros territórios e épocas que com ele se interpenetram (en fusión y en sincro). A presença de ossadas de diferentes contextos e regiões do mundo, assim como de diferentes grupos raciais, aponta para os “muitos sem pertencimento” claro, para os excluídos, massacrados, violentados, brutalizados, vítimas de práticas e regimes (políticos, econômicos, sociais) que se valem da força para hierarquizar corpos e sujeitos, entre os quais também figuram os sujeitos que vivem, fazem ou são El Poso. Mais do que um caso isolado, o massacre de El Poso reitera que violência contra minorias se configura como uma terrível constante na História, da qual esse é apenas um fragmento. As ossadas unem a favela a esses outros territórios. Nesse sentido, em El Poso está a história de tantas outras periferias, ainda que o texto não seja alegoria ou sinédoque. Se pensarmos a relação dessa comunidade que se erige em El Poso (e que inclui vivos e mortos) com o restante da cidade, notaremos que

[...] estamos frente a una noción expandida de sociedad que incluye no solo a los vivos, sino también a los muertos –muertos de una historia de odio y de violencia política acumulada en capas y capas geológicas de derrotas revolucionarias y resistencias aplastadas por las guerras de clase, de raza y de sexo que, hoy como doscientos años, están en la base de un capitalismo que profundiza las desigualdades por medio

de técnicas de división y segregación (RODRÍGUEZ, 2020, p. 56-57).

Em nome da civilização, do progresso ou do desenvolvimento, que têm na posse de terras e no controle dos corpos um de seus modos de existência, sujeitos periféricos são violentamente assassinados, soterrados e ali esquecidos (ou silenciados). Como vemos na narrativa, a partir da fala de um personagem-antropólogo que participa da escavação e sorri ironicamente diante dos restos humanos, esses mortos encontrados “son las raíces de la prosperidad del granero del mundo” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 43). Paradoxalmente, se o (sub)solo é composto por cadáveres, não se pode esquecer que a decomposição da matéria orgânica durante o ato da putrefação atua como fertilizante natural, tornando a terra mais potente para a vida, novas vidas. À revelia dos projetos de aniquilamento colocados em prática por poderes públicos e privados, a morte se converte potência de vida no relato, e os massacrados insurgem (ainda que indiretamente) ligados ao horror que compõe a sua própria história. Desse modo, “de la negatividad pasamos al poder de afirmación de los huesos y los restos como fuerza vital potencialmente disruptiva, inseparable de prácticas de afirmación de la vida en su vulnerabilidad, pero también con su potencia de ruptura” (RODRÍGUEZ, 2020, p. 57). No entanto, a questão não se resume a isso, posto que os mortos não somente se imiscuem à terra, tornando-se húmus também, mas ainda acabam por fazer parte da própria comunidade que ali se erige: “lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente. Cada idea, cada imagen, cada momento, cada territorio, contiene su historia y su pasado”(LUDMER, 2010b, p. 2). Em El Poso:

Hacia abajo y desde abajo, la noción de comunidad se amplía para darle cabida a los muertos, cuya capacidad de afectar a los vivos va más allá de la presencia física de los huesos. En tanto ser social sedimentado, los restos irradian a su alrededor una espacialidad colectiva que conecta transversalmente huesos e insurrecciones (RODRÍGUEZ, 2020, p. 57).

No relato, o que temos é, então, um tipo de espaço que interconecta os sujeitos a partir de formas inesperadas de comunidade. Trata-se, pois, de um espaço construído por (e de)

muitos, onde toda forma de vida (e morte) é possível, o que favorece as múltiplas conexões e os equilíbrios provisórios e instáveis. Nesse sentido, essa favela também se constitui num tipo de ilha urbana. Do mesmo modo que nas ilhas urbanas, conforme pensadas por Ludmer, “los sujetos están al mismo tiempo afuera y adentro de esas divisiones: afuera y atrapados simbólicamente en el interior” (LUDMER, 2010b, p. 1-2), em El Poso toda parte se “encuentra siempre arriba, abajo, adentro y al costado de otra” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 66). A própria configuração da villa no relato (con)funde espaços, sujeitos e tempos, borrando limites claros, como dentro e fora, vida e morte, éden e inferno.

Nesse sentido, num território em que (con)vivem sujeitos diversos, como “paraguayos, pibes chorros, peruanos, evangelistas, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandas, cartoneros, santiagueños, y todas sus combinaciones posibles” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 42), é possível estabelecer relações comunitárias porque todos partilham de uma mesma urgência. É devido a certa urgência partilhada por esses sujeitos que emergem as combinações possíveis que funcionam como modos alternativos de experimentar a vida, ou de sobreviver em territórios vertiginosos. Em La Virgen Cabeza, é na tentativa de conhecer de perto essas redes de afecção, assim como a vida dos sujeitos de El Poso e, principalmente, para conhecer a já famosa Cleopatra que a jornalista Catalina (posteriormente chamada de Qüity), formada em Letras Clássicas, ingressa na favela:

Cuando Daniel me contó algo de la historia de Cleopatra, pensé que había encontrado el tema para hacer el libro que me permitiría postular a los cien mil dólares que la Fundación de Nuevo Periodismo adelantaba para financiar las crónicas que le interesaban. Y una travestí que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapija, una santa puta y con verga les tenía que interesar. Y yo podría dejar el diario y volver al principio, a la literatura, a los griegos, a la quieta vorágine de las traducciones y a la violencia seca de las polémicas de academia (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 19).

Tomando Cleopatra, inicialmente, como um personagem “exótico” para um livro de crônicas, com o qual poderia inserir-se na cena literária, Catalina elabora seu plano para adentrar a

favela e aproximar-se da médium. Pela tonalidade pejorativa do discurso inicial de Catalina, nota-se que Cleopatra é imaginada por ela como um sujeito estranho que poderia render-lhe dinheiro e ainda lhe ajudaria a consagrar-se como escritora. Ao chegar a El Poso, o que chama a atenção na jornalista são as roupas que usa, o que revela mais sobre as concepções da classe média acerca da favela e seus habitantes do que sobre o próprio lugar. Como esclarece Cleopatra, posteriormente, em tom irônico:

Vos incluso tenías zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir a la villa era ir de safari, qué sé yo qué te creías, parece que no te habías dado cuenta de que nosotros nos vestíamos normal, como todo el mundo, con ropa de ir a trabajar a de ir al baile o de estar en casa, no como vos que te venías como si fueras a cazar un oso o pisar arenas movedizas (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 14-15).

Além de desmascarar a visão estereotipada da jornalista, Cleopatra problematiza as imagens exóticas que são associadas à pobreza e a projetam como alteridade desumanizada. Nesse aspecto, inclusive, *La Virgen Cabeza* pode ser posto em relação com *La Villa*, de Aira, pois em nenhum desses romances a pobreza é reduzida a elementos exteriores (vestimenta, local de residência).

Por sua vez, as falas de Catalina e a de Cleopatra (que contesta o etnocentrismo de algumas falas e atitudes da jornalista) tornam-se recursos construtivos de suma importância a partir dos quais Cabezón Cámara discute as imagens amplamente difundidas na imaginação pública acerca da periferia, recolocando em cena, inclusive, o matiz classista e racial desse debate, por vezes tornado pouco visível nos discursos “meritocráticos” da mídia que tendem a reduzir a discussão a certa ideia (insustentável) ligada ao esforço pessoal. Como afirma Molina (2019, p. 135), “en Gabriela Cabezón Cámara, las voces se sostienen a partir de una lengua insidiosa que socava los discursos porque salen fuera de sí y entran en contacto, se cruzan, y se derraman”. No que concerne a Catalina, emerge a pergunta sobre o que baliza suas perspectivas acerca da vila e dos sujeitos de El Poso, antes de conhecê-los. Talvez a resposta mais coerente tenha a ver com a propagação dos valores de uma sociedade ainda alicerçada em

(pre)conceitos hierárquicos e rígidos que constituem os pilares da modernidade enquanto lógica de reordenamento do mundo, pois, como afirma Adrián Ponze:

Qüity [Catalina], aunque tiene una sensibilidad por los problemas sociales, se debate entre la cultura eurocentrista que mamó desde la cuna y la que encuentra en la villa –la que considera, algunas veces, desprovista de seriedad–, como cuando en un baile organizado en la villa canta un reggaeton pero cambiándole las letras –a las que considera estúpidas– por otras de cancioneros antiguos; algo parecido sucede con Cleo quien, para sobrellevar su vida fuera de la villa, se adapta al entorno del barrio burgués a través de una postura discreta lejos de la imagen estridente típica en ella antes de emigrar a Miami (PONZE, 2017, p. 34).

Esses estigmas vão sendo pouco a pouco desestabilizados a partir do momento em que a jornalista entra na favela e, principalmente, quando Catalina e Cleopatra se apaixonam, passando a morar juntas em El Poso. De certo modo, o encontro e o posterior relacionamento das duas personagens servem para romper tabus e estigmas, sejam eles raciais, sexuais ou econômicos. No romance, quando esse mundo balizado por certa cultura central começa a ruir (ao menos simbolicamente, no encontro de ambas as personagens) sobressai a trama tecida pelos afetos, e Catalina começa a ficar “cada vez menos preconceituosa” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 70). Ainda que a jornalista e Cleopatra tenham sido educadas e socializadas sob regimes pertencentes a diferentes estratos da cultura, a abertura provocada pelo afeto entre ambas dirime parte das diferenças culturais que as envolvem. A esse respeito, “las voces narrativas de La Virgen Cabeza inventan un dispositivo contra cultural que trastoca las valoraciones políticas, estéticas, culturales” (MOLINA, 2019, p. 124), potencializando fricções nas redes de relacionamentos desses universos sociais.

Nesse sentido, é importante o modo como ambas as personagens se transformam no contato com o território e os sujeitos na favela. Quando passa a morar na casa de Cleopatra, em El Poso, Catalina torna-se Qüity. A mudança de moradia acompanha a modificação do nome que, por sua vez, está atrelada à transformação na postura ética e afetiva da jornalista. É importante a perspicácia de Cabezon Cámara ao utilizar-se desse recurso, pois, no âmbito da linguagem, é como se Catalina

– que, antes de integrar-se a esse território, nutre diversos preconceitos ligados a certa ideia de formalidade e correção (obviamente, valores morais)– saísse de cena para dar lugar a Qüity. Por essa perspectiva, é Qüity quem passa a viver em El Poso, e é a partir dessa vivência que se coloca em prática uma ação de reconhecimento de si mesma, e dos sujeitos que a rodeiam, num processo de afecção recíproca implicado na construção de suas subjetividades. Nesse processo de duplo reconhecimento (BUTLER, 2015), a personagem experimenta novos modos de vida, novos amores e formas de relacionamento não balizadas pela sociedade moderna (heterossexual, branca, central). No entanto, não se trata de uma substituição de personalidades, e sim de um estado de trânsito (permanente), e Catalina nunca desaparece totalmente, pois não há identidades estanques no relato de Cabezón Cámara. O que há são subjetividades errantes, em trânsito contínuo na configuração das personagens.

Para Catalina, em seu devir-Qüity, entrar na favela significa cruzar uma espécie de limiar e, do outro lado (dentrofora dele) ela descobre possibilidades de vida até então impensadas: “no sabíamos que ese camino era como una curva o un pasaje a otra dimensión, el cambio de pantalla más importante de nuestras vidas” (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 18). El Poso, outro universo em relação ao restante da cidade, configura como um lugar limítrofe: fora, mas que não perde o contato com o restante da cidade, do país, do mundo; dentro, mas com suas próprias leis, crenças e diferenças.

Essa configuração de espaços e sujeitos dentrofora justifica, no plano formal, a opção por uma narrativa em que se intercalam duas perspectivas distintas: ao passo que Cleopatra e Qüity se alternam no processo narrativo, também operam como vozes plurais na apresentação e discussão dos acontecimentos que se desencadeiam na vida de Cleo e que marcam sua trajetória – favela-massacre-Miami –, que acaba sendo vivenciada, em parte, por ambas as personagens. Para contar essa história, as personagens acabam por recriar também, na linguagem, a própria favela El Poso, seus habitantes e seu entorno. Nessas circunstâncias, a favela (enquanto ilha urbana) revela-se polifônica e produz ecos. Nesse sentido, como observa Cristián Molina ao analisar o ventriloquismo sadiano na

## comunidade de La Virgen Cabeza:

En la novela ventrílocua de Cabezón Cámara son las voces las que fabrican la villa en tanto isla. Así, la villa desentierra un humus sin igual, en el que se entra y sale de las temporalidades y espacialidades nacionales de la Argentina a partir de una materia en descomposición que trae en sí la historia desde comienzos del S XIX hasta el S XXI. La isla urbana que es la villa El Poso, así, revela una pluralidad que la sitúa en un umbral donde ficción y realidad se desdibujan. Es decir, la isla urbana, ventriloquizada, propone un presente emancipatorio que transforma la vida de sus habitantes, inventa y produce otra posible realidad que es también una ficción (MOLINA, 2019, p. 129-130).

Desse modo, Cleopatra e Qüity, cada uma à sua maneira, deslizando sutilmente entre as posições de narradoras, testemunhas e observadoras, ao passo que recriam a favela como discurso e linguagem, também desvelam um território sem fronteiras claramente delimitadas. Ao transmitir as mensagens da Virgem Maria para o restante dos habitantes, Cleopatra funciona como uma câmara de ecos, aspecto que expressa outro da ilha urbana: “la isla puede tener no solo un nivel bajo, biológico o animal que sirve para conectar y unir, sino también un nivel alto, espiritual, que es su complemento exacto y simétrico” (LUDMER, 2010a, p. 136).

A polifonia desencadeada por essas operações formais também desestabiliza a concepção de que haja uma voz autorizada para falar sobre a favela, além de fazer a narrativa avançar. E escolha do tom e das personagens que vão narrar a história adquire importância na medida em que são elas que serão porta-vozes de sujeitos dissidentes, mas historicamente silenciados (ou sem voz). Como afirma Molina (2019, p. 123), “el efecto estereofónico de la ficción se sostiene a partir de un sofisticado invento de voces narrativas que hacen oír una multiplicidad de vidas a partir de una autora ventrílocua” e “que es el medio a partir del cual estas se presentan como si fueran los muñecos de la escritura que sucede (teatral y espectacularmente) delante de lxslectorxs” (MOLINA, 2019, p. 123). Nesse jogo de discursos, perspectivas e valores, as vozes dos personagens se unem e se separam, à medida que fazem intersecção com outras vozes (anônimas) e com a voz da própria escritora, talvez.

Por isso, em La Virgen Cabeza Cabezón Cámara opta por de uma

noção de sujeito que não é o sujeito moderno (individual e cartesiano). A noção de que se vale corresponde mais adequadamente à de não-sujeito<sup>7</sup> do político a que nos referimos anteriormente, e é sua potência fantasmática e intempestiva que, no relato, configurando modos diversos de apreender o real, potencializa a rede de afecções em que a comunidade de El Poso se sustenta (enquanto é possível, pois trata-se sempre de um equilíbrio precário, não de um modo de salvação), na fronteira dos pertencimentos. Trata-se, pois, de um modo de captura da singularidade dos muitos, que porta (e experimenta) noções expandidas de povo e comunidade e que não se restringe a categoriais como local, nacional, mundial, nem sujeito e indivíduo (modernos), mas que as atravessam transversalmente. Eis aqui outro traço de ilha urbana em El Poso:

[...]la familia o de la nación) la narración delimita la topología del territorio y su régimen de significación, y pone en escena los sujetos de la isla urbana. Y después gira sobre sí misma, indefinidamente o hasta “el fin”, para tratar de borrar el territorio y el sentido. La isla se construye para ser destruida y el fin del territorio es el fin, también del sentido: al fin, los habitantes la abandonan. Un sentido territorial y provisorio (LUDMER, 2010a, p. 135).

Algo semelhante ao que observa Ludmer no fragmento ocorre em *La Virgen Cabeza*, especialmente se pensarmos na posição dentrofora ocupada pelas personagens narradoras, que, mesmo quando fogem para Miami, recriam El Poso na linguagem, borrando, ao mesmo tempo, os limites do território e jogando com os signos linguísticos, literários e culturais a partir de uma gama de interpretações que vão do âmbito afetivo ao político, em rede. E se, para Ludmer, simbolicamente o fim do território se dá pela destruição das ilhas e pelo abandono desses espaços pelos seus habitantes, no caso da história narrada no romance, a favela é literalmente acometida pela destruição e os

---

<sup>7</sup> “a figure which is many figures, a figure that, precisely, will not be counted as one: the figure that I would call the non-subject of the political, not yet the stranger, neither an enemy nor a friend, rather an absolute non-friend, an uncanny and disturbing form of political presence to the extent that it remains, in and through its arrival, a hard memory, a hard reminder of that which has always already been there, beyond subjection, beyond grasp, beyond retrieval, not even obscene, not even abjected, rather simply there, a tenuous facticity beyond facticity, an invisible *punctum* of ineluctable, intractable materiality, always on the other side of belonging, of any belonging” (MOREIRAS, 2004, p. 2).

sobreviventes, como Cleopatra e Qüity, são obrigados a abandonar o local (aliás, também o país), em uma clara mostra de que, como ilha urbana que é, El Poso é atravessado por tensões e linhas de forças de múltiplas intensidades provenientes, também, dos territórios aos quais está conectado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao discorrer acerca do discurso latino-americano e sua porosidade em relação à sua localização no seio da metrópole, Silviano Santiago (2000) em 1971 já apontava para um movimento constitutivo das literaturas da América Latina, o qual poderíamos dizer que se intensifica nas últimas décadas e conecta temporalidades, estratégias críticas e densidade formal de certa vertente narrativa que, consolidada nos anos 1960, aproximadamente, constitui-se num dos pontos de conexão síncrono-diacrônica com uma prosa de ficção das últimas décadas que, ora chamada de pós-autônoma, ora de inespecífica, ora de experimental ou fora de si (Ludmer, Laddaga, Garramuño), vincula modos de conceber e pensar o literário alternativos a oposições binárias simplistas e, desse modo, críticas das tensões que organizaram os fundamentos da moderna literatura latino-americana: alto vs. baixo, centro vs. periferia, civilizado vs. bárbaro, campo vs. cidade. O próprio Santiago já tinha observado que na literatura latino-americana há uma vertente constitutivamente autorreflexiva que se realiza em uma espécie de entre-lugar, e é a partir desse locus enunciativo que os signos (linguísticos, literários, culturais) são subvertidos e colocam em xeque toda ideia de unidade e pureza como instância organizadora do tecido social, em função de sua fluidez pautada na hibridização, na mescla, no jogo, aspecto que se tornaria fundamental nas narrativas recentes.

No entanto, se olharmos para esse movimento da literatura publicada nestas primeiras décadas do século XXI na América Latina, cabe também o questionamento sobre os modos de ler. O próprio Silviano Santiago (2000, p. 14) começava a perceber, em 1971, que se “a literatura de hoje nos propõe um texto, ao mesmo tempo, abre caminho teórico” para a construção do discurso crítico. É o movimento de atravessamento entre a crítica e a produção literária dos últimos anos que se vê interrogado em

discussões como a apresentada por Ludmer nos anos 2000, cuja noção de pós-autonomia, se tomada como um regime de leitura pós-autonomista não limitado a um diagnóstico de época (pós-autônoma), também problematiza com algum sucesso (ALVES, 2020; 2021a, 2021b) especialmente o modo como interroga as imbricações entre espaços e sujeitos, numa dinâmica em rede ou contaminante.

Nesse contexto, a noção de ilha urbana mostra-se oportuna para se analisar certos espaços da realidade ficção que são intersticiais. Nos casos analisados aqui, a favela, com seu território reduzido e sujeitos que se aproximam pela marginalidade, atravessa e é atravessada por linhas de força que constituem tanto os espaços quanto os sujeitos (língua, território, corpo, abstração, materialidade). Sua emergência – porque surge e se torna inegável, mas também pela urgência – os leva a experimentar continuamente as suas potencialidades, colocar-se em perigo, e é como elaboram um modo de vida.

Nos romances comentados neste artigo, os sujeitos não somente experimentam, mas se constituem como experimentos de vida (precários, provisórios e mutáveis) em espaços, territórios e situações por vezes improváveis, uma vez que, para eles, viver na favela implica atos frequentes de resistência às políticas de aniquilamento de pobres, negros, mulheres; à subalternização de classe e raça; aos gestos e símbolos, como olhares atravessados, porque se é verdade que as personagens desses relatos transitam por variados espaços, não é menos verdade que os olhares de hostilidade e desaprovação recaem sobre elas, como fica claro em *La Villa*, especialmente quando os catadores se aproximam dos prédios residenciais de famílias de classe média e alta, em bairros distantes da favela. Nesse sentido, quando estão espacialmente fora das margens, os olhares de ódio recaem sobre tais sujeitos, porque “eles são a favela”. Território e sujeitos se afetam reciprocamente, eles tanto criam a periferia quanto se constituem em relação ao espaço-território.

Em *La Virgen Cabeza*, o território da periferia em seu desnivelamento também aponta para a pirâmide social, por exemplo. Embora *El Poso* não perca os vínculos com o restante da cidade, encontra-se em um espaço que é, literalmente, mais baixo e vulnerável, em cujo interior os sujeitos se situam ao rés do chão. É no chão, ou do que pode ser feito com ele, que as

personagens encontram um modo de sobrevivência: cavar o solo para construir um poço que lhes permita criar peixes para o seu próprio alimento, é um recurso sugestivo do tipo de relações que se potencializam aí, onde tudo se transforma a depender das necessidades de seus ocupantes, e escavar implica atravessar camadas de terrenos, temporalidades, histórias, corpos e subjetividades.

Desse modo, tanto em La villa quanto em La Virgen Cabeza, agenciamentos subjetivos e territoriais possibilitam um tipo de reconhecimento que se configura em duplo movimento e cujo resultado é uma gama de processos de afecção entre sujeito e território que leva a transformações: Maxi, na narrativa de Aira; Cleo convertida em médium e Catalina transformada em Qüity, na de Cabezón Cámara, por exemplo. Pensar transversalmente essas interações nos permitiria, então, vislumbrar territórios possíveis e sujeitos experimentais que fazem da precariedade o fundamento de seu devir. Tal inscrição (porosa, problemática e necessariamente ancorada na provisoriedade) também revela uma das forças (formais, críticas) de certa narrativa latino-americana nessas décadas iniciais do século XXI.

## Referências

AIRA, César. La Villa. Buenos Aires: Emecé. 2001.

ALVES, W. "(Re)Considerações sobre a pós-autonomia em tempos de radicalização neoliberal. In: NEUMANN, G. R.; RICHTER, C.; DAUDT, M. I. (Orgs.) Literatura comparada, ciências humanas, cultura e tecnologia. Por Alegre: Bestiário/Class, 2021c. p. 546-569.

ALVES, W. Los fantasmas de la posautonomía. In: XI Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2020, Recife. Anais do XI Congresso Brasileiro de Hispanistas. Campina Grande: Editora Realize, 2020. p. 1-16.

ALVES, W. Pós-autonomia e crítica menor. Remate de Males, v. 41, n. 1, p. 122–151, 2021a.

ALVES, W. Posautonomía: notas iniciales para una historia literaria futura. Orbis Tertius, v. 26, n. 33, p. e193, 2021b.

BUTLER, J. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Autêntica, 2015.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. La Virgen Cabeza. Argentina: Ebookelo. 2009.

CONTRERAS, S. "El Diario Sabático": estructura histórica y experiencia del presente en la especulación temporal de Josefina Ludmer. Cuadernos LI.RI.CO. n. 24, p. 1-15, 2022.

CONTRERAS, Sandra. Las Vueltas de César Aira. Actual. Merida. 1996. p. 91-110.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1996.

FERNÁNDEZ, N. Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Herrera. (Tese). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2005.

HARDT, M.; NEGRI, A. Imperio. Trad. Eduardo Sadier. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000.

LINK, D. Fantasmas: imaginación y sociedad. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

LUDMER, J. Lo que vendrá: una antología (1963-2013). Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.

LUDMER, J. Notas para Literaturas posautónomas III. 2010b. Disponível em: <<http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>>. Acesso em 20 de ago. 2014.

LUDMER, J. Aquí América Latina: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MOLINA, C. Ventriloquia sudeana en la villa de La Virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara. REVELL. v.2. n. 22, p. 124-142, 2019.

MOREIRAS, A. Children of Light: Neo-paulinism and the Cathexis of Difference (I). The Bible And Critical Theory, n. 1, v. 1, p. 3-13, 2004.

MORENO, M. Banco a la sombra. Buenos Aires: Random House, 2019.

MORENO, M. La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2001.

POZE, A. A. La virgen Cabeza: las voces de la villa y de las diversidades sexuales. ANTARES. v.9, n.º.17, p. 32-49, 2017.

RODRÍGUEZ, F. La Virgen sin cabeza. Vida, lenguaje, territorio. El taco en la brea - Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias. n. 11. 2020. p. 47-66.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.p. 9-26.

**Recebido em:** 15 de Maio de 2023

**Aceito em:** 19 de agosto de 2023